

ESCRITOS DISPERSOS  
SOBRE MUSICA POPULAR  
DE TRADICIÓN ORAL



Miguel Manzano Alonso

**ESCRITOS DISPERSOS  
SOBRE MUSICA POPULAR  
DE TRADICIÓN ORAL**

(créditos)

Copy, ISBN y otros datos

## JUSTIFICACIÓN

Al reunir en un libro estos escritos, dispersos unos en revistas y publicaciones varias y otros, inéditos, leídos en congresos o en reuniones de estudio para las que se me ha pedido una colaboración en la parcela a la que me dedico preferentemente, intento que puedan llegar por la edición a lectores interesados por un conocimiento más hondo de la música popular de tradición oral.

Aunque nunca han sido muchos los profesionales de la música que sienten alguna curiosidad por una cultura y práctica que vienen considerando, al menos de hecho, como una especie de música culta venida a menos, hay razones para pensar que los tiempos van cambiando. Porque entre los que ejercen el oficio de músicos es cada vez mayor el número de los que, además de interpretar, enseñar o componer, también dedican algún tiempo a ampliar el contexto de saberes teóricos y a profundizar en el conocimiento de lo que a diario practican. Mi experiencia docente en un conservatorio superior me ha convencido de que cualquier esfuerzo por ahondar por medio del análisis en la naturaleza de la cultura musical tradicional, tan diferente en muchos aspectos de aquélla otra en la que hemos sido iniciados y educados, es muy provechoso para cualquiera que se prepara para músico profesional, aunque la música popular no entre directamente en el campo de sus tareas. Y entre los musicólogos, dedicados hoy en nuestro país preferentemente a trabajos históricos, biográficos y de catalogación, necesarios en muchos casos, aunque previos y externos al hecho musical, es previsible que empiece a crecer el número de los que, superada esta primera etapa, emprendan también estudios de contenido más directamente musical. A unos y a otros espero que les pueda venir bien adentrarse en alguno de los variados temas monográficos que contiene este libro.

En cuanto a los etnomusicólogos, al ser los destinatarios más directos de estos escritos, me cabe también la esperanza de que alguno se interese por el contenido de este libro. Y lo afirmo a pesar de que hoy se aborda el estudio de la cultura musical tradicional preferentemente como un medio

de conocimiento del entorno en el que esa música se produce, del hombre como ser viviente capaz de hacer música, del significado social y cultural que tiene esa práctica musical, y del modo en que los cambios sociales operan mutaciones en el lenguaje musical. Entiendo yo que este enfoque no debería ser excluyente de los aspectos musicales, sino integrador, y complementarias las tareas y esfuerzos de quienes trabajamos en distintas parcelas de un campo tan amplio. Para mí es claro que el músico tiene que decir su palabra y debe contribuir en razón de su preparación al conocimiento de una cultura en la que los sonidos musicales pueden y deben ser estudiados como un complejo código cuyas leyes y constantes sólo se pueden entender completamente cuando se consideran y perciben como tales sonidos.

En todo caso, y sea cual fuere el número de lectores a los que llegue, es claro que este libro se sitúa en un campo del trabajo musicológico en el que la indigencia se percibe palmariamente en nuestro país, y nos viene impulsando a los que en él nos movemos a buscar y leer con avidez cualquier escrito sobre folklore musical, por breve que sea, que cae en nuestras manos.

A esta experiencia de escasez y a esta esperanza de servicio, a la que se une CIOFF España (Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y de Artes Tradicionales, Comité Español) en su servicio de publicaciones, que ha acogido este proyecto, más que a una actitud pretenciosa por mi parte, responde la publicación de estas incursiones temáticas en el campo de la música popular de tradición oral.

ADDENDUM. Preparado el original de estos escritos desde hace algún tiempo para una edición que no llegó a feliz término, la oportunidad de publicación que recientemente me ha ofrecido el CIOFF me ha permitido añadir algunos escritos más, que he considerado especialmente interesantes para cierto tipo de lectores. Tanto en los primeros como en éstos últimos he preferido conservar el diseño correspondiente a cada época, en cuanto al formato de los epígrafes y de las notas a pie de página, antes que unificarlos conforme al último criterio. Pues estos detalles, como las modas, van cambiando con el tiempo, pero no siempre para ganar en claridad y sencillez, como podrá comprobar el lector atento a estos detalles.

MIGUEL MANZANO ALONSO  
(Marzo de 2009)

(NOTA para borrar: los escritos nuevos no están en este anterior original, y van señalados con el signo (\*\*\*) Incluyo la página del título y la última, y los ejemplos musicales, en un solo caso, pues en los demás no hay ejemplos musicales, sólo texto)

## CONTENIDO (conservar esta altura al borrar lo de arriba)

TÍTULO PÁGINA

---

JUSTIFICACIÓN .....

### I. ASPECTOS GENERALES

#### FOLKLORE = MUSICAS CELESTIALES

Publicado en la Revista "Da capo", n° 1, (Madrid, mayo de 1989) .....

#### EL FOLKLORE MUSICAL EN ESPAÑA, HOY

Publicado en el Boletín Informativo de la Fundación JUAN MARCH  
(Madrid, noviembre de 1990) .....

#### LA INFLUENCIA DEL FOLKLORE MUSICAL EN LA CONFIGURACION DEL NACIONALISMO MUSICAL ESPAÑOL

Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla (Granada, junio de 1991) .....

#### APORTACION DEL FOLKLORE A LA FORMACION DEL MUSICO PROFESIONAL

Lección inaugural de apertura del curso 1991-1992  
en el Conservatorio Superior de Badajoz .....

#### LA ETNOMUSICOLOGÍA EN LOS CONSERVATORIOS SUPERIORES

Trabajo publicado en la revista *Música*, del Real Conservatorio  
Superior de Música de Madrid, n° 2 (Madrid, junio de 1995) .....

#### EL CANCIONERO POPULAR DE BURGOS:

##### ETNOMUSICOLOGÍA EN ACCIÓN

Conferencia en las 'IV Jornadas Nacionales Folklore y Sociedad', organizadas  
por la Universidad de Burgos Y CIOFF España. Burgos, 23-25 de abril de 2006.  
Publicado en las Actas de las Jornadas, Burgos, 2008..... (\*\*\*)

#### LOS ARCHIVOS DE MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL

Trabajo incluido en la obra *El archivo de los sonidos: La gestión de los fondos musicales*  
Colección 'Estudios profesionales', 02. ACAL (Asociación de Archiveros  
de Castilla y León). Salamanca, 2009, pp. 437-455..... (\*\*\*)

### II. TEMAS Y CUESTIONES

#### ESTRUCTURAS ARQUETÍPICAS DE RECITACION EN LA MUSICA POPULAR TRADICIONAL

Trabajo publicado en la Revista de Musicología de la SEDM,  
vol. IX, 1986, nº 2, pp. 357-397 .....

FUENTES POPULARES EN LA MUSICA DE  
"EL SOMBRERO DE TRES PICOS"

Ponencia en el Congreso "España y los Ballets Rusos de Serge Diaghilev"  
(Granada, 17 al 19 de junio de 1989) .....

LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL  
EN LA OBRA DE MANUEL DE FALLA

Conferencia en el ciclo "Manuel de Falla y su entorno"  
Fundación March, Madrid, 18 de abril de 1996 ..... (\*\*\*)

ARQUETIPOS HISPANOS  
EN LA OBRA DE MANUEL DE FALLA

Conferencia leída en el Congreso "Manuel de Falla: Latinité et universalité"  
Colloque International tenu en Sorbonne (18-21 nvembre 1996)  
Publicada en las Actas, a cargo de Louis Jambou. París, 1999 ..... (\*\*\*)

¿MÚSICA DE RAIZ POPULAR  
EN EL CANCIONERO MUSICAL DE PALACIO?

Ponencia en el Simposio Musical "El Cancionero de Palacio"  
(Madrid, 14-16 de diciembre de 1990) .....

MUSICA DE TRADICION ORAL Y ROMANTICISMO

Ponencia en el II Congreso Nacional de la Sociedad Española  
de Musicología (Granada, mayo de 1990) .....

EL CANTO POPULAR RELIGIOSO EN LA TRADICION ORAL

Ponencia en las Jornadas sobre "La música en la Iglesia, de ayer a hoy"  
(León, 5-7 de septiembre de 1991) .....

UNA CUESTION SOBRE MUSICA POPULAR DE TRADICION ORAL  
EN "LA CIUDAD DE DIOS": "LAS CANCIONES POPULARES  
Y LA TONALIDAD MEDIEVAL"(Comentarios a un artículo  
de MANUEL FERNÁNDEZ NUÑEZ)

Comunicación presentada al (Simposio) "La música en El Escorial"  
(San Lorenzo de El Escorial, septiembre de 1992) .....

LA MUSICA DE LOS ROMANCES TRADICIONALES:  
METODOLOGIA DE ANALISIS Y REDUCCION A TIPOS Y ESTILOS ...

Conferencia en el curso "Poesía popular y literatura" Cursos de Verano  
de la Universidad Complutense de Madrid (Aguadulce [Almería], julio de 1993)  
Refundida y publicada en la revista *Nassarre*, X, 1, Zaragoza, 1994 .....

LOS ORIGENES MUSICALES DEL FLAMENCO

(PROYECTO ESQUEMATICO PARA UN TRABAJO  
DE INVESTIGACION ETNOMUSICOLÓGICA)

Ponencia en el XXI Congreso de Arte Flamenco (París, septiembre de 1993) .....

RELACION ENTRE TEXTO Y MELODIA

EN LA MUSICA POPULAR DE TRADICION ORAL  
(Trabajo publicado en la revista *Anthropos*, n° 166/167, mayo-agosto de 1955).....

TEXTO Y MELODÍA EN LA CANCIÓN POPULAR TRADICIONAL  
Conferencia pronunciada en el ciclo ‘Voz y palabra en la tradición’,  
Dentro de la serie “Descubre tu patrimonio”,  
patrocinada por la Fundación Hullera Vasco-Leonesa, León, febrero de 2002..... (\*\*\*)

*(NOTA.este escrito queda suprimido, sustituido por el siguiente.*

*Los ejemplos musicales siguen valiendo, excepto uno que queda suprimido (ver ejemplos)*

**SOBRE LA RELACION MUSICAL ENTRE EL CANTO GREGORIANO  
Y LA MUSICA POPULAR TRADICIONAL ESPAÑOLA**

Ponencia en el Congreso Internacional “Canto Gregoriano III Milenio”

(Madrid, 21-24 de marzo de 1995) .....

**ECOS DEL CANTO GREGORIANO**

**EN LAS MÚSICA LITÚRGICAS DE TRADICIÓN ORAL**

Conferencia pronunciada en las ‘XII Jornadas de Canto Gregoriano’.

Zaragoza, diciembre de 2006. Publicada en las Actas de las Jornadas.

Institución Fernando el Católico, Excma Diputación de Zaragoza.

Zaragoza, 2008, págs 153 y ss. .... (\*\*\*)

**LA CONSERVACIÓN Y LA RESTAURACIÓN DEL CANTO RELIGIOSO  
TRADICIONAL EN LAS IGLESIAS LATINAS (ESPAÑA)**

Conferencia pronunciada enviada y leída en el Coloquio en la Abadía de Sylvanes,  
julio-agosto de 2002

Sobre el tema MEMORIA FRACCIONADA, MEMORIA COMPARTIDA

*El Canto de las Iglesias de Oriente y de Occidente en los albores del Tercer Milenio .... (\*\*\*)*

**¿SE PUEDE LEGISLAR SOBRE ARTE?**

Comunicación en el Congreso sobre el *Motu Proprio* de Pío X

organizado por la Sociedad Española de Musicología. Barcelona, Noviembre de 2003 ... (\*\*\*)

**LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL**

**EN LA OBRA DE JOAQUÍN RODRIGO**

Conferencia pronunciada en el ciclo .....

**(FALTA REFERENCIA)**

**DULZAINA, FLAUTA Y GAITA: TRES INSTRUMENTOS POPULARES**

Breve estudio introductorio a una antología de músicas nuevas para instrumentos viejos (\*\*\*)

### **III. ESCRITOS CON REFERENCIA LOCAL**

**INTERRELACIONES ENTRE LA MUSICA TRADICIONAL**

**DEL NORDESTE DE PORTUGAL Y LA DE LA REGION OCCIDENTAL**

**DE CASTILLA Y LEON**

Ponencia en el “VI Encontro de Música Ibérica” (Lisboa, 27-28 de octubre de 1989) .....

**ASPECTOS MUSICALES DEL CANCIONERO LEONÉS**

Conferencia en el I Seminario sobre Etnología y Folklore de las comarcas leonesas

(Astorga, septiembre de 1989) .....

#### EL BIERZO, ENCRUCIJADA DE CULTURAS MUSICALES DE TRADICION ORAL

Ponencia en el Congreso 'Etnografía y Folklore en El Bierzo'  
(Ponferrada, 25-28 de septiembre de 1991) .....

#### MÚSICA POPULAR DE TRADICION ORAL EN MADRID

Conferencia en el V Curso de Historia de Madrid "Arte en Madrid en la Edad  
Moderna", Cátedra Campomanes, de la Real Sociedad Económica Matritense.  
Madrid, marzo de 1993 .....

#### UN CANCIONERO LOCAL EN SOBRADILLO (SALAMANCA)

El valor de un trabajo de recopilación debido a la iniciativa privada .....

#### VILLANCICOS EN ARAGON

*Comentario al disco Navidad en Aragón, interpretado por 'La orquestina del fabirol'*  
(Navidad, 1996).....

#### LA SENTENCIA DE PILATOS

Celebración tradicional en la Semana Santa de Montoro (Córdoba) .....

### IV. ESCRITOS OCASIONALES

#### PRELUDIO INCORDIANTE Y UN TANTO INSOLENTTE

Prólogo a la antología coral *24 Canciones zamoranas para coro mixto*  
*a 4 y 5 voces* (Editorial Alpuerto, Madrid, 1984) .....

#### LA VERTIENTE SOMBRÍA DE LA MUSICA RELIGIOSA

Escrito publicado en el 'Diario de León' con motivo de la exposición  
"La música en la Iglesia" (Las edades del hombre, III) (noviembre de 1991) .....

#### EL CANCIONERO POPULAR DE BURGOS, DE FEDERCO OLMEDA

Escrito de presentación para la segunda reedición  
(Burgos, Diputación Provincial, abril de 1992) .....

#### FEDERICO OLMEDA RESCATADO POR EL GRUPO YESCA

Reseña enviada al director del *Diario de Burgos* con ocasión de la presentación  
del disco *Tonadas del Cancionero popular de Burgos*, de Federico Olmeda,  
con ruego de publicación. El ruego no fue atendido y la reseña quedó inédita  
(enero, 1996) .....

#### LA LABOR DE FELIPE MAGDALENO COMO RECOPIADOR DE MUSICA POPULAR LEONESA

Escrito publicado en el 'Diario de León', suplemento *La Hacedera* .....

#### LA MISA SOLEMNE FESTIVA POPULAR: UN DOCUMENTO SONORO DE EXCEPCIONAL IMPORTANCIA

Comentario al documento fonográfico *Misa festiva solemne popular*

*de Andavías* (Zamora) (Tecnosaga, VPC-10 300) .....

#### PRECISIONES ACERCA DE LA JOTA EN ARAGON

Comunicación en el 'VII Encuentro de música Hispano-Lusa'  
(Zaragoza, abril de 1994) .....

#### INSTRUMENTOS MUSICALES DEL MUNDO

Comentario al catálogo de la exposición de instrumentos de todo el mundo,  
organizada por Manos Unidas bajo el título 'Música para ver'  
(Salamanca, enero-febrero de 1995) .....

#### ACERCA DE LA SARDANA COMO UN BIEN CULTURAL VIVO

Escrito redactado a petición de la Subdirección General de Música para responder  
a la solicitud de la Fundación Universal de la Sardana a la UNESCO  
pidiendo que la *sardana* sea declarada bien cultural vivo. (Octubre de 1995) .....

#### LA VIA DE LA PLATA COMO CAMINO DE INTERCAMBIO DE CULTURAS MUSICALES

Resumen de una comunicación al I Congreso Internacional sobre  
"El Camino de Santiago - Vía de la Plata" (Zamora, 1992) .....

#### REFOLKLORIZAR

Alegato contra la tabarra navideña, publicado en *El Correo de Zamora*  
(Navidad de 1993) .....

#### LA RIQUEZA DE UNA TRADICION MUSICAL

Comentario musical para la antología discográfica *La música tradicional  
de Castilla y León*, publicada en la colección RTV Música (1995) .....

#### UN TRABAJO EJEMPLAR Y NECESARIO PARA LA CONSERVACION DE UNA RIQUEZA MUSICAL

Discurso en el acto de presentación de la antología discográfica  
*La música tradicional en Castilla y León* (Leído en presencia del Presidente  
de la Junta de Castilla y León y del Director de Radio Nacional de España  
(Valladolid, noviembre de 1995) .....

#### EL MUSEO ETNOGRÁFICO DE ZAMORA Y LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL

(Escrito publicado en *La Opinión de Zamora* (19-1-03) ..... (\*\*\*)

#### LOS ABUELOS NO CANTABAN A CORO ¡JA, JA, JA, JA...!

Escrito publicado en *La Opinión de Zamora* (14-12-03) ..... (\*\*\*)

#### EL INVENTO DE LA "MISA CASTELLANA"

Escrito publicado en *La Opinión de Zamora* (13-8-04) ..... (\*\*\*)

#### MÚSICAS NUEVAS PARA VIEJOS INSTRUMENTOS

(Escrito publicado en La Opinión de Zamora (15-8-2006)..... (\*\*\*)

#### REFRIEGA EN LA PRENSA LOCAL

*Cancioneros y otras hierbas. Crítica / Música.*

Reseña de G. Llaurente (Diario de León 5-11-2004) y respuesta de Miguel Manzano (\*\*\*)

#### ENTRADILLA

Presentación de la obra *La música de dulzaina en Castilla y León,*

de María Dolores Pérez Rivera (Burgos, 2004) ..... (\*\*\*)

#### PRÓLOGO A UN CANCIONERO POPULAR INFANTIL DE MURCIA

Recopilación, clasificación y estudio musicológico:

María Jesús Martín Escobar y Concha Martínez Carbajo

Murcia, 2009 ..... (\*\*\*)

#### EL FOLKLORE MUSICAL COMO OBJETO DE INVESTIGACIÓN EN LAS BECAS DEL CIOFF ESPAÑA

Escrito publicado en la revista *Torre de Babel*, de CIOFF ESPAÑA, año 2009 ... (\*\*\*)

### **V. A MODO DE APÉNDICE: DOS ENTREVISTAS**

#### UN CICLO DE CONCIERTOS EN EL JACOBEO 2010-06-11

Entrevista a Miguel Manzano, Director del Grupo ALOLLANO

Publicada en la revista MT (Música Tradicional), nº 2, Mayo de 2010

([www.revistamt.es](http://www.revistamt.es))

Cuestionario de Gregorio Díez, Director de la revista .....

#### ENTREVISTA A MIGUEL MANZANO

Publicada en la revista *Música y Educación*

(Nº 79, Madrid, octubre de 2009, pp. 6-19)

Solicitada previamente por María Soledad Rodrigo, que propuso las preguntas .....

### **VI. REFERENCIAS DE OTROS ESCRITOS Y PUBLICACIONES**

(Ver detalle en las páginas finales)

# **I**

## **ASPECTOS GENERALES**



*(todas las cabeceras de escrito van a 12 espacios) (borrar esto y dejar altura)*

## FOLKLORE = MUSICAS CELESTIALES

Publicado en la revista "*Da capo*", n° 1, (Madrid, mayo de 1989)

El estudio de la música tradicional siempre corrió en este país a cargo de espontáneos que nos hemos dedicado a él por puro y simple amor a las cosas. Y un espontáneo, ya se sabe, es siempre un intruso, aunque demuestre mayor oficio y entrega que los profesionales. Folkloristas se nos ha llamado siempre, no sin cierto matiz despectivo y un punto irónico, a quienes hemos ido buscando, transcribiendo, ordenando y publicando, si había suerte o arrojo, todos esos documentos de música tradicional, vivos durante siglos en la memoria de las gentes, que por momentos estamos viendo perecer en el olvido definitivo.

Pero además de espontáneos, los folkloristas somos autodidactos, que no profesionales con carrera y título, con estudios convalidados en alguna Facultad o Instituto, que nunca hubo, o en alguna rama o sección de estudios universitarios, que tampoco, hasta muy recientemente, hubo jamás por estas tierras. Y un autodidacto, así se piensa también, nunca podrá ir muy lejos sin que algún día se descubran sus carencias básicas. Por ello el profesional de la música siempre se pondrá de espaldas y cerrará el camino, si puede, a ese osado que, sin pasar por las horcas caudinas de

periódicos exámenes, pruebas y oposiciones, manifiesta unos conocimientos que no tienen sello de garantía en los libros de actas.

Folklorista es, en efecto, en opinión de los músicos profesionales, ese aficionado que, en música, no vale para otra cosa.

**Frase de un profesor a uno de sus alumnos, en vísperas de oposiciones a Conservatorios: "Preséntate a Folklore y no tendrás problemas para aprobar: con cuatro tonterías que te aprendas, pasarás". Afortunadamente, no sucedió así.**

Para ser folklorista, se piensa, no es necesario sufrir un examen o pasar una prueba, o someterse al control de calidad de algún jurado o tribunal. Basta con sacar a la luz un libro más o menos voluminoso que recoja la transcripción de tonadas tradicionales. El profesional de la música mira con cierta distancia y con algún recelo esas producciones musicales un tanto liminares dando, sin duda, más valor al esfuerzo y a la paciencia del recopilador que a la calidad musical de un contenido, que, si lee, es sólo por encima, mientras piensa: música popular ..., sí, muy interesante, mucho colorido, mucho ritmo, pero música menor, imperfecta, repetitiva, poco "culto". Esta suele ser en el fondo la opinión del profesional músico ante el folklore musical, aunque no la haga explícita en ciertas circunstancias, ya que no conviene ir de frente contra toda una época que, tomando como base elementos de música tradicional, produjo obras imperecederas, aunque hoy se considere ya poco menos que agotada.

En consonancia con esta opinión generalizada, el interés por este hecho tan extraordinario que es el fondo de la música de tradición oral es también una excepción entre los profesionales de la música. Los hechos demuestran que la música popular es para casi todos ellos, aunque abiertamente no lo manifiesten, una música menor, del género ínfimo (el llamado 'género chico' se salva por ser música de autor, aunque por los pelos, ya que roza lo popular).

**"La verdadera popularidad del maestro (Chapí) estriba en lo que le ha dado su mayor fama y le ha valido los mejores ingresos, en el enorme fárrago de sus ciento y pico de partituras para el género chico. Inútil creo decir que en esta esfera reducida, la música fácil, juguetona y caprichosa del gran artista se movía con singular desenvoltura, y ha creado sus mayores maravillas: cuadritos pequeños de finos y delicados matices, de sentimiento tierno, de intimidad confidencial, trazados con exquisita elegancia y algunas veces con peregrino estilo" (Rafael Mitjana).**

Las raras veces que un músico de talla ha tenido contacto (en otros tiempos, porque en éstos el lenguaje ha cambiado tanto, que tal contacto es poco menos que imposible) con la música de tradición oral, ha sido con el único objeto de tomar de ella algunos datos, revistiéndolos de un ropaje "culto" sin el cual no podría aquella música presentarse ante el respetable y selecto público de los melómanos, que no soportaría directamente lo popular, por vulgar y simple, si previamente no estuviese retocado y

elevado de categoría por el soplo del genio, ó al menos por el talento del profesional, que le confiere la dignidad de lo artístico.

**"Aquí (en *El sombrero de tres picos*) los elementos populares son mucho más directos y abundantes, si bien ennoblecidos por un tratamiento musical de primer orden y una orquestación esplendorosa (Tomás Marco, *Historia de la música española*, Alianza Música, 6, p. 26).**

Aunque estoy cargando un poco las tintas, es evidente que no exagero al afirmar que, en general, la música de tradición oral, además de desconocida, es objeto de menosprecio en el gremio de los músicos profesionales. Pero incluso cuando éstos son musicólogos, si nos seguimos ateniendo a los hechos. Pues a todo ese conjunto de artistas, divos, autores y creadores, geniales intérpretes y músicos directores, del presente y del pasado, que forman el mundillo de la música llamada "cultura", se dedica hoy, con servicial fidelidad, la casi totalidad del trabajo y la reflexión de los musicólogos. Mientras que las crónicas, reseñas y comentarios de prensa, las críticas, estudios y reportajes de las revistas especializadas, los trabajos y tesinas de los estudiosos, muy rara vez rozan los innumerables puntos de reflexión que a cualquier mente un poco inquieta por el mundo de los sonidos le debería suscitar ese hecho tan extraordinario, tan desconocido y tan sugerente que es la música de tradición oral. Crudo lo tiene, pues, el folklorista, hasta conseguir que su dedicación sea considerada algún día entre los músicos de oficio como una profesión cualificada y reconocida.

Pero por si esto fuese poco, ya hace algún tiempo que le vienen dando por otro lado: por el de los antropólogos y etnólogos, que también son profesionales, con el derecho de reconocimiento recién adquirido y dispuestos, en legión, en estos tiempos de paro, a acotar el campo que como especialistas les pertenece. Helos ahí, decididos a dar muestras de la originalidad de sus conocimientos, haciendo objeto de sus cursos, tratados y libros los temas más inéditos y peregrinos, y descubriendo los ocultos significados que escapan a aquellos otros que, como el músico folklorista, se quedan en aspectos liminares y marginales, sin llegar a tocar fondo.

Escúcheseles y léaseles demostrando, por ejemplo, la connotación himénica del portal barrido en los cantos de boda que se entonan a la puerta de la novia, o el significado ritual de la meada infantil en corro; descubriendo la fuerza desinhibidora del golpear del piértigo al son de los cantos de maja, o desvelando el deseo de juventud perenne que late bajo las estrofas del romance del Conde Niño; aclarando el significado erótico del triangulo invertido en la petrina del pantalón del gaitero, o recordando la eficacia del repique de campanas contra el granizo de la tormenta.

**"Hoy no creemos en Santa Bárbara, y así nos van las cosas"  
(palabras de un antropólogo, pronunciadas totalmente en serio,  
durante una entrevista en Radio 2).**

Para estos especialistas de la antropología, el folklorista músico no es más que un indocumentado, incapaz de discernir el oculto significado de una melodía, según el día y la hora en que se cante, según el rito, costumbre o tarea a la que acompañe. En

opinión de muchos de ellos, transcribir una tonada y llevarla a las páginas de un libro, para que algún eventual lector pueda disfrutar de su belleza musical, es poco menos que un delito ecológico. Y un cancionero tradicional no es más que un cementerio de melodías, una vitrina llena de tonadas disecadas, desprovistas de su entorno vivo.

Pues a pesar de todo lo que antecede, heme aquí, dispuesto a aprovechar el escaso margen que unos y otros especialistas y profesionales dejan al estudioso del folklore musical y a escribir, en esta página que se me brinda, acerca de músicas un tanto celestiales, (como reza en el título que he dado a estas líneas) que a muy pocos suelen interesar. Bien es verdad que lo hago primero y sobre todo porque me gusta, y porque en cierto modo me apasiona ese mundo tan sugerente de la música de tradición oral, de la música viva, hoy ya casi en agonía, al que me convertí ya hace años desde la música que llaman "culta", sin dejar tampoco ésta por completo.

Pero también lo hago, he de confesarlo, porque abrigo la esperanza de que algunos de los que me lean se animen a acercarse a ese caudal, casi inagotable, de la música de tradición oral, en el que pueden encontrar a cada paso verdaderas obras del más puro arte musical, aunque breves, dada la forma concisa en que el pueblo suele expresarse.

**"Yo estoy convencido de que cada una de nuestras melodías populares, populares en el sentido estricto de la palabra, es un verdadero modelo de la más alta perfección artística. En el campo de las formas simples, las considero obras maestras, exactamente como en el campo de las formas complejas son obras maestras una fuga de Bach o una sonata de Mozart. Pero su concisión y su insólita manera expresiva son justamente los elementos que las hacen de difícil efecto sobre el término medio de los músicos o de los melómanos.**

**Al músico de nivel medio, generalmente, lo que más le interesa de toda obra musical es el conjunto de habituales, de triviales formulitas, que él conoce bien. Solamente los lugares comunes en que él está adiestrado le provocan placer: entonces no debe asombrarnos que la música popular haya tenido escasa fortuna entre estos músicos.**

**En definitiva, aparte de cualquier otra consideración, podemos decirlo sin rodeos: la música popular enseña la esencialidad de la expresión, es decir, y en sustancia, justamente aquello que nosotros buscábamos, después de la prolija expansividad de la música romántica" (Béla Bartók, "Música popular y nueva música húngara", en *Escritos sobre música popular*).**

Como todo aquel que ama su oficio y está afanado en lo que trae entre manos, porque además de proporcionarle el apoyo sobre el que la diaria existencia ha de sustentarse, encuentra también en ello no poca satisfacción y placer, espero yo que en más de uno de los que se detengan en estas líneas prenda el interés por el folklore musical, que a mí me trae bien entretenido. De otros no menos apasionados por esta música y entregados a su estudio y conocimiento me llegó a mí el contagio. Recordar sus nombres (Federico Olmeda, Dámaso Ledesma, Eduardo Martínez Torner, José

Antonio de Donostia, Bonifacio Gil, Manuel García Matos y tantos otros) es, hoy, citar autoridades indiscutibles, músicos de prestigio reconocido, que en tiempos todavía no muy lejanos tuvieron que abrirse camino hacia el campo de la música de tradición oral, en medio de una multitud de músicos rutinarios e indiferentes, cuando no, también ignorantes. Y recordar a tantos otros compositores de reconocido renombre (desde Falla a Mompou son innumerables) que, además de creadores de pura música sin referencia alguna a lo popular, se acercaron también a ella con más o menos frecuencia, hasta descubrir y desvelar las vetas más hondas de las sonoridades que latan en ese caudal secular, es casi tópico, de puro repetido.

Pero no estará de más el hacerlo, para cubrirse un poco ante posibles menosprecios. Pues es cierto que no corren hoy vientos muy propicios para que aquellos que escriben música de ésa que llaman de vanguardia tomen para alguna de sus obras una pizca al menos de material temático de origen tradicional (¿lo conocen siquiera?), aunque sólo sea para desintegrarlo, en ese juego que siempre hizo avanzar la creatividad musical.

Pero parece que al mismo tiempo se perciben algunos atisbos de que un mayor conocimiento de la música popular puede llegar a cumplir cierto papel relevante en el campo de la pedagogía musical, en el de la iniciación a la música vocal e instrumental, en el de la formación coral. Y sobre todo, cómo no, en el vastísimo campo de la práctica de ella (¿pues no nos ha sido dada ante todo para endulzar la vida?), sin la pretensión del profesional que vive en permanente inquietud y tensión al no haber logrado aparecer todavía en las páginas de la Historia de la música española contemporánea, o en alguna reseña crítica de la prensa nacional, o al menos, para pequeño consuelo, en la sección provinciana de las revistas especializadas.

Por fortuna el campo de la música es muy dilatado, y para todos hay lugar en él. Y también, cómo no, para los que pensamos, siguiendo a Béla Bartók, que un músico puede estar en la brecha de la creatividad más renovadora, y al mismo tiempo unido al pasado, más o menos inmediato, por las raíces, sin las que parece que todo ser viviente, al menos hasta ahora, acaba por secarse sin haber llegado a dar fruto maduro.



## EL FOLKLORE MUSICAL EN ESPAÑA, HOY

Publicado en el *Boletín Informativo* de la Fundación JUAN MARCH  
(Madrid, noviembre de 1990)

El espacio que se me ha asignado para esta colaboración me obliga a ser conciso y a no extenderme demasiado en cada uno de los apartados en que he dividido este breve ensayo. En cada uno de ellos encontrará el lector unas cuantas anotaciones de tipo histórico (la historia del folklore musical es larga, pero la de los estudios sobre el mismo apenas sobrepasa una centuria en nuestro país) con las que trato de que el hoy de cada aspecto aquí considerado se vea desde la perspectiva del ayer que lo ha configurado en su estado actual.

Voy, pues, sin más preámbulos, al tema que es objeto de estas reflexiones y les sirve de título.

### **La música española de tradición oral en el momento presente**

Podemos afirmar sin ambages que la tradición oral musical está hoy en España en el final de su última etapa de pervivencia. El deterioro progresivo de las músicas que hasta hace unas décadas animaban la vida de la gente y daban fondo sonoro a todos los momentos del día y a todas las épocas del año, ya constatado por los recopiladores de principios de este siglo, se ha convertido hoy en simple agonía y extinción. Aquellos folkloristas daban el toque de alarma ante la invasión de las nuevas modas musicales que llegaban de fuera (= de Francia, ¡siempre de Francia!) y causaban el olvido de las tradiciones seculares. Pero hoy estamos asistiendo a la agonía del folklore musical, como consecuencia, en gran parte, aunque no únicamente, de cambios sociales impuestos por razones económicas y políticas. El ámbito rural, último reducto donde ha pervivido la tradición musical oral, ha quedado casi despoblado en tres o cuatro décadas. Y la canción popular tradicional está muriendo simplemente por falta de actores, de protagonistas y de público.

Pero además, este rápido proceso agónico, que constatamos sin entrar a juzgarlo ni a lamentarlo, ha tenido lugar en el contexto de un doble abandono. Por una parte, el del poder político-económico, que, a la vez que ha considerado necesario planificar la reordenación de los núcleos de población de acuerdo con las nuevas necesidades de la sociedad, se ha inhibido completamente de pensar en las consecuencias que podría tener la desaparición casi drástica de unas formas seculares de cultura (y de música, claro está). Pero también, justo es decirlo, el abandono y la desidia de la sociedad entera, que ha permanecido pasiva contemplando cómo se venían abajo formas de vida, de cultura y de música, costumbres e instituciones que se podrían haber salvado, al menos en parte y como muestras del pasado, y que habrían servido como punto de partida y motivo de inspiración para la creación de un neofolklore que en otros países es un hecho, pero que en el nuestro parece haber perdido para siempre su oportunidad.

La pervivencia de algunos restos de cultura musical tradicional no contradice en absoluto las afirmaciones que acabo de hacer. La pujanza del canto flamenco, ya fuera de su entorno natural, en ciertos sectores de la afición musical, las muestras de canción y danza tradicional, más o menos esporádicas, que consiguen celebrar algunos abnegados entusiastas de la música de tradición oral, la pervivencia de algunos grupos de Coros y Danzas con nuevas denominaciones y patrocinios, el ejemplo, ya tópico, del baile de la sardana en el mismo centro urbano de la metrópoli catalana, o el no menos tópico del público de un teatro cantando el conocidísimo himno asturiano durante el acto de entrega de los premios "Príncipe de Asturias", y hasta la fuerza arrolladora de la ola de sevillanas que nos invade, no son sino muestras aisladas y puntuales, y desde luego no las de mayor calidad ni las más representativas de lo que la música tradicional ha sido hasta hace bien poco.

Dicho simplemente: hasta hace unas décadas la gente, sobre todo en los ambientes rurales, cantaba, bailaba, tocaba y danzaba, y era capaz de crearse su propia diversión musical. Rara era la persona de oído normal que no sabía de memoria un cierto repertorio de tonadas y músicas y que lo cantaba, a solo o en grupo, en infinidad de ocasiones, épocas y momentos. Hoy ya no ocurre eso. Hoy la gente, en música, la de pueblo y la de ciudad, se limita casi siempre a oír, ver y, consecuentemente, callar. Y ello aun en el caso de que en la memoria y en el recuerdo de muchas personas mayores queden todavía algunas decenas de tonadas que no han vuelto a sonar desde hace décadas.

## La recopilación del folklore musical

Los primeros trabajos de recopilación de música tradicional se llevaron a cabo en nuestro país hace más de un siglo. En aquella primera etapa la recogida de cantos populares obedecía todavía a un deseo de renovar el repertorio de la música de salón, imprimiéndole el toque de lo original, de lo pintoresco, de lo exótico. A principios del presente siglo comienzan las recopilaciones sistemáticas pioneras, debidas a los trabajos del soriano Federico Olmeda (1902) y del salmantino Dámaso Ledesma (1907),<sup>1</sup> y casi simultáneamente la reflexión musicológica sobre los fondos documentales recogidos, de la que Felipe Pedrell fue el precursor más renombrado, aunque no el único.

Durante las cuatro primeras décadas del presente siglo se llevó a cabo en buena parte de las tierras de España la recopilación más importante y amplia de cuantas se han hecho hasta los años ochenta. Enumerar todos los músicos folkloristas que se dedicaron a recoger y publicar cancioneros de música popular sería muy largo. Merece la pena reseñar, sin embargo, que, salvo excepciones rarísimas de patrocinio o ayuda, casi todos ellos emprendieron esta tarea por iniciativa propia, por amor a las cosas, por tratar de conservar, siquiera en libros, una cultura musical que veían en peligro de mixtificación o desaparición.

Precisamente para responder de una forma institucional a esta necesidad de conservación del patrimonio de la música tradicional, a la que casi sólo la iniciativa privada venía dando respuesta, y como trabajo previo a los estudios de mayor envergadura que ya estaba pidiendo la música española de tradición oral, surge en el año 1943 la sección de Folklore Español dentro del recién creado Instituto Español de Musicología. En la tarea recopiladora emprendida por el I.E.M. toman parte los más prestigiosos músicos folkloristas del momento, bajo la dirección del etnomusicólogo alemán Marius Schneider, que también realizó algunas tareas de recopilación. A los puntos menos conocidos del mapa folklórico fueron enviados en misión recopiladora José Antonio de Donostia, Arcadio de Larrea, Luis Gil Lasheras, Ricardo Olmos, Bonifacio Gil, Magdalena Rodríguez Mata, Juan Tomás, Pedro Echeverría, Manuel García Matos y algunos más, que volvieron al Instituto con sus colecciones recopiladas ya transcritas.<sup>2</sup> En las décadas siguientes hasta hoy no han cesado, aunque de forma un poco más esporádica, los trabajos de recopilación de música popular de tradición oral.

Considerando todos estos datos, parecería que la recogida de materiales de folklore musical y la publicación de cancioneros populares debería estar hoy ya completada en España. Pero las cosas están muy lejos de ser así. El estudioso que hoy tiene interés por conocer la música española de tradición oral se encuentra con el siguiente panorama: las recopilaciones históricas de las últimas décadas del siglo XIX son inaccesibles o muy difíciles de encontrar; las obras fundamentales, clásicas, de las cuatro primeras décadas de siglo, están agotadas, salvo raros casos de reedición; los trabajos de los misioneros del I.E.M., todavía en manuscrito, siguen esperando su edición para el día de san jamás, y son, mientras tanto, muy difíciles de consultar, o al menos lo han sido durante muchos años. Y por si esto fuera poco, las últimas recopilaciones sistemáticas llevadas a cabo en la presente década vienen a demostrar que los trabajos hechos anteriormente eran, en general, bastante fragmentarios e incompletos, ya que con un trabajo metódico de búsqueda, con los medios de que hoy disponemos, todavía se pueden reunir en muy poco tiempo, acudiendo a la memoria de las personas de la tercera edad, colecciones amplísimas de músicas tradicionales de

cualquier ámbito geográfico, a pesar de que la tradición oral está ya en su última etapa de pervivencia. Ahí están para demostrarlo los cancioneros de Galicia, Zamora, Cuenca, León, Huesca, Valencia, Alicante y Castellón, verdaderas colecciones monumentales que rondan el millar de documentos o lo superan.

El mapa folklórico español, por consiguiente, sigue hoy sin completar, con lagunas cada vez más difíciles de colmar, si no se emprende urgentemente una tarea de recopilación sistemática. Mientras ésta no se realice y mientras los trabajos anteriores no sean normalmente accesibles al estudioso, mal se puede emprender una tarea de reflexión sobre bases documentales completamente fiables.

En cuanto a las grabaciones de tipo documental, testimonio sonoro insustituible de un pasado y complemento hoy imprescindible de las transcripciones musicales, o base de las mismas, el panorama es todavía más sombrío. La *Magna Antología del Folklore Musical de España*, recopilada por don Manuel García Matos,<sup>3</sup> ejemplar en su género, es eso, una antología, que a pesar de los 330 documentos que contiene no puede ofrecer, dada la amplitud geográfica que abarca, más que una selección de muestras sonoras de una cultura riquísima y abundantísima. El esfuerzo y tesón de que hoy están dando muestra algunos sellos discográficos que se dedican por iniciativa propia a la grabación de documentos sonoros de música tradicional no pueden cubrir sino una parte mínima de una tarea que está muy lejos de ser rematada.

A excepción de España, raro es el país europeo que no tiene ya archivada en documentos sonoros toda la tradición musical del pasado. Aquí seguimos esperando y cubriendo con la iniciativa privada y con precariedad de medios lo que sólo podría hacerse bien y con rapidez si lo emprendieran de una vez por todas las Instituciones que tienen obligación de actuar en ese campo, para preservar de una irremediable desaparición esta parcela del patrimonio cultural de nuestro pueblo.

### **La reflexión musicológica sobre el folklore**

El trabajo de recopilación y publicación documental está por concluir, como acabamos de indicar, a pesar de ser previo a todos los demás, pero el análisis científico de la música española de tradición oral está todavía en mantillas. Siguen valiendo hoy casi al cien por cien las palabras que a este respecto aparecen en el prólogo que el I.E.M. redacta, en 1951, como introducción al tomo I del *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, recopilado por el profesor García Matos: "España pudo ofrecer - se afirma allí- a las modernas investigaciones sobre etnografía musical comparada un vastísimo terreno de experimentación, cuyo estudio abandonando, como es natural, tanto las hipótesis fáciles de tejer como las fantasías fáciles de construir- está por hacer casi completamente".

Lo que la reflexión acerca de la música española de tradición oral puede ofrecer a quien se interese por el tema se reduce a bien poco: dos tratados que intentan, más que consiguen, una sistematización de los conocimientos o un esbozo de metodología de análisis del folklore musical;<sup>4</sup> unos cuantos estudios monográficos, ya caducados en gran parte, que han ido encontrando acogida en las páginas del Anuario Musical del I.E.M. o de alguna otra publicación; otros pocos, más actuales, publicados por la Revista de Musicología de la SEdM, y los escasos trabajos de verdadera reflexión musicológica que ofrecen algunos cancioneros populares, ya que la mayoría de los recopiladores se van por las ramas de los comentarios descriptivos y costumbristas, o se

limitan a repetir generalidades, tópicos y vaguedades en las introducciones y comentarios que ilustran el contenido musical de sus obras.

Este panorama semidesértico ya lo describía hace unos años Josep Crivillé en una ponencia al I Congreso de la Sociedad Española de Musicología, que titulaba "La etnomusicología, sus criterios e investigaciones. Necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral". El ponente comenzaba el apartado segundo de su intervención, dedicado a la bibliografía sobre los trabajos básicos de etnomusicología dedicados a la música popular española con estas palabras: "A simple vista podemos afirmar que la investigación de la música folklórica en España está en relación indirectamente proporcional a su riqueza."<sup>5</sup>

No obstante la objetividad de esta apreciación, referida a 1981, es indudable que en el último decenio están apareciendo algunas obras que parecen indicar que la etnomusicología va entrando, por fin, en nuestro país, en una nueva etapa. Podríamos citar como ejemplos de este proceso de renovación, sin tratar de ser exhaustivos, unas cuantas obras que apuntan en esta nueva dirección. En primer lugar habría que referirse a algunas realizaciones que el mismo J. Crivillé ha llevado o está llevando a cabo, como lo son *Música Tradicional Catalana*,<sup>6</sup> obra en la que recoge, sistematiza y reordena todo lo hasta ahora publicado en Cataluña acerca de música de tradición oral, completándolo con aportaciones propias, y los cancioneros de Cáceres (materiales de García Matos), La Rioja (materiales de Bonifacio Gil) y Huesca (materiales de Juan José de Mur), en cuya preparación y ordenación ha tomado parte este etnomusicólogo. También es reseñable la publicación, aún no concluida, del *Cancioneiro Galego* recopilado, transcrito y publicado por Dorothé Schubarth y Antón Santamarina, obra que puede ser en muchos aspectos un modelo a seguir. En cuanto a las tres recopilaciones monumentales llevadas a cabo en las tierras valencianas por Salvador Seguí, el propio trabajo de clasificación, ordenación y comentario ya es de por sí una obra excepcional<sup>8</sup>. Aunque algo más modesta en proporciones, también puede citarse la recopilación efectuada por José Torralba en la provincia de Cuenca, el *Cancionero popular de la provincia de Cuenca*,<sup>9</sup> permito incluir también en esta relación, y perdóneseme la autocita, el voluminoso *Cancionero de folklore musical zamorano*, que recopilé en la década de los setenta y publiqué en 1982,<sup>10</sup> y sobre todo el *Cancionero Leonés*, recientemente concluido,<sup>11</sup> dado que el método de análisis de los elementos musicales que propongo en el trabajo introductorio a esta obra, así como el estudio de variantes de los tipos melódicos en todo la tradición oral del N.O. peninsular parecen estar siendo bien aceptados por la crítica, pues el amplio número de documentos recogidos (2162) permite asentar la metodología propuesta sobre bases bastante sólidas.

Además de estos trabajos, enfocados primordialmente hacia la recopilación de folklore musical, es obligado indicar que hay otra serie de obras preparadas y publicadas sobre la base de la colaboración entre músicos y filólogos o etnólogos, que presentan un enfoque más integral del fenómeno de la cultura popular con base en la oralidad, y que sin duda servirán de pauta para otros trabajos similares.<sup>12</sup>

Finalmente, es también digna de notarse, por la singularidad de su metodología de análisis, una monografía de Miguel Ángel Palacios Garoz acerca del folklore musical de Castilla y León, ya que se trata de un trabajo novedoso por su contenido y ejemplar en su género.<sup>13</sup>

El interés de todas estas y de algunas otras obras de menor envergadura, cuya cita omitimos por razones de brevedad, es indudable, pero se queda todavía muy corto en relación con la profundidad y la amplitud que exige el estudio de la música española de

tradición oral. No dudamos en afirmar que aún no se han sentado las bases metodológicas sobre las que ha de apoyarse tal estudio. Sigue faltando una obra sistemática que aborde extensamente la iniciación a la etnomusicología de nuestro país; aún no se han redactado las monografías que estudien ampliamente cada una de las diferentes formas y géneros de la canción popular, sobre la base de la musicología comparada, único medio de que las conclusiones con un mínimo de garantía sustituyan de una vez a los tópicos y divagaciones. Temas tan fundamentales como la transmisión de la música oral y sus leyes, los estilos de interpretación, la creatividad de los cantores, la transformación de los tipos melódicos y la catalogación de variantes, los sistemas melódicos, la organización rítmica, las estructuras melódicas, la interválica y el ámbito, la relación entre texto y música, la interdependencia entre el repertorio vocal e instrumental, el mapa de las relaciones e influencias entre las diversas culturas musicales que se detectan en la tradición oral española, la pervivencia del folklore musical, la relación del canto gregoriano con algunos géneros de la música popular, por no citar sino unos cuantos de los más importantes, siguen todavía intactos o apenas esbozados.

¿Pues qué decir si entramos en el terreno de la relación de la música de tradición oral española con la de otras culturas y tradiciones orales? Ese sigue siendo el campo de las elucubraciones, las fantasías y las hipótesis. Seguimos viviendo del tópico de la influencia árabe, que todo el mundo sigue dando como segura y decisiva, ignorando que hace ya casi cuarenta años que ha sido puesta en sus justos (y escasos) límites por Marius Schneider en uno de los trabajos más seriamente documentados que se hayan escrito.<sup>14</sup> Seguimos citando, sin comprobarla mínimamente con hechos musicales, la hipótesis de la influencia bizantina, lanzada por F. Pedrell. Y seguimos acudiendo a nuestras raíces celtas o romanas, griegas o fenicias, para buscar una escapada alternativa a la investigación de cualquier fenómeno musical que nos resulte extraño o incomprensible. Sin embargo seguimos sin tener en cuenta en nuestras reflexiones y análisis todo un cúmulo de datos musicales que nos pueden proporcionar colecciones enteras de documentos sonoros pertenecientes a culturas musicales arcaicas, hoy bien investigadas y accesibles, con cuyo estudio podríamos, quizá comenzar a desvelar algunos de los puntos todavía oscuros acerca de los orígenes y remotos parentescos de nuestra cultura musical tradicional.

Este es, a nuestro juicio, el panorama que ofrece la etnomusicología en España: un campo inmenso en el que apenas se han comenzado a abrir pistas de trabajo, y que está esperando desde hace mucho tiempo músicos voluntariosos y bien preparados.

### **Otras actividades en torno al folklore musical**

En paralelo con los trabajos de recopilación de la música de tradición oral han ido apareciendo ya desde el principio una serie de actividades relacionadas con ella. A menudo esas actividades son consecuencia del resultado de tales trabajos, porque una colección de cantos populares siempre es enormemente sugerente para cualquier espíritu inquieto. Pero sucede también con mucha frecuencia que la recogida de materiales folklóricos, y particularmente el uso que se hace de ellos, adquiere un valor de medio o instrumento para determinados fines o intenciones, musicales o extramusicales.

Detengámonos a examinar algunas de las actividades e iniciativas que han surgido y siguen surgiendo alrededor del folklore musical.

Una de las más frecuentes ha sido, sin duda, la utilización de la música popular como material temático por los compositores, bien tomado puntualmente, bien como punto de partida para obras de cierta envergadura. La encontramos ya desde las primeras obras de recopilación del siglo pasado, debidas a J. Inzenga, I. Hernández, R. Calleja y algunos otros, que destinaron sus colecciones, arregladas para canto y piano, al repertorio de música de salón. Desde entonces hasta hoy mismo, raro es el compositor que no ha hecho alguna experiencia de acercamiento a la música de tradición oral, tomándola como base temática o como referencia más o menos explícita y puntual. Se suele citar siempre, en forma ya casi tónica, la obra de Manuel de Falla, y sobre todo sus *Siete canciones populares españolas*, como una realización ejemplar de la conjunción de lo popular y lo culto. Pero un examen detenido de la obra de los compositores españoles más renombrados de este siglo y de muchos otros menos conocidos, que en ocasiones han alcanzado cotas muy altas, revelaría, sin duda, que la deuda de la música de autor para con la música de tradición oral española es amplísima.

Bien es verdad que hoy se da escaso valor a este nacionalismo musical, al que se califica como tardío, reiterativo y tópico, es más, como causante, en buena parte, de que la música española haya permanecido durante décadas enteras de espaldas a los movimientos renovadores del lenguaje musical y metida en un callejón del que sólo últimamente está saliendo. Creemos que este juicio es injusto, y que la búsqueda de las raíces de una cultura musical tradicional, no sólo no esteriliza la capacidad creativa, sino que puede conducir a un músico hasta los más avanzados lenguajes.

Una cosa es cierta: el músico español, en general, es un ignorante del folklore musical. Lo mira con cierto desprecio, lo considera como una música menor, desconoce la tradición oral en sus fuentes directas e indirectas, y cuando por alguna razón se acerca a ellas, carece de la visión de conjunto y de la capacidad de análisis necesaria para escoger lo mejor. Quizá en este punto, más que en otros, haya que buscar la causa de la mediocridad de buena parte de las obras relacionadas más o menos estrechamente con la música popular española.

Otra de las actividades en torno a la música de tradición oral que merece la pena recordar es su conocimiento y divulgación. Desde muy pronto esta actividad fue impulsada por personas, instituciones y grupos que reconocieron en la música popular una gran importancia en la formación, a todos los niveles. Es obligado citar y poner de relieve, por la influencia que tuvo durante las primeras décadas de este siglo, la labor emprendida por la Institución Libre de Enseñanza, que desde el principio incluyó entre las materias de enseñanza el arte popular en todas sus manifestaciones. Músicos folkloristas tan renombrados como Eduardo Martínez Torner y Rafael Benedito colaboraron en la I.L.E. para la recopilación y selección de un repertorio básico de canciones que todo español culto debería conocer y cantar, y también para su divulgación en las Misiones Pedagógicas, en las Colonias de Vacaciones, en la Residencia de Estudiantes y en otra serie de actividades formativas que la Institución llevó a cabo. El fruto de este trabajo fue muy abundante y los efectos de aquellas tareas divulgativas llegan hasta hoy, más o menos veladamente. El cancionero español básico, en la forma en que hoy muchos lo conocen, integrado por un centenar de canciones de todas las latitudes de España, es en gran parte fruto de aquella labor formativa. La selección, hecha con gran instinto musical y conocimiento de la tradición oral, sigue

siendo válida hoy en gran parte, aunque sea preciso completarla y ampliarla de acuerdo con los nuevos fondos hoy recopilados.<sup>15</sup>

Otro eficaz medio de divulgación del folklore musical ha sido la actividad coral. Muy pujante en las primeras décadas de este siglo, debilitada en los años 40-60, está hoy en vías de crecimiento y renovación. Lo que la memoria colectiva de cada región, comarca o provincia debe a la labor recopiladora y a la divulgación coral que ejercieron por todas partes un buen número de músicos con mayor o menor preparación, y a menudo con no poca abnegación, está muy lejos todavía de ser conocido y apreciado en su justo valor. Decenas, centenares de canciones populares han pasado a ser el símbolo musical representativo de un determinado grupo o colectividad como consecuencia del conocimiento que de ellas se ha tenido por medio de las interpretaciones corales. Es cierto que el repertorio coral compuesto sobre la base de la música popular está hoy pidiendo una renovación urgente, ya que sigue siendo un tanto reiterativo y no va acorde con el avance de los trabajos de recopilación. Pero esa renovación y revitalización, tan pujante en otros países, sólo puede ser entre nosotros consecuencia de esa formación integral del músico, que todos estamos pidiendo.

En las dos últimas décadas ha tomado auge un nuevo estilo de divulgación de la música tradicional: la denominada *música folk*, interpretada por los grupos folk o cantantes folk. Este tipo de música es un fenómeno cultural todavía no estudiado, y que sin embargo ha protagonizado una forma y estilo hasta ahora inédito de presentar el repertorio tradicional. Surgida hacia finales de la década de los sesenta, en gran medida como efecto de un mimetismo hacia la canción folk de raíz angloamericana, y patrocinada e impulsada en algunos de sus intérpretes más notorios por ciertos sellos discográficos que vieron en aquel estilo algunas posibilidades de ampliación de sus catálogos, la música folk ha conocido un auge enorme en torno al año 1980, que marcó, quizá, el momento de mayor vigencia de este estilo.

Los grupos y cantantes folk son mirados en general con muy poco interés por los músicos profesionales, y no sin cierta razón. Estos, influidos por una presentación en la que casi siempre se evidencia una falta de oficio de la que resultan unas realizaciones repetitivas, tópicas y a menudo incorrectas desde el punto de vista armónico, no suelen ver en el repertorio folk más que una música de aficionados. Esta postura, sin embargo, impide apreciar algunos aspectos positivos que este tipo de música comporta. La música folk ha logrado ampliar en alguna medida el repertorio de melodías tradicionales popularizadas, influyendo así positivamente en la memoria colectiva, y ha conseguido interesar a un público amplísimo, sobre todo joven, que de otra forma no habría conocido en absoluto la música tradicional. Por otra parte, no se puede considerar este estilo de música como un fenómeno simplemente comercial, situándolo en el mismo plano de la música de puro consumo. Creemos que la colaboración entre los músicos profesionales y los grupos folk podría dar como resultado, al igual que lo ha dado en otros países (piénsese, por ejemplo, en algunos de Latinoamérica) el nacimiento de una especie de neofolklore, de una música de calidad, con amplia difusión, con raíces en nuestro pasado, pero a la vez con un lenguaje renovado en el aspecto musical y en el contenido de los textos.

## **Folklore musical y política**

La actitud de los responsables del poder político para con la música popular se viene reflejando desde hace tiempo en un comportamiento de doble cara: por una parte se han desentendido de cualquier problema relacionado con ella; por la otra la han puesto a su servicio descaradamente cuando la han necesitado para sus fines. Aunque esta dicotomía se da en el contexto más amplio de la actitud de los políticos hacia la música y sus problemas, que en nuestro país, como se sabe, padece una situación endémica, la singular configuración de la música tradicional, como popular que es, adquiere connotaciones especiales que merece la pena detenerse a considerar brevemente.

De la indiferencia casi general de los personajes políticos hacia el folklore musical no hay ninguna duda. Ya hemos afirmado de pasada que la agonía en que hoy se encuentra la música tradicional, lo mismo que el resto de las manifestaciones de la cultura popular, se debe ante todo a causas económicas y sociales, en las que las decisiones políticas tienen una influencia decisiva.

En cuanto a la utilización de cualquier manifestación de la cultura tradicional, y en particular de la música, por parte de los políticos, no hay más que abrir los ojos para verla y recordar la historia para constatarla. Consideremos a modo de ejemplo un caso sintomático, sobre el que hay abundante documentación escrita: el de los cancioneros populares. Basta con leer los prólogos e introducciones de las obras de recopilación de música tradicional para constatar cómo, a excepción de contados casos de ayudas económicas a un trabajo de investigación, la preparación de estas obras se debe al desvelo y al sacrificio de músicos que han emprendido por iniciativa propia una labor de recuperación de la cultura musical tradicional. "Resulta bochornoso -así lo hemos escrito en el prólogo a nuestro cancionero de Zamora- leer las palabras de agradecimiento con que los pacientes y sacrificados buscadores de la cultura musical tradicional se han humillado ante las Diputaciones Provinciales, que se gastaron una suma insignificante en la edición de unos libros cuya preparación había costado horas y horas de trabajo, jornadas de desplazamiento, estancias, kilómetros de carreteras y caminos, que quedaron por cuenta de quien las había hecho. Y precisamente quienes no daban un paso sin cobrarlo a cuenta del erario público, quienes no hacían un desplazamiento que no acabara en banquete oficial, eran los que recogían las alabanzas que a otros debían, por haber concedido una limosna humillante para que viera la luz un libro cuya preparación deberían haber estimulado y financiado con dinero público desde el primer momento".

Palabras un tanto retóricas éstas que dejábamos escritas hace unos años, pero por desgracia verdaderas casi al cien por cien. Un caso extremo de la actitud que reflejan es el del *Cancionero segoviano* de Agapito Marazuela. Obra recopilada por su autor en las primeras décadas de siglo, distinguida en 1932 con el Premio Nacional de Música, tuvo que esperar hasta el año 1964 para ser editada, y nada menos que por la Jefatura Nacional del Movimiento de Segovia, con un prólogo en el que el entonces Gobernador Civil olvida celebrar que un hombre cuya independencia le llevó a una situación de marginación profesional recibiese alborozadamente el patrocinio de la edición.<sup>16</sup>

La situación de precariedad que se refleja en estos hechos ha cambiado muy poco. Rara es la institución pública que se adelanta hoy a lanzar una convocatoria previa para trabajos de recopilación de folklore musical con una dotación digna, que anime a buenos profesionales a realizar el trabajo. La mayor parte de las ayudas son posteriores a la realización de la investigación, y cubre únicamente la edición de los cancioneros. Mientras la recogida de materiales de folklore musical siga dependiendo

básicamente de la iniciativa privada, el *Cancionero Popular Español* no llegará a ser una realidad.

Al tratar el tema de la relación entre el folklore y política es obligado hacer referencia a la obra de la Sección Femenina de F.E.T. y de las JONS y recordar algunos aspectos de su labor que no siempre se tienen en cuenta al valorarla. En primer lugar, que como motor principal de toda la actividad que aquella institución paraestatal hubo una intencionalidad política que marcó profundamente el estilo y el alcance de la misma: se trataba de demostrar que en la nueva situación política la gente vivía contenta y las instituciones populares habían recuperado su prístina esencia. En segundo término, que las actuaciones de los Coros y Danzas no eran siempre protagonizadas por el mismo pueblo, por los cantores y danzantes "autóctonos", sino por otros que aprendían su repertorio y les sustituían, lo cual plantea muy serias dudas acerca de la eficacia de la conservación y restauración de que la Sección Femenina se proclamó artífice. Y finalmente, que la labor de la S.F., brillante en el aspecto coreográfico, fue muy exigua en lo musical, ya que se centró en la música que servía de soporte a la danza y al baile, olvidando el resto de los géneros del repertorio tradicional. Bajo esta perspectiva hay que considerar la labor de esta institución, que llenó casi cuatro décadas de actividad folklórica, cuando se haga su historia.

Con la llegada del régimen democrático, la relación del folklore con la política ha cambiado mucho. El montaje levantado por la Sección Femenina se vino abajo en cuanto dejó de ser necesario para dar al poder político una imagen de populismo, y desde el momento en que los mandos que sostenían el tinglado pasaron a ser funcionarios del Ministerio de Cultura. Los grupos de Coros y Danzas perdieron su principal razón de ser, y sólo han sobrevivido los pocos que han conseguido acogerse a un nuevo patrocinio.

Las actividades relacionadas con el folklore musical han pasado a depender de la iniciativa privada de personas o grupos sensibles a la cultura popular tradicional. Unos pocos nos seguimos dedicando a estudiarlo en sus aspectos musicales y a enseñarlo como cultura musical de un pasado, cuyo conocimiento no puede traer más que beneficios al profesional de la música. Otros, movidos por una especie de ecologismo cultural, tratan de que sobreviva y, con mejor o peor suerte, han tratado de encontrar la manera de interesar por su ocupación a Instituciones, sobre todo públicas, y de conseguir una financiación, a poder ser estable, para tareas relacionadas con el folklore musical y con todo su entorno etnográfico.

Así las cosas, la pervivencia de la música tradicional es incierta y desigual. Donde alguien ha logrado convencer a los políticos de turno de que la música popular es un bien social y cultural, y por lo tanto da buena imagen el favorecerla, cierta continuidad de la misma, aunque sea mínima y un tanto artificiosa, está asegurada. Pero donde la autoridad competente piensa que ya está bien de actos folklóricos y que hay que dedicar los presupuestos de cultura, siempre exiguos, a otros menesteres más urgentes, la música tradicional sigue su proceso de extinción normal.

En todo caso, la refolklorización es una tarea delicada que exige tener las ideas muy claras acerca de lo que en música es un valor perenne y un testimonio cultural del pasado, válido para el presente. De lo contrario, se puede convertir en mero montaje administrativo para organizar una serie de actividades que acaban sirviendo, más que a la música tradicional, a otros planes e intereses que muy poco tienen que ver con ella. La Sección Femenina ya pasó a la historia, pero no sus métodos y estilo.

## **La enseñanza del folklore musical**

La necesidad de concisión me obliga también en este último apartado a ser casi esquemático en la exposición de un aspecto que por sí solo podría llenar muchas páginas. Como punto de partida, viene bien recordar algo que es evidente: si ya la música es en nuestro país una actividad artística superflua, de la que en el cuadro general de saberes, culturas y aficiones necesarias a la persona se puede prescindir, el folklore musical lo es todavía mucho más. El propio gremio de los profesionales de la música, ya lo hemos indicado de pasada, lo considera, al menos en la práctica, como un tipo de saber musical menor, cuyo desconocimiento no supone una carencia grave para el oficio de músico, a cualquiera de los niveles y especialidades en que se ejerza.

Hay algunos hechos sintomáticos que revelan este estado de cosas. A pesar de que en los planes de enseñanza de los Conservatorios, vigentes desde 1966, es obligatorio un curso descriptivo de folklore en el Grado Medio, muy raro es el centro donde este curso se imparte. En cuanto a los cursos analíticos de Folklore Musical, que forman parte de las enseñanzas del Grado Superior, en la especialidad de Musicología, tan sólo se han podido estudiar hasta ahora en un Centro estatal: el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Pero hay más: de las plazas de Folklore Musical convocadas para el concurso-oposición de 1989, tan sólo se ha cubierto una, quedando vacantes otras dos, lo cual demuestra la escasez de especialistas en la materia. En cuanto a la enseñanza del Folklore Musical (Etnomusicología) en la Universidad, dentro de la especialidad de Musicología, mejor no entrar en consideraciones, a la vista del corto número de créditos que se le dedican, la forma precaria en que se imparten los curs(ill)os, el escaso o nulo contenido musical de los programas y el sorprendente procedimiento por el que se ha podido tener acceso a alguna cátedra de esa especialidad.

¿Pero a quién puede extrañar esta falta de especialistas? ¿Qué estímulo o motivación puede tener un estudiante de música o un profesional para dedicarse a fondo a una especialidad de la que ignora casi todo? ¿Cómo alguien puede animarse a preparar un temario que sólo cuando lo lee por primera vez le revela que el Folklore Musical es una verdadera especialidad que exige una dedicación larga, y no sólo un entretenimiento para aficionados que no valen para otra cosa, ni en música ni en cualquier otro campo del saber?

Y sin embargo no hay otro camino que la enseñanza especializada para que la etnomusicología tenga, por fin, el lugar que le corresponde en la formación del profesional de la música. De todo profesional, pero sobre todo del compositor y del pedagogo. Este impulso desde arriba, del que se están sentando las bases con la ampliación de las posibilidades de estudio del Folklore Musical en los Conservatorios Superiores, junto con el otro impulso desde abajo, desde "las primeras letras", que todos estamos esperando, es lo único que puede acabar con la situación del Folklore Musical, que por el momento nos parece bastante precaria.

## **Final**

El panorama que hemos descrito en estas páginas es más bien oscuro, pero nos parece real. Creemos que el reconocimiento práctico del valor del Folklore Musical

dentro del campo de la música española va para largo. No compartimos en absoluto el optimismo que reflejaba un reciente editorial de la revista Ritmo, según el cual se detectan en España síntomas de revitalización del folklore. Quienes hayan leído estas páginas verán claras nuestras razones. Sí consideramos necesaria, sin embargo, una puesta en común de los puntos de vista de todos los que en este país nos dedicamos al estudio de la música tradicional, que se propone en el citado escrito. Pero ese encuentro sería necesario, más que para congratularse por el auge del Folklore Musical, para sentar las bases orientativas de unas tareas fundamentales que están todavía por terminar, a pesar de que desde hace varias décadas se planificaron y proyectaron en encuentros y reuniones como las que hoy se siguen proponiendo.

#### NOTAS

1. El *Cancionero popular de Burgos*, de Federico OLMEDA, y el *Cancionero Salmantino*, de Dámaso LEDESMA, son las dos primeras obras de recopilación hechas con la amplitud necesaria como para ser representativas del ámbito geográfico al que se refieren sus títulos.

2. En el artículo "La etnomusicología en el Instituto Español de Musicología", publicado en el nº 44 del *Anuario* del mismo IEM, pp. 167-197, L. CALVO hace una relación completa de los trabajos de recopilación realizados entre 1944 y 1960 por los músicos que citamos. El total de documentos recogidos asciende nada menos que a 18.298, de los que se han publicado hasta la fecha menos de 3.000.

3. Manuel GARCÍA MATOS: *Antología del folklore musical de España*, Hispavox, HH 60101-601 17, Madrid, 1978, realizada por M<sup>a</sup>. Carmen García-Matos Alonso.

4. Son éstos los titulados *Folklore español, música, danza y ballet*, de Dionisio PRECIADO (Madrid, Studium, 1969), y *El Folklore Musical*, de Josep CRIVILLÉ (Madrid, Alianza Música, nº 7).

5. *Actas del I Congreso de Musicología de la SEdM*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981.

6. Josep CRIVILLÉ I BARGALLO: *Música tradicional catalana*, 1, II y 111, Barcelona, Clivis, 1981-1983.

7. Dorothe SCHUBARTH e Anton SANTAMARINA: *Cancioneiro popular Galego*, tomos I-V, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1984-1988.

8. Salvador SEGUI: *Cancionero musical de la provincia de Alicante*, Alicante, 1973; *Cancionero musical de la provincia de Valencia*, Valencia, 1980; *Cancionero musical de la provincia de Castellón*, Castellón, 1990.

9. José TORRALBA: *Cancionero popular de la provincia de Cuenca*, Cuenca, 1981.

10. Miguel MANZANO ALONSO: *Cancionero de folklore musical zamorano*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1982.

11. MIGUEL MANZANO ALONSO: *Cancionero Leonés*, vols. I-III, tomos I-VI, León, Diputación Provincial, 1988-1991.

12. Reseñamos sólo algunos de los trabajos más amplios y relevantes. Joaquín DIAZ y otros: *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, tomos I-V, Valladolid, 1978-1982; J.

32

L. ALONSO PONGA y J. DIAZ: *Autos de Navidad en León y Castilla*, León, 1983; A. GONZALEZ AYERBE, J.L. ALONSO PONGA y J. DIAZ; *El Bierzo (Etnología y folklore de las comarcas leonesas)*, León, 1984; Maximiano TRAPERO y Lothar SIEMENS: *La pastorada leonesa*, Madrid, SEdM, 1982; varios autores, coordinación de MANUEL LUNA: *Grupos para el ritual festivo*, Murcia, 1989.

13. Miguel Ángel PALACIOS GAROZ; *Introducción a la música popular castellana y leonesa*, Burgos, 1984.

14. MARIUS SCHNEIDER: "A propósito del influjo árabe: ensayo de etnografía musical de la España medieval", *Anuario Musical del IEM*, 1, 1946, p. 31 y ss.
15. *Canciones populares*: Institución Libre de Enseñanza, Madrid, 1983.
16. Agapito MARAZUELA: *Cancionero segoviano*, Segovia, 1964.

## LA INFLUENCIA DEL FOLKLORE MUSICAL EN LA CONFIGURACION DEL NACIONALISMO MUSICAL ESPAÑOL

Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla (Granada, junio de 1991)

*"El músico español, en general, es un ignorante del folklore musical. Lo mira con cierto desprecio, lo considera como una música menor, desconoce la tradición oral en sus fuentes directas e indirectas, y cuando por alguna razón se acerca a ellas, carece de la visión de conjunto y de la capacidad de análisis necesarias para escoger lo mejor".<sup>1</sup>*

La influencia del folklore musical en la configuración del nacionalismo musical español es un tema curioso: todo el mundo da por supuesto que esa influencia ha existido, pero nadie ha estudiado todavía, con la amplitud y profundidad que ello exige, en qué forma y medida se ha dado tal influencia. En esta cuestión, como en la mayor parte de las que se relacionan con la música popular española de tradición oral, nos movemos en el terreno de esas afirmaciones tópicas que se tienen por exactas sin que alguien se haya dedicado a comprobarlas.

Porque en efecto, nadie puede dudar que el folklore musical viene influyendo sobre una buena parte de la música de autor española desde hace ya más de un siglo.

Desde el *Capricho español*, que valiera a Rimsky Korsakov el calificativo de "el mejor músico español del siglo XIX", hasta las últimas producciones de música contemporánea, en las que todavía (¿todavía, o por fin?) contadísimos compositores tienen la osadía de incluir alguna referencia al folklore, no se sabe muy bien con qué intención o en obediencia a cuál estética, ya que éste, el folklore, ha sido señalado como uno de los grandes culpables del retraso musical de España con respecto a Europa, la lista de títulos que hacen alusión a contenidos temáticos tomados de la música popular tradicional española es innumerable. Apuntar, aunque sólo sea en forma de catálogo de títulos, las obras musicales en cuyas denominaciones aparecen referencias generales a lo español, lo ibérico, lo hispano o lo peninsular, u otras más particulares a las zonas geográficas que configuran el país hispano o las gentes que las habitan, a los personajes, tipos literarios, costumbres, razas, grupos humanos, pueblos, paisajes, regiones y comarcas, o a cualquier otro dato que sugiera lo español, llenaría un considerable número de páginas. Pero muchas más llenaría, ya que sería un verdadero tratado, un trabajo musicológico en el que se intentase aclarar cuáles son en cada composición las referencias concretas al folklore, y cuál es el tratamiento musical que en cada caso reciben. Si exceptuamos algunas obras de Manuel de Falla que fueron estudiadas de forma monográfica por D. Manuel García Matos en el aspecto que indicamos,<sup>2</sup> y algunos trabajos referidos a obras aisladas, el estudio de la relación entre la música popular de tradición oral y la música de autor de los últimos cien años está toda vía por hacer. Y no es extraño, ya que tal trabajo requeriría, no sólo un análisis de los aspectos musicales, por lo que se refiere a los procedimientos y recursos que cada autor emplea, sino también, y previamente, un conocimiento del folklore musical español que está muy lejos de las preocupaciones que, hoy como ayer, atraen la atención y el interés de los musicólogos.

Evidentemente, tampoco yo voy a abarcar aquí un objetivo tan amplio como el que acabo de definir. Pero ya que la influencia del folklore en el nacionalismo musical español es un tema todavía muy poco estudiado, voy a intentar al menos aclararlo someramente en sus orígenes, y a tratar de descubrir las constantes, si es que las hay, de la actitud profesional de los compositores españoles respecto de la música de tradición oral de nuestro país.

## **Los orígenes**

Dejemos a un lado de momento la distinción entre los tres tipos de música nacionalista que se suelen hacer en los manuales de historia de la música, y que abarcan desde el empleo literal de las melodías populares hasta la búsqueda de lo más profundo de las raíces sonoras del folklore musical, pasando por la etapa intermedia de la elaboración sonora de los temas. Clasificaciones de este tipo ayudan, sin duda alguna, a entender el fenómeno musical, pero también encierran el peligro de simplificar demasiado la complejidad de los hechos. En el caso que nos ocupa, además, no se puede hablar de tres etapas sucesivas en el tiempo, ya que los tres procedimientos compositivos señalados han coexistido casi desde el principio. Volveremos, sin embargo, más adelante sobre esta distinción, tan necesaria para aclarar la forma en que nuestros compositores han trabajado sobre el fondo popular.

Para centrar desde el primer momento el objetivo de nuestra reflexión, vamos a señalar un período de tiempo, las dos últimas décadas del siglo pasado y la primera de

éste, cruciales para la formación de la conciencia nacionalista por lo que se refiere a la música, y vamos a hacer una pregunta muy directa referida a esa época. La pregunta es ésta: ¿De qué medios disponía un compositor de finales del siglo pasado y principios de éste para conocer el folklore musical? La respuesta es bien sencilla en principio, aunque necesite posterior aclaración: estos medios no podían ser otros que la recopilación directa del folklore musical en sus fuentes directas, es decir, de la boca de los intérpretes y cantores de la música de tradición oral, o bien el conocimiento más o menos directo de las colecciones de cantos populares editadas hasta la fecha que hemos señalado. De que los músicos españoles de cierto renombre no se han dedicado a la recopilación directa del folklore musical no cabe ninguna duda. A excepción de Felipe Pedrell, que empleó buena parte de su tiempo en la preparación y edición del *Cancionero musical popular español*, y de Manuel de Falla, cuya obra demuestra que conoció perfectamente el folklore musical de su tierra natal por contacto directo con la interpretación viva del mismo, el trabajo de los músicos que han utilizado temas de música tradicional en sus obras no se ha apoyado más que excepcionalmente sobre un conocimiento directo de la canción popular tradicional en sus fuentes vivas. Y son precisamente músicos de segunda y tercera fila, casi desconocidos más allá del ámbito geográfico en el que ejercieron su actividad, los autores de las recopilaciones de cantos populares hechas a partir de un contacto directo con las fuentes.

La razón de este hecho es bien clara: la música popular de tradición oral ya había quedado, por la época que hemos acotado, casi completamente confinada dentro de los ámbitos rurales<sup>3</sup>. Y no habiendo entre los músicos españoles ni un solo caso semejante al de Béla Bartók, que tuvo la decidida voluntad de compaginar su amplísima labor de compositor con una actividad no menos amplia de búsqueda de la música popular en sus fuentes, los trabajos más relevantes en el campo de la búsqueda de la tradición oral musical fueron hechos casi en su totalidad por músicos "de provincia", los únicos que por entonces se dedicaron a estas tareas, casi siempre por propia iniciativa y sin aliciente económico de ningún tipo.

### **Las primeras obras de recopilación**

Pero vengamos ya más directamente a considerar cuáles son esos trabajos de recopilación, esos cancioneros o colecciones de los que un músico interesado por dar a su producción un carácter español, una sonoridad que recuerde lo autóctono, podía conocer, durante esas décadas en las que la idea de un arte nacional estaba en la preocupación estética de casi la totalidad de los compositores españoles.

Un compositor que buscara melodías populares podía disponer, en teoría, de un centenar aproximado de publicaciones al respecto.<sup>4</sup> Pero esta afirmación hay que matizarla con una serie de puntualizaciones que la dejen en sus justas dimensiones. En primer lugar, hay que notar que se trata casi siempre de colecciones muy breves. La mayor parte de las obras publicadas hasta 1870, unas 20 en total, contienen entre 20 y 30 melodías; varias de ellas no llegan a una decena, y sólo dos llegan a 50. A ello hay que añadir que por la época a la que nos estamos refiriendo, tales obras ya eran prácticamente inaccesibles, pues se trataba de ediciones cortas que se agotaban rápidamente. No obstante, a partir de 1870 la actividad coleccionista y editora de canciones folklóricas aumenta bastante. Animados, sin duda, por la demanda creciente de obras de sonoridad popular, que debía de resultar novedosa a los públicos de salón,

algunos músicos emprenden un trabajo de coleccionistas y armonizadores de melodías folklóricas adaptadas para piano. Hasta el año 1900 se publican cerca de un centenar de estos álbumes de cantos, la mayor parte con acompañamiento pianístico.

Aunque se trata en general de obras de corto alcance y difusión, algunos de estos cuadernos tuvieron una especial acogida, que indujo a sus autores a reeditarlos, o bien a ampliar la serie con nuevas colecciones. Así ocurrió, por ejemplo, con los álbumes publicados por Isidoro Hernández, que a partir de 1871, año en que dio a la luz su primer cuaderno, *El cancionero cubano*, fue editando sucesivamente *El cancionero popular* (1874), *Tradiciones populares andaluzas* (1875), *La gracia de Andalucía* (1880), *Flores de España*, su colección de mayor éxito (1883), *Brisas españolas*, el mismo año, y *Cantos populares andaluces* (1898). Mayor difusión todavía alcanzaron las colecciones de José Inzenga. Su primer álbum, publicado en 1873 con el título *Ecós de España*, contiene los temas que Rimsky Korsakov escogiera para el *Capricho español*. A esta colección sucedieron los *Cantos populares de España*, cuaderno que data de 1878, *Cuatro cantos populares* (1880), y otros cuatro álbumes publicados en el mismo año bajo una denominación de serie, *Cantos y bailes populares de España*, y con referencias a las regiones representadas en los temas: Galicia, Valencia, Murcia y Asturias.

Además de estas colecciones que incluyen cantos de un ámbito geográfico amplio o variado, aparecieron también otras publicaciones limitadas a un ámbito más definido. Así, por ejemplo, los cinco volúmenes sucesivos de *Cansons de la terra*, publicados por Francesc Pelay Britz desde 1867 hasta 1877, los *Cantos españoles*, de Eduardo Ocón, obra publicada en 1874, muy conocida y utilizada, de contenido netamente andaluz a pesar de su título, las *Alegrías y tristezas de Murcia*, publicado por Julián Calvo en 1877, que con el álbum de Inzenga ya citado y la obra *Colección de cantos populares de Murcia*, de F. Verdú, publicada ya en la primera década de este siglo, contribuyeron a dar una imagen estereotipada de la tradición popular murciana. Del mismo corte localista son los álbumes *Colección de aires vascos* (1880), de José Antonio Santesteban, y *Ecós de Vasconia*, de José María Echeverría (dos cuadernos, uno de 1893 y otro de 1896), los *Cien cantos populares asturianos*, de José Hurtado, y los dos álbumes aragoneses de José María Alvira titulados *Jota de la fiesta madrileña* (1894) y *Repertorio completo de jotas aragonesas* (1897), que contribuyeron a difundir el tópico de la tierra aragonesa como creadora y difusora de un género secularmente presente en todas las tierras del país hispano.

### **Un repertorio reiterativo y fragmentario**

Este era, aproximadamente, el catálogo de cantos populares españoles del que un músico del final del siglo pasado podía disponer, en caso de interesarse por el folklore musical. Catálogo, evidentemente, bien exiguo, si se le compara con la enorme riqueza y variedad con que la tradición oral musical se ha ido manifestando a medida que se la ha ido conociendo, ya desde los primeros años de este siglo. Sin embargo, no es la escasez el único, ni tampoco el mayor defecto de este repertorio, sino que se manifiestan en él otra serie de deficiencias graves que es necesario señalar, si se quiere analizar la situación con objetividad.

La primera de ellas podemos formularla con un interrogante muy simple: ¿De dónde tomaron los autores las canciones que contienen esos álbumes? No hay respuesta

a esta pregunta, porque no hay en estas obras la más mínima referencia a informantes, cantores y lugares de procedencia de los temas. Es verdad que esta ausencia de datos y esta falta de rigor documental no eran necesarias para la finalidad que los autores se proponían. Pero de ello se sigue una consecuencia grave: la escasa fiabilidad del material musical, tanto por lo que se refiere a la procedencia de los temas como por lo que afecta a la fidelidad documental en la transcripción que, como es bien sabido, no era el estilo de aquella época, en la que los recopiladores de materiales musicales folklóricos se permitían corregir las melodías según criterios que hoy nos parecen efecto de una deformación. Volveremos después sobre este punto, al tratar de las teorías de Felipe Pedrell. Lo cierto es que, a pesar de que muchas de las melodías tienen una sonoridad y una hechura musical que lleva indudablemente, "grosso modo" el sello del origen local que se les asigna, resulta difícil imaginar los recursos que pondrían en juego los coleccionistas para hacerse con los materiales que publicaron. Lo más probable es que lo hicieran sin salir siquiera del lugar donde vivían y ejercían su profesión, por medio de intermediarios y colaboradores o por personas originarias de las tierras a las que se atribuyen las canciones. Y es evidente que la falta de contexto y de conocimiento de la tradición musical en el medio en que vive puede hacer cometer errores musicales de bulto. La historia de la recopilación del folklore musical español está llena de estos errores, que en multitud de ocasiones han deformado las sonoridades más singulares y originales de nuestra música popular, y han hecho que se atribuyan en exclusiva a un determinado pueblo o región géneros y especies de canto presentes en todo el solar peninsular.

En segundo lugar hay que decir que este repertorio es enormemente fragmentario y reiterativo: mientras ciertos géneros aparecen a cada página en todas las colecciones, otros están completamente ausentes; mientras que ciertos esquemas y fórmulas de ritmo abundan muchísimo, de otros muchos, a menudo los más originales y característicos de la música de tradición oral, no hay ni un solo ejemplo. Y sobre todo: mientras que algunas regiones están ampliamente representadas, sobre todo las periféricas, y más que ninguna otra Andalucía, apenas hay rastro alguno de las tradiciones musicales de tierra adentro, que parecen ser completamente desconocidas para los autores. No hay más que hojear esas colecciones más conocidas y difundidas que hemos citado para comprobar hasta qué punto es incompleta y distorsionada la idea que ofrecen de lo que es la música popular española.

El índice del cuaderno *Flores de España*, de Isidoro Hernández, es una muestra arquetípica de lo que acabamos de afirmar. Entre las 40 piezas que contiene, aparecen nada menos que 20 tomadas del repertorio andaluz o gitano: *jarabe, cachucha, zorongo, caña, polo, el vito, el olé, fandango, malagueña, javeras, rondeña malagueña, soleá gitana, playeras, boleras sevillanas, panaderas, jaleo jerezano, corraleras sevillanas, granadina, peteneras sevillanas y zapateado*. Entre estos 20 títulos andaluces quedan medio perdidos una *gallegada*, una *jota aragonesa*, un *zortzico vasco*, unas *seguidillas manchegas*, otras *murcianas* y una *jota de quintos*. Cuatro piezas americanas y algunos títulos difundidos como populares, pero pertenecientes más bien al folklore urbano completan este álbum, que sin duda pretende ofrecer un muestrario de los géneros más representativos de la canción popular española, como parece indicar el título.

A la identificación del folklore español con el andaluz, que ha persistido durante más de un siglo y todavía no ha desaparecido por completo, contribuyeron, sin duda alguna, estas primeras recopilaciones, hechas con muy escaso rigor documental. Como

también a difundir y fomentar la idea de que, mientras el folklore andaluz ostenta una gran variedad y riqueza de formas, el de las otras tierras está suficientemente representado por un solo género que lo caracteriza, lo tipifica y en cierto modo lo caricaturiza. Así a Galicia la representa la *gallegada* o *muñeira*, a Aragón la *jota*, a Murcia la *parranda*, a La Mancha la *seguidilla*, a Levante el *bolero*, al País Vasco el *zortzico* y a Cataluña la *sardana*. Mientras que el resto del país queda completamente ausente y sin representación en las recopilaciones de la época.

Esta es la idea del folklore español que transmiten estas colecciones. Y esta es también la idea, nótese bien, que caló en las mentes de la casi totalidad de los músicos de la época a la que nos estamos refiriendo. De ahí las referencias típicas y tópicas a la sonoridad de la denominada *cadencia andaluza*, que no es más que una entre centenares de diseños melódicos de la sonoridad del modo de MI cromatizado, presente en la tradición oral no sólo desde Finisterre hasta Palos y desde Gerona a Huelva, sino también desde Valencia a Lisboa y Oporto. Y de ahí también el empleo reiterativo, de los ritmos de la *petenera*, *el fandango*, *el zapateado*, *la jota*, *la seguidilla*, *el bolero*, *el vito* y algunos otros, constantemente presentes en el nacionalismo musical español, incluso, como vamos a ver, en las producciones universalmente aceptadas y consagradas como obras maestras. El uso persistente de estos elementos rítmicos y melódicos ha producido una imagen sonora muy bien definida de la música española, pero también, preciso es decirlo, muy incompleta y fragmentaria.

Por ello no es extraño que algunas colecciones de cantos populares adaptados para piano que se salían del estilo habitual, igual que las primeras recopilaciones sistemáticas de música de tradición oral que recogían en abundancia material sonoro de primera mano pasasen desapercibidas a casi la totalidad de los músicos compositores, que no se fijaron en ellas, ni para conocer mejor una tradición musical popular con la que decían enlazar en sus obras, ni, por consiguiente, para renovar sus procedimientos de escritura con nuevos elementos sonoros. Los datos de este desconocimiento son tan abundantes, que no podemos estudiarlos con detenimiento. Pero vamos a fijarnos sólo en dos muy notables, por vía de ejemplo.

Por lo que se refiere a las colecciones de cantos populares con acompañamiento pianístico, hay un caso curiosísimo: el de las *Canciones leonesas* publicadas por Rogelio Villar en varios álbumes sucesivos durante la primera década de siglo. Este músico de origen leonés, musicógrafo polemista y compositor de renombre, afianzado en Madrid, donde ejerció como profesor de música de salón en el Real Conservatorio, recoge temas populares en su tierra natal, los armoniza para piano y los edita. Tanto las melodías como unos arreglos que pretenden ser novedosos ofrecen sonoridades desusadas, que podían haber sugerido nuevas formas de hacer a algún músico inquieto. Pues bien, el ejemplo de Rogelio Villar cayó en vacío, a pesar de que sus obras se difundieron bastante. Muy pocos debieron darse cuenta de lo que había de original y desusado en estas melancólicas sonoridades norteñas. Curiosamente, uno de los pocos que captaron el valor de estas músicas de sonoridad extraña fue precisamente Ruperto Chapí, lo cual es una muestra más de su fino olfato, a pesar de que su labor de compositor tuviera que ver más bien con un popularismo de corte muy diferente.

En un *postscriptum* incluido al final del segundo volumen de las *Canciones leonesas*, publicado por Rogelio Villar en 1904, el maestro Chapí da su opinión sobre estas músicas y arreglos de nuevo cuño con unas palabras que no me resisto a transcribir, por lo que tienen de reveladoras de la situación que estamos tratando de configurar. He aquí el texto de Ruperto Chapí:

"Apoderarse de un canto popular, no siempre fielmente transcrito, endosarle un ritornello enracimado de acordes, que es el supremo recurso y habilidad suprema de los sin sentido; agobiarlo, obscurecerlo y martirizarlo con varios contrapuntos retorcidos y angustiosos, aún más implacables que los enracimados acordes; usarlo impropia e inoportunamente, desquiciando su empleo, aplicándole un texto extraño, mutilándolo cuando éste falta o estirándolo cuando sobra, crimen es que severamente debiera castigarse, con penas materiales, dictadas por códigos del buen gusto, en defensa protectora del arte.

Los que tal hacen, ni tienen el sentimiento de lo bello, ni sienten la poesía de lo popular, ni son más que gárrulos y desaliñados mecanistas, que, cuando más, han oído decir cosas de un alma nacional que ni comprenden, ni tampoco podría hallar resonancia, ni aun por instinto, en las secas fibras de sus acorchados temperamentos, ni en la tirsura acartonada de sus cerebros huecos.

De estos seres, unos son infelices a quienes debe alcanzar cierta indulgencia, porque suelen ser ignorantes bien intencionados, y como por lo general son modestos, nadie los conoce ni cuenta con ellos ni les hace caso. Además, sus crímenes no traspasan los límites de la modesta y consabida colección, y aun, si ésta cae en manos de quien sepa eliminar, pueden, como tales coleccionadores, prestar algún servicio. Pero los hay -y perdónesenos la frase- los hay ... de colmillo retorcido, de éstos que han hecho a la charlatanería pedestal de su renombre, que encastillados en su soberbia, no se contentan con menos que con un Pontificado, que, por fortuna, allá se va en eficacia real con la del poder temporal de nuestro Santo Padre, pero que desconciertan los ánimos poco seguros y abusan de la inocencia, disfrazando sus procacidades e ignorancia con los nombres pomposos de tragicomedias, trilogías y zarandajas, aún más solemnes y divertidas.

Por eso el pecho se ensancha y el alma se regocija, cuando cruzan por los aires del arte sonidos puros y limpios, audacias sanas y ecos patéticos de poéticos valles, melancolías inefables de sombrías hondonadas, tintineos brillantes de auroras que sonrían al despuntar allá en lo alto tras la erguida cumbre de las altas montañas, susurrar de bosques, murmurar de arroyos, risas, bailes, rezos, suspiros, todo el encanto, en fin, con que el espíritu del arte envuelve al hombre, ablandando su rudeza y haciéndole soportables las penosas realidades de la vida.

Bien haya, pues, el artista que, como el Sr. Villar, viene, con sus CANCIONES LEONESAS, a despertar en nuestras almas sensaciones tales, y bien haya esa región, tan rica en elementos de extraordinaria belleza, interpretados por el Sr. Villar con su fino instinto y un arte superior, como ofrenda del hijo cariñoso a la amantísima madre.

Y el Sr. Villar no confecciona racimos de acordes, ni contrapuntos despiadados, ni lo ligero disfraza de suntuoso, ni lo que es verdad convierte en falso, no; el Sr. Villar hace obra espontánea y natural, pero rica e inspirada, porque su instinto es fino y delicado, lleva en el alma el sentimiento innato de lo que quiere expresar y sabe transmitirlo con encantadora poesía.

Tal es, en nuestro concepto, la obra del Sr. Villar, y por ella le felicitamos, creyendo sinceramente que el arte nacional, bien necesitado, por cierto, de tales manifestaciones, está también de enhorabuena con la publicación de esta segunda serie de CANCIONES LEONESAS".<sup>5</sup>

Es muy revelador este texto de Chapí. Prescindiendo del tono de soflama en que está redactado, muestra claramente la situación en que se encontraba lo que él llama, en expresión de su tiempo, el *arte nacional*. Pero lo curioso es que estas canciones leonesas de Rogelio Villar tampoco son nada extraordinario en el contexto, ni por razón del material escogido ni por la forma en que es presentado. Quien conozca la tradición

musical leonesa sabe muy bien que hay muchas melodías en el folklore de León que contienen sonoridades mucho más ricas y originales que las que Rogelio Villar seleccionó para sus álbumes. Y tampoco en los arreglos pianísticos hay esa búsqueda honda de sonoridades radicales que aparece, sólo seis años más tarde, en las *Cuatro piezas españolas* de Manuel de Falla. Evidentemente, estamos ante dos concepciones y dos niveles diferentes, pero ello no impide que se puedan establecer comparaciones entre dos compositores contemporáneos. Lo cierto es que la novedad sonora que contenían los temas leoneses en el contexto general de las obras del mismo género pasó completamente desapercibida entre los compositores.

Como también pasaron desapercibidos en los ambientes musicales, y éste es el segundo ejemplo al que quiero referirme, las dos recopilaciones de música popular más importantes de la primera década de este siglo: el *Cancionero popular de Burgos*, de Federico Olmeda, y el *Cancionero salmantino*, de Dámaso Ledesma. Estos dos cancioneros abren una nueva época en el conocimiento de la música popular española de tradición oral, porque son el resultado de un trabajo de búsqueda directa en las fuentes, y representan el primer esfuerzo de clasificación y ordenación sistemática del folklore musical. Pero sobre todo estas dos obras son nuevas por razón de su contenido musical. En ellas aparecen por vez primera fórmulas rítmicas y sistemas melódicos inéditos en el repertorio "recopilado" y editado hasta entonces, presentes en tonadas arcaicas, cuya hechura demuestra que pertenecen a una cultura musical distinta en gran parte de la música escrita, de autor, la que hoy se llama "cultura" sin demasiada propiedad.

Cualquier músico con preocupaciones estéticas relacionadas con el llamado arte nacional y con deseo de renovar su lenguaje a partir de sonoridades, y al mismo tiempo arraigadas en un pasado musical remoto, podría haber visto en estos cancioneros, un abundante archivo de temas musicales que habrían proporcionado la ocasión de sacar el lenguaje musical de las citas directas más o menos veladas de lo popular, llevándolo hasta las sonoridades más vanguardistas que por entonces apuntaban en Europa. Pero el ambiente general no era propicio a la renovación y la búsqueda, porque era rutinario. Se trabajaba a corto plazo y se buscaba lo seguro, un éxito zarzuelero, aunque fuese efímero, sin meterse en problemas ni en complicaciones estéticas. Además, por aquella época era poco menos que impensable que en las tierras nordmesetarias de la Península hubiese una tradición musical tan rica y variada como la que aparece en estos dos cancioneros. El folklore musical, se pensaba, era la expresión de las tierras y pueblos poseedores de una singularidad y de una trayectoria histórica capaz de darles una personalidad propia, una categoría de región o de país. Y como este no era el caso de Castilla ni el de León, no es extraño que estas dos recopilaciones, las más ricas y originales en contenido musical hasta aquella época, sin duda alguna, pasasen desapercibidas.

De poco le valió al *Cancionero salmantino* el prólogo de Tomás Bretón, elogiando su riquísimo y originalísimo contenido musical y aquella invitación que el maestro hacía a los músicos a que lo conociesen e hiciesen uso de él:

"Fecunda y eterna madre del arte de la musa popular -así escribe Tomás Bretón-, habrán de impresionarse de ella los que quieren cultivarlo sin perder su fisonomía y naturaleza, Tiene España sobrados elementos, de opulenta variedad, para señalar en el divino arte de los sonidos personalidad eminente. Necesario, indispensable es al artista el conocimiento profundo, hasta llegar al tuétano de todo lo bueno que en el mundo se produzca; (...) pero tanto más valdrá su obra, cuanto más espontánea sea y se armonice

más con el ambiente y atmósfera en que se agite. Poseyendo, pues, nosotros, base tan sólida como la de nuestros cantos populares, bien podemos aspirar, si seguimos el camino que nos traza la propia Naturaleza, a emular, si no sobrepasar un día en la música la gloria de otras naciones más adelantadas que la nuestra." <sup>6</sup>

Con la perspectiva que el tiempo da a los hechos y a las palabras, sabemos hoy que, a pesar de estas palabras, la obra musical de Tomás Bretón en pro de un arte nacional se orientó por caminos bastante diferentes de los que él recomendaba aquí. Su trayectoria musical estaba ya demasiado definida cuando él daba estas consignas, a la edad de 57 años. Pero su escrito muestra una intuición que muy pocos músicos del momento manifestaron tener.

Si el trabajo de Dámaso Ledesma tuvo al menos la suerte de ser reconocido y presentado por uno de los músicos más renombrados de la época en que vio la luz, el cancionero burgalés de Federico Olmeda no consiguió siquiera ese pequeño favor, y sigue siendo hasta hoy mismo una de las recopilaciones más desconocidas, a pesar de encerrar en sus páginas riquísimos tesoros musicales. Bien convencido estaba de ello su autor cuando en las páginas introductorias de la obra (que, dicho sea de paso, muestran una de las visiones más claras acerca de la naturaleza y los valores de la música popular de tradición oral), escribe estas palabras certeras:

"Grande es la importancia que tienen los cantos que ofrezco en este volumen: entre ellos se ven melopeas y ritmopeas que denuncian incontestablemente un abolengo muy antiguo: tonalidades que nada tienen que ver con los modos mayor y menor modernos; ritmos que no obedecen a las leyes de las proporciones dobles y triples, binarias y ternarias que hoy tenemos en uso; su naturaleza, pues se funde con la del arte homofónico de la edad medieval: su antigüedad y conservación acusan por lo tanto en nuestro suelo una tradición no interrumpida popularmente hasta nuestros días. No he dicho sin fundamento que la musa popular castellana ha podido prestar sus cantinelas a las demás regiones." <sup>7</sup>

"Por mi parte -escribe Olmeda al final de su libro- no he recogido estas canciones para que publicadas vayan a ocupar un puesto reservado e inamovible en las bibliotecas. Por lo mismo declaro mi opinión de que todas las canciones de la Nación Española deben disponerse de modo que puedan ser objeto de estudio y de educación musical en los Conservatorios y Escuelas de música y de composición, y se debe procurar que se conserven en los pueblos en su estado nativo, para que los mismos pueblos vayan desarrollando más y más las fuerzas innatas de su naturaleza musical. No es conveniente que yo diga ahora cómo deben desarrollarse en los Conservatorios, de los que debe nacer hecho, o poco menos, el arte nacional, y en los que la enseñanza de estas canciones haría gran **provecho** a este fin, pues su exposición me llevaría muy lejos y no estoy además en condiciones de realizar las iniciativas que acaso algún día expondré." <sup>8</sup>

Ni llegaron esas condiciones, ni la obra de Olmeda, desconocida injustamente por los músicos, a excepción del también burgalés Antonio José, no menos injustamente olvidado, consiguió aportar gran cosa a la renovación del arte nacional. Los vientos soplaban por entonces en otra dirección, y muy pocos compositores se arriesgaban a navegar cara a ellos. Hasta tal punto es verdad esto, que se puede afirmar que los tres músicos más representativos del primer nacionalismo español, Albéniz, Granados y Falla, manifiestan una cierta dependencia de este repertorio reiterativo y uniforme, a pesar de la capacidad creativa que sus obras demuestran.

## Un tratamiento musical tópico

La tercera y última deficiencia que queremos señalar respecto de estos repertorios, aunque sea brevemente, es la escasa elaboración de los acompañamientos pianísticos en las colecciones de música popular. Una lectura analítica de esos álbumes demuestra hasta qué punto la parte del piano crea y reproduce una serie de plantillas rítmicas (*seguidilla, jota, bolero, vito, fandango, petenera, soleá, malagueña*, por citar sólo las más repetidas) y un conjunto de clichés y sucesiones armónicas, buena parte de ellos relacionados con la sucesión acordal de la llamada cadencia andaluza, que vuelven constantemente a cada página. La influencia de este repertorio tópico, tanto en la zarzuela como en la obra de los compositores que buscan otras formas y sonoridades más elaboradas, es un tema cuyo estudio requiere larga dedicación, ya que es necesaria la lectura comparativa de un ingente número de páginas de música, pero es bastante fácil de detectar. Un caso muy claro de esta influencia, que podemos citar como ejemplo, es el de la tonada titulada *El paño moruno*. Presente en varios de los álbumes más conocidos, esta canción se difundió como uno de los arquetipos de la sonoridad característica de lo español. Pero no sólo se difundieron la melodía y el texto, sino también, y esto es lo curioso, la fórmula rítmica y armónica de su acompañamiento pianístico, hasta el punto de que Manuel de Falla también la recoge, junto con la melodía y texto, cuando elige esta tonada para formar parte de las *Siete canciones españolas*, aunque después la elabore profundamente. Contra la rutina y la superficialidad se alza, precisamente, la obra de Manuel de Falla, que alude a ella con una frase densa de contenido cuando afirma en su ensayo-homenaje a Felipe Pedrell, que éste fue un "maestro en el más alto sentido de la palabra, puesto que, con su verbo y su ejemplo, mostró y abrió a los músicos de España el camino seguro que había de conducirles a la creación de un arte noble y profundamente nacional, un camino que ya a principios de siglo se creía cerrado sin esperanza." <sup>9</sup>

En cuanto a Pedrell, al que no le duelen prendas de decir las cosas claras, deja bien descrita la situación en que se encontraba el folklore musical en la época a la que nos estamos refiriendo, cuando escribe estas afirmaciones tajantes en el prólogo a su Cancionero Popular musical español:

"En este despertar repentino de *folklore* (hay que decir la verdad, aunque sea dolorosa), los músicos, lo que se llama músicos profesionales, fuera de contadísimas excepciones, no figuran para nada. No tengo la pretensión temeraria de hacer investigaciones respecto a esta dejadez culpable. Además que sólo hay una: la de la incultura artística, y ésta hace innecesaria toda investigación. Eso sí, presentáronse colecciones y más colecciones de música popular, hechas por músicos tan incultos y tan desvalidos en achaques de música, que al mirar uno la adaptación armónica (¡) de esa música, se ha de repetir dolorosamente aquello de Virgilio a Dante, *guarda e passa*; de la fidelidad de transcripción de los documentos folklóricos, *guarda e passa*, también: el *traduttorees, sempre, traditore*, y suerte, todavía, que no sea, cuando no lo es, *trucidatore*." <sup>10</sup>

## La obra de Felipe Pedrell

Hablando, pues, de nadar contra corriente, hay que poner a la cabeza a Felipe Pedrell, figura señera, batallador incansable en la guerra contra la rutina y la mediocridad que asolaban el panorama musical de la época a la que nos estamos refiriendo.

Aunque poco nuevo se puede decir acerca de la influencia decisiva de Pedrell en el arte nacional, no está de más puntualizar y aclarar algunos aspectos del papel que siempre se le ha asignado en relación con el nacionalismo musical español.

Por lo que se refiere a su labor de recopilador de música popular, hay que reconocer que su *Cancionero musical popular español* representa sin duda alguna un considerable esfuerzo de sistematización y de reflexión acerca de un material documental recogido a lo largo de toda su vida con un método y rigor desacostumbrados en el contexto. La postura militante de Pedrell en pro de un arte nacional tuvo mucho que ver con el conocimiento que llegó a adquirir de la música popular de tradición oral por medio de un contacto bastante directo con las fuentes de la misma. Hay que advertir, sin embargo, que el Cancionero de Pedrell no es ni la primera ni la más amplia ni tampoco la más rica musicalmente de las recopilaciones que se hicieron en su época. Ya hemos citado antes, y éste es el momento de recordarlo, que los cancioneros de Federico Olmeda y Dámaso Ledesma, que pasaron poco menos que desapercibidos en su momento son dos obras de mucha mayor envergadura musical y documental que la recopilación de Pedrell. Basta una lectura comparativa para comprobar esta diferencia.

Por otra parte hay que tener en cuenta que el cancionero de Pedrell es una obra muy fragmentaria e incompleta desde el punto de vista de la presencia musical de cada una de las regiones españolas. Examinando el contenido con rigor, el cancionero que Pedrell llama español es más bien un repertorio periférico en el que predominan los temas catalanes y levantinos, mientras que las regiones y pueblos del centro de la Península, poseedoras de tradiciones musicales abundantísimas, muy ricas en sonoridades poco menos que inéditas en la época de Pedrell, y notables por su arcaísmo, o están representadas de una forma meramente simbólica, o están completamente ausentes. A pesar de ello, el cancionero de Pedrell sigue siendo citado, todavía hoy, como una de las recopilaciones documentales de mayor importancia por su contenido, y sigue siendo usado por los músicos como referencia ineludible y como fuente temática relevante, lo cual está bastante lejos del valor real de este cancionero en el contexto de las otras obras de recopilación.<sup>11</sup>

Un segundo aspecto de la labor de Pedrell que también necesita ser aclarado, relacionado también con su cancionero español, es el trabajo de armonización de las melodías contenidas en el mismo. Estas armonizaciones, aunque novedosas para lo que en la época se hacía, están bastante lejos de tener la importancia y el valor que a veces se les ha dado. La opinión favorable que Manuel de Falla expresa acerca de este trabajo pedreliano está dictada más bien por el cariño y respeto a la memoria de quien fuera su maestro, quizá más bien su consejero, que por el valor real del mismo, a años luz de lo que Falla era capaz de hacer. Es indudable que Pedrell descubre la naturaleza modal de las melodías de su cancionero y consigue a veces crearles un ámbito sonoro bastante acorde con ellas. Pero es también cierto que otras veces se pierde en sonoridades arcaizantes extrañas a lo que pide la melodía, o en sucesiones acordales que muy poco tienen que ver con la naturaleza sonora de los sistemas melódicos de los cantos que armoniza. En el trabajo creativo que supone el tratamiento sonoro de las melodías

populares, los llamados discípulos de Pedrell fueron muchísimo más lejos que su maestro, a pesar de que el punto de partida fuese muy semejante.

Finalmente, también exige una revisión a fondo la opinión que Pedrell mantiene acerca de la música popular como continua referencia temática en la música de autor española. Los dos últimos volúmenes de su cancionero son un intento de demostrar, en palabras del propio Pedrell, que "el canto popular y la técnica de la escuela musical española constituyen y afirman la nacionalización del arte, merced a la tradición técnica constante y cuasi general de componer sobre la base del tema popular."<sup>12</sup> En un trabajo reciente acerca de las raíces populares en el Cancionero Musical de Palacio, me extendí en demostrar, creo que de forma bastante convincente, que la relación entre la música popular y la de autor en siglos pasados es imposible de probar, por el simple hecho de que la música de tradición oral sólo la conocemos documentalmente desde hace un siglo, hecho que impide establecer las comparaciones que aclaren ese pretendido parentesco.

Para Pedrell fue obsesivo el tema de esta relación fontal de la música popular respecto de las de autor, hasta el punto de llegar a ser fundamento y justificación de su quehacer como compositor. Pero sobre todo fue la idea que, continuamente repetida por él como proclama y manifiesto (recuérdese *Por nuestra música*), logró encender en otros músicos la llama interior que a él le consumía. Por ello, sea lo que fuere de su obra y de la verdad del hecho que él tenía por cierto, a Pedrell debe la escuela nacionalista española el inicio de la andadura hacia una meta que él dejó bien perfilada.

## **Isaac Albéniz y Enrique Granados**

Si hay dos músicos cuya obra puede calificarse como música española, éstos son Albéniz y Granados. Lo difícil es, sin embargo, concretar qué es lo español en ellos, porque son compositores que casi nunca parten de citas literales de música popular. La dificultad para el análisis de sus obras en este aspecto se hace todavía mayor por el hecho de que las melodías que inventaron están presentes en la memoria colectiva ya desde hace casi un siglo y se han popularizado hasta el punto de llegar a ser referencia obligada cuando se quiere tipificar la sonoridad de la música española. Por ello es necesario cierto distanciamiento, si se quieren analizar con objetividad los elementos musicales presentes en la obra de estos dos músicos.

Refiriéndonos sobre todo a la obra para piano, en la que estos dos compositores dejaron lo mejor y lo que la crítica ha considerado más valioso de su producción, hemos de tener en cuenta, para comenzar, que las fuentes de conocimiento de la música popular para estos dos compositores fueron, salvo excepciones, las mismas que para los demás músicos de la época, es decir, los repertorios más difundidos de folklore de salón, a los que venimos aludiendo desde el principio. En consecuencia ellos estaban forzosamente condicionados por las limitaciones de ese repertorio, como punto de partida. Pero al ser dos músicos dotados de excepcional inspiración, no necesitaban más que un leve apoyo temático, melódico o rítmico, para que su enorme capacidad de inventiva se pusiese en actividad. Escuchadas bajo esta perspectiva las obras de estos dos compositores muestran claramente lo que en ellas hay de sustrato popular y lo que es inventiva personal.

En el aspecto rítmico, las citas del repertorio por entonces en uso son constantes y reiterativas en las obras de ambos músicos. No es difícil descubrir el parentesco cercano entre ellas y los clichés rítmicos de los géneros populares más conocidos. En Albéniz, estas referencias son clarísimas y continuas. En Granados, las ataduras rítmicas son en ocasiones más leves, pero también existen. Si escuchamos atentamente las *Danzas españolas*, por ejemplo, es bastante fácil llegar a percibir las. En cambio los parentescos melódicos con el repertorio usual son más difíciles de descubrir, porque son mucho más sutiles. La búsqueda constante de nuevas sonoridades que caracteriza la obra de estos dos músicos va revistiendo las referencias a lo popular de una riqueza de matices y de una hondura musical cada vez mayores. Una cosa es cierta, sin embargo: en uno y otro compositor hay una presencia constante de lo andaluz y lo gitano como equivalente a lo español. En Albéniz, esta presencia llega a ser casi maniática. En Granados es menos acusada, sobre todo en *Goyescas*, que ya tiene otras connotaciones. Pero a uno y a otro músico les resulta difícil salir de las sonoridades y del colorido andaluz, presente en gran parte de sus obras. En las piezas que evocan otras tierras de España, las referencias vuelven a ser un tanto tópicas: para Aragón y Navarra, y aun para Valencia, la jota; para Cataluña, la sardana; para el Norte, un melodismo más suave, ondeando sobre ostinatos acordales; y para Castilla..., para Castilla, nada especial. Si acaso, una seguidilla, que inevitablemente la emparenta musicalmente con Sevilla.

Por ello, a pesar del indiscutible valor de la obra de estos dos músicos, o más bien, teniendo en cuenta su enorme capacidad creativa, no puede uno menos de preguntarse hasta dónde habrían llegado, de haber tomado contacto más directo con la tradición oral viva, o de haber conocido otros repertorios populares ya editados por aquella época. Quizá la *Suite Iberia*, a la vez que el monumento pianístico que culmina la obra de un músico genial, hubiese podido ser de verdad ibérica, aunque hubiese sido un poco menos andaluza. Y quizá las *Goyescas* hubiesen adquirido una hondura más castellana, sin perder la gracia castiza.

Aunque quizá no era todavía el momento de una mayor profundidad, de un acercamiento a las raíces, no puede uno menos de tener presentes, al escuchar a Granados y Albéniz, las palabras que Béla Bartok escribiera, aclarando su forma personal de acercarse a la música popular:

"Por paradójico que parezca, sostengo sin titubear que una melodía, cuanto más primitiva es, menos requiere una fiel armonización para su acompañamiento. Tomemos como ejemplo una melodía desarrollada solamente sobre dos grados sucesivos (y hay muchos casos así en música campesina árabe). Se ve claro que estos dos grados sujetan mucho menos la invención del acompañamiento en comparación con lo que podría obligar, por ejemplo, una melodía sobre cuatro grados. Además, en las melodías primitivas no se encuentra referencia alguna a una concatenación estereotipada de tríadas. Este hecho negativo no significa más que la ausencia de ciertas sujeciones, y entonces, por lo contrario, una gran libertad de movimiento: naturalmente, para quien sepa moverse. Así, dicha libertad permite dar vida a las melodías en los modos más diversos y aun recurriendo a los acordes de las tonalidades más lejanas. Casi me atrevería a decir que la aparición de la denominada politonalidad en la música mingara y en la de Stravinsky podría ser explicada, en parte por/lo menos, a través de esta posibilidad ofrecida por las melodías primitivas."<sup>13</sup>

Este material sonoro primitivo y arcaico, esencial, diríamos, ya estaba recogido en algunas recopilaciones, por la época de nuestros dos músicos, pero les pasó desapercibido, a ellos como a casi todos.

## **Manuel de Falla**

La búsqueda y hallazgo de las sonoridades radicales que subyacen en la música popular, sólo iniciada en Albéniz y Granados, es ya una realidad en la obra de Manuel de Falla. La amplísima bibliografía acerca de su vida y su obra permite seguir paso a paso el itinerario recorrido por el maestro hasta conseguir una depuración sonora que llega a la raíz más honda de la música española.

Por lo que se refiere al tema que aquí nos ocupa, basta con recordar dos aspectos de la obra de Falla ya bien conocidos y estudiados. Por una parte, la relación estrechísima de una buena parte de sus obras con la música andaluza. Esta relación adquiere ahora matices casi inéditos. Por una parte, Manuel de Falla se aleja, ya desde su primera obra significativa, *La vida breve*, del repertorio tópico andaluz más conocido. Los temas, de creación personal del músico casi en su totalidad, según nuestra opinión, y en contra de lo que García Matos se empeña vanamente en demostrar, tienen muy poco que ver, excepto en algunos rasgos sonoros cadenciales, con lo que hasta entonces se había entendido por música andaluza. El canto adquiere en esta obra una hondura desconocida, porque no rehuye ni suaviza las asperezas interválicas autóctonas, que la música de salón había corregido casi siempre; y los ritmos reflejan la enjundia misma de la dinámica de las percusiones y toques de guitarra que acompañan al cante jondo. Este camino hacia la esencia de las sonoridades de la música andaluza, que Falla inicia en *La vida breve*, lo sigue recorriendo siempre, con matices y sonoridades diferentes, aunque siempre radicalmente semejantes, en *El amor brujo* y *Noches en los jardines de España*, y llega a su culminación en la *Fantasia Baetica*, la obra más esencialmente andaluza de cuantas escribiera.

Pero al mismo tiempo que recorre este camino, Falla no se ciñe a estas sonoridades sureñas de su tierra natal, sino que también ahonda en aquellas otras que descubre en las tradiciones populares de otras tierras. Esto es claro ya desde su temprana obra, *Cuatro piezas españolas*, en la que elabora un tema aragonés y otro norteño con la misma profundidad con que trata lo andaluz. Lo mismo sucede con las *Siete canciones españolas*, obra en la que ya predominan los temas no específicamente andaluces, y con la que Falla quiere, sin duda, ofrecer una visión antológica, aunque muy resumida, de la riqueza musical rítmica y melódica de la tradición musical popular española en su conjunto. Respecto de esta obra, es digno de notar cómo Manuel de Falla consigue una resonancia esencialmente "española", debido a la hondura con que los temas son tratados en la parte pianística, a pesar de que en la elección de las canciones no se sale de los repertorios al uso editados hasta la fecha (excepción hecha, no está de más recordarlo, de las recopilaciones de Olmeda y Ledesma, de las que no hace uso alguno). El universalismo de la obra de Falla respecto de la tradición musical española en su conjunto se hace ya del todo evidente en *El sombrero de tres picos* y en *El retablo de maese Pedro*, culminando después en el *Concierto para clavicémbalo*, cuyo tema generador, como se sabe, incluye resonancias hispanas no sólo amplias, sino también proyectadas hacia el pasado musical español.

Para terminar esta breve reseña sobre la obra de Falla, quiero aludir a un segundo aspecto que considero no suficientemente aclarado todavía, a pesar de que se considera casi definitivamente zanjado. Me refiero a la utilización, por parte de Manuel de Falla, de citas directas de música popular como punto de partida de su trabajo de compositor. Después de los tres estudios que D. Manuel García Matos dedicara al rastreo de temas populares en cuatro obras de Manuel de Falla, a saber, *La vida breve*, *las Siete canciones españolas*, *El sombrero de tres picos* y *El retablo de maese Pedro*, debería parecer que la cuestión ha quedado definitivamente aclarada a favor de las conclusiones que García Matos extrajo de su análisis: efectivamente, la mayor parte de la obra de Falla "se nos muestra construida a base de documentos folklóricos enteros y veros, sobre el documento o, en vista del documento, que no, vagamente, sobre sus aromas y esencias"<sup>14</sup>, como habían venido opinando críticos y musicólogos de tanta solvencia como Adolfo Salazar, Jime Pahissa, Ángel Sagardía, Gilbert Chasse y Bartolomé Pérez Casas, entre otros. Creo que estos trabajos de nuestro renombrado etnomusicólogo tienen que ser revisados en profundidad, así como las conclusiones que saca de su rastreo temático. Por mi parte ya creo haber hecho esta revisión, por lo que se refiere a la partitura de *El sombrero de tres picos*, en una ponencia que presenté hace dos años al Congreso "España y los Ballets Russes de Serge Diaghilev",<sup>15</sup> en la que me ocupé de seguir paso a paso el itinerario de García Matos, llegando a una conclusión totalmente diferente de la que él sacó, que puede resumirse así: si es evidente que Falla emplea de vez en cuando algún tema popular citándolo puntualmente, en la mayoría de los casos crea o transforma los materiales melódicos. Esta conclusión me parece todavía mucho más evidente al analizar *La vida breve* y *El retablo de maese Pedro*, en cuyas partituras García Matos se pierde en una búsqueda que se asemeja mucho más a una labor policíaca a la caza de huellas que a un análisis musicológico sereno. Las citas literales sólo aparecen con absoluta claridad en las *Siete canciones españolas*, obra en la que, evidentemente, Falla intentó claramente el tratamiento musical de melodías tomadas literalmente del fondo popular presente en las colecciones de la época, consiguiendo, por otra parte, una obra tan genial y personal, subrayo esta palabra, como todas las demás que escribió.

En la obra de Manuel de Falla, el nacionalismo musical español alcanza, pues, una hondura, una amplitud y unas dimensiones nunca superadas después por la obra de ningún compositor, tomada de forma global.

## **Conclusión**

Como dije al comienzo, he limitado mi trabajo a intentar esclarecer la forma en que el folklore musical influyó en la configuración del nacionalismo musical español. Tratar de aclarar, aunque sea sumariamente, en qué medida y en qué manera la música popular ha seguido estando presente en la obra de los compositores españoles del presente siglo, sería un intento vano. Un trabajo de estas dimensiones requeriría miles de horas de búsqueda y de análisis, que es imposible hacer en poco tiempo.

Pero además, nos podemos preguntar seriamente si ese trabajo tendría alguna utilidad. Porque si es un hecho que la mayor parte de la producción musical española de este siglo permanece olvidada y archivada, ¿a quién puede interesar hoy cualquier estudio que se haga sobre ella? Las preocupaciones actuales de los intérpretes y de los compositores se centran sobre un objetivo que parece más urgente, y que sin duda lo es:

sacar definitivamente a la música española del retraso general en que está sumida desde hace varios siglos, y ponerla a la altura del tiempo presente. Y en esta andadura necesaria, si algo ha quedado por el camino es la obra más inmediata, la de este siglo, para la que apenas hay lugar, porque se la considera, salvo raras excepciones, periclitada y atada a un pasado que hay que superar.

Sorprendentemente, se ha afirmado que el folklore, entre otras causas, ha sido culpable de este retraso, por ser un recurso al que frecuentemente han acudido los compositores para asegurarse un éxito fácil y para paliar la falta de inventiva. Creemos que esta apreciación es injusta, y debe ser revisada. En primer lugar porque a partir de melodías populares se han compuesto obras imperecederas a lo largo de varios siglos de historia de la música. Segundo, porque lo que da el valor verdadero a una obra musical no es el punto de partida, sino el resultado final. A este propósito hay unas reflexiones muy clarividentes de Béla Bartók, que avaladas por su propia trayectoria como compositor, echan por tierra esa opinión tan corriente. Dice así Bartók:

"Generalmente se considera que la armonización de las melodías populares es, a fin de cuentas, algo relativamente fácil, o por lo menos mucho más fácil que la escritura de una composición sin ayuda temática alguna. Así suele decirse que el trabajo de armonización ofrece al compositor la ventaja de una liberación a priori de una parte del esfuerzo: justamente el de la invención de los temas. Tales ideas son completamente equivocadas. En realidad, saber tratar las melodías populares es uno de los más difíciles trabajos que existen, y sin más, lo podemos considerar idéntico al de compositor de músicas "originales", cuando no más difícil. (...) Para elaborar un canto popular no se necesita por cierto, como suele afirmarse, menos inspiración que la requerida para cualquier otra composición. (...)

En la música, como en la literatura, en la escultura y en la pintura, no tiene importancia alguna saber y conocer el origen del tema, pero sí la tiene ver cómo ha sido tratada aquella materia. En este cómo reside justamente toda la preparación, la fuerza expresiva, la capacidad de construir; en fin, la personalidad del artista. (...)

Por ello podemos decir: la música popular alcanza importancia artística sólo cuando por obra de un gran talento creador consigue penetrar en la alta música culta y, por lo tanto, influir sobre ella. En manos de quien no tiene talento, ni la música popular ni cualquier otro material musical puede adquirir valor. Es decir: contra la falta de talento, para nada sirve apoyarse en la música popular o en otras cosas. El resultado, en uno u otro caso, sería siempre el mismo: nada."<sup>16</sup>

La contundencia de este juicio está garantizada por los hechos. Sin embargo, tampoco vamos a decir que durante décadas enteras ha faltado el talento a los compositores españoles. Sería ridículo e injusto afirmarlo. Si en las últimas seis décadas la música española no logró despegar del todo de su pasado y entrar en la corriente europea, ello ha sido debido, sin duda, a causas muy complejas que no se pueden tipificar con afirmaciones simplificadoras.

Una cosa es cierta, sin embargo: el recurso al folklore, muy frecuente en los músicos españoles hasta hace unas tres décadas, y todavía constatable hoy de vez en cuando, sobre todo cuando un compositor se ve obligado a incluir alguna referencia temática por alguna razón ajena a la misma música, no es precisamente modelo de buen hacer. Se sigue acudiendo prácticamente a las mismas fuentes de siempre, porque se ignora qué es y dónde se encuentra, en música tradicional, lo más hondo, lo más representativo, lo más rico en sonoridades, lo más original y característico, y lo que

ofrece, por lo tanto, la posibilidad de un tratamiento musical más rico en consecuencias sonoras.

Ciertamente, éstos no son tiempos de acudir al folklore como fuente temática. En la música contemporánea soplan hoy otros vientos, quizá en demasiadas direcciones como para que quienes intentan hacer música de hoy encuentren un norte seguro. Pero de ahí a llegar a afirmar, como se ha hecho alguna vez, que ya no tiene sentido seguir expresándose a través de la lengua del folklore, cuando el primero en abandonarlo ha sido el propio pueblo, además de no ser verdad, parece un tanto sangrante, porque el pueblo no ha abandonado su folklore, sino que ha sido despojado de él por la fuerza. De su folklore, y además de toda la cultura y las formas de vida que fueron su patrimonio durante siglos, y que podrían haber inspirado las nuevas formas de cultura y vida que exige una sociedad en continuo y acelerado cambio. La ruptura se ha impuesto por la fuerza de unos hechos que se dicen irremediables, y los músicos no han alzado su voz para denunciar un hecho tan lamentable, ocupados como están, cada uno en su isla, en abrirse un hueco, aunque sea a codazos y empujones.

Pero a pesar de este panorama un tanto sombrío para el folklore en los tiempos que corren, cabe esperar que éste vuelva a encontrar un lugar, el que le corresponda, si algún día llega a ser conocido en profundidad, y si algún día vuelve la cordura a los músicos, como ya ha llegado hace tiempo a quienes ejercen en otros campos del arte, en los que toda técnica, todo lenguaje y todo estilo es practicado y es acogido, siempre que no sea una estéril repetición del pasado, sino un camino para la expresión sincera de algo que se lleva dentro y se quiere comunicar a otros seres humanos.

#### NOTAS

1. MANZANO ALONSO, Miguel: "La música en España, hoy: el Folklore Musical", en *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, nº 204, noviembre, 1990, pp. 3-18.

2. Los dos primeros trabajos de M. García Matos aparecieron en la revista *Música, de los Conservatorios españoles*, en los núms. III-IV, enero-junio de 1953, págs. 41-68, y en el núm. VI, octubre-diciembre de 1953, bajo el título "Folklore en Falla", I y II. El tercero fue publicado en el *Anuario Musical del I.E.M.*, XXVI, 1972, pp. 173-197.

3. El concepto de folklore urbano con relación a España está todavía por estudiar, definir y tipificar en géneros y especies.

4. En una comunicación libre al III Congreso Nacional de Musicología, Emilio REY GARCIA y Víctor PLIEGO DE ANDRES recogen y presentan un catálogo poco menos que exhaustivo de los cancioneros de música popular publicados en España hasta el año 1910. La comunicación, titulada "La recopilación de la música popular española en el siglo XIX." "Cien Cancioneros en cien años", está próxima a ser publicada, con las Actas de dicho Congreso. Tomamos los datos de este epígrafe del trabajo de E. REY y V. PLIEGO.

5. VILLAR, Rogelio: *Canciones leonesas, II*; sin pie de imprenta, 1904.

6. LEDESMA, Dámaso: *Cancionero Salmantino*; Madrid, 1907.

7. OLMEDA, Federico: *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*; Sevilla, 1903, reedición de la Diputación Provincial de Burgos, 1975, pp. 13-14.

8. OLMEDA, Federico: *ibid.*, p. 205.

9. MANUEL DE FALLA: *Escritos sobre música y músicos*, introducción y notas de Federico Sopena, Madrid, col. Austral, A 53, 4a edición, Madrid, 1988, p. 84.

10. PEDRELL, Felipe: *Cancionero musical popular español*, Barcelona, 1958, 3a edición, tomo I, p. 32.

11. Véase, por ejemplo, SAGREDO ARAYA, Humberto: *El núcleo melódico*, Temas de Etnomusicología, Universidad Simón Bolívar, Venezuela, 1989; se citan únicamente ejemplos del Cancionero de Pedrell, en las pp. 68 y ss., a pesar de que es ya más bien una obra histórica.
12. PEDRELL, Felipe: *ibid.*, tomo III, portadilla.
13. BARTOK, Béla: *Escritos sobre música popular*, Siglo XX Editores, México-Madrid, 1979, p. 93.
14. GARCIA MATOS, Manuel, artículo "Folklore en Falla", citado en nota 1, p. 68.
15. MANZANO ALONSO, Miguel: "Fuentes populares en la música de <El sombrero de tres picos>"; ponencia presentada al Congreso '*España y los Ballets Russes de Serge Diaghilev*', Granada, 1989. Trabajo inédito.
16. BARTOK, Béla, o. c, pp. 86 y ss.

## APORTACION DEL FOLKLORE A LA FORMACION DEL MUSICO PROFESIONAL

Lección inaugural de apertura del curso 1991-1992  
en el Conservatorio Superior de Badajoz

Para comenzar, bueno es que establezcamos claramente un punto de partida claro: hay dos tipos de música, o mejor dicho, de cultura musical. Hay una que se escribe con signos y se aprende por medio de libros: la que se enseña en los Conservatorios. A ésta se la llama música "cultura", música "clásica" música "de autor". Pero también hay otra música que ni se representa ni se interpreta por medio de la escritura, ni se aprende y enseña en libros, sino de viva voz, de maestro o maestra que canta o toca a discípulo que primero mira y observa, y después repite hasta aprender, que en eso si son iguales las dos músicas. Esta segunda, a la que llamamos corrientemente *folklore*, y con muy

poca propiedad por cierto, se ha conservado durante siglos en el único soporte de la memoria individual y colectiva del pueblo, hasta que ha comenzado a ser recogida y transcrita en los cancioneros.

Aunque es evidente que hay grandes diferencias entre ambos tipos de música, ya de entrada hay que descartar una idea muy corriente entre los músicos de profesión. Muchos de ellos, aunque no lo manifiesten abiertamente, suelen considerar a la música popular de tradición oral como una especie de cultura musical de segundo orden, originada por una asimilación imperfecta y parcial de la verdadera música, que en opinión de ellos es la música culta, de autor. Bastaría con hacer un recuento de las innumerables prestaciones que la música llamada culta ha tomado de la popular, para caer en la cuenta de lo equivocado de tal opinión. Y ello sin entrar a valorar la prestación básica y originaria, hoy ya demostrada con evidencia por la investigación etnomusicológica, en virtud de la cual la música occidental, la llamada "culta" no es más que un bloque, una veta, ciertamente muy evolucionada, pero una parte, al fin y al cabo, de la inventiva musical que la humanidad viene ejercitando desde hace milenios.

Hoy ya tenemos a nuestro alcance documentos sonoros de los pueblos de todo el mundo, que nos demuestran con evidencia que la cultura musical de Occidente no es la única que ha dado origen a obras maestras, y a estructuras de gran desarrollo. o que en punto a matices, o expresividad, o poder de influencia sobre la sensibilidad, hay otras culturas musicales que, por medio de elaboraciones sonoras diferentes de las que la música que llamamos "culta" pone en juego, igualan y a veces superan la perfección de las grandes creaciones de la música occidental. Fue Béla Bartók, conocedor profundo de ambas culturas musicales, quien afirmó que, en cuanto a calidad e inspiración, las cumbres alcanzan en las dos igual altura, sobre todo en las obras de corta duración y desarrollo breve.

Pero vamos a hablar de diferencias, una vez apuntadas estas igualdades básicas entre música de autor y música popular de tradición oral. Porque son precisamente esas diferencias las que nos pueden recordar algunas cualidades y propiedades que la música de tradición oral conserva, pero que se han perdido, parcial o totalmente, en la práctica actual de la música que llamamos culta. Y son esas cualidades las que, descubiertas por los músicos profesionales, pueden enseñarnos o recordarnos aspectos de la música que desconocemos o tenemos muy olvidados en nuestro tiempo.

## **La interpretación**

La primera de las diferencias aparece si consideramos el acto de la interpretación, es decir, si tenemos en cuenta los momentos y ocasiones en que la práctica de la música tiene lugar. Como sabe cualquiera que conoce la vida y costumbres del pueblo, o cualquiera que se ha detenido a leer atentamente un cancionero de folklore musical, la música popular de tradición oral está integrada (estaba integrada, hay que decir, lamentablemente, muy a menudo) en todos los momentos del día, tiempos del año y épocas de la vida, formando parte de la diaria existencia. Desde la cuna a la sepultura, los cantos y músicas eran para cada persona humana un fondo sonoro constante e incesante. El repertorio de los géneros y especies de cualquier recopilación de músicas tradicionales, formado por canciones y rondas de todo tipo, cantos de boda, de cuna, de juego y entretenimiento, canciones para los más diversos trabajos, ocupaciones y fiestas del ciclo festivo y laboral, danzas y bailes variadísimos, cantos narrativos y cánticos

religiosos, demuestra claramente esta relación con la vida y los cantos que nacen y brotan de esa misma vida. Con toda propiedad puede decirse que no había tiempo ni lugar exclusivamente dedicado a la música, porque cada día, cada hora y cada momento tenían su música y su canción.

A diferencia de ello, la música "culta", tiene hoy un tiempo y una ocasión propia: el concierto, el recital, que es el único momento en que esa música se realiza al vivo. Fuera del concierto no hay ya apenas otras ocasiones para la música viva y en acto, no aparecen otras maneras de participar en la práctica y en la audición de la música. Y hay que reconocer que, por mucho que se multipliquen conciertos y recitales, las ocasiones que hoy se nos brindan de estar en contacto con un acontecimiento musical vivo y directo son muy escasas, y están al alcance de un número muy corto de personas. Unas veces porque las circunstancias de lugar y tiempo por una parte, y las condiciones económicas por otra, filtran el acceso a esos acontecimientos musicales. Y otras porque una buena parte de la sociedad considera la música clásica como algo aburrido e insoportable, aun cuando se tengan aficiones musicales, por falta, evidentemente, de una iniciación que permita disfrutar de un concierto a estas personas.

Ahora bien, conviene no olvidar que las cosas no han sido siempre así. Porque durante siglos, también la música "culta", aunque no tanto como la popular, se ha practicado y se ha escuchado, no sólo en conciertos, sino también en multitud de ocasiones mucho más relacionadas con la vida diaria. Entre muchos ejemplos que se podrían traer a colación, hay uno muy conocido: las reuniones y veladas privadas de músicos, tanto virtuosos como aficionados, tanto creadores como oyentes, siempre fueron muy frecuentes, cuando las circunstancias lo permitían. No están tan lejos, recordémoslo, las reuniones domiciliarias en que Franz Schubert estrenaba para sus amigos de tertulia los ciclos de canciones o las obras instrumentales que iba componiendo. O las veladas en que Schöenberg daba a conocer a sus íntimos seguidores las nuevas sonoridades que iba logrando a partir del nuevo lenguaje musical que iba cobrando forma en su mente creadora. Estrenos mundiales a domicilio, ¡quién lo diría!

Tenemos que reconocer que hoy se ha perdido casi por completo esta unión de música y vida. Porque ¿para qué se prepara hoy casi siempre un instrumentista, si no es para el concierto ante un público distante, ya que apenas se concibe otro modo y otro momento de dar a conocer a otros lo que en tantas horas de trabajo duro y sacrificado se ha preparado para ese momento, el concierto? ¿Cuándo se ve hoy a un intérprete tomar su instrumento y regalar a sus amigos y colegas unos minutos gratuitos y amistosos de música en privado, dejando a continuación el turno a otro compañero que hace lo mismo? ¿O cuándo un compositor desvela en privado, de forma experimental, para sus compañeros de oficio y seguidores incondicionales y en tertulia casera, "de cámara", el último invento sonoro sobre el que está trabajando, renunciando a dar la sorpresa total el día del estreno "mundial y absoluto" de su obra ya acabada?

No es éste, ciertamente, el tiempo de la música en la vida, a no ser de la música "enlatada", como se dice, cuya grabación y audición entra en otra dimensión diferente, que no vamos a abordar aquí. ¡Qué gran diferencia entre esta distancia y la naturalidad con que la música popular se integraba en la vida diaria, o la frecuencia con que la música "culta" se acercó a la existencia diaria en otras épocas!

## **El oficio de músico**

La segunda diferencia que quiero señalar entre la música popular tradicional y la música "cultura" se da en el oficio de músico. En la práctica de la música popular tradicional no hay profesionales en sentido propio. Profesionales cantores nunca, desde luego. Y profesionales instrumentistas en sentido estricto tampoco, porque los intérpretes de música instrumental popular nunca han sido músicos "con dedicación exclusiva". No es fácil imaginar a un tamborilero o un sacristán viviendo únicamente de su oficio. En cuanto a la música vocal, ahí sí que no hubo nunca especialistas. Casi todo el mundo sabía cantar algo y tenía en la memoria un repertorio más o menos numeroso. La canción popular ha estado siempre a punto y a flor de labios, dispuesta a saltar en cualquier ocasión propicia, no sólo en las grandes ocasiones ni en las fechas especiales. En cuanto a la preparación técnica, tampoco les era necesaria a los intérpretes de la música tradicional una gran técnica para ponerse a cantar. Les bastaba con un oído musical bueno o normal, (los que carecían de oído ya se imponían el silencio a sí mismos), una buena memoria, y sobre todo una disposición a entrar en el juego, a participar, a no quedarse "chupando rueda", como se dice, porque cuando el turno corría, nadie se libraba de ofrecer su aportación al acto colectivo.

Muy al contrario, el músico profesional de hoy y de ayer es ante todo eso, un profesional, que pasa su vida preparándose para la actuación y actuando en recital o en concierto. Y esa preparación y actuación son la profesión a la que se dedica y de la que vive. La consecuencia de esto es que si no hay retribución económica tampoco hay música, lo cual tiene una ventaja indudable para el que escucha: la calidad. Porque el que paga exige, y el que recibe la paga ha de quedar a la altura que se esperaba de él, si quiere que se le siga teniendo en cuenta. Pero como con secuencia de ello surge también un gran inconveniente: la música deja de ser a menudo algo que se lleva dentro y necesita ser comunicado a otros. Y aunque el músico, sobre todo el intérprete, no excluya esa comunicación a través del arte, el condicionamiento económico pesará mucho sobre su oficio.

Se me podría replicar diciendo que esto siempre fue así, ya que siempre hubo profesionales en la música "cultura". Y ello es verdad, pero sólo a medias. En la historia de la música se suelen distinguir dos épocas: aquella en que los músicos eran una especie de criados al servicio de quien les pagaba, y aquella otra, a partir de Mozart, en que el músico se convierte en un artista por libre, que vive de la aceptación por parte del público de su actividad como creador o intérprete. Pero tal distinción no se puede hacer de forma tan tajante. Porque los músicos servidores no componían o interpretaban sólo en aquellas ocasiones a las que su oficio o contrato les obligaba. ¿Quién obligó, por ejemplo, a Haydn a componer 110 sinfonías, o a Bach a escribir *El clave bien temperado*? Ciertamente, no los señores a los que tenían que servir como músicos por oficio y contrato, sino más bien la necesidad que sentían de crear y de comunicarse por medio de la música. Y por otra parte, los músicos artistas por libre han tenido que hacer muchas reverencias y dedicatorias humillantes para poder ir viviendo o malviviendo, convirtiéndose así, en realidad, en una especie de músicos de oficio. Así pues, el trabajo profesional obligatorio y el impulso artístico espontáneo y gratuito nunca estuvieron en el pasado totalmente separados.

Sin embargo la figura del músico que actúa por necesidad, porque vive la música, viva o no viva del oficio de músico, y necesita comunicar a otros esa vivencia, escasea cada vez más en los tiempos que corren, es preciso reconocerlo. La figura de ese músico que entregaba generosamente su tiempo libre y su esfuerzo suplementario a la

preparación de un coro, o de un conjunto instrumental, o a la enseñanza a los principiantes, ya pertenece cada vez más al pasado. Entiéndaseme bien: no estoy abogando por una vuelta a la penuria y escasez de medios, sino que me estoy refiriendo a una pérdida del ejercicio del arte musical por amor a las cosas, lo cual es compatible con el oficio y la retribución económica.

Ocurre además hoy un fenómeno muy curioso: está apareciendo, y proliferando, un nuevo tipo de músico, además del artista y el de oficio: el músico institucional. Esta es una nueva especie de artista músico hasta ahora inédita, a la que pertenecen ciertos compositores o intérpretes que, haciendo valer su curriculum, pretenden, y a veces consiguen, que la sociedad les sustente con encargos o con ciertos que les permitan dedicarse plenamente a su oficio de creadores. Es curioso: mientras Wagner componía sus primeras obras maestras, tenía que ejercer de arreglista y adaptador, y hasta de copista de obras ajenas, para poder sobrevivir y escribir música. Y Schöenberg se veía obligado a escribir o arreglar música para cabaret, lo cual le permitía vivir y dedicarse intensamente, por libre y sin subvención, a lo que fue su obra creativa. Jamás se le ocurrió a estos y a otros grandes músicos decir: si el Estado no me da una ayuda o una beca, el mundo se verá privado de mis inmortales creaciones musicales. Este extraño planteamiento de la creatividad siempre estuvo muy lejos de los verdaderos músicos artistas, que compusieron sus obras a impulsos de la fuerza interior que les movía, y con la esperanza de que fuesen aceptadas por el público, ya que de ello dependía en gran parte que esas obras les proporcionasen el beneficio económico necesario para subsistir, o que les fuesen hechos nuevos encargos por parte de personas amantes de la música. Los compositores pagados por las instituciones públicas en los últimos siglos han sido muy escasos, y han aparecido sobre todo en los países que viven bajo un régimen totalitario, que les ha dictado incluso las normas estéticas a las que debía someterse la creatividad musical. En cualquier caso, la música, además de arte, siempre ha sido considerada una herencia de la humanidad, un bien social con posibilidad de ser disfrutado, en un plazo razonable, según la naturaleza de cada obra, por un número amplio, o al menos representativo de la totalidad de la sociedad.

Sin embargo hoy ocurre de vez en cuando que una obra o un concierto patrocinado (o becado, o "esponsorizado", como hoy se dice) por una institución pública con una suma considerable, es escuchado por unas cuantas decenas de personas, únicos beneficiarios de un dinero tomado de las arcas públicas. Si la música es un bien social, parece evidente que una obra o un trabajo musical debería dar muestras de que efectivamente es un bien social, aunque sea para una minoría, la más consciente y vanguardista, si se pretende que tenga derecho a una ayuda de la sociedad, del Estado. Y aunque es evidente que, dados los nuevos caminos por los que hoy deriva la creación musical, ésta necesita algún tipo de ayuda pública para hacerse presente en una parte de la sociedad, no es menos claro que en el cajón de sastre de las creaciones musicales contemporáneas se pueden encontrar obras de niveles, calidades e intenciones muy diferentes, desde las que son fruto de una madurez largamente demostrada hasta las que son pura experiencia y tanteo, que ni siquiera por sus autores son tomadas en serio. Parece claro que no todas deberían tener el mismo derecho a la ayuda que reclaman y a veces consiguen. Si a ello añadimos que hay compositores que por determinados procedimientos, prescindiendo del valor artístico de sus producciones, se dan buena maña para manipular las ayudas públicas y subvenciones de todo tipo y procedencia, podemos entender por qué la actual situación llega a veces al borde de lo absurdo y sin sentido.

Y para terminar este punto, ¿qué decir de ese otro tipo de músico, también de la misma especie institucional, que consigue enquistarse en alguno de los cada vez más abundantes organismos encargados de la cultura, y que se dedica a administrar la creatividad y el trabajo de otros músicos, del pasado o del presente, cultos o populares, conocidos o anónimos? Todo queda bien claro con la forma en que ejerce su "dedicación al arte" estos administradores de la cultura musical, cuyo salario y montaje administrativo se lleva una suma de dinero mayor que la que se gasta en la propia subvención a intérpretes y creadores de música. De esta subespecie de músico no merece la pena decir nada, salvo que lo mejor es no necesitar de él. ¿Qué gran diferencia, en cualquier caso, entre estas nuevas especies de músico, producto de los tiempos actuales, y el verdadero artista músico, popular o profesional!

### **Géneros musicales diferentes**

Una tercera diferencia entre la música popular de tradición oral y la música "cultura" aparece si consideramos el género. La música tradicional es, sobre todo, música vocal, canto, al menos por estas tierras nuestras. Los cancioneros populares son buena muestra de ello. Esta presencia del canto en la vida entera hacía que el niño naciese, creciese y viviese entre canciones, y que pasase con toda naturalidad de la escucha a la actividad cantora. Que los niños de antes cantaban más que los de ahora, es indudable. La radio, el disco y la televisión han ido acentuando cada vez más la pasividad cantora de niños y mayores, hasta convertirlos en seres mudos que escuchan y contemplan a los profesionales de la canción-espectáculo de masas. Es evidente que esto ha supuesto un empobrecimiento muy grande de la actividad cantora, en comparación con épocas pasadas.

Pero hay más. Incluso la formación musical, que durante siglos se apoyaba primordialmente en el canto, en la entonación, ha sido sustituida en buena parte por la interpretación rítmica de los signos musicales, como preparación para la dedicación a un instrumento. No hay más que repasar los métodos de solfeo, y sobre todo la forma en que se practica la lectura musical en los Conservatorios, para comprobar cómo la lectura rítmica se ha implantado sobre el canto. A pesar de que en teoría la entonación es un elemento imprescindible de la lectura, en la práctica la mayor parte de los alumnos no dan este último paso, y son excepción los que al final de cinco cursos de solfeo han adquirido la capacidad de imaginar cómo suenan las notas que tienen delante de sus ojos, y mucho menos la de hacerlas sonar con su voz. La introducción de la práctica del canto coral en los programas de formación de los futuros músicos no parece haber dado resultados muy claros. Es preciso reconocer que no estamos en la época del canto, de la música vocal. El estudiante de hoy toca mucho, oye mucho, pero canta muy poco. Es evidente sin embargo que sólo del verdadero canto interior puede brotar hacia afuera la verdadera interpretación de una obra musical, tan diferente de una mera ejecución.

### **La sustancia musical**

Consideremos, finalmente, una diferencia, la más importante de todas, entre el folklore musical y la música "cultura": la que se refiere a la sustancia musical, es decir, la

materia sonora, las diferentes formas de organizar y disponer los sonidos para formar melodías. A pesar de las indudables semejanzas entre las sonoridades de la música "cultura" y la popular, las diferencias también son muy notables, y afectan a una parte considerable del repertorio popular tradicional, precisamente la más arcaica. Simplificando un poco algo que habría que matizar y explicar con mucho detenimiento, podemos decir que la música popular de tradición oral suena de un modo diferente a la "cultura" porque los sistemas melódicos son diferentes en ambas, porque el ritmo sigue esquemas diferentes, dando lugar a agrupaciones singulares, casi inéditas en la música de autor, y porque la estructura de muchos cantos y músicas del repertorio popular obedece a unos cánones muy antiguos y muy distintos de los que rigen en la música "cultura". El enriquecimiento que para un músico profesional supone el conocimiento de los elementos musicales que contiene el repertorio popular tradicional es indudable, y ha dado origen a obras maestras a lo largo de la historia de la música.

Pero este enriquecimiento tiene una condición: la voluntad de acercamiento a la cultura musical popular tradicional. Y esa condición sólo se da en quienes se toman algún tiempo en ponerse en contacto con ella, sobre todo por medio de una lectura pausada y analítica de algunas recopilaciones de música popular tradicional, si nos referimos a los músicos profesionales.

Pero hay un aspecto en la música popular especialmente enriquecedor para el músico profesional, que es el aspecto estético. La música popular de tradición oral muestra una hechura que obedece a normas estéticas en muchos casos muy diferentes de las que rigen en la música escrita. Pongamos un ejemplo comparativo, entre muchos que se podrían traer. Si tomamos un aria de ópera, vemos que casi siempre el compositor fuerza la voz al límite de las posibilidades de amplitud y de matiz. Esta es precisamente la norma estética para el género, y según esa norma se suele juzgar la calidad de la invención musical y de la interpretación. Por el contrario, la estética de la canción tradicional se funda frecuentemente en lo simple, en lo esencial, a veces hasta en lo repetitivo. Sin embargo, dentro de esa simplicidad de medios, muchas melodías populares llegan, como dice Béla Bartók, a unas cumbres de inspiración y expresividad de una altura comparable a las que han compuesto grandes músicos.

El valor artístico de la música popular tradicional reside casi siempre en la simplicidad, en esa difícil sencillez a la que sólo llegan las obras que son producto de una sabiduría secular, y que por ello están hechas para más de un día. Pero sólo quien se detiene a escuchar estas voces en las que resuenan ecos de muy atrás consigue captar una belleza musical que suele escapar a quien busca el éxito inmediato y el aplauso fácil. Y hay que reconocer que muy pocos músicos han sido los que han practicado este acercamiento a la música popular tradicional. Para la mayor parte de los músicos profesionales la música popular tradicional es una especie de música culta venida a menos, música imperfectamente asimilada por cantores e instrumentistas sin formación ni preparación. Tal opinión es consecuencia de un gran desconocimiento, o de la confusión entre las músicas popularizantes y facilonas y la verdadera y honda tradición musical.

Así lo afirma Béla Bartok, distinguiendo claramente entre las músicas fáciles y triviales, que él denominaba *popularescas*, y la verdadera tradición popular musical, la música campesina. Unas palabras de este gran compositor, sin duda uno de los más grandes de este siglo, a la vez que uno de los mejores conocedores de la tradición musical popular por contacto directo con ella, pueden resumir este punto y servir de final a estas reflexiones que hemos hecho como lección inaugural de curso.

He aquí lo que escribe Béla Bartók: "La música campesina en sentido estricto no es, en el fondo, otra cosa que el producto de una elaboración cumplida por un instinto que actúa inconscientemente en los individuos no influidos por la cultura ciudadana. Por ello, estas melodías alcanzan la más alta perfección artística, porque son verdaderos ejemplos de la posibilidad de expresar una idea musical con la mayor perfección, en la forma más sintética y por los medios más modernos. No son muchas naturalmente las personas capaces de apreciar el alto valor de estas melodías. Aún más, gran parte de los músicos "preparados" -digámoslo claro, el sector conservador- no sólo las ignora, sino que las desprecia. Esta circunstancia, por otro lado, es natural, porque el prisionero de los más mezquinos lugares comunes obviamente juzgará siempre incomprensible o hasta sin sentido todo cuanto pueda alejarse de ellos, por más cauto que sea. Gente tal no está en condiciones de comprender siquiera la melodía más simple, clara e inmediata." (Béla BARTOK: *Escritos sobre música popular*, Siglo XXI Editores, México, 1971, pp. 67-68)

Palabras clarividentes éstas de Béla Bartók, músico en el que se fundieron admirablemente el conocimiento y el aprecio por la cultura musical popular tradicional y los procedimientos más avanzados en el campo de la creación musical.

Un buen ejemplo para seguir, y una buena lección para aprender, en este nuevo curso que comienza.

## LA ETNOMUSICOLOGIA EN LOS CONSERVATORIOS SUPERIORES

Artículo publicado en la revista *Música*,  
del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (Junio de 1996)

El Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo del grado superior de las enseñanzas de Música, en vigor desde el día 7 de junio de pasado año, fecha siguiente a su publicación en el BOE, supone un cambio cualitativo y cuantitativo en el estudio de las músicas populares de tradición oral, denominado simplemente *Folklore* en el Decreto 2618/1966, por el que se han venido rigiendo las enseñanzas musicales de los Conservatorios hasta la implantación progresiva de la LOGSE. Tanto la nueva denominación *Etnomusicología*, que en el nuevo Decreto adquiere carácter de especialidad distinta de la Musicología, como el

abultado número de horas lectivas (1210 repartidas en los cuatro cursos de duración) que se van a exigir a los alumnos de esta disciplina garantizan la amplia preparación, tanto musical como contextual, de los futuros etnomusicólogos que se van a formar en los Conservatorios superiores.

Aprovechando el espacio que se me ha brindado en esta revista, voy a hacer en este escrito una serie de consideraciones que espero contribuyan a desarrollar y aclarar ciertos aspectos y a evitar ciertos problemas muy previsibles antes de que se implante la nueva ordenación de las enseñanzas del grado superior (en el curso 1997-1998, según el Real Decreto al que nos estamos refiriendo).

### **Breve historia de una larga etapa**

La enseñanza de la música popular de tradición oral en los Conservatorios no tiene una trayectoria muy larga ni muy clara. Por lo que se refiere a los centros estatales, durante varias décadas fue el Real Conservatorio Superior de Madrid el único en que se impartió la enseñanza relativa a la música popular tradicional. En una primera etapa, tal estudio respondía a la reorganización de las enseñanzas dispuesta en el Decreto de 1942, en la que aparece el estudio de la música popular tradicional bajo las denominaciones de *Folklore y prácticas folklóricas*, a cargo de un catedrático numerario y en el nivel superior, y de *Folklore* como asignatura a impartir en el nivel profesional. Sin embargo antes del citado Decreto ya se venían incluyendo estudios de folklore en el Real Conservatorio. Bajo la denominación de *Prácticas de Folklore* impartieron enseñanza como interinos Eduardo Martínez Torner (1932) y Joaquín Rodrigo (1939). Y bajo la designación *Folklore en la composición* ejercieron Oscar Espía (1932, como catedrático numerario) y Nemesio Otaño (desde 1939 como interino y a partir de 1943 como catedrático numerario).

Con la reforma de la organización de los Conservatorios impuesta en la *Reglamentación general de los Conservatorios de Música* por el Decreto 2618/1966, todavía vigente, aunque en proceso de extinción por la aplicación de la LOGSE, los estudios de Folklore adquieren una importancia mucho mayor dentro del cuadro de asignaturas. Por una parte se incluye un *Curso descriptivo de Folklore* entre las disciplinas del Grado Medio. Y por otra el *Estudio analítico del Folklore* entra a formar parte del bloque de asignaturas necesarias para adquirir los títulos de Profesor Superior de Musicología, de Pedagogía y de Música Sacra (tres cursos), y también para los de Profesor Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación (un curso).

Durante toda esta larga etapa, fue Manuel García Matos, primero como profesor auxiliar de Nemesio Otaño (1941), más adelante como catedrático interino (1951) y finalmente en calidad de catedrático numerario por oposición (1958) quien desempeñó de forma estable la labor docente relativa al *Folklore musical* en este centro superior, por otra parte el único en que, a falta de otros profesores o catedráticos cualificados para ello, se podía estudiar esta disciplina, incluso en el nivel medio. García Matos, reconocido desde muy joven como estudioso y buen conocedor de la música popular tradicional, fue requerido muy pronto por el P. Nemesio Otaño, director del Real Conservatorio, para impartir la enseñanza del folklore, como auxiliar de su propia cátedra. Y desde aquel comienzo en 1941 hasta su muerte en 1974 ejerció ininterrumpidamente su labor enseñante, en el marco de las dos sucesivas reformas de

los estudios musicales establecidas por los Decretos de 1942 y 1966. Puede afirmarse que por su aula pasaron la práctica totalidad de los profesionales de la música que se han formado o han completado su enseñanza musical en el Real Conservatorio de Madrid y necesitaron el Folklore para completar su cuadro de estudios (preferentemente los estudiantes de Musicología, Composición y Pedagogía Musical) y también algunos otros que se interesaron en algún modo por la música popular tradicional.

Dos preguntas podemos hacernos respecto de esta larga etapa: por qué razón entró el folklore musical a formar parte del cuadro de estudios del Conservatorio, y cuál era el contenido y el estilo de las clases de los sucesivos profesores y catedráticos a cuyo cargo estuvo la especialidad de Folklore.

A la primera pregunta, a falta de datos documentales, podemos responder con una conjetura muy verosímil. Desde el manifiesto *Por nuestra música* de Pedrell, y desde las aportaciones al "arte nacional" de los escasos compositores cuya obra logró traspasar las fronteras de nuestro país, la afirmación de que esta música y arte "nuestro" debe apoyarse sobre raíces musicales "nacionales" y por consiguiente el conocimiento del folklore musical como un elemento formativo no sólo provechoso, sino imprescindible para el compositor, se ha venido considerando como algo que no necesita ser probado con argumentos. No es extraño por ello que Otaño, bastante buen conocedor de la tradición musical popular, a la par que autor de cantos religiosos imitativos del estilo popular que hasta hace algunos años han venido siendo cantados por millones de personas en los actos litúrgicos y piadosos celebrados en los templos, se preocupara, al acceder a la dirección del Real Conservatorio, de que los futuros músicos profesionales conociesen, siquiera mínimamente, la música popular tradicional. A ello responde, sin duda, la denominación *El Folklore en la composición*, que deja entrever el contenido de aquellas primeras lecciones. Admitida en teoría la conveniencia del conocimiento de la música popular de tradición oral para los músicos profesionales, y sobre todo para los compositores, estaba también claro que había que dotar al Real Conservatorio (y también a otros, en la medida de lo posible, desde el decreto de 1966) de los medios para que los futuros compositores recibiesen al menos una rociada de cultura musical popular tradicional.

No es tan fácil la respuesta a la segunda pregunta que nos hemos hecho, por lo que se refiere a las clases de Torner, Rodrigo, Esplá y Otaño, de las que apenas quedan referencias y testigos. Sí quedan, en cambio, numerosísimas sobre García Matos. La semblanza que García del Busto hizo en el artículo que escribió en la revista *Ritmo* con ocasión de la publicación de la *Magna antología del Folklore Musical de España* preparada por el profesor y póstuma a su prematura muerte es todo un retrato de su perfil humano y de su estilo de enseñante, a la vez que cercano a sus alumnos, distraído y ensimismado en su profundo conocimiento del folklore como algo vivido personalmente. Pero también quedan y corren de carpeta en carpeta apuntes tomados en su clase, por los que se puede ver con bastante aproximación qué era lo que en realidad enseñaba García Matos. Por extraño que parezca, se deduce de estos papeles, a los que él nunca quiso dar el visto bueno porque los consideraba llenos de lagunas e inexactitudes, que las explicaciones de García Matos, aunque estuviesen ilustradas con ejemplos musicales, versaban más sobre el contexto etnográfico del folklore que propiamente sobre los elementos musicales de la música popular tradicional analizados en profundidad (véase el programa de sus clases al final de este artículo). Pero es

indudable que García Matos ejerció una influencia bienhechora sobre sus alumnos, a quienes acercó de algún modo a unas músicas que él conocía y amaba profundamente.

Para terminar este epígrafe podríamos preguntarnos también si el estudio del folklore en los Conservatorios tal como se realizó en esta etapa cumplió los fines para los que presumiblemente fue incluido en los programas. En cuanto a los estudiosos del folklore musical, resulta extraño que García Matos y sus antecesores no hayan dejado ningún discípulo que siguiese sus pasos entre tantos cientos de alumnos como pasaron por las clases. Por lo que se refiere a los compositores, tampoco parece que las clases de folklore hayan dejado una huella perceptible en la producción musical. Independientemente del hecho de que la inventiva musical denominada vanguardista camine desde hace algún tiempo por sendas que nada tienen que ver con la música popular, es un hecho bien comprobable que cuando por una circunstancia especial un compositor tiene que tomar alguna referencia del repertorio tradicional, casi siempre escoge lo peor, lo más trillado, lo más tópico y usado hasta la saciedad. Como demuestran hechos bien recientes, todavía se sigue acudiendo a la jota, la seguidilla, y sobre todo al fandango, cuando se quiere evocar lo popular. Y ello a pesar de que cualquiera que se tome la molestia (o el placer) de hojear cualquier recopilación de música popular tradicional encontrará cientos de ejemplos musicales que reflejan lo más hondo y lo más profundo y también lo más característico de nuestra música popular. Estos hechos muestran la palmaria ignorancia que tienen de la música popular tradicional quienes se dedican a escribir música. Y otro tanto puede decirse de los pedagogos, que llevan décadas enteras experimentando nuevas formas de iniciación a la música. En unos casos copian casi literalmente lo que en otras tierras es fruto de una reflexión madura y arraigada en las tradiciones, y en otros inventan métodos aburridos, llenos de melodías insulsas y faltas de la gracia, fuerza e inspiración de las músicas y textos del repertorio tradicional infantil, que durante siglos han mostrado su eficacia para meter a los niños en la práctica viva de la música y del canto.

### **La etapa de transición**

Después de las cuatro décadas a que acabamos de referirnos, la enseñanza del folklore ha seguido ganando terreno en los Conservatorios Superiores, al menos en extensión. A la muerte de García Matos, y después de un corto período de provisionalidades que los alumnos afectados por ellas prefieren no recordar, ocupó la cátedra de Folklore del Real Conservatorio el musicólogo e investigador Dionisio Preciado, que mantuvo casi intacto el programa y los contenidos de su predecesor. Justamente en el año anterior a su jubilación fue cuando la asignatura comenzó a impartirse en un ciclo de tres cursos, que el actual catedrático Emilio Rey viene explicando desde el curso 87-88, un año antes de su acceso a la cátedra que hoy ocupa. Coincidiendo aproximadamente con esa fecha se dotaron de cátedras de Folklore los Conservatorios Superiores estatales de Murcia, Zaragoza y Salamanca, y algunos otros que dependen de diversas Comunidades Autónomas. Excepto en Salamanca donde la Cátedra de Folklore Musical viene siendo ocupada desde el curso 1989-1990 por el autor de este escrito, en todos los de reciente creación es explicada la asignatura por profesores que, a falta de enseñantes bien preparados en esta difícil especialidad (difícil por rara y atípica dentro del mundo de la música), hacen todo lo posible por paliar las

dificultades que plantea un conocimiento sistemático y analítico de la música popular de tradición oral española.

Y nada hay de extraño en ello, ya que la mayor parte de los estudiosos de la música popular en este país no han tenido más remedio que ser autodidactas en gran medida, tanto por la falta de especialistas que se hayan dedicado a la enseñanza, como por la carencia de una metodología de investigación y estudio adaptada a la singular configuración de la tradición musical española.

Esta etapa de transición, en la que todavía estamos, se irá extinguiendo al ritmo gradual y lento en que se va realizando el paso del plan del 66 a la reforma puesta en marcha por la LOGSE.

### **Hacia la Etnomusicología como especialidad**

Como comenzábamos diciendo, la nueva ordenación de la LOGSE en los Conservatorios Superiores instaura la especialidad de Etnomusicología como nueva y distinta de la Musicología, de cuyo cuadro de estudios formaba parte en el plan anterior. Haciendo un recuento de las horas que en el cuadro de materias se asignan a cada una de ellas, queda claro que el bloque más amplio de tiempo se dedica a la preparación específica del etnomusicólogo, con un total de 540 horas (*Metodología de la investigación etnomusicológica*, 360 h., y *Trabajo de campo y transcripción*, 180 h.). Además de esto, y dado el carácter básico del Decreto, que no tiene por qué descender al desarrollo detallado, es evidente que la casi totalidad de las materias señaladas en el cuadro pueden recibir también un enfoque específico muy directamente relacionado con la música popular tradicional.

¿Queda, pues, garantizada de este modo la formación del etnomusicólogo? A nuestro juicio, la respuesta será afirmativa sólo a condición de que se cumplan una serie de condiciones, que vamos a exponer seguidamente.

#### ***A) Un enfoque musical del contenido y de la metodología***

Esta premisa nos parece la más importante y básica para la eficacia de la reforma. La Etnomusicología es una especialidad que viene tratando de definir y redefinir desde hace varias décadas sus objetivos y metodología, sin que hasta el momento actual se haya logrado todavía un acuerdo entre los representantes de las diferentes tendencias. Las dos corrientes actualmente vigentes en el enfoque de la Etnomusicología, están representadas básicamente por John Blacking y por Simha Arom. Para el primero, el trabajo primordial de un etnomusicólogo debe consistir en indagar de qué manera una estructura social concreta se refleja en una determinada estructura musical. Blacking considera el sonido y su manipulación como un comportamiento humano determinado por el contexto social en que el individuo vive. Para él es evidente que si se quiere captar el sentido y el significado cultural de una música (se trate de música viva o de una partitura) hay que dedicarse preferentemente a estudiar el contexto social en que esa música se produce. El etnomusicólogo queda así convertido en una especie de *musicántropo*, por así decirlo, porque se marca como objetivo de su trabajo la antropología musical, la búsqueda de las razones últimas por las que el hombre es un animal capaz de producir música, y un tipo determinado de música.

El enfoque de S. Arom es totalmente diferente. Para él, la tarea básica de un etnomusicólogo es el estudio de las estructuras y de los elementos de la práctica

musical de cada determinada sociedad o grupo humano. Arom define clara y palmariamente el trabajo del etnomusicólogo con estas palabras:

“En mi opinión, la etnomusicología no es una disciplina bicéfala, sino una rama de especialización de la etnología. Por lo tanto, parece evidente que el etnomusicólogo debe, por definición, ser capaz de realizar tareas que sobrepasan la competencia del etnólogo, mientras que esta afirmación hecha a la inversa no es verdad. En efecto, si uno y otro están en condiciones de dar cuenta de los aspectos sociales que implica una práctica musical determinada, únicamente el etnomusicólogo será capaz de describir los procedimientos técnicos que tal práctica pone en juego, y de sacar las conclusiones de los mismos. En esto debe consistir, pues -en términos de eficacia científica- su dedicación más directa, ya que él es el único que puede llevarla a cabo.” (Simha AROM: "Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale", en *Revue de Musicologie*, t. LXVII, 1985, p. 199 y ss., traducción del autor de este trabajo).

A nuestro juicio, estas palabras de uno de los etnomusicólogos de mayor prestigio en la actualidad, autor de varios trabajos ejemplares, en los que la música toma un protagonismo claro, alabados incluso por etnomusicólogos adscritos a otras tendencias, definen con toda claridad la orientación que se debe dar a la metodología y contenido de la especialidad de Etnomusicología en los conservatorios superiores, en los que se forman los profesionales de la música. Se trata de tomar como objeto directo de estudio la música popular tradicional, no el contexto social en que se ha producido esa música. Las diferencias de contenido entre el trabajo de un músico que se apasiona por el conocimiento de la tradición musical popular y un antropólogo que no tiene más remedio que referirse también a la música como un elemento integrante de la actividad del individuo en la sociedad son muy hondas. Por lo que se refiere a la música, son diferencias cualitativas, no cuantitativas. Para comprobarlas, basta con leer comparativamente los trabajos de ambas tendencias. Y no nos estamos refiriendo concretamente a los de J. Blacking, al que, a diferencia de muchos de sus seguidores, fue precisamente el amor por la música y el intento de profundizar en su aspecto más hondo lo que le llevó a estudiarla también en toda su dimensión y contexto social. Como afirma S. Arom, partiendo de su propia experiencia, una información sumaria sobre las circunstancias en que las músicas tradicionales se producen es suficiente a un profesional de la música para abordar su estudio con profundidad, aun cuando se trate de una sociedad extraña al estudioso. Cuánto más si éste forma parte de ese contexto social en que las músicas se dan, como es el caso de nuestro país.

Entendida bajo esta perspectiva, la tarea que se ofrece al etnomusicólogo en nuestro país es amplísima. Consiste fundamentalmente en llevar a cabo de una vez por todas, y con una metodología adecuada, cuyas líneas básicas deben ser trazadas de antemano, la recopilación y el estudio sistemático de la música popular de tradición oral española. Se trata de dar remate, hasta su conclusión, al trabajo que comenzaron a realizar los pioneros de comienzos de este siglo (F. Olmeda, D. Ledesma, F. Pedrell, E. Martínez Torner, M. Arnaudas, K. Schindler, A. Marazuela, A. Mingote) y en las décadas centrales, de una forma más sistemática, todos los otros que estuvieron vinculados en sus tareas al Instituto Español de Musicología en su sección de Folklore (J. Tomás, J. A. Donostia, S. Córdova, A. Sánchez Fraile, L. Gil, A. de Larrea, P. Echevarría, B. Gil, M. García Matos y otros). Todos estos investigadores dejaron iniciada una tarea que muy pocos están dispuestos hoy a continuar, en un tiempo en que

otros recién llegados al campo de la Etnomusicología por caminos poco o nada musicales, y adscritos al enfoque antropológico y sociológico al que nos hemos referido, mantienen y difunden la opinión de que el hecho de interesarse por la recopilación y el estudio de la música popular de tradición oral equivale a estar tocado de una especie de romanticismo que añora un pasado y busca la manera de que perviva contra el paso del tiempo. Nada más lejos de la realidad, porque no es precisamente la añoranza de otro tiempo, ni el intento de revitalizar lo que agoniza, lo que está en el origen de estos trabajos, sino el descubrimiento del valor musical y documental perenne de ese riquísimo tesoro de músicas que forman parte del patrimonio espiritual de un pueblo, cuyo conocimiento y estudio no puede menos de enriquecer a quien se acerque a él. Creemos que la nueva ordenación de los estudios hace del Conservatorio el lugar idóneo para abordar este estudio con toda la profundidad y seriedad que merece. Y creemos también que sólo cuando los aspectos musicales se estudien en profundidad será posible la integración de las dos tendencias y enfoques a los que hemos aludido, que en ningún modo deben ser excluyentes, sino complementarios y necesarios para entender una misma realidad.

### ***B) Primacía del estudio sistemático***

Una vez plantado este pilar básico, el trabajo etnomusicológico en los conservatorios superiores tiene que emprender, también de una vez por todas, el estudio sistemático de la música popular de tradición oral. Y la tarea que espera a los etnomusicólogos en este campo es de tal amplitud, que no podrá ser llevada a cabo de forma aislada y descoordinada por unos cuantos autodidactas voluntariosos, como ha sucedido hasta ahora, sino por un amplio equipo de profesionales que tengan las ideas bien claras acerca del amplio cometido que hay que llevar a cabo.

Porque es un hecho que en este campo queda mucho que hacer, pero también es verdad que se han dado pasos muy importantes, que todo aquel que se tenga por especialista debería conocer. Se sigue viviendo de las rentas de unos cuantos trabajos fragmentarios, y de unas cuantas afirmaciones hechas por algunos pioneros, que, por desconocimiento o ignorancia de lo que se ha avanzado después, se mantienen como inamovibles e indiscutibles. Es decepcionante comprobar cómo en recientes trabajos de investigación, en lecciones académicas universitarias, en programas de especialidad de musicología de ámbito universitario, en publicaciones especializadas en etnomusicología, se siguen citando, por ejemplo, sentencias de Pedrell o afirmaciones Martínez Torner como si fuesen lo último (o lo único) que se ha descubierto. O a Kurt Schindler como si su recopilación marcara una cumbre nunca jamás alcanzada por otros trabajos. O la obra más reciente de Doroty Schubarth como un modelo que hay que imitar, y que a los ignorantes y retrasados de estas tierras nos llega de otros lugares donde se saben hacer las cosas.

Todos estos estudiosos y los trabajos que hicieron son muy meritorios e interesantes para su tiempo, en su contexto, y siempre dentro de unos límites geográficos. Pero ni son los primeros, ni los únicos, ni los más valiosos. Y sobre todo, siempre contienen apreciaciones discutibles. Ni siquiera García Matos, el mejor conocedor, sin duda alguna, de nuestra música popular de tradición oral, y por otra parte autor de unos cuantos trabajos que contienen las reflexiones más hondas que hasta el presente se han hecho sobre esa música (trabajos que, por cierto, casi nadie cita, probablemente porque su lectura supone un nivel de conocimiento de la tradición

musical popular que no es fácil de adquirir) es una autoridad indiscutible en todo lo que afirma.

Y esto refiriéndonos a nuestro propio país, porque si echamos una ojeada a lo que por fuera se conoce acerca de nuestra música popular tradicional, el panorama es desolador. Puede bastar como botón de muestra el resumen y la noticia bibliográfica que se dedica a España (formando parte de Iberia, no faltaba más,) en la reciente obra *Ethnomusicology*, editada por Mellen Myers (Londres, 1993). Con tres escasas páginas teóricas y otras dos de una bibliografía que se detiene en la década de los 50 (excepción hecha de alguna reedición de antiguos trabajos) y que ignora a García Matos, y con mucha más razón las más recientes recopilaciones y estudios, despacha el autor de la reseña, Martin Cunningham, a quien se supone especialista en el área ibérica, todo lo que sabe y conoce de nuestro país. Si comparamos esta reseña con el contenido de la *Bibliografía de Folklore Musical Español* (Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1944) recién publicada por Emilio Rey, podemos caer en la cuenta de lo poquísimo que fuera de nuestro país se conoce acerca de nuestra música tradicional.

Y es que la música popular de tradición oral, es un campo muy vasto y muy difícil de conocer con una amplitud suficiente como para poder hacer afirmaciones bien fundadas sobre los hechos musicales. Se puede decir que la inmensa mayoría de los estudiosos de la tradición oral musical española se han circunscrito a los límites geográficos de una provincia, o a lo sumo de una región. Y ello no da perspectiva suficiente para lanzar afirmaciones generalizadas. Y por lo mismo, tampoco argumentos suficientes para contradecir a quien las formula. Haciendo un cálculo aproximado, se podría afirmar que un estudioso de la música popular tradicional podía disponer al final de la década de los setenta de unas 35.000 transcripciones musicales de canciones y toques instrumentales. En el momento actual esa cifra está casi duplicada, sin contar con los amplísimos archivos sonoros que se han recogido en las últimas décadas. Y el hecho evidente y palmario es que nadie, hasta el momento, se ha atrevido a enfrentarse con ese abultado número de documentos para estudiarlos sistemáticamente. Es más, indicios bastante claros nos hacen sospechar que más de uno lo ha intentado, pero se ha vuelto atrás cuando ha visto lo que le esperaba, y ha preferido dedicarse a otras tareas más limitadas y a plazo más corto. He aquí, pues, una tarea pendiente, que sólo podrá llevarse a cabo con un trabajo metódico bien diseñado y por un colectivo bien preparado.

El trabajo sistemático sobre este vastísimo fondo documental tiene que ser riguroso. Tiene que apoyarse sobre los hechos musicales, sobre ese amplísimo fondo de documentos musicales que integran el repertorio popular de tradición oral, en una labor de análisis y síntesis que detecte y defina con claridad todos los elementos y comportamientos que conforman nuestra música popular tradicional: los sistemas melódicos modales y tonales que configuran las sonoridades arquetípicas de nuestra música, y su diversificación y mixtificación; la amplitud de los ámbitos y el trazado de los perfiles melódicos; las estructuras rítmicas matrices y todas sus ramificaciones, que ayuden a captar los parentescos entre el riquísimo repertorio de danzas y bailes; las estructuras melódicas que establecen y diversifican las leyes del lenguaje musical; los rasgos que perfilan el estilo melódico de cada uno de los géneros del repertorio; la relación entre los textos y las melodías, que estimula una inagotable inventiva, y que sólo se descubre, por encima de la aparente igualdad, mediante un examen detenido y comparativo; el funcionamiento de la memoria de cantores y músicos tradicionales como soporte diferente del papel y de la escritura musical, que condiciona la

creatividad y produce las variantes melódicas; los cambios y mutaciones que experimenta cada invento melódico a través de las variantes en que aparece, que permiten seguir su evolución lógica, y por lo tanto diacrónica, aun cuando no se puedan determinar tiempos y fechas concretas; y finalmente la funcionalidad de cada música, su relación con la vida, que en algunas ocasiones puede ayudar a comprender, más que la música misma, el uso que se hace de ella, o más bien, que se hizo, ya que en la mayoría de los géneros la función de una canción es plural, y transmigra de un género a otro.

Sólo un estudio sistemático a fondo puede llegar a aclarar cuáles son los rasgos musicales comunes a esa riquísima herencia colectiva que es la música popular tradicional, y cuáles son también los rasgos diferenciadores con que cada uno de los pueblos de España ha sabido enriquecer y singularizar ese patrimonio común, haciéndolo todavía más rico y variado.

### ***C) Un trabajo etnomusicológico***

Se trata, pues, de un trabajo etnomusicológico en el sentido en que lo hemos definido antes. Porque el objetivo que ha de perseguir es, hay que decirlo abiertamente, el conocimiento de una cultura musical con un gran componente de elementos y de rasgos étnicos. Y esa cultura musical no se puede denominar simplemente folklore, o folklore musical, con un término equivalente al que en lenguaje anglosajón se denomina *folk music*, es decir, la música popular de un país occidental donde se ha desarrollado y está vigente la gran música que corrientemente se denomina culta o clásica.

A poco que se analice con rigor la música popular tradicional de la mayor parte de los pueblos de España, se percibe que aparecen en ella una gran cantidad de elementos arcaicos, de supervivencias seculares (quizá milenarias en ciertos casos) de rasgos musicales definitorios, que la conforman como una cultura musical diferente de la música de autor en muchos de sus elementos. Sin embargo no se puede decir lo mismo de la música popular de países como Alemania, Francia, Austria, Inglaterra o Italia, donde la música de autor ha eliminado casi por completo desde hace varios siglos las tradiciones musicales anteriores. Países de los que, en cambio, si se puede afirmar que sus músicas populares son, si se las toma en bloque, una especie de música culta fácil, simplificada, accesible a todo el mundo, y además profundamente emparentada con la música de autor de una época determinada. Por ello es precisamente en estos países, al igual que en los Estados Unidos y por la misma razón, donde ha surgido el interés por el estudio de las músicas tradicionales de otras tierras lejanas, de pueblos primitivos, de culturas milenarias, que recibieron hace un siglo la denominación de músicas exóticas, antes de comenzar a llamarse étnicas.

Los estudiosos de las músicas de tradición oral alemanes, ingleses, franceses y norteamericanos que se interesaron por las músicas de tradición oral con características étnicas tuvieron que ir a buscarlas muy lejos de sus respectivos países, ya que la música popular (folklórica, podríamos decir en este caso con toda propiedad) de sus respectivos países no les brindaba un campo de estudio demasiado diferente de la música "culto", de autor. En cambio en la música popular tradicional española aparecen un gran número de elementos que son supervivencias de una cultura musical que se ha sustraído en gran parte a la influencia de la música de autor que se viene componiendo desde hace varios siglos. El desconcierto que produce a un profesional de la música la lectura de una recopilación de música tradicional es efecto de ese extraño

comportamiento de las melodías, tan alejado a veces de los módulos musicales en uso desde hace varios siglos. Por ello hay que aplicar a menudo al estudio de estas músicas una metodología, más cercana a los procedimientos etnomusicológicos que a los empleados en el análisis de la música de autor, tal como hicieron en su momento Bartók, Brailoiu y otros estudiosos de las tradiciones musicales del Sudeste europeo, también muy diferentes de las músicas "cultas" de sus países.

Es, pues, evidente que los etnomusicólogos tenemos en nuestro país un amplísimo campo de trabajo sin tener que salir fuera de él en mucho tiempo, tanto para conocer en profundidad nuestra tradición musical popular como para ahondar en los rasgos que la emparentan con las de otros países, vecinos o lejanos.

El estudio sistemático de la música popular de tradición oral es, por consiguiente, una tarea para profesionales de la música, no para simples aficionados, que con una mínima preparación musical se dedicarían a estudiar todo ese contexto que, no siendo propiamente música, rodea al hecho musical en sí. Es evidente que son los Conservatorios Superiores, hoy por hoy, las únicas instituciones docentes donde se puede llevar a cabo la preparación profesional de los etnomusicólogos. En primer lugar, porque el propio acceso al Grado Superior está condicionado por unas pruebas que suponen en el aspirante al ingreso un notable nivel de conocimientos musicales: el que hoy se adquiere en los Conservatorios Profesionales. Y en segundo lugar, porque sólo llegará al final de los estudios el alumno que haya acumulado más de 1200 horas lectivas de asistencia a clases, la mayor parte de ellas dedicadas a la propia especialidad de Etnomusicología. Pretender formar un etnomusicólogo en un breve cursillo o en un exiguo tiempo de 8 créditos universitarios es, a todas luces, insuficiente para preparar especialistas cualificados.

### **La Etnomusicología, un servicio a los profesionales de la música y a la sociedad**

Con la nueva ordenación de los estudios y contenidos, la Etnomusicología queda ya en el lugar propio que corresponde a una especialidad musical del grado superior. Afortunadamente, el conocimiento de la música popular de tradición oral va a dejar de ser materia obligatoria para el cuadro de estudios de otras especialidades. Esta obligatoriedad era ilógica en gran medida, y quizá por ello no ha dado frutos palpables, ni para proporcionar cultura y contexto musical a los compositores y pedagogos, ni para un conocimiento hondo de los materiales temáticos más valiosos que la música popular tradicional contiene, ni siquiera para formar especialistas en etnomusicología, tal como estuvo enfocado su estudio. Nada hay, pues, que lamentar porque desaparezca de los programas formativos de esas otras especialidades.

A cambio de ello, la relación del etnomusicólogo con las otras tareas musicales y con los demás profesionales de la música se podrá establecer a partir de un enfoque correcto de los estudios de etnomusicología en el sentido en que aquí lo estamos sugiriendo. Es evidente que los etnomusicólogos necesitamos adquirir un prestigio en este país, y que este prestigio sólo llegará cuando el estudio a fondo de la música popular de tradición oral tal como lo hemos dejado diseñado quede plasmado, por una parte, en una serie de trabajos básicos que puedan servir a quienes se interesen por conocer con hondura y profundidad la tradición musical popular. Y por otra parte en la actividad investigadora y docente de unos profesionales a los que se pueda pedir que

aporten sus conocimientos o que ayuden a quien se interese por la música popular tradicional.

El campo de investigación y estudio que los etnomusicólogos tienen hoy en nuestro país es amplísimo en la temática. Para terminar este trabajo, enumeramos algunas de las tareas que nos parecen prioritarias, tanto las que son puramente musicales, que deben ser objeto de trabajos de investigación, como aquellas otras que pueden poner al servicio de la sociedad los frutos de un trabajo bien orientado en el campo de la etnomusicología.

Por lo que se refiere al campo específico que debe cubrir la especialidad de etnomusicología, he aquí los trabajos que consideramos prioritarios, por ser un punto de partida imprescindible para los que han de venir después:

- Redacción de un trabajo introductorio que presente la panorámica actual de la música popular tradicional española, para que los estudiosos puedan acceder a las fuentes documentales de todo tipo, y a los trabajos teóricos que se han venido realizando durante este siglo.

- Elaboración de una metodología de investigación y estudio de la música popular de tradición oral, que abarque puntos básicos que nunca se han establecido: el trabajo de campo; la transcripción musical; el análisis de la música y del texto; la catalogación de los géneros y especies del repertorio tradicional en relación con la funcionalidad y el contexto etnográfico; la organología y la música instrumental tradicional; la edición de cancioneros y de documentos sonoros; la historia de la etnomusicología, tanto de los trabajos que han hecho época y han marcado pautas, como de los diversos enfoques con que se trabaja actualmente.

- Reedición de todos los trabajos de recopilación que estén agotados, que son todos los del siglo pasado y un buen número de los más valiosos que se han publicado desde comienzos de este siglo.

- Recogida, catalogación sistemática y edición de músicas de tradición oral española, sobre todo donde no se haya realizado todavía, que quizá sea la última posible, dado el estado agónico de la tradición musical popular.

- Catalogación y archivo de todos los fondos existentes, con posibilidad de acceso para los investigadores y estudiosos.

- Estudio acerca del origen y la evolución de la música popular tradicional. La influencia de los cambios sociales en la tradición musical. La situación en el momento presente y las perspectivas de futuro.

Sólo después de que los etnomusicólogos puedan disponer de estos trabajos previos se podrá llevar a cabo un estudio en profundidad de la cultura musical tradicional, que permita detectar y poner de relieve los rasgos que la definen, tanto los que son comunes a todas las músicas de nuestro país como aquellos otros con que cada colectivo la ha sabido enriquecer y diferenciar a través del tiempo. Los trabajos monográficos que se pueden emprender una vez que se disponga de estas herramientas de trabajo son prácticamente inagotables.

En cuanto a los aspectos sociales que se relacionarían con la especialidad de etnomusicología, no serían nada despreciables. La primera sería la determinación y delimitación de un área de conocimiento e investigación cuyos objetivos y metodología queden bien claros. Porque si hay algún campo en que los aficionados sin preparación y los autodidactas sin contexto y sin idea de lo que traen entre manos han entrado y siguen entrando a saco y haciendo estragos, es éste de la música popular de tradición oral. Por ello la aparición de un colectivo de profesionales bien preparados no traería

más que ventajas y beneficios a una actividad de investigación y estudio demasiado deteriorada por el intrusismo y la ignorancia.

El campo de actuación de los especialistas en etnomusicología abarcaría tareas muy diversas que la sociedad de hoy está demandando. Señalamos también algunas de las más relevantes:

- La recogida, catalogación y archivo de lo que reste de las tradiciones musicales, tal como hemos dejado dicho, trabajo que comporta aspectos sociales muy relevantes, por el conocimiento que proporciona acerca del pasado y el presente de cada colectivo.

- La orientación correcta de los profesionales de la enseñanza que buscan y necesitan las músicas tradicionales, en un momento en que la educación musical, la iniciación colectiva al canto y a la música instrumental, la práctica coral, y la creatividad musical que ha de servir a estos fines pueden apoyarse e inspirarse en no pocos rasgos y elementos de las músicas tradicionales de ayer.

- La selección y publicación, tanto impresa como fonográfica, de un repertorio que reúna lo mejor y más característico de la tradición musical popular española, de cada uno de los colectivos que la integran, y que debería preservar como un patrimonio colectivo que nunca debe desaparecer.

- Una presentación actual digna y correcta de las músicas populares de ayer como músicas para escuchar hoy, pues al estar hoy realizada básicamente por grupos y cantantes voluntariosos, pero mal formados como músicos y como investigadores, conlleva a menudo una imagen sonora deformada, distorsionada y maltratada musicalmente de esa tradición musical.

- Finalmente, y como consecuencia de una investigación etnomusicológica bien realizada, el acceso de los músicos profesionales a una cultura musical diferente de la música de autor, conformada por otros moldes y sistemas y regida por otras leyes y constantes. Este conocimiento no puede menos de proporcionar al músico y al musicólogo una dimensión diferente del fenómeno musical, porque le permite relativizar la cultura musical occidental en la que está inmerso en el amplísimo contexto de la música como actividad humana universal en el tiempo y en el espacio.

## **Anexos**

Como complemento de las reflexiones contenidas en el escrito, se publicaron en el artículo tres programas que han servido o sirven para la enseñanza de la Etnomusicología en centros oficiales. El primero, el que desarrollaba en sus clases del Real Conservatorio Superior de Madrid el profesor García Matos, en razón de su valor documental. El segundo, el programa vigente en la Universidad de Salamanca para el curso 93-94, formando parte del plan de estudios de la licenciatura en Historia de la Música. Y el tercero, el programa vigente en los conservatorios Profesional y Superior de Salamanca. Los lectores interesados en conocerlos pueden encontrarlos en la publicación original del artículo reproducido aquí, citado bajo el título.

## EL CANCIONERO POPULAR DE BURGOS: ETNOMUSICOLOGÍA EN ACCIÓN

Ponencia de Miguel MANZANO ALONSO en las IV Jornadas de Folklore y Sociedad celebradas en Burgos (diciembre de 2006) y publicada en las Actas del evento (Burgos, 2008)

Cuando en el año 2003 se convocaban las primeras jornadas anuales *Folklore y Sociedad* patrocinadas por CIOFF-España<sup>1</sup> en el ámbito y con la ayuda de la Universidad de Valencia,<sup>2</sup> pensaba yo que la Junta Directiva del Comité manifestaba, proponiendo o aceptando tal maridaje, una cierta propensión a la autoflagelación. Porque cualquiera que esté al corriente de los contenidos y la metodología sesgada y

---

<sup>1</sup> Siglas de la sección española del Comité Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore.

<sup>2</sup> Bajo la designación genérica *Folklore y Sociedad*, el tema de las primeras Jornadas

discriminada con que desde hace unos cuantos años se viene enseñando la Etnomusicología en las escasas universidades de nuestro país en que esta especialidad forma parte del cuadro de estudios, y que a la vez conozca la finalidad y las actividades de CIOFF en todos los países del mundo a los que extiende su radio de acción, se quedará perplejo ante una incompatibilidad que parece evidente: ¿Cómo es posible la colaboración entre un colectivo de organizaciones que persigue como primero y principal objetivo la pervivencia y el estudio de la música y danza tradicional por todos los medios posibles, y una institución, la Universidad, en la que la Etnomusicología es hoy, salvo alguna rara excepción, una disciplina que, si nos atenemos a la metodología y a los escritos que produce, se dedica por una parte a estudiar en la música popular tradicional preferentemente todo lo que no es música, sino contexto y significado de ella, y por otra parte mantiene entre sus principios más proclamados que toda actividad o investigación que tenga en cuenta y ponga de relieve los aspectos musicales que configuran la música popular tradicional del pasado (o de lo que hoy queda de ese pasado) está contagiado de apego romántico al ayer, de comercio o de política, por lo que deberá ser rechazada como acientífica?

Ésta y no otra ha sido la causa de que me haya venido haciendo el remolón ante las sucesivas y anuales invitaciones que me han llegado desde la Junta Directiva de CIOFF a participar en un evento científico en el cual, por lo que se refiere a la música popular tradicional, siempre he pensado que me iba a encontrar casi como pulpo en garaje. Porque ¿qué va a hacer en un *hábitat* tan adverso quien viene dando desde hace treinta años muestras recalcitrantes de ‘romántico’ (soy culpable de la recopilación, transcripción, ordenación, clasificación y edición de cerca de 7.000 documentos musicales de tradición oral en los cancioneros –mamotretos, digámoslo claramente con el término que le merecen a la peña universitaria de la Etnomusicología científica– de Zamora, León y Burgos)? ¿Cómo va a poder hablar desde tarima y atril reservados a científicos quien se ha venido dedicando a estudiar preferentemente (aunque no exclusivamente) los aspectos musicales de la música de los bailes y danzas tradicionales, de los miles que él ha recogido y de las otras decenas de millares que llenan las páginas de cientos de cancioneros populares, dando por ello claras muestras de que carece de las bases teóricas que consideran la música como una actividad sonora (gritos, ruidos, sonidos) que es mayormente producto del entorno etnográfico, de las condiciones de vida, de los sonidos que animan el paisaje, de las creencias, mitos y fantasías que pueblan las cabezas de quienes cantan y bailan al son de lo que de padres y abuelos aprendieron? ¿Y cómo puede presentarse ante un auditorio en el que están presentes unos cuantos etnomusicólogos que seguramente lucen interminables *currículums* un francotirador que, a pesar de no haber parado de editar y estudiar cancioneros populares en treinta años, se atreve a ascender al púlpito sin estar avalado por algún artículo rompedor, por algún libro citado y recitado por doctros que ante un maestro venerado quedan boquiabiertos o bajan la cabeza sin rechistar, sino todo lo contrario, no ha perdido ocasión, en largos párrafos o en notas a pie de página, de denunciar la contradicción que a él le parece dejar a un lado los aspectos musicales de la música, ni ha parado de rebatir con argumentos que considera razonables una metodología que en nuestro país se autodenomina etnomusicológica, a pesar de que olvida o margina o minusvalora lo que un buen número de etnomusicólogos de otros países tienen bien en cuenta, ese principal elemento que forma parte del nombre que la designa?

Y para concluir ya con esta especie de exabrupto barroco: ¿Cómo va a dirigirse a los etnomusicólogos quien no va a citar, si no es para contradecir en algún punto, a las vacas más (con)sagradas de esa disciplina, y va a tratar de hacerse entender sin emplear ninguno de los cientos de neologismos con que hoy se denominan ‘científicamente’ las realidades y los conceptos que antes se llamaban y hoy se pueden seguir llamando, casi todas, por el nombre que tienen o podrían tener en la lengua que usamos?

Pues bien, para mi sorpresa, el repaso a los programas, conferencias y ponencias de los tres años pasados me demuestra que no ha sido para tanto, y que me había pasado de suspicaz. En primer lugar porque la trayectoria que se ha seguido en los tres encuentros ya celebrados permite esperar que el intento de poner en contacto las tareas y trabajos de CIOFF con el ámbito universitario puede llegar a dar algunos frutos, beneficiando a ambas partes. A CIOFF, porque a sus socios y directivos, metidos sobre todo en las tareas de abrir vías de pervivencia, o de supervivencia, a lo que queda de pasado musical tradicional, les proporciona la visión del contexto sociológico, histórico, social y antropológico en el que se encuadra la actividad que vienen desarrollando. Y a las gentes del ámbito universitario, porque algunos de los trabajos que se han redactado para estos encuentros, ¡que sorpresa!, rozan aspectos musicales, y unos pocos incluso entran directamente en ellos, abriendo una puerta a la música (o al menos a algo que lleva tal nombre en la designación), a la que la Universidad, que precisamente nació provista ya de una cátedra de esta disciplina, volvió la espalda hace varios siglos. Y en segundo lugar porque, a pesar de que entre las ponencias, escasas, que han ido presentando en los tres años anteriores algunos estudiosos pertenecientes al ámbito de la música abundan las que casi la dejan a un lado, perdiéndose en cuestiones empíricas, no faltan sin embargo algunas que, al menos en algún pasaje, entran directamente en consideraciones sobre música y hasta ofrecen transcripciones para explicar lo que sobre alguna música quieren aclarar, afirmando expresamente que la única posibilidad de reconocer auditivamente los aspectos musicales de aquello que se canta o se toca en instrumentos, para después analizarlo, situarlo en su contexto y buscar su significado, es apoyarse sobre un soporte escrito.

Así que por fin acepté la invitación y el título que se me sugirió para una ponencia en el IV de estos encuentros o *Jornadas*, a celebrar en Burgos en diciembre de 2006. Y como me dispongo a disertar sobre el *Cancionero popular de Burgos*, recopilación de música tradicional popular recogida directamente de lo que conservaban en la memoria las gentes, sobre todo mayores, de la tierra que indica el título del libro, que compila exactamente 3.113 documentos musicales, voy ya directamente a tratar de demostrar, o al menos aclarar lo que indica el título que se me ha propuesto para mi ponencia: que la recopilación, transcripción, ordenación, clasificación y estudio de los documentos que recoge esta obra, tanto en los aspectos musicales como en los históricos, sociológicos, antropológicos y culturales, es un trabajo al que puede calificarse como ‘*Etnomusicología en acción*’.

### **Aclaraciones previas sobre designaciones y significados: el *folklore***

Como estamos celebrando unas jornadas sobre *folklore* y *sociedad*, voy a empezar por desenredar un poco el manoseado término *folklore*. Lo que la mayor parte de los que me escuchan entenderán cuando oyen esta palabra es que estamos tratando

de músicas, bailes y danzas populares que tienen cierta antigüedad. Y llevan razón, porque aunque este término inglés se acuñó para designar de un modo muy genérico todos los saberes del pueblo, eso que hoy llamamos cultura popular, sea material o sea intangible o inmaterial, como hoy se dice, sin embargo, ya casi desde el principio el término se empezó a aplicar preferentemente a compilaciones de música popular tradicional, a esos libros que solemos llamar cancioneros populares. Precisamente fue Federico Olmeda, precursor y pionero de recopiladores de canciones populares, uno de los primeros que emplearon el término, que en su época era casi un neologismo en España, para dar nombre a la recopilación que hizo en tierras de Burgos, a la que puso por pomposo título *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. *Folklore leonés* llamó también Don Manuel Fernández Núñez, ilustre jurista de profesión y músico bastante más que aficionado, a una buena colección de tonadas que en ratos libres recogió por su tierra nativa. Cómo se fue identificando y nombrando con la palabra *folklore* lo que el pueblo cantaba y bailaba hasta que el término pasó al uso común, no sería fácil averiguarlo exactamente, pero parece verosímil que el neologismo debió de adoptarse al principio por lo novedoso de la sonoridad, difundiéndose con rapidez. De hecho, aunque muchas colecciones de músicas populares se llamaron *cancioneros*, a poco que se meta uno en las páginas de comentario encuentra a cada paso el término *folklore*, que además se debió de extender, tanto o más que por escrito, por tradición oral.

Que este término, ya hace tiempo legitimado por la Real Academia con el significado amplio que tuvo cuando fue acuñado, y con una propuesta de ortografía corregida (*folclore*), sigue en plena vigencia con el significado referido a la música y baile tradicionales, lo demuestra el hecho de que una de las dos instituciones que aquí nos convocan es precisamente la sección española del *Comité Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore*. Pues es bien sabido que esta organización de ámbito mundial se dedica sobre todo a promover las actividades que sirven para calificarla.

La palabra *folklore* ha ido generando durante más de un siglo algunos derivados que se han difundido con desigual fortuna, una vez inventados. Uno de los más usados es *folklorista*, que se aplica a toda persona que se dedica a la recopilación, al estudio, a la publicación o a cualquier trabajo relacionado con el *folklore musical*. Este calificativo, que antaño tenía únicamente la connotación de estudioso, especialista o aficionado a temas relacionados con la teoría o la práctica de la música popular, hoy va adquiriendo en ciertos círculos la categoría de sambenito que denota a alguien anticuado, trasnochado, que se mueve en un ámbito acientífico. De la misma rama y con los dos tipos de significados que he señalado procede el término *folklorístico*, que al ser adjetivo, califica con el significado ya dicho las actividades que tengan que ver con el folklore, sobre todo en su connotación musical. Otro de los derivados más afortunados en cuanto a la difusión y uso es el adjetivo *folklórico*, que se aplica sobre todo a actos, celebraciones, recitales, programas y todo tipo de reuniones en las que la música y el baile popular tienen presencia. En este ámbito folklórico, tan trabajado y explotado por una toda una legión de músicos, algunos populacheros y otros con muy buen oficio, han pululado, florecido, y sobrevolado, a veces a gran altura, las *folklóricas*, las profesionales de la *copla*, ese superproducto musical (o subproducto, según los ojos que lo miren y oídos que lo escuchen) que, derivado en gran medida de una de las sonoridades más reiterativamente presentes en la música popular tradicional, y debidamente adobado con transfusiones de flamenco, adquirió en cierta época, y

sigue adquiriendo, la categoría de símbolo de lo que todos sabemos, muchos por disfrutarlo y algunos por sufrirlo.

De uso más restringido, a pesar del acierto de quien lo haya acuñado, es el término *refolklorizar* y su derivado *refolklorización*. Este vocablo se ha usado para denotar la actividad que consiste en restaurar, revitalizar, reavivar la música y la danza popular en los lugares donde se iba extinguiendo, unas veces a causa de los cambios en las costumbres musicales que generaban los medios de comunicación masiva (la radio primero y después la televisión), y otras por los cambios sociológicos y económicos que han causado la despoblación del medio rural, último y principal reducto de las músicas y bailes 'folklóricos'. Si la palabra es reciente, aproximadamente de la década de 1970, la práctica es vieja, pues ya comenzó con las misiones de la Institución Libre de Enseñanza, fue la actividad principal de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, y no sólo no ha cesado todavía, sino que sigue siendo la dedicación primordial de numerosos individuos y grupos que con muy diversos estilos, medios, finalidades e intenciones dicen dedicarse a la constante revitalización o recuperación de la música y danza del repertorio, hoy agonizante en la mayor parte de los lugares donde antaño formó parte de la vida diaria.

Una característica distintiva de la refolklorización es lo que podríamos llamar trasplante o repoblación de músicas y bailes, casi desde los comienzos, ya que estas prácticas tradicionales, que al principio se hacían en el propio lugar donde languidecían, cambiaron muy pronto de campo y de ámbito, pasando de ser expresión viva de una tradición local a ser espectáculo llevado a escenarios y estrados, sobre todo urbanos, en donde unos actuaban y otros miraban (claro que siempre hubo mirones, pero cuando las prácticas estaban vivas actores y espectadores se solían pasar el turno). A la par que esta repoblación y trasplante tenían lugar, determinadas prácticas iban adquiriendo desde muy pronto valor simbólico y representativo de un pueblo, de una comarca, de una provincia, de una región, y hasta de una patria, grande o pequeña.

Estas connotaciones, muy valiosas y positivas para la mayor parte de la gente, han sido para ciertos revitalizadores una especie de desdoro, al haber llegado lo folklórico a una cierta masificación (dentro del modesto lugar que ocupa la música popular tradicional en el conjunto de las músicas *pop*). Y para librarse de ello es para lo que a esta labor (o entretenimiento u oficio) de revitalización, o trasplante, o renovación, como se quiera llamar, se aplicó la denominación *música folk*, que proporcionaba a la actividad repobladora un barniz de prestigio. Porque la manera más sencilla de lavar la imagen de cantante de folklore *latino* era eliminar todas las connotaciones del atuendo y sonido que llevaba consigo, echarse una guitarra al hombro, aprender los tres (o a lo sumo cuatro) acordes del estilo *cuntry* de los cantantes del *folk* norteamericano, y servir a selectos auditorios de universidades, fundaciones culturales y similares, de allende y aquende el Atlántico, una pequeña parte, la más facilona y resultona del repertorio tradicional de estas tierras, como *canción folk española*.

El contagio *folk* cundió como una epidemia (que como todas, se propagó a favor del aire dominante), y en muy poco tiempo los grupos y cantores neofolklóricos que renegaban de la copla se convirtieron, por puro mimetismo, en grupos y *cantantes folk*, autodenominados así hasta hoy. Pero como no hay mal que por bien no venga, el estilo *folk*, que tiene mucho de negativo, tuvo y tiene también algo de positivo. De negativo, que ha introducido en la canción trasplantada un instrumento, la guitarra, desconocido en muchas zonas del país hispano donde nunca se usó (incluida Andalucía en lo que no

es flamenco), que son precisamente aquéllas en las que sobreviven las sonoridades musicales más hondas, más vetustas y menos ‘contaminadas’ por la música tonal, de autor. Con lo cual el repertorio folk suena reiterativamente en esos tonos (que fueron los únicos que emigraron a América), proporcionando una imagen muy distorsionada de la tradición popular hispana. Y de positivo, que precisamente esa parte más vetusta, que no se puede acompañar con la simplicidad de tres acordes, se ha librado de la trivialización musical que distingue al estilo folk, sencillamente porque los arreglos armónicos que es capaz de realizar un aficionado no van más allá de los tres acordes tonales que una persona con buen oído y con instinto armónico es capaz de aplicar más o menos correctamente a una melodía tonal. De esta forma, la parte musicalmente más rica de la música tradicional no ha pasado al repertorio de estilo folk, y se ha salvado, por decirlo con claridad, aunque sólo sea musicalmente.

Sólo queda para concluir este epígrafe recordar un término que desde hace tres lustros viene apareciendo en libros y artículos, ponencias y comunicaciones: el voquible *folklorismo*, trasladado por Josep Martí del alemán *folklorismus*.<sup>3</sup> Estamos ante un verdadero hallazgo semántico cuya desinencia, connotadora de contagio y epidemia, se ha generalizado entre los científicos de la Etnomusicología (aunque todavía no ha pasado al Diccionario de la RAL). Con él se designa y redefine cualquier manifestación de música y danza popular, tradicional o recién inventada, separada del contexto originario donde vivió o vive; o cualquier compilación de melodías transcritas en signos musicales, como son los cancioneros populares; o cualquier fragmento de música popular que sirva como tema a una composición musical; o cualquier uso de una música popular para algo que oculte su significación originaria. Y también, por consiguiente, cualquier escrito que preste *base ideacional* a cualquiera de estas prácticas. Todo *floklorismo* es, y así se denuncia, sospechoso de apropiación indebida, de manipulación provechosa, de cultura postiza, de instrumento simbólico al servicio de una finalidad económica o política. Y cuando es, además o acaso, admiración por la belleza no precedera de una música inspirada, también señal inequívoca de romanticismo antañón, de convencimiento de que cualquier tiempo pasado fue mejor. Volveré sobre el *folklorismo* cuando más adelante trate de adentrarme en los arcanos de la *Etnomusicología*.<sup>4</sup>

Pero no quiero terminar este apartado sin decir algo, aunque sea también de pasada, sobre las que de un tiempo a esta parte vienen llamándose *músicas de raíz*. Porque es ésta la denominación que en la última década está sustituyendo a la que ya hemos explicado, música folk. Cuando ésta, después de varias décadas, ya viene sonando a reiterativa, a algo conocido y repetido (¡cómo no va a sonar, si sólo se escuchan tres acordes, por muchos timbres ‘autóctonos’ que se le añadan en la base rítmica, en preludios e intermedios y en el estilo de canto imitando unas veces a los trovadores medievales *-folk neocortesano-* y otras a las abuelas y abuelos! *-folk duro-*), aparecen las *músicas de raíz*, que ya introducen cierta inventiva en el tratamiento de los temas de música tradicional. Por aquí el camino parece inagotable, y quizá lo sea, porque hay miles y miles de músicas y centenares de grupos. Pero ¡qué lástima!: ahora,

---

<sup>3</sup> MARTÍ i PÉREZ, Joseph: ‘El folklorismo. Análisis de una tradición “prêt a porter”’, en *Anuario Musical del C.S.I.C.*, vol 45, Barcelona, 1990, pp. 317-342.

<sup>4</sup> En el capítulo 5 del *Cancionero popular de Burgos* (páginas 108 y ss. me extiendo con la amplitud necesaria sobre el tema de la *refolklorización*, refiriéndome al citado trabajo de J. MARTÍ, explicando la línea argumental de su contenido y haciendo las puntualizaciones que considero necesarias desde mis puntos de vista.

además de fallar la base armónica, que apenas ha salido de los tres acordes, o como mucho introduce alguno otro tomado en prestación de la imposible *música celta*, falla la gramática musical. Antes no fallaba ésta porque la melodía se tomaba íntegra de la versión tradicional, con su secular secuencia que siempre tiene arranque, desarrollo (aunque sea mínimo) y conclusión. En la música de raíz no sucede eso. Generalizando (y por lo tanto siendo un tanto inexactos, porque siempre se salva alguna excepción), podemos decir que la mayor parte de las músicas de raíz tienen como única gramática el minimalismo: suena un primer tema, muchas veces un buen hallazgo musical, bien sea tomado en prestación o inspirado en el aura de lo tradicional, pero en lugar de crecer por desarrollo melódico, por frases bien construidas que lo alargan y completan, crece por repetición, hasta que comienza a sonar a tabarra. Momento en que aparece otro tema, quizá también incisivo, interesante, que se cruza en el camino y comienza a sustituir al anterior, con el cual nada tiene que ver. Y así hasta que el inventor decide cortar y terminar.

Final obligado, porque de lo contrario no acabamos. Y si además de ello se hacen sonar ráfagas de flamenco o tratamientos que tratan de imitar el jazz, ya estamos en las *músicas de fusión* (¿de fusión o de confusión?), que por ahora son el último eslabón del desarrollo del folklore musical.

### **Designaciones y significados: los *cancioneros***

Decía al comienzo del epígrafe anterior que el término *cancionero*, unido al de *folklore*, ya aparecía en el primero de ellos organizado sistemáticamente: el que Federico Olmeda tituló *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. En el campo de las músicas populares de tradición oral, la palabra *cancionero*, aislada o al lado de otras tales como *cancionero musical*, *cancionero popular*, *cancionero de la lírica popular*, o simplemente *cancionero de...*, seguido por cualquier nombre propio que indique un ámbito geográfico, se ha venido usando, aún más que *folklore*, para designar compilaciones de cantos populares de tradición oral.<sup>5</sup> Excepcionalmente han aparecido *cancioneros* que, o a modo de suplemento, o formando parte muy amplia del fondo documental que contienen, dedican también un apartado a los toques que interpretan los instrumentistas de la música tradicional. Es a este tipo de obras al que me voy a referir en este epígrafe.

La recopilación de estos *cancioneros* comenzó al final del siglo XIX, en un momento en que todavía estaba la práctica del canto en todo su apogeo, sobre todo en el ámbito rural. Sorprende la coincidencia de que la primera publicación que merece el título de *cancionero*, por abarcar con cierta amplitud el repertorio tradicional y por estar ordenado de forma sistemática, fue el que Federico Olmeda recogió en Burgos y el último, también recogido en tierras de Burgos, es el que yo mismo he publicado, y al que me estoy refiriendo en esta ponencia. Entre ambos *cancioneros* de Burgos median aproximadamente 100 años. En un trabajo que Emilio Rey dedica a catalogar las obras que contienen en transcripciones musicales la labor recopiladora de música tradicional en España durante todo este tiempo, el autor, después de un recorrido casi exhaustivo

---

<sup>5</sup> De vez en cuando, sin embargo, han aparecido también con el título de *cancionero* colecciones de refruto que, casi siempre sin citar procedencia, han sido elegidas y ordenadas, con una finalidad de pronto uso, para que un determinado colectivo las pueda aprender y cantar.

por la bibliografía, la resume en dos cifras globales.<sup>6</sup> El total de obras que contienen melodías transcritas alcanza la cifra de 504, de las cuales sólo 64, que difícilmente se pueden denominar cancioneros, se publicaron antes de 1901. Y el total de documentos musicales contenidos en estas obras suma 78.264.

Como suele suceder en cualquiera de los campos de trabajo relacionados con la búsqueda de datos (y un cancionero es eso ante todo), la calidad y la importancia de los productos son muy desiguales. Hay cancioneros que podemos llamar clásicos por su importancia relevante en cualquiera de los aspectos que se refieren a la recopilación de las músicas tradicionales, hay otros cuya aportación es imprescindible, aunque no lo sea por la cantidad de documentos recogidos, hay muchísimos que han aportado muy poco, y no faltan otros muchos que están llenos de incorrecciones en la transcripción de las melodías y de apreciaciones erróneas en las notas teóricas.<sup>7</sup>

Como tengo que hablar sobre el *Cancionero popular de Burgos*, recién terminado y publicado, estoy en cierto modo obligado, a echar una mirada retrospectiva a una tarea que me ha ocupado una buena parte de mi tiempo desde el año 1971 hasta hoy mismo (el último volumen del *Cancionero popular de Burgos* acaba de aparecer hace dos meses). Antes de entrar a explicar las razones por las que hacia 1971 empecé a recoger canciones de la tradición oral en mi tierra natal de Zamora, lo primero que he de manifestar es que desde mucho antes, más de dos décadas, ya me venían interesando las canciones populares, y que entre los primeros libros de música que adquirí figuraban, además de las colecciones de cánticos populares religiosos que necesitaba en razón de mi oficio de organista y director de coro del internado en que hacía mis estudios, algunos de los cancioneros populares más renombrados.<sup>8</sup> En todos ellos me interesaba especialmente la sección de cantos religiosos, porque era aquella una época en que la reforma introducida por el concilio Vaticano II abría la puerta a la creatividad musical en el campo de la canción popular litúrgica en lenguas vivas, en el que hice mis primeros ensayos creativos con los nuevos textos que había que musicalizar. El conocimiento de la tradición popular que me proporcionaron los cancioneros me ayudó mucho en aquella primera etapa para inventar melodías que a la vez fueran sencillas de cantar y arraigadas en el estilo popular.

Un segundo paso muy importante para mí fue el descubrimiento de las sonoridades modales, al que me ayudaron en mi etapa de estudios en París los cursos sobre modalidad, tonalidad y fórmulas de recitativo rítmico en el repertorio gregoriano y sobre la supervivencia de las mismas las lenguas vivas, impartidos por Joseph Gelineau, el especialista más cualificado en este campo. Desde entonces comencé a leer con nuevos ojos los cancioneros populares, en los que encontraba varios sistemas modales perviviendo en las canciones populares. El repertorio francés de nueva creación nos llevaba años de ventaja, ya que un colectivo de buenos compositores había

---

<sup>6</sup> REY GARCÍA, Emilio: *Los libros de música tradicional en España*. AEDOM, Asociación Española de Documentación Musical: Madrid, 2001.

<sup>7</sup> En un suplemento bibliográfico detallo aquellos cuyo conocimiento y manejo frecuente considero imprescindibles para quien se tenga por investigador y estudioso (no digo etnomusicólogo hasta que no aclare más adelante lo que yo entiendo bajo tal denominación en el campo de la música popular de tradición oral).

<sup>8</sup> Eran el *Cancionero salmantino* de Dámaso LEDESMA, el *Nuevo Cancionero salmantino* de Aníbal SÁNCHEZ FRAILE (uno de mis profesores de armonía), la *Lírica popular de la Alta Extremadura* de Manuel GARCÍA MATOS, el *Cancionero popular de la provincia de Santander*, de Sixto CÓRDOVA y OÑA, el *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*, de Ángel MINGOTE, y la breve antología que con el título *Aromas del Campo*

logrado reunir en sus creaciones las raíces del canto popular, las sonoridades del canto gregoriano y una armonía muy avanzada en los arreglos corales e instrumentales. Además de J. Gelineau, también Lucien Deiss, David Julien y René Reboud fueron mis maestros en este campo creativo. Gelineau nos animaba en sus clases a ensayar nuevas formas de cántico creadas a partir de los elementos que íbamos estudiando. Y a mi vuelta a España comencé a dar algunos pasos en aquel estilo, con resultados más que aceptables, que al final desembocaron en los *Salmos para el pueblo*,<sup>9</sup> que difundidos por el sello discográfico PAX, tuvieron una acogida tan amplia, que llegaron a ser como el paradigma de la música religiosa renovada.

Me he extendido un poco en explicar estos detalles porque precisamente de estas experiencias nació mi determinación de estudiar en profundidad las sonoridades de la canción popular española que ya conocía por los cancioneros que he citado. De ahí a interesarme por recoger directamente las tonadas vocales de los cantores que las recordaban no había más que un paso, que no tardé en dar. En el año 1971 comencé a recoger canciones en varios pueblos de la provincia de Zamora, con el doble objetivo de ahondar por una parte en el conocimiento repertorio tradicional, y por otra de constatar en qué estado de conservación o debilitamiento estaba la música popular por mi tierra. Y desde mis primeros contactos con la tradición viva pude comprobar que en cualquier pueblo podían aparecer decenas de melodías, algunas, muy pocas, todavía vivas en la práctica festiva, como las tonadas de baile y danza y las canciones religiosas del ciclo de Cuaresma y Pascua y Navidad, y otras, la mayor parte, sólo presentes ya en la memoria de la gente de edad madura o avanzada. A medida que pasaba el tiempo me iban quedando muy claras unas cuantas cosas, como la abundancia a la que he aludido, la amplia variedad de géneros y especies de tonadas que integraban el repertorio; y el hecho, para mí desconocido, de que muchas tonadas aparecían en variantes melódicas más o menos cercanas, lo que demostraba que se habían difundido a partir de la memoria, y no de algún modelo estable inventado o escrito por alguien.

Descubrí además dos aspectos muy importantes para mí. Por una parte, que la mayor parte de las canciones que recogía, excepto las religiosas, eran de simple divertimento, sin una finalidad ni significado especial. Ni siquiera las canciones de boda o de ronda o de trabajo cumplían ya alguna funcionalidad diferente de ambientar o solemnizar el acto que se celebraba, aunque en otra época la hubieran tenido. Se conservaban en la memoria como canciones bellas, cargadas de buenos recuerdos, pero carentes de cualquier otro significado. Y el simple hecho de ponerse a cantarlas parecía como que hacía revivir a los cantores, sobre todo si cantaban en grupo, porque les hacía como volver a sus raíces. El otro aspecto, para mí más importante todavía, era constatar el gran número de melodías inspiradas, de hechura musical insuperable, perfectas en su sonoridad y en su desarrollo melódico, verdaderas lecciones de buen hacer. Para mí, que tenía la experiencia de lo difícil que resulta conjugar en una melodía la sencillez y la economía de medios con la hondura y calidad musical, y de las vueltas y vueltas que hay que darle hasta lograr que quede bien hecha, este contacto con la tradición musical popular fue una lección que me valió tanto y más que todas las teorías que había puesto en práctica a partir de las enseñanzas que había recibido en los cursos de composición. Huelga decir que fue la transcripción musical, que desde el principio me resultó fácil, salvo alguna excepción (por mis prácticas de composición estaba bien acostumbrado a escribir las músicas que ‘escuchaba’ en mi interior), lo que me proporcionó un

---

<sup>9</sup> Entre otros 13, el salmo 121, *¡Qué alegría cuando me dijeron...!*, que tanto se popularizó.

conocimiento cada vez mayor de todos los elementos musicales de la canción: los sistemas melódicos, muchos de ellos modales, desaparecidos desde hace más de tres siglos en la música de autor, las estructuras melódicas, tan unidas a las fórmulas poéticas, las sorprendentes e inéditas fórmulas rítmicas, muchas de ellas de agrupación irregular, reveladoras también de una veta de cultura musical diferente de la música en que todos los profesionales hemos sido formados.

Y fue el descubrimiento de todos estos valores musicales lo que me impulsó a seguir buscando y lo que fue haciendo crecer el fondo documental recogido. Sólo cuando al cabo de cinco años había llegado a juntar más de un millar de documentos fue cuando me planteé reunirlos en un cancionero. Y fue entonces cuando comencé el trabajo de clasificación y ordenación, que en mi opinión es lo que de verdad convierte a un *folklorista* en un buen conocedor de la música popular de tradición oral, en un especialista en el conocimiento de una veta de cultura y práctica musical cuyo soporte es la memoria y que consiguientemente funciona de un modo muy diferente que la música de autor, la que llaman culta, tanto en el momento de la interpretación viva, que se hace a partir de la memoria y no de un soporte escrito, como en el momento de la creación, que en el caso de la música de autor es una actividad bien definida, de la que surge una obra nueva (¿completamente nueva?, podríamos preguntarnos), mientras que el repertorio tradicional crece por inventos que surgen de la transformación de lo que previamente hay en la memoria de los cantores capaces de crear a partir de lo que ya saben.

La edición del cancionero que había recogido, al que, como novato que era en el oficio, puse el enrevesado título de *Cancionero de folklore musical zamorano*, la llevé a cabo a mis expensas. Lo cual me hizo aprender por propia experiencia lo que ya sabía por los testimonios de los autores de los que ya conocía: que nadie se enriquece editando libros de música, y menos si son de música tradicional.<sup>10</sup> Circunstancias que no es del caso explicar aquí me aconsejaron adelantar la edición de los materiales ya ordenados sin esperar a terminar de redactar un estudio introductorio, que quedó inédito, a medio redactar. A éste primer cancionero, que contiene 1.084 documentos siguió el de León, que realicé ya por encargo y con una beca compartida con Ángel Barja, que falleció al poco tiempo de que comenzáramos la recopilación. Contiene 2.162 documentos, un amplio estudio musicológico del contenido, en el que planteo una metodología de análisis de los elementos musicales apenas esbozada en algunos cancioneros, y unas introducciones específicas para cada uno de los géneros en que va clasificado el material. Y sobre todo, como una de las aportaciones a mi juicio más valiosas, un estudio de variantes de todas las melodías recogidas realizado en los 100 cancioneros principales recogidos en España durante un siglo. Este estudio de variantes permite seguir la trayectoria de cientos de melodías en el orden evolutivo en que muy probablemente se han ido difundiendo de memoria en memoria, ya que es evidente que los sistemas modales son anteriores a los tonales. Anteriores en su esencia musical, no necesariamente en el tiempo, pues una melodía de sonoridad modal puede haber sido inventada en uno de los últimos siglos, pero evidentemente por un creador cuya mente esté conformada por viejas prácticas musicales. Y a su vez la sonoridad menor es anterior al tono mayor, como demuestra un recuento comparativo de las recopilaciones de música popular tradicional.

---

<sup>10</sup> Prueba evidente de ello es que de la edición de 1.000 ejemplares, todavía me quedan unos 40, ¡después de 25 años de editado el cancionero!

## Finalidades y motivaciones de los cancioneros

Lo que llevo dicho hasta aquí deja bastante claras, creo yo, las razones por las que la recogida de músicas tradicionales y la edición de cancioneros me han ocupado tanto tiempo. Pero lo sorprendente para mí es que cuando busco los razonamientos que los autores de cancioneros hacen en las introducciones explicando por qué se han dedicado a una tarea tan extraña, no me identifico con casi ninguna de las motivaciones que encuentro en esos escritos. Las dos finalidades que se repiten con mayor frecuencia son conservar las tradiciones musicales en peligro de desaparición o de deterioro por influencias foráneas, y contribuir a la creación de un arte nacional proporcionando materiales musicales de raíz tradicional a los compositores.<sup>11</sup>

Aunque a nadie se le haya ocurrido poner en duda estas razones, que han llegado a ser indiscutibles, de puro repetidas, su inconsistencia no resiste un examen ni siquiera mínimamente riguroso. Si nos preguntamos si hay algún cancionero cuya publicación haya evitado que desaparezca la música tradicional del espacio geográfico que representa, la respuesta es siempre evidente: ninguno.<sup>12</sup> Por otra parte, hay que tener en cuenta que un cancionero nunca se debe escribir pensando en los que han cantado su contenido musical como destinatarios, ni tampoco en sus descendientes. Los destinatarios de un cancionero son quienes saben leer música, y suelen estar fuera del lugar donde las canciones se conocían. Por consiguiente, es cierto que un cancionero ayuda a que se conserven las canciones, pero por escrito, no en la práctica viva. Lo cual ya es más que suficiente, y esto es otra cuestión muy diferente, para que merezca la pena recopilarlas y editarlas en libros, aunque no se prevea claramente todo el valor que pueden adquirir con el tiempo, sobre todo cuando se sospecha que corre peligro de desaparecer la práctica de cantar en todas las circunstancias de la vida, mantenida hasta bien mediado el siglo XX. Muy diferente habría sido nuestro conocimiento de la música tradicional popular y de la música de autor de siglos pasados, y también de la vida de la gente del ámbito rural, los sentimientos, las costumbres, la historia de los grupos humanos y colectivos, si hubiera habido estudiosos que hubiesen dejado consignadas en signos musicales las canciones populares y los toques de los intérpretes tradicionales.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Así lo afirman, entre otros, recopiladores tan renombrados como Federico OLMEDA (*Cancionero popular de Burgos*, o. c., pp. 8 y 12) y Manuel GARCÍA MATOS, *Lírica popular de la Alta Extremadura*, Madrid, 1944, p. 9)..

<sup>12</sup> Sin salir de Burgos tenemos la evidencia de este hecho. Porque de las 301 canciones que Olmeda recogió, ¿cuántas se han conservado en los lugares donde él las tomó? Hoy ya sabemos que muy pocas. Si algunas se siguen cantando, es porque la tradición viva no se interrumpió en el lugar en cuestión, pero no porque el cancionero haya contribuido a que se conserven allí. Es inimaginable que los intérpretes que cantaron para Olmeda hayan seguido recordando las canciones gracias a un libro en el que quedaron escritas. El libro no les hacía ninguna falta para recordarlas, si la práctica de cantar seguía viva porque las costumbres no habían cambiado. En esos lugares se habrán seguido cantando mientras quede alguien que las aprendió de los mayores, que desde luego no las estarían cantando para sus descendientes con el libro de Olmeda en la mano. Pero si la vida y las costumbres cambiaron, y el componente humano de los pueblos menguó casi hasta la despoblación, como ha ocurrido en la inmensa mayoría de los pueblos, de poco vale que las canciones hayan quedado en un libro, en orden a que se sigan cantando donde ya no queda quien las cante.

<sup>13</sup> Ahora bien, una vez publicado un cancionero, ya es posible que las músicas escritas en signos suenen en la voz o en un instrumento cuando alguien sabe leerlas. Y es en este momento

En conclusión: los cancioneros son archivos de documentos musicales que contienen las músicas populares tradicionales de tiempos pasados, la mayoría de las cuales se han borrado de la memoria de la gente, incluso en los pueblos y villas en que fueron cantadas. Este hecho es uno de los grandes valores de los cancioneros, y sólo por ello merece la pena haberlos recogido y publicado. Pero los cancioneros no impiden que las canciones se olviden, ni tampoco ayudan a que en la memoria colectiva queden las canciones de mayor inspiración musical y poética, ni las más representativas, por sus características musicales, de la música de la tierra en que fueron recogidas.

No menos inconsistente es la segunda motivación que impulsó a compilar cancioneros a los autores que hemos citado: *contribuir a la creación de un arte nacional* proporcionando materiales musicales de raíz tradicional a los compositores.<sup>14</sup> Porque la realidad es que un compositor necesita muy pocos temas tradicionales para ejercitar su labor creativa, por muchas obras que componga en estilo 'nacionalista', ya que en las obras de grandes dimensiones lo que importa es el desarrollo de un tema que siempre suele ser muy breve. De ahí que en cualquier cancionero, por pequeño que sea su contenido, un compositor podría encontrar materiales de sobra, si se pusiera a buscarlos, para componer cientos de obras orquestales, corales y sinfónicas. Y a esto se añade una segunda circunstancia: que los compositores de este país son casi siempre muy malos conocedores de la música tradicional, porque en el fondo la desprecian, aunque no lo manifiesten abiertamente. Por ello muy rara vez se han puesto a hacer una lectura detenida de los cancioneros tradicionales, para ver qué es lo más valioso que contienen, sea para adquirir una mayor cultura y un más amplio contexto musical, sea en orden a servir de punto de partida para crear obras de pequeño o gran desarrollo. Debido a esto, la mayor parte de ellos no salen del tópico de la andaluzada, la jota o el fandango.<sup>15</sup> Por consiguiente es inútil pensar en los

---

cuando las músicas de un libro comienzan a recorrer un itinerario muy diferente al que habían seguido hasta que fueron cantadas para un libro por quienes las conservaban en su memoria. Esto es precisamente lo que ha sucedido con los cancioneros. Los cancioneros han hecho posible que alguien que sabe leer música aprenda canciones de un lugar, de un ámbito social, para una función determinada, y las pueda repetir y enseñar a otras personas, en otros ambientes, en lugares distintos y muy alejados. Otra posibilidad que ofrecen los cancioneros, por cierto muy llevada a la práctica, es la de hacer una selección del contenido, escogiendo para cantar o para publicar en una antología las músicas que una persona elige, con un criterio muy personal o para una finalidad muy concreta.

<sup>14</sup> Pasado un siglo desde que estas palabras fueron escritas por Federico OLMEDA, podemos constatar otro hecho muy claro: La lista de compositores españoles que, tomando como punto de partida elementos de la música popular tradicional española durante este tiempo, han logrado que sus obras se conozcan fuera de nuestro país es tan exigua, que no cuenta apenas para nada en la historia de la música del último siglo, en la que ocupa un lugar modestísimo. La idea de un arte nacional que obsesionó a Pedrell, si se exceptúa a Manuel de Falla, quedó reducida a un resultado bastante escaso. La mayor parte de los compositores que siguieron este impulso apenas lograron ser conocidos más allá de su tierra natal, o como mucho en alguna de las grandes capitales del país.

<sup>15</sup> Todavía vale para hoy mismo esta apreciación, porque aun cuando el lenguaje y la técnica musical actual hayan roto completamente con el pasado, cuando un compositor se ve obligado por alguna circunstancia, sobre todo de alguna obra de encargo pagada por una Institución, a hacer alguna alusión a la música popular tradicional, casi siempre cae en el tópico fandanguero, joto, seguidillero o bolero, y escoge como referencia lo más trivial de la música tradicional.

compositores cuando se compila un cancionero. Y si siempre lo fue, más todavía hoy, cuando la creación musical va hoy por unos caminos que nada tienen que ver ni con la música popular tradicional ni con la de autor que se ha creado hasta mediado el siglo XX.<sup>16</sup>

Todavía hay una tercera motivación que aparece de vez en cuando en los prólogos de los cancioneros: su contribución a *conservar la tradición musical auténtica*.<sup>17</sup> La alarma ante el deterioro de las músicas tradicionales también es reiterativa en Olmeda, que lo atribuye, igual que García Matos, a la invasión de costumbres modernas que vienen del extranjero, sobre todo de Francia, por la vía de las ciudades, y contagian a la gente deseosa de nuevas modas. Como escudo y muro de contención contra este deterioro e invasión de lo foráneo, ofrecen estos animosos defensores de las tradiciones sus respectivos cancioneros, esperando que ganen una batalla que, digámoslo abiertamente, consideran perdida, a juzgar por lo que se puede adivinar entre líneas en estos escritos.

---

<sup>16</sup> No estoy defendiendo con estas consideraciones una vuelta al pasado. Sólo quiero decir que no fue el apego a la música popular tradicional el culpable del retraso musical que padece nuestro país con relación a Europa en el campo de la creación musical, como se ha afirmado a veces. Más bien habrá sido la falta de talento, o de nivel, o de apoyo social, y también el desconocimiento de lo que en esa música hay de más hondo, lo que ha originado esa situación de inferioridad. Con poner el ejemplo de Béla Bartók, o el de Manuel de Falla en nuestro país, sería suficiente para afirmar que a partir de la música popular tradicional se pueden escribir obras con resonancia universal y con lenguaje musical vanguardista. La falta de resonancia universal de una obra nunca es consecuencia de que el tema sea tomado del repertorio popular tradicional, sino de lo que el compositor no ha sabido hacer con él.

<sup>17</sup> A este respecto hay un texto muy claro en un texto de M. GARCÍA MATOS en su primera recopilación extremeña: *“Como extremeño que amo, y muy fervientemente, a mi región, no podía serme indiferente el ver cómo de manera gradual, pero definitiva, iban perdiéndose en el olvido, relegadas por la cada día más creciente ambición de maneras y usos modernistas, nuestras más clásicas y bellas tradiciones del pueblo. Para evitar en lo posible este mal creí que mucho aún podía salvarse acudiendo a recoger con todo cuidado los líricos tesoros de nuestro cancionero propio (injustamente postergado y desconocido en el folklore español.”* (M. GARCÍA MATOS, o. c., p. 7.)

No hace falta que nos preguntemos si estos activos recopiladores de la música popular tradicional ganaron la batalla, porque ahí están los hechos para demostrar que se quedaron cortísimos en sus sospechas de que iba a ser difícil nadar contra corriente. Y si no lo consiguieron ellos en un momento en que todavía la tradición estaba viva, mucho menos lo vamos a esperar quienes hoy hemos continuado realizando tareas como las que ellos llevaron a cabo.

Evidentemente, a nadie que tenga la cabeza en su sitio se le ocurriría recoger hoy un cancionero con la esperanza de contener la invasión de músicas de fuera, en un tiempo en que esas músicas son tan de dentro y ya tan nuestras como de los países desde los que, por la fuerza del comercio y de los profundos cambios sociales, saltaron las fronteras hace ya varias décadas. Los motivos por los que todavía merece la pena recoger músicas de antaño son muy diferentes y muy poderosos, pero en modo alguno puede serlo la voluntad de contener invasiones musicales foráneas. No obstante, no viene mal dejar constancia y memoria de la voluntad y la intención que movió a estos pioneros y a otros muchos después, ya que gracias a ellos se han salvado para el futuro, aunque sea sólo en las páginas de los libros, obras de arte y testimonios de la historia de la gente que de otro modo habrían perecido.

Voy a terminar este epígrafe haciendo una aclaración que me parece muy importante en relación con lo que voy tratando. Una de las razones que algunos etnomusicólogos aducen para afirmar que los cancioneros no son verdaderas obras de investigación con suficiente altura científica, sino más bien productos folklóricos que almacenan las músicas tradicionales como inventos congelados, es el hecho, dicen, de que las melodías aparecen aisladas, separadas del contexto vital en que nacieron y se practicaron, y desprovistas de toda información que describa y explique este contexto, y que ahonde en el significado de esos documentos transcritos. Esta afirmación, mucho más que otras, es una demostración patente de que quienes la hacen se han tomado muy poco trabajo en conocer y estudiar, aunque sea por curiosidad, los trabajos que de un plumazo arrojan al cesto de los desperdicios de la Etnomusicología.

Lo primero que hay que decir para rebatir esta teoría tan tajante es que los trabajos de recopilación que se han hecho durante el último siglo son tan variados en forma, contenido y calidad, que no se pueden meter todos dentro del mismo saco. Es indudable que abundan los mediocres, los poco o nada representativos del ámbito geográfico al que se refieren, los incorrectamente transcritos, los que carecen de referencias sobre el contexto, los que muestran una clasificación y ordenación caótica y son muestra evidente del desconcierto en que estaba sumido el recopilador. Pero también es evidente, al menos para quienes los tenemos como permanente objeto de estudio, que hay unos cuantos que son imprescindibles para cualquier estudioso de la música popular tradicional, porque contienen criterios de clasificación, criterios de análisis y conclusiones sobre aspectos musicales que tienen validez permanente, aunque también ofrezcan puntos de vista incompletos o parciales, dada la época en que fueron publicados.

En mi opinión, cualquiera que se tenga por estudioso de la tradición musical popular, aunque se dedique preferentemente a estudiar los aspectos antropológicos de la misma, debería haber leído y estudiado antes, o simultáneamente con su trabajo, los cancioneros de Joan Amades, Miguel Arnaldas, R. M. Azkue, Sixto Córdova y Oña, Pedro Echevarría, Manuel Fernández Núñez, Bonifacio Gil, Manuel García Matos, Dámaso Ledesma, Eduardo Martínez Torner, Agapito Marazuela, Ángel Mingote, Federico Olmeda, Casto Sampedro, Kurt Schindler, Salvador Seguí, y después de todos

estos el *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell,<sup>18</sup> que a pesar de ser el que menor perspectiva tiene, al ser el primero de todos (no en la edición, sino en la recopilación), es imprescindible en razón de su importancia simbólica. Y en mi opinión debería hacerlo, en primer lugar en razón del valor documental que contienen, pero también porque todos ellos, en mayor o menor medida, contienen también muy valiosas aportaciones en el campo del análisis de los elementos musicales, y en el campo de lo que décadas después se ha empezado a denominar *antropología*. Y si no se entretienen con demasiado detalle en describir y explicar el contexto etnográfico y el significado de las músicas que recogen, es porque escriben en una época en que por una parte ese contexto estaba vivo y lo conocía todo el mundo (España ha sido mayormente rural hasta bien mediado el siglo XX), y por otra parte el significado de las músicas que alguna vez lo tuvieron como algo distinto del divertimento era simplemente lo que las palabras significaban y lo que se daba por sobreentendido cuando se escuchaban.

Por otra parte es de sentido común, y también de práctica común, que todo el que quiere llegar a especialista en algún campo del saber humano tiene que comenzar por conocer lo que otros han hecho antes que él, bien para no perder el tiempo en andar por un camino que ya está explorado, bien para abrir otras vías si considera y prueba con argumentos sólidos que el camino recorrido por otros ya no tiene validez, lo cual es imposible si no se conoce aquello a lo que se quiere negar vigencia.

Termino ya esta enumeración de las razones que en mi opinión avalan la conveniencia del estudio y el conocimiento de las recopilaciones de música tradicional con la que me parece una de las más poderosas: el valor permanente que tienen como antologías de una especie singularísima del arte musical perteneciente al género breve que en el catálogo de las formas musicales se denomina *canción*. Como es sabido, se agrupan bajo tal denominación las pequeñas obras conformadas por textos y melodías de corta duración. En compensación de su desarrollo breve, la canción como forma musical se caracteriza por la intensidad lírica del texto y de la música. Pero no hay que olvidar, como a menudo sucede en los manuales que resumen la historia de los géneros musicales para los estudiantes de música, que el género canción nació en el ámbito popular, y sólo después de siglos fue imitada, copiada y ‘perfeccionada’, se dice, por los grandes músicos, recibiendo generalmente la denominación *lied*. Por el hecho de haberla adoptado muchos de los grandes creadores como género compositivo, se cree comúnmente que esta forma popular ha sido elevada a la categoría de arte. Esta opinión, en la que asoma el desprecio por la canción popular tradicional, es la más generalizada entre los profesionales de la música, los historiadores y los críticos musicales.

Pero tal forma de pensar está profundamente distorsionada. En primer lugar porque el valor estético, o artístico, o como quiera denominarse, de las melodías que los grandes músicos han inventado (aparte del valor poético, que en general está asegurado, ya que los compositores suelen escoger textos de poetas ya consagrados para crear sus ciclos de *lieders*, *chansons*, *canciones*), no está siempre asegurado. En cualquier ciclo de *lieder* puede aparecer de todo, desde lo inspiradísimo hasta lo plomizo, sea quien sea el autor que lo firma. Si tomamos, por poner uno de los ejemplos más conocidos, el ciclo de *La bella molinera*, de F. Schubert, y hacemos una lectura o escucha crítica de este álbum, comprobaremos que, al lado de melodías

---

<sup>18</sup> Véanse las referencias de fechas y ámbitos geográficos de todas estas obras en la bibliografía final.

inspiradísimas, las hay también bastante simples, de esas que no escuchamos más que una vez, a pesar de haber sido escritas por un músico genial. En segundo lugar porque no se necesita ser un compositor genial para acertar con una melodía perfecta, inspirada, insuperable. Los ejemplos abundan, y claro está, hay que buscarlos en otro campo: el de los músicos que no pertenecen al listado de los grandes. Pero para ello tenemos que librarnos previamente de un prejuicio bien alimentado por los críticos y por los estudiosos de la historia de la música, que llevados por la corriente, sólo se fijan en lo que se suele considerar como ‘la gran música’. Porque ¿quién puede asegurar, por poner un ejemplo, con fundamento en apreciaciones objetivas –la inspiración, la perfección de la forma, el ensamblaje perfecto entre melodía y texto, el ritmo, la armonía, la capacidad de comunicación con quien escucha ...– que hay mayor hondura musical, mayor valor artístico, mayor capacidad de producir emoción, estética, o anímica, o ambas a la vez, en el ciclo de *La bella molinera* de Franz Schubert que en el ciclo de *bossanovas* compuesto por Antonio Carlos Jobim? ¿No están unas y otras en la cumbre del género canción, donde han llegado a ser obras de arte imperecederas?

Pues lo mismo ocurre con las canciones tradicionales. Indudablemente hay que tener en cuenta que en un cancionero popular tradicional casi siempre hay de todo. Es un hecho que abundan las canciones simples, repetitivas, tópicas. Pero también es otro hecho innegable que a menudo la lectura atenta de un cancionero popular proporciona la sorpresa de encontrar canciones de una inspiración y perfección, en melodía y texto, que permite clasificarlas como verdaderas obras maestras en su género. Precisamente porque es también un hecho que poseen una capacidad de comunicar y emocionar (sea emoción estética o anímica) que no tiene fecha de caducidad: perfección de la forma, inspiración, textos que no envejecen, porque están llenos del contenido de todas las vicisitudes de la vida humana: pasiones, temores, odios, amores, convicciones, experiencias, expresadas con una contundencia, sencillez, profundidad y concisión que muchos poetas han intentado imitar, sin conseguirlo del todo. Vuelvo al mismo ejemplo: tómense los siete *lieder* de *La bella molinera* que se consideren más inspirados, compárense con las *Siete canciones populares* de Manuel de Falla (que tomó las melodías literalmente de varios cancioneros populares, y las envolvió en armonizaciones que son el producto de una hondísima meditación musical que les extrae todos los jugos musicales), y se comprobará que estamos en ambos casos ante obras maestras de un nivel supremo en su género. O tómese la canción con que Federico Olmeda abre en su *Cancionero popular de Burgos* la sección de canciones de trabajo,<sup>19</sup> esa melodía estremecedora como un lamento hondo, perfecta en su hechura musical, y ese texto de valor universal y siempre actual, que resume en cuatro versos la existencia humana (*Todo lo cría la tierra, / todo se lo come el sol, / todo lo puede el dinero /, todo lo vence el amor.*). Y léase o cántese al lado de *He Got Rhythm*, de G. Gershwin; de *Le fossoyeur*, de G. Brassens; de *Gracias a la vida*, de Violeta Parra, después de haber escuchado *Das Wandern*, pórtico de *La bella molinera*, y se comprobará experimentalmente, si se desprejuicia la mente, que estamos siempre a la misma altura expresiva, lírica, estética, artística a la que llegan infinidad de obras del pequeño formato que denominamos canciones.

Hasta aquí quería yo llegar, tratando de demostrar con hechos musicales que la lectura pausada, detenida, analítica, selectiva, de las recopilaciones que recogen la canción popular tradicional, no se puede considerar a la ligera como una postura

---

<sup>19</sup> O. c., nº 1, p. 49.

romántica. Ni tampoco se puede calificar sin más como foloklorismo la búsqueda, en los cancioneros populares, de la hondura, del valor estético, de la capacidad comunicadora de las canciones que tocan fondo, que tienen fuerza para conmovir a quien las escucha o las canta, o las interioriza por la lectura.

En consecuencia: considerar los cancioneros populares como simples depósitos de melodías congeladas, que pertenecen a un pasado muerto, demuestra, en mi opinión, un grado de ignorancia y de falta de sensibilidad, al menos estética, que perfila con trazos gruesos y torpes el autorretrato de quien se tiene como músico. Y por lo tanto, también, de quien se considera como etnomusicólogo.

### ***El Cancionero popular de Burgos***

Después de este largo *status quaestionis* he llegado por fin al *Cancionero popular de Burgos*, objeto principal de mi ponencia. La propuesta de editarlo me llegó directamente de Salvador Domingo, Director de la Unidad de Cultura de la Diputación de Burgos.<sup>20</sup> Acordados los aspectos contractuales propios del caso, la recopilación se puso en marcha, y simultáneamente mi trabajo de transcripción y ordenación de los materiales recogidos. Después de unos 6 años de trabajo, hicimos entrega del resultado del mismo en un acto solemne celebrado en la Diputación de Burgos. El resultado final arrojó la cifra de 3.113 documentos musicales, que fueron entregados, ya transcritos, junto con los respectivos soportes fonográficos a partir de los cuales se realizó la transcripción. El resto del tiempo, hasta 14 años, transcurrió en la clasificación y ordenación definitiva del fondo documental y en la redacción del amplísimo estudio introductorio a la obra, que llena 238 páginas de tamaño folio (formato definitivo del libro), y de las otras 1.009 páginas que en los 7 volúmenes van dedicadas a los estudios e introducciones parciales de cada tomo y sección, y a los índices y bibliografía.

Antes de entrar en otras consideraciones no estará de más apuntar la respuesta a una pregunta que muy probablemente ya se habrán hecho algunos lectores que hayan llegado hasta este punto de mi ponencia: si era necesario, o al menos si era útil realizar una nueva recopilación y editar un nuevo cancionero de Burgos, tierra en la que ya se han hecho varios trabajos de recopilación, entre ellos el de Federico Olmeda, cuyo valor no sólo no ha menguado, sino que va en aumento a medida que pasa el tiempo. Evidentemente, no es a quien recibió en su día el encargo de llevar a cabo este proyecto y a los que lo llevamos a cabo a los que se debe hacer esta pregunta, sino más bien a la Institución que tuvo esta iniciativa y ha puesto los medios para que se llevara a buen término. Pero también es claro que quienes hemos tenido a nuestro cargo la realización de esta obra, tanto en el trabajo de campo como en todas las tareas subsiguientes que han permitido la edición de la misma, tenemos mucho que decir sobre este aspecto, porque desde el primer momento en que se nos propuso la tarea que ha dado como resultado el *Cancionero popular de Burgos* vimos el interés que tenía la propuesta que nos hacía la Diputación Provincial.

---

<sup>20</sup> Puse como condición que el trabajo de campo, que me caía muy lejos de mi residencia en Zamora, fuese realizado por el *Colectivo Yesca*, con larga experiencia en esa especialidad, coordinado por Gonzalo PÉREZ TRASCASA. Una dotación becaria, muy modesta en relación con el trabajo que nos comprometíamos unos y otros a emprender, fue aprobada, junto con el proyecto, en una sesión plenaria de la Institución celebrada con fecha

Esta propuesta era y sigue siendo de gran importancia, porque la mayor parte de las recopilaciones de música popular tradicional se han hecho en este país por iniciativa privada, a costa del tiempo y los medios económicos de personas que por varios motivos nos hemos interesado por esa música. Muy raras veces estas tareas se han hecho a impulsos de ayudas institucionales, que en la mayor parte de los casos han sido escasas, póstumas a la obra, y casi siempre teniendo como objeto la edición de los libros en los que los autores pusieron mucha ilusión y empeño. La enorme ventaja de que la iniciativa sea institucional en lugar de privada es que se puede plantear con claridad el objetivo, y realizarlo con la amplitud y detenimiento que ese objetivo merece, que es dejar constancia, en soporte fonográfico y en transcripción musical, de la tradición oral musical de una provincia entera. Así se ha podido hacer en esta ocasión, y el resultado está a la vista. Resultado que, a pesar de ser tan amplio en documentos, no sólo no invalida lo hecho anteriormente, sino muy al contrario, realza la importancia de los trabajos pioneros y parciales cuando se han hecho bien, y proporciona contexto a todos los esfuerzos e iniciativas anteriores.

Dejo para más adelante otras consideraciones que se refieren a esta obra considerada como un trabajo de investigación hecho, así lo pienso, con rigor y con metodología científica. Baste decir por el momento, en forma sumaria, que a la vista está lo que este cancionero aporta de nuevo al conocimiento de la música popular de Burgos, en cada uno de los géneros del repertorio tradicional. Aportación que no se reduce, evidentemente, a la extraordinaria ampliación del número de documentos musicales, sino también al trabajo de investigación musical que esa cantidad, unida a la variedad, permite desarrollar en el campo de la reflexión musicológica. En efecto, se pueden encontrar muy pocas recopilaciones de música tradicional que, por ser totalmente representativas de géneros, especies, versiones y variantes de la tradición de un ámbito geográfico, permitan sentar las bases empíricas sobre las que debe apoyarse cualquier conclusión segura. De aquí que hayamos optado, ya que la ocasión nos lo permitía, dotar a este amplísimo fondo documental de un trabajo introductorio general que le sirva de marco, de unas introducciones parciales que orienten al lector acerca de lo que en cada sección del cancionero puede encontrar, de comentarios musicales a cada una de las tonadas que por su importancia lo exigen, y de un complemento de índices y referencias que pueda guiar a lectores e investigadores por los miles de páginas que integran los siete volúmenes, y por todos los demás trabajos que se citan en éste.

Por mi parte, como esta obra me ha consumido muchas horas durante 13 años, y desde hace tiempo ya tengo claro que es el último trabajo amplio que estoy dispuesto a hacer en el campo de la recopilación, he procurado que, aparte de su relevancia documental (es la recopilación más amplia entre cuantas se han realizado en el ámbito de una provincia), sea también una referencia valiosa y útil para la metodología del trabajo de campo, la transcripción musical, la clasificación y ordenación, el análisis de los elementos musicales de cada uno de los géneros y especies del repertorio tradicional, y el estudio de variantes melódicas de los documentos contenidos, con referencia a todas las publicaciones relevantes referidas a dicho repertorio.

En el estudio introductorio al que me acabo de referir, que abre el primer volumen, me he detenido muy ampliamente en estudiar todos los aspectos relacionados con la música popular de tradición oral del país hispano. En primer lugar, he tratado de abordar en una forma razonable los interrogantes acerca del origen y la evolución de la música popular tradicional, pero en la forma inversa a aquella en que siempre se ha

hecho, es decir, en sentido retrospectivo, partiendo del estado en que la hemos conocido hoy y avanzando hacia atrás hasta donde sea posible. En segundo lugar, he tratado de responder a la cuestión, importantísima, del funcionamiento de la memoria como soporte de la música, tan diferente de la escritura, y como fuente de la creatividad musical, que ha ido haciendo crecer el repertorio. A continuación he abordado el estudio del repertorio tradicional desde todos los aspectos que plantea: la detección de los diferentes bloques que en él se distinguen, la relación entre las músicas y la funcionalidad que han cumplido en otra época, que casi siempre hoy ha cambiado o desaparecido, la relación entre el texto y la melodía, completamente diferente en la música de autor y la tradicional, la relación entre las denominaciones de las canciones o toques instrumentales y las músicas con que se interpretan, la relación entre las demarcaciones administrativas y los repertorios de cada una de ellas, y el valor simbólico y paradigmático que determinadas canciones han adquirido de un tiempo a esta parte. Aspecto muy importante también, que en ninguna recopilación debería faltar, y menos en Burgos, donde se recogió el primer cancionero en forma sistemática, es situarla en el contexto de lo que se ha venido recogiendo en los últimos cien años, tal como queda hecho en el capítulo 4.

En la segunda de las secciones introductorias abordé abiertamente y definiendo sin complejo alguno que la forma en que se ha realizado el *Cancionero popular de Burgos* sigue con rigor la única metodología que puede ofrecer conclusiones seguras, la que aborda el estudio de su contenido musical siguiendo los dos pasos, análisis y síntesis, que avalan cualquier tarea científica. En un tiempo en que los cancioneros populares están en el punto de mira de la mayor parte de los etnomusicólogos, que los consideran como productos folklóricos, tardorrománticos y acientíficos, me detengo en demostrar con argumentos que en mi opinión son sólidos la inconsistencia de estas afirmaciones.<sup>21</sup> Considero también muy importante el contenido del capítulo 7, en el que queda explicada la metodología puesta en juego en la recopilación, transcripción, clasificación y ordenación de los documentos recogidos. En este capítulo vuelvo a enfrentarme abiertamente con quienes niegan el valor de la transcripción musical, basándose en razones tan débiles como afirmar que es infiel a la realidad sonora porque no refleja la totalidad de los matices y contenidos de la música viva; que la escritura congela una realidad viva y fija para siempre un pensamiento musical cambiante, y que la grafía empleada en la cultura musical occidental es apta para compositores e intérpretes, pero no está inventada para la música de tradición oral, que exigiría un gran complemento gráfico para ser más fiel.

Pero la aportación que considero más importante en esta introducción es la que contiene el tercer bloque de la misma, dedicado al análisis de los elementos musicales de los materiales recogidos en el cancionero. Como introducción a esta sección hago una consideración general que deja bien claros, a mi entender, los criterios que rigen la metodología aplicada a los materiales recogidos. El texto es el que sigue:

“A diferencia de la música de autor, a la que tan impropriamente se suele denominar *música culta*, como si las otras prácticas musicales fueran una especie de música inculta, o música de incultos y para incultos, la música popular de tradición

---

<sup>21</sup> Los lectores interesados en este aspecto encontrarán en el capítulo 6 del estudio introductorio toda la argumentación que allí se despliega contra estas apreciaciones (vol. I, p. 119 y ss.).

oral no tiene una teoría sistematizada y escrita que la regule, la normalice y sirva de pauta para componer más música o analizar la que ya se ha escrito hasta el presente. El músico tradicional no actúa, cuando interpreta o cuando crea, guiado por unas normas teóricas aprendidas en una escuela de música. Pero tampoco procede llevado por un instinto libre, incontrolado, espontáneo, del que puede salir cualquier cosa. En su mente y en su memoria obran unas constantes, unos esquemas, unas estructuras, unas formas de organizar los sonidos y los ritmos, que él asimiló por la práctica, y que de forma más o menos consciente o instintiva lo conducen y lo guían en el momento de hacer música. En consecuencia, una cosa es que no haya una teoría escrita que sirva como instrumento de conocimiento y como norma creativa, y otra muy diferente es que esa música brote como por generación espontánea y carezca por completo de pautas, normas, procedimientos, constantes de comportamiento, estructuras mentales, en una palabra.

Pues bien, la finalidad del análisis de los elementos musicales de la música popular tradicional es precisamente descubrir, por medio del estudio, la reflexión y la comparación (lo digo bien claro: la comparación, tan denostada por los etnomusicólogos de la tendencia antropológica), cuáles son las estructuras y las normas que, asimiladas por la práctica y la repetición constante, han regido y condicionado la actividad de los músicos tradicionales. Así pues, la formulación teórica de la música popular tradicional no es, o al menos no debe ser, si se hace como es debido, un intento de aplicar normas y teorías preestablecidas a un determinado repertorio que no las tiene, sino muy al contrario, un intento de entender, un esfuerzo por comprender, explicar y aclarar cuáles son esas estructuras que obran en la mente y en la memoria del músico tradicional, que unas veces, casi siempre, repite lo que aprendió, y otras veces crea algo nuevo, en parte o en todo.

No está muy lejos este esfuerzo por entender la música popular tradicional, de aquellos primeros ensayos teóricos que hicieron algunos músicos de los últimos siglos del primer milenio y primeros del segundo por entender y explicar las normas y constantes que regían los procedimientos de composición a más de una voz, en los albores de la polifonía. Teóricos como Hucbaldo, Regino de Prüm, Guido de Arezzo y John Cotton escribieron sus tratados algunos siglos después de que las prácticas de componer (o mejor, de inventar una segunda voz sobre la melodía gregoriana) estuviesen en uso, no como método de composición (eso vino después), sino como testimonio de lo que se venía haciendo desde tiempo atrás, y como pauta para seguir haciéndolo. Pauta que, preciso es decirlo, duró muy poco tiempo, pues nada más inútil que pretender atar con normas inmutables la creación artística. Es obvio, por otra parte, que en nuestro caso la finalidad del esfuerzo por entender las constantes que han obrado en la mente de los músicos no es aprender a componer música popular tradicional, sino entenderla desde dentro, desde las constantes que la rigen en la mente de quienes la practican.”<sup>22</sup>

De acuerdo con estos criterios, en los capítulos que siguen expongo con la amplitud necesaria las explicaciones sobre modos, tonos y sistemas, interválica y sonidos ambiguos (capítulo 9), las variantes melódicas y la metodología para su detección y ordenación, (c. 10), las estructuras de desarrollo melódico (c. 11), la organización rítmica (c. 12) y la relación entre texto y melodía (c. 13). Cada uno de los capítulos va provisto de la ejemplificación necesaria, tomada de los volúmenes I y II, para que el lector pueda en todo momento comprobar con hechos musicales los planteamientos teóricos que se van haciendo. La introducción concluye con un amplio capítulo escrito por Gonzalo Pérez Trascasa, coordinador de la recogida de los

---

<sup>22</sup> *Cancionero popular de Burgos*, vol. I, p, 159-160.

materiales, que es también un verdadero tratado de metodología del trabajo de campo para la recopilación de la música popular de tradición oral, que debería ser conocido por todo el que se disponga a recoger músicas de tradición oral.<sup>23</sup> Además de este trabajo introductorio, el volumen I lleva una introducción específica a cada uno de los géneros que contiene, junto con un comentario y un estudio de variantes de cada tonada en los principales cancioneros recogidos durante el último siglo en todo el país hispano.

Del mismo modo van dispuestos los 6 volúmenes restantes, cada uno con una introducción cuya amplitud depende del contenido, y con los oportunos comentarios y estudios de variantes. Merecen destacarse por su importancia algunos de estos trabajos, como el que introduce el vol. II, dedicado a las tonadas de baile y danza, que también contiene un amplio capítulo escrito por Pérez Trascasa con el sugerente título *Apuntes sobre bailes, pandereteras, cantores y cantoras* (pp. 41-67); el que abre el vol. III, en el que se estudia comparativamente la música de los cantos narrativos recogidos en Burgos en el contexto de todas las melodías del repertorio del romancero hispánico; el dedicado al cancionero infantil en el vol. IV; el que estudia en el vol. V el repertorio de los cantos del ciclo anual y vital, extraordinariamente rico en la tierra burgalesa, que también lleva otra colaboración de Pérez Trascasa con el título *Los ciclos y los ritos: de pedir, de cantar, de vivir* (pp. 29-52).

De extraordinaria importancia, tanto por su amplio contenido (649 documentos) como por su interés musical y literario es el vol. VI, que contiene el repertorio de los cánticos religiosos recogidos de la riquísima tradición de las tierras de Burgos; para este cancionero religioso popular, el más amplio de cuantos se han recogido en el último siglo, se ha elaborado una introducción general al volumen y otra específica de cada una de sus secciones, en las que quedan trazadas las líneas maestras del análisis de los elementos musicales de la canción religiosa popular tradicional. El vol. VII, que da fin a la obra, está dedicado a la música instrumental, y recoge, entre otras muchas piezas, la colección más rica y amplia, entre todas las publicadas hasta el presente, de los toques instrumentales que prestan la base rítmica a las danzas de paloteo. La que se ha incluido en este tomo suma un total de 881 toques, y está formada por 34 series recogidas en otros tantos pueblos de la provincia de Burgos, en los que se han podido recuperar, en un ejemplar trabajo de rescate impulsado desde la Unidad de Cultura de la Diputación Provincial por Salvador Domingo Mena, a partir de la memoria de los propios vecinos de cada lugar, en muchos casos después de un largo periodo de tiempo de olvido. Especialmente valioso en este último volumen es el trabajo de documentación sobre este repertorio de danzas en la provincia de Burgos, realizado por el propio Salvador Domingo, que lleva por título *Danzantes y danzadores en la provincia de Burgos*. El trabajo abarca 160 páginas (32-162) y recoge minuciosamente todas las referencias documentales que obran en diversos archivos, desde el año 1478, fecha de la primera noticia escrita, hasta hoy.

Éste es el *Cancionero popular de Burgos*, ésta su gestación y éste su contenido, expuesto en una forma sumaria, aunque con el detalle suficiente, creo, para informar a quienes se interesen por conocer esta obra.

---

<sup>23</sup> El escrito lleva por título *Notas sobre la recopilación del Cancionero popular de Burgos* (pp. 229-280). La larga experiencia de PÉREZ TRASCASA en estas tareas (las entrevistas que lleva hechas a informantes desde mucho antes de emprender la recopilación del cancionero de Burgos sobrepasan con mucho el millar) está vertida en estas páginas, llenas de la sabiduría y del sentido común que proporciona el trato directo con los músicos populares.

## Etnomusicología, etnomusicólogo, etnomusicológico

Parece que fue el holandés Hap Kunst quien en 1950 acuñó por vez primera el neologismo *Ethnomusicology*, rápidamente difundido, literalmente o con otros casi literalmente iguales en las lenguas europeas, que en castellano dio en su momento *Etnomusicología*, indudablemente acertado como denominación. Pero también de significado y contenido tan borroso, que desde que se inventó hasta ayer mismo ha estado provocando cientos de escritos de otros cientos de teóricos que han venido tratando de definir, redefinir, acotar, ampliar y discutir, a veces hasta pisar la raya del insulto, lo que se debe entender bajo una designación que al juntar dos palabras en una permite poner énfasis y conceder mayor importancia a cualquiera de los dos contenidos que señala el nombre, minusvalorando el otro. No tengo más remedio que acotar y resumir aquí, en atención a oyentes y lectores que están alejados de la música teórica y práctica, las toneladas de papel que han llenado los trabajos y discusiones sobre Etnomusicología, ciñéndome a lo que viene a cuento en relación con el título de mi ponencia.<sup>24</sup>

Si comenzamos por el principio, se puede entender un poco este galimatías, cuyo origen es el contacto entre la cultura occidental y los nuevos mundos que sucesivamente se fueron explorando, conquistando, ‘civilizando’ y colonizando desde el siglo XVI. Ciñéndonos a la música, y sin entrar ni a valorar ni a discutir lo que hay bajo estos términos, lo cierto es que las costumbres musicales de los pueblos aborígenes debieron de parecer a los ocupantes (o conquistadores) tan bárbaras como todas las demás formas de vida, produciendo en ellos la impresión de estar escuchando y viendo verdaderas ‘salvajadas’, dicho el término en su acepción descriptiva. Pero como la convivencia, o mejor dicho la proximidad, aunque fuese muy diferente en unas colonias que en otras, acaba por generar algún tipo de acercamiento, sucedió que las músicas, y bailes coloniales comenzaron por ser calificadas como exóticas y exóticos, entendiendo bajo esta palabra una mezcla de extrañeza y atractivo que debió de terminar por hacerlas divertidas para muchos colonos. Y fue suficiente que unos cuantos espíritus atentos empezaran a mirar y sobre todo a escuchar más de cerca, con la atención del inquieto que se hace preguntas y busca respuestas, las músicas exóticas, para que surgieran los primeros estudios históricos y científicos que citan todos los manuales de iniciación a la Etnomusicología, desde los primeros trabajos descriptivos hasta los que se han realizado con ayuda de inventos mecánicos, como el gramófono, las grabadoras y el melógrafo.

Lo que impulsó este amplio movimiento cultural fue la constatación de que aquellas músicas que comenzaron a denominarse exóticas eran mucho más que un objeto de curiosidad distante. Algunos músicos observadores y atentos perciben que las melodías se organizan conforme a sistemas melódicos y series de sonidos muy diferentes a los que rigen la música en que ellos habían sido educados; que un gran número de intervalos también son distintos de los usuales en el sistema occidental; que la música de cada grupo humano, de cada país, de cada cultura muestra una sintaxis diferente; que las agrupaciones de los sonidos en bloques, en unidades y en fracciones

---

<sup>24</sup> Cualquiera que se interese por cualquiera de las cuestiones de Etnomusicología puede encontrar toda la información que desee a partir de la enciclopedia *Wikipedia*, disponible en la red de Internet.

dan como resultado secuencias y fórmulas rítmicas desconocidas para ellos; que las formas de emisión de la voz son muy diversas; que hay una infinidad de instrumentos que producen timbres de sonido capaces de una sutileza desconocida.

La reacción primera había sido la distancia ante lo extraño, pero después vino el desconcierto y finalmente el interés por el conocimiento de lo que se terminó por considerar como una infinidad de vetas, tantas como etnias o grupos humanos, de práctica musical distintas entre sí, y mucho más diferentes de la única teoría y praxis musical que los estudiosos habían conocido hasta entonces. Un siglo largo de teoría y práctica dedicadas al estudio de estas músicas permite constatar cómo se pasa de la pura descripción de lo que se oye a los primeros intentos de transcripción, y después, dada la dificultad de emplear el sistema occidental de escritura musical, a los inventos capaces, primero de reproducir el sonido, y después de representarlo por medio de gráficas que plasman sus cuatro cualidades: tono, duración, intensidad y timbre. Pero estos inventos no permiten la lectura, y por lo tanto tampoco imaginar cómo suena lo que se está viendo en dibujos. De ahí que, también durante más de un siglo, la mayor parte de los estudiosos de la música de tradición oral hayan seguido intentando la transcripción, siquiera de los ejemplos más paradigmáticos, como único medio universalmente conocido para analizar los elementos musicales de las melodías, que no como partituras para interpretarlas, lo cual sería absurdo. Al mismo tiempo el descubrimiento de las músicas de tradición oral denominadas étnicas despertó en Europa entera un afán imparable por grabar, transcribir y publicar las músicas de tradición oral de cada país, en muchas de las cuales, dependiendo de la geografía, también se descubrían comportamientos musicales muy diferentes de las músicas de autor, y se constataba que iban desapareciendo con las nuevas formas de vida y nuevos medios de difusión.

Paralelamente a estos trabajos, fue difundiéndose la Etnomusicología como disciplina en las universidades, primero de Europa y Estados Unidos, y después en otros países de occidente, abriendo un campo inmenso que había permanecido ignorado, en el cual han trabajado un gran número de teóricos, y ha quedado registrado un incontable fondo de músicas grabadas, transcritas y analizadas. Pero lo que no ha cesado nunca, y sigue todavía, es la división de los etnomusicólogos en dos tendencias, en una de las cuales prima la antropología, que estudia la música, la étnica y también la de autor, como una manifestación relacionada con la cultura y dotada de un significado, mientras que la otra se centra en la música como código de comunicación por sonidos organizados conforme a sistemas que indudablemente tienen relación con la cultura y las formas de vida de cada grupo humano, pero a la vez participan de unos elementos de organización del sonido que tienen muchos puntos comunes a todas las culturas, e incluso tiempos. Seguir paso a paso los hitos de esta permanente discusión y división, tanto en los manuales de Etnomusicología de pronto uso como en la información que por los medios que proporciona *internet*, está hoy al alcance de cualquiera.

La diferencia entre estas dos tendencias se puede resumir en la opinión de tres de los representantes más renombrados. Alan P. Merriam, que puede ser considerado como el portavoz de la corriente antropológica, define la etnomusicología como “*el estudio de la música en la cultura. En consecuencia –afirma– hay que tomar todos los datos que sea posible acerca de los aspectos del comportamiento humano, y entonces se acude a la evidencia para explicar que la música es esto o lo otro, o que se usa para tal cosa o para otra. Consiguientemente, la misma música se transcribe y se analiza en cierto modo sólo en función del papel que juega en el comportamiento*

*social del hombre*” (The Anthropologie of Music, 1964). Por la misma época Marcel Dubois concreta más la tarea en estas palabras: “*La Etnomusicología está incluida en la etnología, a pesar de sus evidentes rasgos de especialidad musicológica. Estudia las músicas en la vida, enfoca las prácticas musicales en toda la amplitud del campo en que tienen lugar. Su criterio principal es el discurso acerca de los fenómenos de la tradición oral. Trata de colocar el hecho musical en su contexto sociocultural, de estudiarlo en la mentalidad, acciones y estructuras de un grupo humano y de determinar las influencias recíprocas de uno sobre otro. Y compara estos hechos con cada uno de los otros a través de los diferentes grupos o individuos de culturas análogas o diferentes niveles técnicos o culturales.*” (L’Ethnomusicologie, sa vocation et sa situation, 1965.)

Unos años después J. List, representando la corriente que da preferencia a la música, define la Etnomusicología como “*el estudio de la música tradicional, es decir, la que se transmite oralmente, sin soporte escrito, y que está en continuo cambio. El trabajo de campo se realiza para buscar las músicas, y los datos circunstanciales que rodean la música también deben ser recopilados, porque forman el contexto de la música, pero ello no quiere decir que la música deba ser estudiada únicamente como conducta humana*”. (Journal of the Folklore Institute, IV, 1969.)

Pues bien, a pesar de que hasta hoy han corrido ríos de tinta en libros y artículos que eternizan esta discusión casi secular, las posturas continúan siendo las mismas. Así lo demuestran los trabajos y las opiniones de dos de los etnomusicólogos más renombrados de los últimos tiempos, que pueden resumir las dos tendencias que los siguen dividiendo en dos grupos. Uno de ellos es el francés Simha Arom, músico de profesión, que llevado por razones profesionales tuvo que residir durante algún tiempo en la República Centroafricana, estancia que aprovechó para realizar un amplio trabajo en dos volúmenes en el que estudia exhaustivamente las polifonías y polirritmos de las tribus de este país. En ese estudio, un grueso volumen de 900 páginas, transcribe y analiza las músicas de las danzas en sus elementos musicales después de situarlas en su contexto antropológico, que describe y estudia también minuciosamente. En un artículo en que se refiere a todo este trabajo, Simha Arom afirma abiertamente lo siguiente: “*En mi opinión, la Etnomusicología no es una disciplina bicéfala, sino que es una rama de especialización de la Etnología. Por lo tanto, parece evidente que el etnomusicólogo debe, por definición, ser capaz de realizar tareas que sobrepasan la competencia del etnólogo, mientras que esta afirmación hecha a la inversa no es verdad -es decir, un etnólogo que no domine la capacidad de leer, escribir y analizar la música no puede ser etnomusicólogo-. En efecto: si uno y otro están en condiciones de dar cuenta de los aspectos que forman el contexto de una práctica musical determinada, únicamente el etnomusicólogo será capaz de describir los procedimientos técnicos que tal práctica pone en juego, y de extraer las conclusiones de los mismos. En eso debe consistir, pues, -en términos de eficacia científica- su dedicación más directa, ya que él es el único que puede llevarla a cabo.*”<sup>25</sup>

El otro estudioso, al que suelen citar con devota admiración los etnomusicólogos que dan preferencia al aspecto antropológico, es John Blacking, cuyos escritos ahondan progresivamente en la búsqueda del significado profundo de la música, y de la interinfluencia entre música y cultura. Sin embargo yo dudo mucho de

---

<sup>25</sup> Simha AROM: ‘Nouvelles perspectives dans la description de musiques de tradition orale’, en *Revue de Musicologie*, t. VXXVIII, 1985, p. 199 y ss., traducción de Miguel MANZANO.

que este gran sabio pueda ser invocado a favor de la omisión del ‘análisis musical’ de las músicas que se estudian. En primer lugar porque si se leen atentamente sus escritos, algunos de ellos plagados de ejemplos musicales de todos los tipos y culturas, se llega a la conclusión de que él siempre hace referencia a los aspectos musicales, y no sólo de las músicas ‘étnicas’ que estudia, sino de cualquier música, apuntando siempre hacia el intento de descubrir los motivos hondos por los que una música es tal como es, sea la de la tribu de los Vendas o la de *La catedral sumergida* de Debussy. En mi opinión, Blacking, precisamente por ser músico, y por ser un apasionado por la música, emprende un itinerario de reflexión sobre el hecho musical que le acaba convirtiendo a un tipo de musicología que comprende y abarca también la Etnomusicología, hasta llegar al fondo de la cuestión que da título a uno de sus trabajos, a mi parecer uno de los más hondos que jamás se han escrito sobre lo que podríamos llamar las fuentes de donde mana la música, pregunta que él plantea en estos términos: ¿Es el hombre un animal capaz de hacer música porque la lleva escrita en sus genes, o más bien porque recibe esa capacidad de la cultura en que nace y crece? ¿O lo es por ambas cosas?<sup>26</sup>

### **La Etnomusicología en España**

Mientras la Etnomusicología ha surgido y se ha difundido, con una u otra denominación casi por todo el mundo durante el último siglo, ¿qué ha ocurrido en España? Como a tantos otros campos del saber, también a éste se ha llegado con retraso. Y yo añado: con retraso, pero además en forma fragmentaria, reflejando casi en exclusiva la tendencia antropológica y marginando o minimizando la que incluye el estudio de los contenidos y elementos musicales.

He dejado ya sumariamente expuesta la forma en que se han llevado los trabajos sobre la música popular de tradición oral, denominada siempre por estas tierras *folklore* o *folklore musical*. Creo que he dejado claros algunos puntos en mi rápido recorrido. El primero, que en este campo hay muchos trabajos de simples aficionados que demuestran una clamorosa falta de preparación musical para transcribir y analizar. El segundo, que la reflexión sobre los hechos musicales ha avanzado muy poco en nuestro país, a mi entender porque se han realizado trabajos de forma aislada y sin tener en cuenta lo que se venía haciendo antes; y también, en mucha parte, porque hay que tener en cuenta que el contexto antropológico de las músicas, y su significado, si alguno tenían diferente del que los textos y funcionalidades expresan, eran del dominio común, porque esas músicas estaban vivas en su ‘habitat’, por así decirlo, cuando se estaban recogiendo. El tercero, que a pesar de ello hay una serie de trabajos, tanto de recopilación como de estudio de múltiples aspectos, bien planteados y bien resueltos que, aun cuando se ciñan a los aspectos musicales, tienen una validez incuestionable.

Pero hay todavía un hecho, en mi opinión el más influyente en que el estudio de la música popular de tradición oral haya discurrido en España por un camino preferentemente musical: que mientras toda la Etnomusicología europea (entiéndase la de Alemania, Inglaterra, Francia y EE UU de América se han tenido que ir a sus colonias o fuera del propio país a estudiar las músicas étnicas, y se han enzarzado en discusiones interminables, en este país nuestro, al igual que ha sucedido en buena parte de los países europeos del Este, hemos tenido que seguir recogiendo y estudiando

---

<sup>26</sup> BLACKING, John: *¿Hay música en el hombre?* Colección Alianza Editorial, Madrid, 2006.

nuestras músicas populares tradicionales, que a pesar de ser denominadas *folklore*, muestran un buen número de elementos que no proceden de la música de autor de los últimos cinco siglos, sino que son pervivencias de vetas de cultura y prácticas musicales muy antiguas. Si es a este tipo de músicas a las que se ha de denominar *étnicas*,<sup>27</sup> es claro que recoger lo que todavía queda de la tradición musical de la península Ibérica (y aquí incluyo a Portugal, donde ha ocurrido algo muy semejante a lo que ha sucedido aquí), pluricentenaria en muchos de sus elementos, transcribirla para poder estudiarla, emprender un análisis de todos sus elementos musicales, es hacer un trabajo etnomusicológico.

Y es precisamente en el momento en que esta tarea que algunos estudiosos, entre los cuales me cuento, nos proponíamos rematar el trabajo comenzado por los 'folkloristas' que nos precedieron, cuando ha entrado la nueva corriente etnomusicológica europea, preferentemente de la mano de titulados en antropología y especialidades similares que, autodenominándose etnomusicólogos, han comenzado a estudiar sobre todo el contexto de las músicas, pero casi han hecho tabla rasa de todo el trabajo que se ha venido haciendo en los últimos cien años. No digo que falten en ese bloque algunos músicos, pero a juzgar por los hechos deben de ser los menos, pues de la mayor parte se ignora el nivel de preparación musical, al menos en los signos por los que es demostrable: alguna titulación específica relacionada con la profesión de músico en el campo de la creación musical, la enseñanza musical, o la práctica musical.

Como consecuencia de este encadenamiento de hechos, los trabajos que abarca el campo de investigación de la música popular de tradición oral, siempre pendiente en nuestro país, han entrado en una especie de círculo vicioso del que va a ser difícil que salgan. En las primeras décadas del siglo pasado no se investigaba a fondo y con perspectiva amplia porque, además de todas las razones que hemos expuesto, no se había recogido un número de documentos suficiente como para que su estudio llevase a conclusiones fiables, como atestiguan entre otros Olmeda, Martínez Torner y García Matos, a pesar de las valiosas reflexiones e intentos de trabajos de síntesis que se esforzaron en hacer, y que no pudieron superar el valor relativo de trabajos parciales, como ellos mismos reconocen.<sup>28</sup> Tampoco otros trabajos que se autocalifican de globales, como son el de Eduardo López Chávarri,<sup>29</sup> o el del propio García Matos, que

---

<sup>27</sup> Desde hace mucho tiempo es evidente que no se puede denominar *música étnica* sólo a la de una etnia o grupo perteneciente a una cultura no occidental, sino que la denominación es mucho más amplia y compleja.

<sup>28</sup> Lo repito una vez más: en España no se ha realizado todavía un estudio sistemático de la tradición musical popular. Se comenzaron a recoger los materiales por iniciativa privada, se intentó completar la recogida desde el Instituto Español de Musicología, creado en 1941, se realizó en buena parte, pasó a los archivos en los que se está pudriendo de olvido y desidia, y quedó interrumpida la incipiente labor científica de análisis de la música popular tradicional que apenas pudieron esbozar Olmeda, Fernández Núñez, Martínez Torner y García Matos, y los autores de unos cuantos trabajos fragmentarios. Hay todo un trabajo por hacer a cuya realización, dado el enfoque unilateral de la Etnomusicología que ha llegado a nuestro país es difícil que se comprometan profesionales con buena preparación musical, que son los únicos que pueden emprenderla con posibilidades de llevarla a buen fin.

**(corregir este hueco)**

<sup>29</sup> **28** Eduardo LÓPEZ CHÁVARRI, *Música popular española*, Editorial Labor, Barcelona, 1927. La síntesis que elabora el autor de este trabajo supone el esfuerzo innegable de pretender abarcar en 150 páginas la música popular de tradición oral española en toda su amplitud geográfica y en la dimensión temporal de tres milenios. Pero este intento de globalizar es precisamente el punto flaco del trabajo. Porque por una parte los datos históricos anteriores a los propiamente musicales no

apenas pasan de unas vagas reflexiones históricas y del esbozo enumerativo de unos cuantos géneros y ejemplos incapaces de representar ni siquiera la riqueza y variedad de las músicas de una sola provincia, pueden tener la validez, tan difícil, de una síntesis bien hecha.<sup>30</sup>

Por ello no es nada sorprendente que, una vez completada la recopilación, al menos en una amplitud geográfica representativa, a impulsos del *Instituto Español de Musicología* (dirigida principalmente por el renombrado estudioso de la música de tradición oral Marius Schneider), en cuyos archivos están los resultados de la misma en cerca de 20.000 documentos musicales transcritos directamente de la tradición oral,

---

pueden pasar de hipótesis, muy sugerentes, pero sin valor documental. Y por otra parte, sintetizar y resumir los rasgos musicales de la música popular tradicional española en un breve capítulo y a partir de 30 ejemplos musicales es materialmente imposible sin falsear la realidad. Hay que decir sin embargo, en descargo de este aspecto negativo del trabajo de LÓPEZ CHÁVARRI, que por la fecha en que él emprende este trabajo de síntesis los trabajos de recopilación estaban todavía en mantillas. A pesar de que ya se habían recogidos cancioneros de gran valor documental, como el de OLMEDA, LEDESMA y MARTÍNEZ TORNER, y algunas recopilaciones parciales (LÓPEZ CHÁVARRI las conoce todas y hace buen uso de ellas), la visión total y la síntesis global acerca de la música popular tradicional era poco menos que imposible en aquel momento.

<sup>30</sup> M. GARCÍA MATOS, "España es así, música y danza popular", en *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Bruno NETTL, Alianza Música, 22, Madrid, 1985, pp. 118-154. Muy al contrario, minisíntesis como las citadas han contribuido a que se sigan manteniendo afirmaciones falsas, generalizaciones no comprobadas, apreciaciones subjetivas y tópicos repetidos hasta la saciedad, acerca de la tradición musical popular española. Por ello incluir el trabajo de GARCÍA MATOS que citamos en la obra de NETTL fue un desacierto grande, a nuestro juicio. Desconocemos el texto que Bruno NETTL dedicó a España en la redacción original de la traducción publicada en Alianza Música (*Folk and Traditional Music of the Western Continents*, 2<sup>nd</sup> ed, 1973), pero no es difícil imaginar que sería breve y no muy bien enfocada, a juzgar por las palabras con que comienza el capítulo VI, dedicado a Francia, Italia y España (¡vaya mezcla de diversidades, para poder tratarlas en común!): "Una característica distintiva que abarca a Francia, Italia y España es su larga y estrecha relación con la música culta. [...] Con frecuencia se ha dicho que a consecuencia de ello, esos países tienen ahora muy poca música folklórica, excepción hecha de un residuo de música culta más antigua que se ha ido filtrando hasta las comunidades rurales." La falta de exactitud de esta apreciación es palmaria, al menos por lo que toca a España, pero es fruto de un desconocimiento generalizado entre los etnomusicólogos más renombrados. Es, pues, muy verosímil que el responsable de la edición de la obra de NETTL por parte de Alianza Editorial quisiese suplir la carencia con un trabajo de síntesis que encajara en el capítulo correspondiente. Que para conseguirlo acudiese a un trabajo de GARCÍA MATOS que ya estaba hecho (el texto fue redactado en 1958 para la Exposición Internacional de Bruselas), tampoco tiene nada de extraño. Otra cosa muy diferente es que ésta fuera la solución buena. A mi juicio, se perdió una vez más una buena oportunidad de exponer claramente, aunque fuese con brevedad, los rasgos que definen la tradición popular musical española como diferente en muchos aspectos de las del resto de Europa. Encontrar a la persona que lo hubiera podido hacer en 1985 era posible, pero no se hizo. Aunque por otra parte hay que reconocer que el escrito de GARCÍA MATOS tampoco desentona en conjunto de los capítulos que dedica NETTL a las músicas populares de Europa. Porque a pesar del innegable valor de síntesis de los dos primeros capítulos, en los que el autor expone los principios básicos metodológicos para el estudio de estas músicas (que en muchos puntos coinciden con los que vamos exponiendo en este estudio introductorio), los capítulos que dedica a las músicas de Europa son también forzadas y brevísimas síntesis, que no proporcionan al lector más que una lejana aproximación a su conocimiento básico. Afirmando esto a pesar de que sé muy bien que estoy, creo, poniendo en su sitio a una de las vacas sagradas más veneradas por los etnomusicólogos ibéricos.

En cuanto a la síntesis global realizada por Josep CRIVILLÉ i BARGALLÓ en *Historia de la música española, 7: El folklore musical* (Alianza Música, nº 7, Madrid, 1983) supone un claro avance cuantitativo y cualitativo hacia una comprensión global de la música popular tradicional española. Una lectura atenta de esta obra revela, sin embargo, que faltan muchos elementos para completar una visión que por el momento se queda mucho más en la descripción etnográfica que en el análisis de los elementos musicales.

nadie se haya puesto, ni solo ni en un grupo de trabajo coordinado, a llevar a cabo esa síntesis, de calado científico, que la música popular tradicional española sigue siempre esperando. Es evidente que esta tarea no puede ser llevada a cabo de manera individual, sino en un grupo de trabajo coordinado y bien dirigido. Pero esto sólo sería posible en el momento presente a impulsos de alguna iniciativa o patrocinio que conjuntara los esfuerzos individuales que fueran surgiendo, ya que la Institución en la que se iniciaron los trabajos y se dio el primer impulso a este trabajo carece actualmente de medios, y además está enfocada hacia unos objetivos muy diferentes del estudio de la música popular tradicional española.

Como consecuencia de este nuevo enfoque, al que se denomina moderno, actual, europeo, científico, se interrumpieron los trabajos que ocuparon durante décadas enteras en el I. E. M. a los mejores especialistas del momento, a los que ahora se califica de folkloristas románticos y acientíficos, y se han olvidado una serie de tareas urgentes que deberían ser el campo de actuación preferente (o al menos compartido con las tareas que se denominan actuales), en respuesta a lo que la sociedad de hoy está demandando a los etnomusicólogos. En uno de mis trabajos anteriores las he enumerado, asignándolas como campo de trabajo preferente en los programas de Etnomusicología que se deberían desarrollar en los conservatorios superiores, donde toda disciplina complementaria a la principal misión de estos centros, que siempre ha de ser la especialización en la interpretación musical, debe ir encaminada a proporcionar a los músicos prácticos los elementos de cultura musical que les procuren un contexto y una base teórica, histórica y analítica bien estructurada.

***En mi opinión estas tareas deberían ser las siguientes:***

– La recogida, catalogación y archivo de lo que reste de las tradiciones musicales, trabajo que comporta aspectos sociales muy relevantes, por el conocimiento que proporciona acerca del pasado y el presente de muchos colectivos que todavía no han muerto como tales.

– La orientación correcta de los profesionales de la enseñanza que buscan y necesitan conocer las músicas tradicionales, en un momento en que la educación musical, la iniciación colectiva al canto y a la música instrumental, la práctica coral, y la creatividad musical que ha de servir a estos fines pueden apoyarse e inspirarse en no pocos rasgos y elementos de las músicas tradicionales de ayer.

– La selección y publicación, tanto impresa como fonográfica, de un repertorio que reúna lo mejor y más característico de la tradición musical popular española, de cada uno de los colectivos que la integran, y que debería ser preservado, aunque sólo fuera como una especie de pieza de museo, como un patrimonio que nunca debería olvidarse, sobre todo desde este momento en que ya comienza a formar parte de la historia y del pasado.

– Una presentación actual digna y correcta de las músicas populares de ayer como músicas para escuchar hoy, pues al estar actualmente realizada básicamente por grupos y cantantes voluntariosos, pero mal formados como músicos y como investigadores, conlleva a menudo una imagen sonora deformada, distorsionada y maltratada musicalmente, de esa tradición musical. Esta presentación no tendría apenas nada que ver con lo que se suele denominar recuperación y revitalización, tareas que se arrojan indebidamente no pocos individuos y grupos que se presentan bajo esta etiqueta.

– Finalmente, y como consecuencia de una investigación etnomusicológica bien realizada, la posibilidad del contacto de los músicos profesionales con una cultura musical diferente de la música de autor, conformada por otros moldes y sistemas y regida por otras leyes y constantes. Este conocimiento no puede menos de proporcionar al músico y al musicólogo una dimensión diferente del fenómeno musical, porque le permite relativizar la cultura musical occidental en la que está inmerso en el amplísimo contexto de la música como actividad humana universal en el tiempo y en el espacio.<sup>31</sup>

Que la Etnomusicología debe ocuparse de este campo amplísimo en el que las tareas se interrumpieron, es para mí evidente, y por ello me ha ocupado las tres últimas décadas. Y que además esta disciplina tiene que mirar alrededor y estudiar cualquier fenómeno musical que se dé en la sociedad de hoy, también es más que evidente. Pero que en uno y otro caso los aspectos musicales de las músicas que se estudian deben ser desarrollados y expuestos por los únicos que pueden hacerlo, en la línea de lo que afirma Simha Arom, y lleva a la práctica John Blacking es, además de evidente, necesario.

La Etnomusicología ‘importada’ a nuestro país desde las universidades extranjeras ha elegido un camino bastante cerrado, en mi opinión unitendente, muy desarrollado en el aspecto antropológico, pero muy mermado en las tareas propiamente musicales. Se diría que dentro del colectivo incluso los que son músicos han renunciado en gran medida a su profesión, y a aportar lo que debería ser fruto de la especialidad. A la vista están los trabajos que van saliendo a la luz, los temarios de los congresos de la SIBE (*Sociedad Ibérica de Etnomusicología*), los títulos de las ponencias, que en mi opinión dejan muy clara una orientación parcial, y a veces hasta un tanto tendenciosa del conjunto de la producción y de la orientación de los estudios y programas de la especialidad.<sup>32</sup> No se entiende muy bien cómo en un campo tan amplio como el de las tareas que la Etnomusicología tiene asignadas, muchas de ellas con amplia demanda social cuando incluyen en alguna manera la práctica musical, comienza a aflorar a veces una cierta sensación de que la titulación universitaria puede llegar a generar una sobreproducción profesional que podría llevar al paro, tal como el se refleja en la reseña que aparece en el último número del *Boletín informativo de la SIBE* acerca de las jornadas sobre *Vocaciones musicales, profesiones culturales. Nuevos entornos profesionales para los estudios de música*, celebradas en la primavera de 2007 en la Universidad de La Rioja.<sup>33</sup> Este hecho es muy contradictorio con la superproducción musical que invade todas las capas de la sociedad actual, en la que

---

<sup>31</sup> M. MANZANO: “La Etnomusicología en los Conservatorios Superiores”, en *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música*, nº 2, pp. 45-72, Madrid, 1995.

<sup>32</sup> Un ejemplo bien claro y reciente: En el programa de *Transcripción musical* que forma parte de la especialidad de *Etnomusicología* para el curso 2007-2008 en la Univesidad de Salamanca se incluyen las obras de recopilación que cubren la geografía de Aragón, La Rioja, Navarra, Extremadura, Madrid, Castilla-La Mancha, Andalucía, Castellón, Valencia, Alicante, Cataluña, País Vasco, Baleares y Canarias. En cambio, qué casualidad, se omiten precisamente las de Galicia, Asturias, Cantabria y Castilla y León, entre las cuales hay algunas de las muy escasas que plantean una metodología, sea o no discutible, y además reúnen el mayor número de documentos transcritos con relación al ámbito geográfico de una provincia y comunidad.

<sup>33</sup> En dicha reseña se alude a la postura optimista expresada por Enrique CÁMARA en relación con las salidas profesionales de los titulados universitarios “hacia amplios espacios de trabajo que se corresponden con amplios grados de inserción profesional de los licenciados, que fue muy discutida por muchos de los presentes, ya que no se correspondía con su experiencia.” (*ETNO, Boletín de la SIBE*, Sociedad de Etnomusicología, nº 16, Barcelona, septiembre de 2007, p. 19.)

abundan los falsos musicólogos que informan y comentan las actividades musicales sin preparación alguna, y los etnomusicólogos que están dando la espalda, además de a otros campos de estudio, al de la infinidad de actividades de todo tipo que se pueden desarrollar alrededor de lo que se denomina revitalización de las músicas de tradición oral, que quizás por esta causa (entre otras, desde luego,) degeneran muchas veces en folklorismo.

En fuerte contraste con la situación que se apunta en esta reseña aparece en el mismo *Boletín* el perfil de una figura tan destacada y un trabajo tan diversificado como el que ha venido realizando a lo largo de su trayectoria el musicólogo Richard Middleton. En la entrevista que le hacen Héctor Fouce y Silvia Martínez durante el *British Forum for Ethnomusicology* en abril de este mismo año, la postura integradora, abierta y clarificadora de este relevante musicólogo es una muestra incontestable de cómo el hecho de trabajar en el campo de la Etnomusicología sin limitarse a estudio del contexto social y el significado de las músicas populares, abre al musicólogo y al etnomusicólogo un campo de trabajo muy amplio y diversificado.<sup>34</sup>

Concluyo: el panorama que ofrece la Etnomusicología en España es claro y patente. La especialidad está integrada abrumadoramente por los etnomusicólogos de tendencia antropológica, mientras que aquéllos que incluyen en sus trabajos los aspectos musicales tratados, no como mera ilustración que aligere un texto farragoso a la vista, sino como parte integrante del estudio que redactan, ‘se pueden contar con los dedos de una oreja,’ como decía J. Perich en aquella renombrada y celebrada *Autopista*.

### **Conclusión: El Cancionero Popular de Burgos, ¿Etnomusicología en acción?**

Como se puede deducir de todo lo que llevo dicho, la respuesta a esta pregunta es para mí afirmativa. Resumo, a modo de conclusión, lo que he expuesto en los epígrafes precedentes.

1. Como creo haber demostrado, el argumento básico de mi respuesta afirmativa a la pregunta del epígrafe y del título de esta ponencia es el hecho de que en la tradición popular musical hispana, aunque indudablemente hay muchas melodías inventadas a partir de los modos mayor y menor y los compases de dos y tres tiempos o fracciones, únicas sonoridades y ritmos a las que la música denominada clásica redujo desde hace más de tres siglos el material de construcción musical, hay también infinidad de músicas que pertenecen a un fondo mucho más antiguo y sobreviven en la tradición, mezcladas con las otras. A diferencia de la música popular de Alemania, Gran Bretaña, Italia, Austria, Francia y otros países de Europa occidental, en los que la mayor parte de las músicas populares de tradición oral están construidas, salvo restos muy escasos, con el mismo material musical de la música ‘cultura’, la música de tradición oral hispana conserva infinidad de melodías en las que perviven sistemas melódicos diferentes de los tonos mayor y menor, fórmulas rítmicas de composición o agrupación irregular, intervalos no regulados por el sistema temperado, estructuras de desarrollo melódico arcaicas, y formas de emitir la voz que se diferencian profundamente del canto que imita la voz impostada o ‘correctamente emitida’. Para encontrar y estudiar todos estos elementos que aparecen en las músicas denominadas *étnicas*, no necesitamos de momento salir de nuestro país y viajar al corazón de África o visitar a los aborígenes de

---

<sup>34</sup> Ibid., pp. 11 y ss.

Australia. Los tuvimos hasta hace poco a la puerta de casa por todas partes, y muchos de ellos han quedado transcritos en escritura musical o grabados en soporte fonográfico, y hoy todavía perviven muchos restos en la memoria de la gente mayor, aunque hayan perdido el contexto y el significado que alguna vez tuvieron.

2. La música popular de tradición oral está actualmente muy debilitada o se ha perdido por completo en muchos lugares. Aplicar hoy los criterios de la metodología en que prima la línea antropológica a los trabajos que se hagan en el campo de la música popular de tradición oral de nuestro país en el estado agónico en que hoy se encuentra, buscando contextos y significados, es totalmente impropio: sería algo parecido a acercarse a un moribundo preguntándole por qué respira y tratando de medir su capacidad de aliento interrogándolo o aplicándole controles mecánicos.

3. Lo que he pretendido defender en esta ponencia, a propósito del título de la misma, es la tarea insustituible del músico en la investigación sobre cualquiera de las manifestaciones de la música popular, sean de ayer o de hoy, estén vivas, moribundas, extinguidas o reavivadas. Siempre tendrá algo que decir el músico, que es el único cualificado para ejercer la labor de análisis, sea de cada uno de los repertorios, sea de los cambios musicales profundos que se están obrando en la sociedad actual a todos los niveles de la práctica musical, incluida la gran música que se suele denominar culta o clásica. La clásica distinción del viejo *New Dictionary Grove* entre *música clásica*, *música folk* o *folklore* y *música étnica* está superada hace mucho tiempo.

Y 4, final. Ésta es mi respuesta. Cada lector, si quiere, responderá en el sentido y en la medida que le permitan sus convicciones o le (des)orienten sus prejuicio

### BIBLIOGRAFÍA BÁSICA SOBRE RECOPIACIONES DE MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL

- AMADES [I] GELATS], Joan. *Folklore de Catalunya. Cançoner. Cançons-refranys-endevinalles*. Barcelona: Selecta, 1951. Reimp. En 1979 y 1982.
- ARNAUDAS LARRODÉ, Miguel. *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel /* prologada por José ARTERO. Zaragoza: Lit. Marín, 1927. 2ª ed. facs. de la ed. de 1927 / con prólogo de Jesús María MUNETA. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1981-1982.
- AZKUE, Resurrección María de. *Cancionero popular vasco*. Barcelona: A Boileau & Bernasconi, 1922-1925.
- BAL y GAY, Jesús, y Eduardo M. TORNER. *Cancionero gallego*. La Coruña, 1973.
- Cancionero popular de Castilla y León /* transcripciones y estudio musical de Miguel MANZANO, coordinación de Luis DIAZ VIANA. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación Provincial, 1989.
- CÓRDOVA y OÑA, Sixto. *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, 1948-1955. 4 vols.
- CRIVILLÉ i BARGALLÓ, Josep. *Música tradicional catalana*. Barcelona: Clivis, 1981-1983. 3 vols.

- DONOSTIA, José Antonio de. *Cancionero vasco* / editado por Jorge de RIEZU; colaboradores, Juan Mari BELTRÁN y Claudio ZUDAIRE San Sebastián: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1994. 4 vols.
- ECHEVARRÍA, Pedro: *Cancionero musical popular manchego*. Madrid: Sociedad General de Autores de España. 1951.
- FERNÁNDEZ NÚÑEZ, Manuel. *Folklore leonés*. Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1931. Reed. facs. León: Nebrija, 1980.
- GARCÍA MATOS, Manuel. *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española, 1944.
- GARCÍA MATOS, Manuel. *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, Madrid, CSIC, 1951
- GARCÍA MATOS, Manuel. *Cancionero popular de la provincia de Cáceres (Lírica popular de la Alta Extremadura, vol II)*. Barcelona: CSIC-IEM, 1982. Edición crítica por Joseph CRIVILLÉ Y BARGALLÓ.
- GIL GARCÍA, Bonifacio. *Cancionero Popular de Extremadura*. Badajoz: Diputación Provincial, 1931-1956.
- GIL GARCÍA, Bonifacio. *Cancionero popular de La Rioja* /edición crítica de José ROMEU FIGUERAS, Juan TOMÁS Y Josep CRIVILLÉ. Barcelona. CSIC, 1987
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Leonés*. León: Diputación Provincial, 1988-1991. 3 vols., 6 tomos.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero popular de Burgos, vols. I-VII*. Burgos, Diputación Provincial, 2001-2006.
- MARAZUELA ALBORNOS, Agapito. *Cancionero segoviano*. Segovia: Jefatura Provincial del Movimiento. 1964. Reed. facs. Con el título *Cancionero de Castilla*. Madrid: Delegación de Cultura de la Diputación Provincial de Madrid, 1981.
- MARTÍNEZ PALACIOS, Antonio José. *Colección de cantos populares burgaleses (Nuevo cancionero burgalés)* / presentación, comentarios e índices por Jesús BARRIUSO GUTIÉRREZ, Fernando GARCÍA ROMERO y Miguel Ángel PALACIOS GAROZ. Madrid, Unión Musical Española 1980.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Nieto, 1920. 2ª ed. facs.: Oviedo, 1971. 3ª ed. facs.: Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1986. 4ª ed. facs.: Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 2000.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo y BAL y GAY, Jesús. *Cancionero gallego*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de FENOSA, 1973. 2 vols.
- MASSOT i PLANES, Josep. *Cançoner musical de Mallorca*. / edición a cargo de Baltasar BIBILONI I LLABRÉS y Josep MASSOT i MUNTANER. Palma de Mallorca, 1984.
- MERCADAL BAGUR, Deseado. *El folklore musical de Menorca*, Palma de Mallorca: Caja de Ahorros de Baleares 'Sa Nostra', 1979.
- MINGOTE, Ángel. *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1950. (Reediciones por la misma Institución en 1967, 1980 y 1981.)
- MUR BERNARD, Juan José de. *Cancionero popular de la provincia de Huesca*, edición a cargo de Josep CRIVILLÉ i BARGALLÓ, Barcelona: CSIC, 1986.
- Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Vols. I-III*, Barcelona: Fundació Concepció Rabelli Cibills, Vda. Romanguera, 1926-1929; *vols. IV-VIII*; Barcelona, publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994-1998.
- OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Sevilla: Librería Ed. de María Auxiliadora, 1903. Reed. facs. de la ed. de 1903, Burgos: Diputación Provincial. Reed. Facs. de la ed. de 1903, con una introducción de Miguel MANZANO, Burgos: Diputación Provincial, 1992.

- PEDRELL, Felipe. *Cancionero Musical popular Español*, vols. I-IV, Barcelona: Editorial Boileau, 1919-1922. 4 vols. 2ª ed. Barcelona: Boileau, 1948. 3ª ed. Barcelona: Boileau, 1958.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto. *Cancionero musical de Galicia colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra / reconstrucción, introducción y notas bibliográficas por José FIGUEIRA VALVERDE*. Madrid: El Museo de Pontevedra, 1942. 2 vols. Reim. facsimil, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de FENOSA, 1982. 2 vols.
- SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal. *Nuevo cancionero salmantino: colección de canciones y temas folklóricos inéditos* prólogo de G. RUIZ GARCÍA y José ARTERO. Salamanca: Imp. Provincial, 1943
- SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal y GARCÍA MATOS, Manuel. *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca / estudio etnográfico de Ángel CARRIL RAMOS; estudio musicológico de Miguel MANZANO ALONSO; prólogo de Joseph Martí i Pérez*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación en colaboración con el Dep. de Musicología de la Institución Milá y Fontanals del CSIC, 1995.
- SCHINDLER, Kurt. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, New York: Hispanic Institute in the United States, 1941. Reedición con el título Música y poesía popular de España y Portugal / edición a cargo de Israel J. KATZ y Miguel MANZANO ALONSO con la colab. De Samuel G. ARMISTEAD. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, 1991.
- SCHUBARTH, Dorothe y SANTAMARINA, Antón. *Cancioneiro Popular Galego*. La Coruña: Fundación P. Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1984-1995. 7 vols. + 7 cintas de cassette.
- SEGUÍ PÉREZ, Salvador. *Cancionero Musical de la provincia de Alicante*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1978.
- SEGUÍ PÉREZ, Salvador. *Cancionero Musical de la provincia de Valencia, / con la colaboración de María Teresa OLLER, José Luis LÓPEZ, Fermín PARDO y Sebastián GARRIDO*. Valencia: institución Alfonso el Magnánimo, 1980.
- SEGUÍ PÉREZ, Salvador. *Cancionero Musical de la provincia de Castellón. / con la colaboración de Ricardo PITARCH, José L. LÓPEZ y María Teresa OLLER*. Valencia: Caja Segorbe, Caja de Valencia, Fundación Caja Segorbe, 1990.
- SIEMENS, HERNÁNDEZ, Lothar. *Las canciones de trabajo en Gran Canaria. Estudio de una parcela de la etnomusicología insular*. Madrid: Sociedad Española de Musicología. Proyecto RALS de Canarias. 2003.
- TORRALBA, José. *Cancionero popular de la provincia de Cuenca*. Cuenca, Diputación Provincial, 1982.
- TRAPERO, Maximiano y SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. *Romancero de Gran Canaria, I. / recopilación, transcripción y estudio de los textos por Maximiano TRAPERO; transcripción y estudio de la música por Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ*. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, ICEF, 1982.
- TRAPERO, Maximiano y SIEMENS HERNÁNDEZ Lothar. *Romancero de Gran Canaria, II. / transcripción y estudio de la música por Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990.
- TRAPERO, Maximiano (coordinador y editor). *El romancero de La Gomera y el romancero general a comienzos del tercer milenio*. Actas del Coloquio Internacional sobre el Romancero celebrado en la Isla de La Gomera (Islas Canarias), del 20 al 24 de julio de 2001. Cabildo Insular de la Gomera, 2003.
- WEICH-SHAHAK, Susana. *Música y tradiciones sefardíes*. Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, Serie abierta / 12. 1992.

## OTRAS OBRAS, ARTÍCULOS Y TRABAJOS DE RECOMENDADA CONSULTA

- AROM, Simha. 'Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale', en *Revue de musicologie*, t. LXVIII, 1985.
- AROM, Simha. *Poliphonies et polirhythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*. Paris: Societé d'Études Linguistiques et Anthropologiques de France (SELAF), 1985. 2 vols.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Etnomusicología*. Colección Música Hispana Textos. Manuales. ICCMU. Madrid, 2003.
- CAMPANY, A. 'El baile y la danza', en *Folklore y costumbres de España*, tomo II, pp. 169 y ss., Barcelona 1931.
- CESTER ZAPATA, Andrés. *La jota*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, Servicio de publicaciones, 1986.
- CRIVILLÉ i BARGALLÓ, Josep. *El folklore musical, Historia de la música española*. Madrid: Alianza Música, 1983.
- GARCÍA MATOS, Manuel. 'Folklore en Falla', en *Música. Revista trimestral de los Conservatorios Españoles*. 3-4. Madrid, 1953.
- GARCÍA MATOS, Manuel. 'Folklore en Falla. II', en *Música. Revista trimestral de los Conservatorios Españoles*. 6. Madrid, 1953.
- GARCÍA MATOS, Manuel. 'Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical', en *Anuario Musical del I.E.M.*, XV (1960) y XVI (1961). Barcelona: CSIC.
- GARCÍA MATOS, Manuel. 'Pervivencia en la canción actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado "De Musica libri septem"', en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol. XVIII, Barcelona: CSIC, 1963.
- GARCÍA MATOS, Manuel. 'El folklore en "La vida breve" de Manuel de Falla', en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol. XXVI, Barcelona: CSIC, 1971.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de. 'Preliminares al estudio de la jota aragonesa', en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol I., Barcelona, 1947.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *La jota como género musical*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1995.
- MANZANO ALONSO, Miguel. 'Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional', en *Revista de Musicología de la SedM*, vol. IX, nº 2, 1986
- MANZANO ALONSO, Miguel. 'La Etnomusicología en los Conservatorios Superiores', en *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música*, nº2, Madrid, 1995.
- MANZANO ALONSO, Miguel. 'Aspectos metodológicos en la investigación etnomusicológica', en *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, *Revista Española de Musicología*, vol. XX, nº 2. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1997.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral*, vol I, Aspectos musicales, Edición de CIOFF España (1.200 p.), Ciudad Real, 2008.
- MARTÍ, Josep. *El folklorismo, uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel Editorial, 1996.
- MARTÍ, Josep. 'Etnomusicología: las culturas musicales como objeto de estudio'. En *Boletín de AEDOM*, nº 2, 1996.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. 'La canción tradicional española', en *Folklore y costumbres de España*, tomo II. Barcelona, 1931.
- NETTL, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid Alianza Música, 22, 1985.
- PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Burgos: Junta de Castilla y León-Ayuntamiento de Segovia, 1984.
- REY GARCÍA, Emilio. *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: AEDOM (Asociación Española de Documentación Musical), 2001.

- REY GARCÍA, Emilio y Víctor PLIEGO DE ANDRÉS. 'La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: Cien cancioneros en cien años, en *Revista de Musicología*, XIV, núms. 1-2. Madrid, 1991
- TRAPERO, Maximiano. 'El romancero y su música'. En *Revista de Folklore*, nº 15, t. 2º. Valladolid, 1982.
- TRAPERO, Maximiano. *La Pastorada Leonesa, una pervivencia del teatro medieval* / estudio y transcripción de las partes musicales por Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1982.
- TRAPERO, Maximiano (coordinador y editor). *El romancero de La Gomera y el romancero general a comienzos del tercer milenio. Actas del Coloquio Internacional sobre el Romancero celebrado en la Isla de La Gomera (Islas Canarias), del 20 al 24 de julio de 2001*. Cabildo Insular de la Gomera, 2003.

***(Advertencia para quien haga el montaje del nuevo original: A partir de este escrito las notas a pie de página o al final siguen el orden numérico que terminó en el escrito anterior, el lugar de llevar el que tienen en el escrito original. He intentado solucionar el problema y no sé cómo hacerlo. Me imagino que será algo fácil para un experto en informática. Lo dejo a su cuidado y se lo agradezco. EL AUTOR.)***

## LOS ARCHIVOS DE MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL (FOLKLORE MUSICAL)

Trabajo incluido en la obra *El archivo de los sonidos: La gestión de los fondos musicales* Colección 'Estudios profesionales', 02. ACAL (Asociación de Archiveros de Castilla y León). Salamanca, 2009, pp. 437-455.

A diferencia de otros géneros y especies de música, la que denominamos *música popular de tradición oral*, llamada en general *folklore* o *folklore musical*, tuvo como único soporte la memoria de los cantores y cantoras hasta el momento en que comenzó a ser transcrita en escritura musical, cosa que sucedió en España a partir de las últimas décadas del siglo XIX. Para orientar a los lectores en este mundo musical tan singular, comienzo por establecer unas cuantas pautas que les ayuden a situarse en un campo muy diferente de aquel en el que habitualmente se mueven los investigadores que se dedican a consultar archivos de música, sea cual sea la finalidad de la tarea que desarrollan.

### **Las música de tradición oral, una veta de cultura y de práctica musical diferente de la música escrita o de autor**

Éste es el punto de partida que todo investigador de la tradición musical popular ha de tener en cuenta. Las músicas populares, canciones o toques instrumentales, salvo

un número muy escaso entre miles y miles, no son composiciones musicales escritas por un autor, sino que pertenecen a una veta de cultura musical diferente. Las músicas de autor hay que buscarlas en los archivos de los lugares e instituciones a donde fueron a parar una vez que los compositores las escribieron o, en su caso, las dieron a la copia para que fuesen utilizadas y difundidas lo más posible, de acuerdo con las posibilidades siempre limitadas que tuvieron los talleres donde se copiaban los manuscritos o se imprimían las obras. Por el contrario, las músicas populares de tradición nunca se escribieron, sino que se han conservado en la memoria de los cantores y cantoras, que las fueron aprendiendo unos de otros con el único apoyo y soporte de la memoria. Los cantores y cantoras y los músicos instrumentistas que han venido interpretando hasta hoy mismo las músicas tradicionales son el último eslabón de una cadena cuyo primer cabo se pierde en los siglos pasados, sin que sepamos demasiados detalles concretos acerca de cada uno de los eslabones intermedios. Así pues la memoria, tanto la individual de cada cantor, como la colectiva que es la suma de las individuales, es y ha sido el único soporte y archivo en el que se han venido conservando, transformando, y en su caso inventando las canciones que han pasado a las páginas de los cancioneros, una vez escritas en signos musicales.

Antes de tratar directamente sobre archivos y fondos documentales relacionados con la música popular de tradición oral, considero conveniente aclarar algunos aspectos relativos a la forma en que se desarrolla la creatividad en la música de tradición oral, y sobre la naturaleza especial de estos archivos de esta música, que denominamos generalmente cancioneros populares.

### **Características de la memoria como soporte y como archivo**

A diferencia de la fidelidad de la escritura (lo escrito, escrito queda), la memoria es un soporte que conlleva un componente variable de infidelidad. Hay personas con buena y con mala memoria; las hay que retienen fielmente durante largo tiempo, y las hay que olvidan fácilmente; hay quien no canta si no recuerda bien, y hay quien canta y si no recuerda bien inventa sobre la marcha; y entre los intérpretes de la canción tradicional, hay quien afirma que está cantando lo que aprendió, pero sabe muy bien que está inventando, del todo o en parte. Y además ha tenido que haber quien, como consecuencia de una práctica muy larga de cantar, y de un talento natural especial cultivado y activado por esa práctica, ha llegado a ser capaz de inventar, en todo o en parte, una tonada o un toque instrumental nuevo, dentro de ese estilo tradicional, en el que siempre estuvo inmerso desde la niñez. En este último caso, ese nuevo invento, que lleva todos los rasgos sonoros del estilo aprendido y practicado largo tiempo, pasa a engrosar la herencia musical del colectivo al que ese cantor pertenece, pues los demás lo aceptan como algo propio, porque se reconocen en ese nuevo producto musical. Baste por el momento esta información escueta del comportamiento de la memoria para comprender que no todos los cantores y cantoras son igualmente fiables, y que no todos transmiten con igual fidelidad lo que aprendieron dentro del colectivo de que forman parte.

La exactitud en la reproducción del original, primera cualidad que hay que exigir a un buen intérprete de música de autor, no es siempre imprescindible en música de tradición oral para que haya fidelidad a esa tradición, porque se trata de una tradición en constante cambio, debido a la influencia de muchos agentes personales o

externos. Lo que sí se puede afirmar, porque es constatable en hechos musicales, es que los cambios producidos por el soporte que es la memoria afectan a las tonadas en muy diversas formas. Hay cambios que no modifican más que levemente el invento musical que se aprendió. A las músicas que muestran estos cambios las denominamos *variantes melódicas* de un tipo melódico, porque muestran sólo leves diferencias en los rasgos sonoros, que no afectan a lo esencial, y que permiten seguirlo reconociendo. Y hay cambios que por afectar a algún detalle clave de la melodía o del ritmo, confieren a una tonada una sonoridad nueva, en la que se puede seguir reconociendo el invento original, pero con unos rasgos nuevos, que lo apartan bastante de él. También a esta clase de tonadas las denominamos variantes, a pesar de que por simple comparación entre unas y otras reconocemos esa transformación, a veces profunda, que producen en el perfil sonoro del invento (tipo melódico) original, hasta convertirlo a menudo en otro tan distinto, que es difícil adivinar el parentesco entre ambos, si no se tiene gran perspicacia musical. Y sólo hablamos ya de un nuevo tipo melódico cuando los cambios afectan a lo que llamamos rasgos definitorios, que configuran claramente un invento melódico diferente, a pesar de que se perciba todavía un parentesco muy lejano con el tipo.

Son precisamente estos comportamientos de la memoria de los intérpretes, junto con la capacidad creativa que se da en algunos casos, los que han contribuido a que el repertorio popular tradicional, cuyo primer estadio, si nos referimos al que lleva como soporte las lenguas vernáculas, debió de tener mucho que ver con las canciones de los músicos de oficio tardomedievales, no haya dejado, desde entonces hasta hoy mismo, de crecer y diversificarse en miles y miles de tonadas, nacidas unas veces de la propia evolución de las anteriores por las vías que hemos indicado, y también otras muchas de cruzamientos, prestaciones y aportaciones de todo tipo y de muy variado origen y estilo.

### Los límites de la memoria

Conviene hacer dos aclaraciones acerca de la memoria como soporte de la música. La primera, muy importante, es que la memoria tiene unos límites que afectan a la longitud de la melodía. El músico que escribe puede inventar, puede *componer*, decimos, una obra de grandes dimensiones, tanto en tiempo como en amplitud sonora polifónica y tímbrica. Un tema brevísimo puede así dar origen a una obra de proporciones muy grandes. Pero el músico tradicional no puede hacer lo mismo, porque no tiene la ayuda de los signos escritos, ni para recordar por dónde empezó, ni para desarrollar con amplitud el tema, ni para añadir nuevos sonidos que armonicen la melodía inventada. No puede, en suma, crear una *composición*, y tiene que limitarse a inventar formas muy breves, sobre el soporte de un texto poético también breve (o, si es largo, dividido en tramos breves de idéntica mensura) que le sirva de norma para la estructura de la melodía y de punto de partida para la fórmula rítmica.<sup>35</sup> (*ésta será la nota 1*)

---

<sup>35</sup> Nos referimos sólo a la música tradicional de nuestras tierras. Porque es bien sabido que en determinadas culturas musicales se pueden retener, por procedimientos que excluyen la escritura, pero nunca un larguísimo trabajo de retentiva, que puede durar años, melodías de una duración muy larga. En todo caso, más que en el campo de la música popular tradicional, estamos aquí en el ámbito de lo que podríamos denominar para entendernos “música culta” de las culturas musicales no occidentales, a pesar de la imprecisión del término.

De esta doble condición se derivan profundas diferencias entre el repertorio popular y el de autor. Al compositor le bastan tres o cuatro temas brevísimos para crear una obra de grandes dimensiones, porque conoce y utiliza los recursos musicales que los desarrollan, aplicando toda su capacidad de inventiva a ese trabajo de ampliación de los temas. Por el contrario, el músico popular se ve obligado a inventar constantemente nuevos temas, nuevas ideas, nuevas ocurrencias musicales (recordemos: uno y otro sólo inventan en parte, y a partir de lo que ya conocen). Una obra de autor, si éste es buen músico, sorprende, agrada y cautiva por la variedad de recursos de inventiva que un simple y breve tema suscita en la imaginación creativa del compositor. En cambio un cancionero tradicional sorprende, maravilla y admira por la innumerable cantidad de inventiva musical que contiene. Pero claro está, con la condición que se lean (se canten) con detenimiento los cientos o miles de tonadas que llenan sus páginas. Condición que, preciso es decirlo, no se da casi nunca, porque en general, los músicos profesionales desprecian y minusvaloran las obras maestras que a cada paso aparecen en las páginas de una recopilación, simplemente porque son breves. No digamos los que, aunque se consideren estudiosos de la música tradicional, tienen dificultades para saber cómo suena lo que está escrito en signos musicales: lo que éstos suelen hacer es quitar importancia al estudio de la música como tal, y dedicarse a estudiar en las músicas populares tradicionales todo lo que no es música, con lo cual pueden disimular un poco su ignorancia. Así son las cosas.

Segunda aclaración: la memoria también tiene unos límites de amplitud en cuanto al número de músicas que un cantor puede retener con claridad y con la fidelidad relativa a la que nos hemos referido. La experiencia del contacto con los cantores y cantoras demuestra que en el caso de los intérpretes mejor dotados de memoria, rara vez se sobrepasan las cincuenta o sesenta tonadas. A veces, sobre todo en el género religioso y cuando se trata de canciones de tipo ritual, los cantores y cantoras se ayudan de un texto escrito, normalmente copiado a partir de la memoria. Pero ni aun en estos casos se suele saltar la cifra que hemos indicado. De esta limitación se deduce una consecuencia muy importante: si en un ámbito geográfico determinado se quiere recoger el repertorio con cierta abundancia y con la totalidad de los géneros y especies que lo integran, hay que buscar información en el mayor número posible de cantoras y cantores, siempre representantes del colectivo al que se refiere la recopilación.

### **Repetir, transformar, inventar**

Con estas tres palabras se pueden denominar los tres diferentes procedimientos, casi nunca separados completamente, por los que cantores, cantoras y músicos instrumentistas han conservado, reinterpretado y ampliado desde hace siglos el repertorio de las músicas tradicionales.

Precisemos un poco más estos tres comportamientos. La mayor parte de los cantores y cantoras se limitan a repetir lo que aprendieron, con la mayor fidelidad que pueden. Así se desprende de los frecuentes comentarios que se les suelen escuchar en las sesiones de grabación en grupo, cuando surgen discusiones acerca de si una tonada se canta de ésta o de otra manera, si es así o no es así. Estas formas de hablar demuestran que hay un cierto empeño en no cambiar las melodías, como si cualquier modificación se considerase como un deterioro. Estaríamos aquí en el caso de una

especie de memoria colectiva. Pero cuando un informante canta o toca solo, se observan muchas más vacilaciones, sobre todo en los pasajes finales de las melodías, o en determinados sonidos en que se le oscurece la memoria, al sobreponerse y mezclarse en ella comportamientos propios de sistemas melódicos diferentes, como pueden ser los modales y los tonales, las sonoridades mayores y menores, o cualesquiera otros que están integrados por series casi completamente idénticas. Como he dicho, estas vacilaciones producen a menudo en las tonadas una ambigüedad sonora que las deja como a medio camino entre dos sonoridades definidas. Pero conviene aclarar que en estos casos el intérprete no comete una infidelidad al original, ni tampoco lo deteriora, porque éste es un comportamiento propio de la memoria como soporte.

El caso del intérprete inventor es bastante diferente. Me refiero al que lo es de verdad, no a aquel cantor o instrumentista al que sólo se le alcanza modificar una melodía introduciendo una serie de adornos, en general bastante repetitivos, a veces afortunados o inspirados, que den un sello personal a la interpretación. Que hay cantores y cantoras capaces de inventar, es un hecho que todavía hemos podido comprobar por testimonios cercanos quienes hemos andado muchas veces entre ellos. Pero sobre todo es comprobable por los resultados. Hay géneros o secciones del repertorio tradicional que son el resultado de sucesivas invenciones sobre un mismo tipo melódico, como el *fandango* la *seguidilla*, y no son sino diferentes maneras, unas más afortunadas o inspiradas que otras, de inventar algo diferente sobre un mismo tipo básico.

Pero además de estos casos, que sólo son inventos a medias, es evidente que cada tipo melódico distinto es una nueva invención musical que se le ha ocurrido a algún cantor con mucha práctica y dotado de imaginación creadora. El cancionero popular tradicional en bloque tiene que ser en su mayor parte obra de esos cantores, que han ido transformando creativamente, durante siglos, lo que en los comienzos seguramente serían músicas inventadas por profesionales y transmitidas a la gente de ciudades, villas, pueblos y aldeas por músicos ambulantes más o menos profesionales. Y entre esos inventos los hay muy inspirados, los hay pasables y los hay también reiterativos, que no dicen nada especial; como también los hay de baja calidad musical, de mal gusto. Aunque de gustos no se deba escribir como norma general, sí puede un músico (y quizá deba, en ocasiones) comprometerse haciendo un juicio estético de las canciones, tratando de calibrar el nivel de inspiración al que ha llegado el inventor, exactamente igual que cuando se hace un juicio crítico de una obra musical de estreno. Lo único que se necesita es un conocimiento amplio y profundo de la tradición musical popular para que ese juicio sea mínimamente objetivo.

Quiero señalar todavía otro detalle muy importante con relación a estos inventos musicales. Aunque es una opinión muy generalizada, también es una falsedad demostrable el afirmar que el repertorio popular tradicional procede de la deformación de la buena música creada por profesionales. En música popular, como en música de autor, se da lo bueno, lo malo y lo regular, hablando desde el punto de vista de la calidad artística, de la inspiración. Pero además de esta opinión disparatada, contradicha por los hechos musicales, hay otra no menos peregrina y errónea (que en el fondo viene a ser la misma), que consiste en negar a la música popular la categoría de arte (aunque sea de proporciones menores), y en afirmar que sólo cuando intervienen “especialistas”, es decir, personas con nivel y preparación superior, los inventos musicales llegan a la categoría de obras de arte. Ahí están los cancioneros para echar por tierra esta afirmación tan falsa. Y ahí están también esas secciones de cantos como

los religiosos, didácticos, narrativos y otros muchos de los más recientes, creados por esos especialistas, que no han hecho otra cosa que imitar el estilo popular, pero en general en su forma más trivial y repetitiva.

En resumen, de un análisis detenido del repertorio popular, y de una comparación con el repertorio de autor, se deduce claramente que se tiene que haber formado por sucesivas repeticiones, transformaciones e invenciones, y también por adiciones de músicas que no siempre han mantenido el estilo, los rasgos y la calidad que presentan las creaciones más características de la tradición de cada lugar y de cada colectivo. De esta mezcla entre lo antiguo y lo nuevo, lo propio y lo imitado, lo autóctono y lo foráneo, lo popular y lo “culto” se ha ido formando durante siglos, por obra de cantores y cantoras, el repertorio tradicional, tal como estaba en la memoria en el momento en que lo hemos recogido y transcrito en signos musicales.

### **La creatividad musical y sus condicionamientos**

De vez en cuando aparecen explicaciones teóricas sobre el origen de la canción popular tradicional considerándola como una creación espontánea, ingenua y simple, que surge del contacto con la naturaleza, de la contemplación del paisaje, de los sentimientos que afectan al alma del pueblo, de la necesidad de aliviar la dureza del trabajo, de las situaciones anímicas por las que la gente va pasando a lo largo de la existencia. Se concibe, por ejemplo, la creación de una melodía popular de estilo lírico como el efecto de un trance de inspiración provocado por la belleza de la naturaleza en medio de la que se vive. De acuerdo con esta idea se escribe a veces algo parecido a esto: “Sale el labriego a la puerta de su casa, amanece el día, el sol deja ver sus primeros rayos, cantan las aves, el cielo es rosa y azul, la nube dibuja su silueta caprichosa y fugaz... El corazón del labrador queda embargado por la emoción, y la canción brota espontánea y a borbotones, como sale el agua del manantial.” En consonancia con esta idea simplona sobre el nacimiento de una canción, a menudo se ha empleado el calificativo de *música natural* (así lo hace Pedrell, por ejemplo) para referirse a las creaciones populares, intentando contraponerlas a la música elaborada, producto del trabajo de los compositores. Esta expresión de Pedrell, compartida por muchos estudiosos de su época y todavía patente o latente en muchos de los comentarios con que se suelen presentar grabaciones, libros y recitales de música popular tradicional, es una herencia romántica muy propia de los folkloristas de la primera generación. Según ella se atribuye al pueblo una especie de alma colectiva de la que brotan, entre otras cosas, canciones que a su vez son el reflejo del sentir de un grupo humano, de un espíritu de etnia y de nación, a la que contribuyen a dar cohesión, por llevar todas ellas un sello común, reflejo del “alma colectiva” de un determinado grupo humano. Evidentemente, de ahí al aprovechamiento de esta teoría para reivindicaciones políticas no hay más que un paso, que casi siempre se suele dar.

Pero aparte de la enorme ignorancia que supone esta visión romántica respecto de la vida del hombre rural, para el que la naturaleza de la que está rodeado casi siempre ha sido antes que nada un campo de trabajo que le va consumiendo la vida en el intento, siempre duro y a veces inútil, de conseguir su pan de cada día, de nuevo un análisis de la música popular, aunque sea elemental, echa por tierra estas visiones irreales. Aunque no me voy a detener aquí en consideraciones acerca de los aspectos propiamente musicales del repertorio popular tradicional, sí puedo resumir aquí en

pocas líneas lo que acerca de la creación musical se deduce de una lectura detenida y comparativa de las recopilaciones. Lo primero que aparece claro si se lee un cancionero con detenimiento es que la creación musical obedece al condicionamiento de unas estructuras mentales determinadas por la memoria y por la práctica diaria. Esas estructuras (sistema de organizar los sonidos, esquema rítmico, fraseo musical o estructura melódica formada por inicio, desarrollo y final, funcionalidad de la canción, etc.), obran en la mente del cantor que es capaz de inventar una nueva melodía, en una forma casi idéntica a aquélla en que obran en el acto creativo de un compositor que, en el campo de las formas musicales breves, organiza el desarrollo de un tema que se le ha ocurrido o ha tomado en prestación. Por ello las estructuras se repiten en cientos y miles de ejemplos, casi siempre iguales, y sólo suelen cambiar, repitiéndose también, a impulsos de nuevas modas, nuevas costumbres, nuevas situaciones.

La lectura atenta y comparativa de los repertorios populares demuestra por otra parte que la creación musical, aunque tome como punto de partida un comienzo que no se sabe cómo surge, llamémoslo inspiración para entendernos, pero que desde luego surge de lo que ya se tiene en la memoria, es, sobre todo, producto de un esfuerzo de selección en el que se va eliminando lo que no parece bueno, conforme a la estética vigente en cada momento, asimilada por la práctica continua. Este trabajo de búsqueda no aparece ni en todos los que cantan, ni siempre que cantan, sino sólo en algunas personas y en algunas ocasiones. Por ello los cancioneros populares suelen estar integrados por un gran número de melodías más bien corrientes y bastante repetitivas, y por unas cuantas, siempre mucho menores en número, en las que se percibe que el inventor ha tocado lo más hondo de la corriente musical en la que está inmerso, ha llegado a la cumbre de la inspiración y del trabajo selectivo, ha sido ayudado por la presencia del “duende”, como dicen los cantaores de flamenco. Exactamente igual que sucede en la música de autor, en la que también por cierto, se necesita el empujón del duende, con la única diferencia de que el compositor de música “culto” desarrolla las ideas musicales con mucha amplitud, tal como se lo exigen los géneros musicales (que también le sirven como estructura formal) mientras que el músico tradicional no desarrolla más que mínimamente las ocurrencias musicales, porque los esquemas en que se mueve son de dimensiones muy breves.

En tercer lugar, aunque algunas melodías tradicionales no carezcan de simplicidad, como tampoco la mayor parte de la música de autor, una lectura atenta de cualquier cancionero demuestra que abundan las que por su comportamiento extraño, por lo sorprendente de la estructura, por la originalidad de la plantilla rítmica, por la irregularidad de las agrupaciones que forman los compases básicos, plantean dificultades de lectura incluso para un profesional de la música. No se trata, ni mucho menos, de músicas sencillas en todos los casos. De modo que desde el punto de vista de la complicación no se pueden contraponer tan abiertamente y en todos los casos las músicas populares tradicionales y las músicas de autor, sobre todo cuando se trata de canciones breves, de temas no desarrollados para organizar una obra de grandes dimensiones. Muy a menudo la frontera entre ambas formas de inventar música, la tradicional y la denominada culta, no está tan definida como se suele dar por hecho.

Las precedentes consideraciones nos obligan a abandonar tópicos y a corregir una serie de puntos de vista totalmente erróneos, algunos de los cuales se vienen repitiendo desde hace más de un siglo sin que nadie se haya dedicado a desmontarlos. En primer lugar, hay que abandonar la idea de que el repertorio de la música popular tradicional es el resultado de una creación colectiva. Nada más lejos de la realidad.

Crea el individuo, tanto en música popular como en música de autor. Y en ambos casos crea dentro de un colectivo, del que recibe las estructuras que condicionan la creatividad, y que acepta la obra creada porque se reconoce en ella.<sup>36</sup>

En segundo lugar, hay que desechar la idea de que el músico popular no es capaz de crear, sino que se limita a repetir lo que escucha al músico culto, y a deteriorarlo porque le falta formación musical. Esta opinión sólo puede ser producto de un desconocimiento del repertorio popular tradicional. Lo mismo que hay obras maestras en la música de autor, las hay en el repertorio popular. La única diferencia entre ambas, como afirma Béla Bartok, es que las músicas tradicionales son de dimensiones cortas.<sup>37</sup> Pero en lo que se refiere a inspiración y perfección de la forma, las diferencias desaparecen. También aparecen a menudo diferencias en el aspecto estético, ya que la norma de belleza puede ser diferente en uno y otro caso, lo cual ha confundido a no pocos músicos que se han acercado al repertorio popular con prejuicios que no les permiten ser objetivos. Al igual que en la música de autor, encontrar en un cancionero la obra que es producto del inventor con talento entre todas las demás que sólo repiten el invento no es cuestión más que de pararse a leer con calma.

### **Las recopilaciones de música popular de tradición oral**

Como vengo diciendo, las publicaciones impresas que contienen transcripciones musicales de las canciones y toques instrumentales transmitidos por tradición oral suelen recibir la denominación de *cancioneros* o *cancioneros populares*. Generalmente en el título de este tipo de obras se incluye una referencia al ámbito geográfico que ha cubierto el trabajo de campo del recopilador, en busca de los cantores y cantoras que le pueden transmitir o dictar canciones. Para compilar un cancionero popular tradicional hay que acudir a las personas que todavía recuerdan las viejas canciones, tal como han venido haciendo todos los que han llevado a cabo recopilaciones de música popular tradicional. Siempre que se transcribe un cancionero tradicional, la mayor parte de las tonadas y toques quedan consignados por vez primera en signos musicales, escritos sobre el papel. Hasta ese momento estaban únicamente en la memoria de los cantores, cantoras y músicos instrumentistas.

El interés por la música popular de tradición oral es bastante reciente, ya que data de poco más de un siglo, a pesar de que sus raíces se confunden casi con los orígenes del hombre como ser comunicativo. Por lo que se refiere al ámbito hispano, los trabajos de recopilación de músicas populares de tradición oral comenzaron en las décadas finales del siglo XIX y todavía no han cesado, y es probable que no cesen mientras queden restos de memoria en las personas mayores que en épocas anteriores de su vida las hayan aprendido. Las razones por las que se ha venido recopilando la música popular desde hace más de un siglo son muy diversas, y en muchos de los cancioneros son expuestas por sus autores. El interés por la música de tradición oral se

---

<sup>36</sup> De ahí el hecho tan repetido en la música de autor: cuando aparece un creador genial que rompe con el pasado, la aceptación de la novedad, después del rechazo colectivo inicial, suele ser muy lenta.

<sup>37</sup> He aquí el texto de Béla BARTÓK: "Yo estoy convencido de que cada una de nuestras melodías populares, populares en el sentido estricto de la palabra, es un verdadero modelo de la más alta perfección artística. En el campo de las formas simples las considero obras maestras, exactamente como en el campo de las formas complejas son obras maestras una fuga de Bach o una sonata de Mozart". (o. c., p. 187)

englobó en sus comienzos dentro de otro mucho más amplio que tomaba como objeto de recopilación la cultura o el saber popular en toda su amplitud. De la denominación de esta actividad de recogida con el neologismo *folklore*, de origen inglés, se derivan toda la serie de términos que nombran las variadas actividades relacionadas con la cultura popular, pero en especial las que se refieren a la música, sin que se sepa muy bien por qué. De modo que además del término *folklore* con el sentido amplio que se le dio en origen, comprendiendo los saberes populares en toda su amplitud, aparece mucho más el término *folklore* con el significado específico de música popular tradicional, tal como se emplea, por ejemplo, en el título de algunos cancioneros. Mientras que la palabra *folklorista*, también bastante frecuente, se suele usar para designar a los recopiladores, conservadores o estudiosos de la música popular tradicional o para cualquiera otra actividad, o incluso cualquier objeto que tenga que ver con ese tipo de música.

### **Un cancionero es un conglomerado**

Como consecuencia de los cambios que el repertorio popular tradicional ha ido experimentando a lo largo del tiempo, y también por efecto de la diversidad de individuos que han tomado parte en la inventiva y en el desarrollo del mismo, cualquier recopilación de música popular tradicional puede llamarse con bastante propiedad material de aluvión. Aparecen en las páginas de los cancioneros tonadas con evidentes rasgos de arcaísmo musical, pero mezcladas con otras cuya hechura delata que son de ayer mismo. Encontramos a cada página canciones que llevan el sello inconfundible de la forma más característica de cantar en unas determinadas tierras (pueblos o villas, comarcas, provincias, regiones), pero las hallamos junto a otras muchas que parecen haber llegado de otras tierras cercanas y lejanas. En las páginas de la mayor parte de los cancioneros están presentes, sin duda alguna, muestras variadísimas que atestiguan la forma de cantar de las gentes del pueblo a través de los siglos: desde los sones vetustos, los ecos gregorianos, las imitaciones troveras, las melodías que repiten los esquemas de las canciones aprendidas de los juglares, hasta los cantos recientes de hechura popularizante y las tonadillas y cuplés popularizados en el siglo XX. Hay en cualquier cancionero tonadas sin duda originales, de las que, a pesar de ser muestras de una forma tradicional de cantar por determinadas latitudes del país hispano, no aparece rastro alguno en otros cancioneros semejantes o cercanos geográficamente; pero hay también cientos de melodías peregrinas, que al haber sido traídas y llevadas mil veces de un lugar a otro, han quedado consignadas en variantes más o menos emparentadas en muchos otros cancioneros populares. Podemos encontrar en cualquier trabajo de recopilación canciones que son verdaderas joyas de inspiración y de riqueza musical, pero mezcladas con otras tonadas repetitivas, en las que el duende popular parece haberse olvidado de asistir al inventor. Y todo este conglomerado se nos muestra como un inmenso inventario multicolor, mil veces reformado o deformado, mil veces creado y re-creado por los cantores, cuyas memorias han servido como fidelísimo y a la vez infiel archivo en el que todo este caudal musical se ha conservado.

Poniendo en práctica un método de análisis basado en la comparación de tipos, arquetipos, variantes y estilos, tal como he explicado sumariamente, podríamos detectar con mucha aproximación los diferentes elementos musicales que cada tiempo y época pasada han ido dejando en el repertorio popular tradicional. Y como resultado de este

análisis comparativo se pueden deslindar con bastante exactitud las sucesivas vetas de práctica musical que, unas veces aisladas, y otras mezcladas en una misma tonada, han conformado el cancionero popular tal como ha llegado hasta nuestros días.

Señalo sumariamente este deslindamiento, aunque las trazas sean a veces un tanto borrosas, avanzando desde los hitos más antiguos hasta los más recientes. En la mayor parte de los cancioneros populares, sobre todo si son de ciertas dimensiones, aparecen *elementos musicales arcaicos*, como son las estructuras protomelódicas que quedan a medio camino entre el lenguaje hablado y cantado; o las que se desarrollan por la repetición obstinada de un motivo; o las melodías de ámbito estrecho, que no sobrepasan a veces un recinto sonoro de tres o cuatro sonidos; o las que presentan una configuración circular, sin principio ni final lógico desde el punto de vista del fraseo musical; o los cantos conformados por una estructura litánica, basada en la alternancia entre el canto de un solista y la respuesta breve de un grupo que lo escucha, o por una estructura responsorial, en la que un grupo repite puntualmente lo que acaba de escuchar a un cantor solista; o los que integran en su sistema melódico entonaciones neutras o ambiguas, que no llegan a una distancia de semitono, o que quedan a medio camino entre el semitono y el tono; o también los cantos y toques instrumentales cuya contextura rítmica está integrada por bloques irregulares, como agrupaciones de cinco, siete, diez, once o más pulsos o fracciones de tiempo que no pueden representarse por medio de los compases que se vienen usando desde hace más de cinco siglos en la música de autor. Siempre que en una canción o toque instrumental aparece alguno de estos elementos, se puede pensar en supervivencias de prácticas musicales más o menos remotas, tal como las podemos escuchar en documentos sonoros y videográficos recogidos a los pueblos denominados primitivos. Supervivencias, bien entendido, que pueden coexistir en una misma tonada con elementos mucho más recientes, casi de ayer.

Mucho más abundantes son en cualquier recopilación tradicional de las tierras peninsulares los que podríamos denominar *elementos tardolatinos y medievales*, propios de la práctica musical de una época ya documentada, que abarca aproximadamente los dos siglos anteriores y los cuatro posteriores al primer milenio, y que comprende y mezcla elementos “cultos” y populares. Tales son, por ejemplo, los esquemas rítmicos ternarios conformados por yuxtaposición de troqueos o de troqueos y yambos; o el octosílabo y heptasílabo como mensuras poéticas que adoptan el cómputo silábico y abandonan el sistema cuantitativo de las sílabas propio de la poesía latina clásica; o la configuración estrófica de los cantos, que permite repetir la misma melodía para sucesivas estrofas de texto (configuración que a su vez puede proceder de una práctica popular adoptada por los músicos profesionales); o los sistemas melódicos modales, que basan su configuración sonora sobre la prominencia de cualquiera de los siete sonidos naturales como base de la construcción de una melodía; o las mensuras poéticas propias ya de las lenguas vernáculas, tanto en su inicio como en su primer desarrollo, como son, en el caso del idioma castellano, las conformadas por hexasílabos, heptasílabos y octosílabos dobles, que son el soporte literario de la mayor parte de los cantos narrativos antiguos, así como otra serie de mensuras y combinaciones métricas variadísimas inusuales en la poesía culta, que perviven sobre todo en los estribillos de las canciones; o los compases básicos de dos, tres, y cuatro tiempos, invención culta probablemente tomada como prestación de una práctica tradicional milenaria, y retomada después por los músicos populares como base de infinidad de canciones y toques instrumentales. Todos estos elementos y algunos otros

están en la base de la inventiva que ha configurado el repertorio tal como hoy lo hemos recogido, y no hay más que leerlo atentamente para comprobarlo.

También aparecen en gran proporción en el conjunto del repertorio las tonadas que presentan elementos de las épocas que en historia de la música se denominan *renacimiento y clasicismo*. En este bloque podemos enumerar la cuarteta octosilábica y la seguidilla en todas sus formas, que constituyen la mensura poética de la mayor parte de las canciones populares tradicionales; o la estructura que denominamos de estribillo imbricado en la estrofa, que aparece todavía frecuentemente en el repertorio popular, y sin embargo ha sido olvidada completamente en la composición de la canción de autor o *lied*; como también es herencia de esta época la estructura melódica basada en la alternancia de estrofa y estribillo, tan reiterativamente presente en el repertorio tradicional. En este período, que comprende cerca de cuatro siglos, casi se puede asegurar que se creó la mayor parte de las músicas de tradición oral que han llegado hasta nosotros. Durante él se adoptan las formas poéticas y estructuras musicales de prestación “cultas”, a la vez que se inventan melodías que se conforman todavía en gran parte a las sonoridades modales anteriores, teñidas a la vez en muchos casos de rasgos sonoros de procedencia árabe, producto de la convivencia secular entre ambas culturas.

Finalmente, es a partir de la mitad del siglo XIX aproximadamente, cuando el repertorio tradicional popular sufre una profunda transformación de las sonoridades, como consecuencia de la adopción de un repertorio popularizante que llega a todos los lugares apartados como consecuencia de los cambios y movimientos de población en la época señalada. La mayor parte de las tonadas claramente tonales, en sonoridad mayor o menor, proceden de esta época cercana, como puede deducirse de una lectura comparativa. Es ésta la época de los nuevos géneros de hechura reciente: coplas y romances nuevos, cánticos religiosos pietistas, textos sentimentales que se apartan de la sobriedad y concisión propias de una estética anterior que se ha mantenido varios siglos; es el tiempo de la llegada de las tonadillas, cuplés, fragmentos de zarzuelas, y de la difusión del cante flamenco, que al remover raíces sonoras presentes todavía en la memoria colectiva, es recibido con gran aceptación, e imitado a menudo, sobre todo en el estilo melismático y adornado de canto, por no pocos cantores populares de toda España que querían singularizarse.

Y llegamos así a las primeras décadas del siglo XX, a partir de las cuales la música popular de tradición oral comienza a entrar en crisis, como consecuencia de los profundos cambios sociológicos que han afectado al ámbito rural que había sido su último reducto. Es a partir de esa época cuando comienzan a sonar voces de alarma ante su desaparición, se comienzan a recopilar los cancioneros tradicionales, y se pone en marcha todo un movimiento de *refolklorización*, en el intento de que no se pierda algo que se está viendo morir.

### **La catalogación de los cancioneros y recopilaciones de música popular tradicional**

La labor de recogida de música popular tradicional en España durante más de un siglo ha dado como resultado varios centenares de obras publicadas, que forman un archivo múltiple, disperso, agotado y no reeditado en muchos casos. El conocimiento de este campo resulta por ello complicado y requiere mucho tiempo. Afortunadamente la catalogación de los libros de música popular tradicional, generalmente denominados cancioneros, como hemos dicho, ya ha sido realizada en una forma casi exhaustiva por

Emilio Rey García, catedrático de Etnomusicología en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Como resultado de un trabajo minucioso, metódico y paciente, Emilio Rey ha publicado dos obras de obligada consulta y manejo para quien quiera adentrarse en el vastísimo campo de la música popular tradicional. La primera de estas obras lleva por título *Bibliografía de Folklore Musical Español*.<sup>38</sup> La segunda se titula *Los libros de música tradicional en España*.<sup>39</sup> Por la importancia que tienen, merecen un comentario detenido.

En la *Bibliografía de Folklore Musical Español*, Emilio Rey cataloga, además de todos los cancioneros que había encontrado hasta la fecha en que la publicó, todos los escritos relacionados, o en su título o en su contenido, con temas que afectan a la música popular tradicional. La obra contiene nada menos que 1.516 entradas, lo cual da idea de la amplitud del inmenso campo que se ofrece aquí al estudioso. Especialmente interesantes son los vaciados que el autor realiza de las publicaciones periódicas ‘Anuario Musical del Instituto Español de Musicología’, ‘Revista de Folklore’, ‘Revista de Musicología de la Sociedad Española de Musicología’, Narria, Estudios de Arte y Tradiciones populares’ y ‘Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología’. La utilidad de esta obra catalogadora como instrumento de trabajo queda clara.

La segunda obra, *Los libros de música tradicional en España*, publicada siete años después, cataloga solamente las publicaciones que contienen transcripciones de músicas populares de tradición oral, sean canciones o toques instrumentales. Aunque el número de entradas de este segundo trabajo sólo alcanza la cifra de 504, el número de publicaciones que contienen documentos musicales es mucho mayor que el que aparece en la primera obra, lo cual le da categoría de un verdadero catálogo de archivos en el que los estudiosos disponen de todas las referencias necesarias para el estudio de cualquier tema que exija conocer las melodías recogidas de la tradición musical oral. Pero no queda ahí el interés de este trabajo de catalogación, sino que hay otros datos que lo hacen muy valioso. En primer lugar el estudio introductorio, que llena 74 páginas de apretada tipografía, en las que Emilio Rey perfila paso a paso la historia de la recopilación de la música popular tradicional hispana. No lo es menos la tabla estadística en la que aparece el número de documentos que contiene cada obra catalogada, la forma en que las melodías van transcritas, con o sin acompañamiento instrumental (p. 86 y ss.), la asignación numérica de documentos a cada una de las regiones y autonomías, que encierra sorpresas desconcertantes en cuanto a la idea que se suele tener de la riqueza de música popular de cada provincia, región o autonomía (p.98), el número de publicaciones catalogadas, que ya hemos citado, y el total de documentos contenidos en ellas, que arroja la cifra de 78.264 (p. 98). Completan la obra los índices que la hacen más manejable: el onomástico (p. 215), el toponímico (p. 227), el temático (p. 233) y el de editores y editoriales (p. 239). Finalmente, la catalogación de obras lleva como valor añadido un comentario del autor, en general breve, aunque suficiente para orientar al lector acerca del contenido, la calidad y el interés de cada trabajo de recopilación.

Queda, pues, claro que estos dos trabajos de Emilio Rey son un instrumento de trabajo imprescindible para los estudiosos de la música popular de tradición oral, que

---

<sup>38</sup> REY GARCÍA, Emilio. *Bibliografía de Folklore Musical Español*. Madrid Sociedad Española de Musicología, 1994.

<sup>39</sup> REY GARCÍA, Emilio. *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: AEDOM (Asociación Española de Documentación Musical), 2001.

pueden encontrar en ellos todas las referencias necesarias sobre cancioneros y escritos referidos a este tema. Para los lectores que necesiten un primer contacto con la catalogación de cancioneros y no dispongan de las obras de Emilio Rey selecciono al final, a modo de apéndice, una bibliografía resumida, que comprende las principales obras de recopilación, referidas al ámbito hispano.

### **Precisiones sobre los cancioneros: la metodología de recopilación y la calidad de las transcripciones**

Llegar a ser un buen profesional de la recopilación de músicas populares tradicionales requiere una preparación básica y un perfeccionamiento que sólo da la práctica continuada. Aunque parezca extraño, el simple hecho de ser músico profesional de cualquier especialidad, instrumental o teórica, no garantiza un trabajo de recopilación bien realizado. Quienes más cerca están de la aptitud básica necesaria son sólo los músicos capaces de representar en escritura musical las músicas que escuchan o las que brotan en su imaginación, sin ayuda de ningún instrumento musical. Y aunque es un hecho que los programas de los cursos de lenguaje musical incluyen siempre clases prácticas de dictado musical, también es un hecho que estas clases no garantizan que quien ha pasado por ellas es capaz de escribir correctamente las canciones populares tradicionales que escucha a un cantor o instrumentista. Haber llegado a un buen nivel profesional como pianista o como violinista, por poner ejemplos de los más corrientes, no garantiza que un buen intérprete sea capaz de transcribir correctamente lo que escucha a una cantora que toma su pandero y se acompaña para entonar un baile a lo alto, y mucho menos para escribir en signos musicales una charrada interpretada por un tamborilero con su par de instrumentos. La razón es que además de la dificultad que ya supone la percepción perfecta de los sonidos y los ritmos que se escuchan, los géneros de la música tradicional presentan estructuras musicales muy diferentes, cuyo conocimiento sólo se aprende por la lectura y la consulta de las obras de recopilación bien realizadas.

En este campo de la recopilación, como en cualquier otro, hay unas cuantas obras que podemos llamar clásicas, cuyo conocimiento es imprescindible para la formación de un buen recopilador. Estas obras clásicas siguen siendo hoy, aun con los límites que tiene por haber sido realizadas muy tempranamente, una lección de buen hacer. Los grandes maestros de la recopilación siempre seguirán siendo Federico Olmeda, Dámaso Ledesma, Manuel Fernández Núñez, Casto Sampedro, Eduardo Martínez Torner, R. M. Azcue, J. A. de Donostia, Miguel Arnaudas, A. Sánchez Fraile, Bonifacio Gil, Agapito Marazuela, y sobre todos ellos Manuel García Matos. Todos ellos fueron músicos dotados de una gran intuición y preparación (casi todos fueron también compositores en alguna medida), y lograron publicar obras que han pasado a la historia por el alto valor del contenido musical (aunque en el aspecto literario muestren algunos de ellos ciertas carencias a causa de la época en que hicieron su trabajo), por el rigor con que están realizadas, y por el profundo conocimiento de la música popular que demuestran después de una larga práctica de contacto con la tradición musical viva.

La profesionalidad de un recopilador de música tradicional no es algo que se puede improvisar o aprender en un cursillo acelerado, sino de la mano de un maestro o bajo su vigilancia, por lo menos en los comienzos. Hay aspectos del trabajo de recopilación que sólo se adquieren tras el estudio y la experiencia, como son el

conocimiento musical del contexto en que se hallan los documentos que se van a recoger y el de los géneros que integran el repertorio popular de cada zona geográfica. Y por otra parte la intuición que permite conocer desde el punto de vista musical al intérprete que está delante para saberlo llevar suavemente al terreno en que mayores frutos puede dar la encuesta, después de haberle dejado comenzar por lo primero que recuerda. Sin esta preparación muchos datos y documentos valiosísimos pueden quedar sin descubrir.

Una lectura comparativa de los cancioneros editados durante un siglo en España deja muy claro que hay grandes diferencias en la cantidad de documentos recogidos, en la calidad de las transcripciones, y en las notas y estudios relativos al contenido musical de cada obra. El estudio de las músicas tradicionales en todos sus elementos, que muy pocos de los recopiladores han realizado deja, en general mucho que desear. Se puede afirmar que el estudio científico de la tradición musical se ha llevado a cabo solamente de forma aislada y parcial. El voluntarismo y la acción de francotiradores en el campo de la música popular tradicional ha prevalecido sobre un planteamiento común y un reparto del trabajo que pueda llevar al esclarecimiento de los numerosos interrogantes que plantea este tipo de música. El campo de trabajo que ofrece el repertorio recogido en los cancioneros, que según el recuento de Emilio Rey totaliza la cifra de 78.264 documentos, es tan amplio como para ofrecer trabajo de investigación a un buen número de músicos que estén dispuestos a esta tarea.

En mi opinión, cualquiera que se quiera dedicar a ella, debería comenzar por leer y estudiar antes, o simultáneamente con su trabajo, los cancioneros de Miguel Arnaudas, R. M. Azkue, Manuel Fernández Núñez, Bonifacio Gil, Manuel García Matos, Dámaso Ledesma, Eduardo Martínez Torner, Miguel Manzano, Agapito Marazuela, Ángel Mingote, Federico Olmeda, Casto Sampedro, Kurt Schindler, Salvador Seguí, y después de todos estos el *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell,<sup>40</sup> que a pesar de ser el que menor perspectiva tiene, al ser el primero de todos (no en la edición, sino en la recopilación), es imprescindible en razón de su importancia simbólica. La lectura atenta de estas obras puede convertir a un músico que tenga la preparación básica suficiente en un etnomusicólogo capaz de investigar cualquiera de los innumerables temas pendientes que plantea el repertorio de las músicas populares de tradición oral.

### **Un archivo excepcional y único de músicas populares de tradición oral**

Termino esta colaboración que se me ha pedido dando noticia de un archivo importantísimo de transcripciones de música popular tradicional que todavía no ha sido publicado, a pesar de estar integrado por un fondo de millares de documentos. Me refiero al que está depositado en el antiguo Instituto Español de Musicología, del CSIC, actualmente denominado Institución Milá y Fontanals, Departamento de Musicología, CSIC, con sede en Barcelona.

El origen de este archivo es el siguiente: creado el Instituto Español de Musicología por el musicólogo Higinio Anglés en 1943 como organismo filial del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pasó a ser organizado por el

---

<sup>40</sup> Véanse las referencias de fechas y ámbitos geográficos de todas estas obras en la bibliografía final.

etnomusicólogo alemán Marius Schneider, que creó en seguida, dentro del Instituto, la Sección de Folklore Español, procediendo inmediatamente a la recogida minuciosa y a la publicación científica de la canción popular existente en todas las regiones peninsulares. Para el trabajo de recopilación se contó con los músicos mejor preparados para esta tarea, por haber demostrado con trabajos previos su preparación para ejercerla. El primer convocado fue D. Manuel García Matos, quien terminaba de publicar la *Lírica popular de la Alta Extremadura*,<sup>41</sup> que sigue siendo todavía hoy uno de los trabajos mejor realizados en esta especialidad. En tres veranos casi sucesivos realizó un trabajo de campo en la provincia de Madrid, como resultado del cual el Instituto ya pudo editar en el año 1951 el primero de los tres tomos de la obra, el *Cancionero popular de la provincia de Madrid*,<sup>42</sup> en cuya presentación se declara con detalle la finalidad y el plan del trabajo de recopilación y el carácter científico de las publicaciones de los cancioneros populares, de los cuales la obra es una primera muestra. Los especialistas convocados fueron enviados a demarcaciones geográficas que cubrieron todo el territorio peninsular, dándose preferencia a las provincias y regiones a las que no habían llegado los recopiladores pioneros.

Además de García Matos, que llevó a cabo la mayor parte de las recopilaciones, Bonifacio Gil, Aníbal Sánchez Fraile, J. A. De Donostia, Juan Tomás, Magdalena Rodríguez Mata, Arcadio de Larrea, Ricardo Olmos, Pedro Echevarría y el propio Marius Schneider, todos ellos con amplia experiencia anterior, fueron los principales especialistas convocados en misiones recopiladoras entre los años 1943-1968. Como resultado de estos trabajos, el total de documentos musicales transcritos que obra en los ficheros de la Institución donde se guardan anda alrededor de los 20.000. En un artículo de Luis Calvo publicado en el Anuario del Instituto el autor da razón de las sucesivas misiones, anotando los especialistas a quienes fueron encomendadas, la zona geográfica que cubrieron y el número de documentos recogidos en las fichas, cuyo formato y contenido comprende siempre la melodía y el texto de los documentos.<sup>43</sup>

Las misiones cubrieron las siguientes demarcaciones territoriales: Andalucía entera (a excepción de América), Albacete, Asturias, Ávila, Badajoz, Barcelona, Burgos, Castellón, Cuenca, Galicia, Huesca, Ibiza, León, Madrid, La Mancha, Murcia, Navarra, País Vasco, La Rioja, Salamanca, Segovia, Soria, Teruel, Valencia, Zaragoza y Zamora.

En algunas de las misiones se aprecia una especial intención, como es el caso del triángulo de provincias donde con mucha probabilidad surgió el estilo del cante flamenco, a saber, Huelva, Cádiz y Sevilla, donde fueron recogidos respectivamente 2.474, 1.461 y 1.570 los documentos transcritos; o la franja rayana con Portugal desde Zamora a Huelva, en la que García Matos anduvo tras los rastros del repertorio de la flauta de pico de tres orificios, de la que había recogido ya una amplísima colección en su primer cancionero, seguramente con intención de completar el estudio que había iniciado.

De toda esta inmensa cantidad de documentos, hoy olvidados y todavía ni siquiera catalogados (esperemos, por lo menos, que a salvo del deterioro o de alguna sustracción) sólo se han publicado los que integran el *Cancionero popular de la*

---

<sup>41</sup> GARCÍA MATOS, Manuel. *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española, 1944.

<sup>42</sup> GARCÍA MATOS, Manuel. *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, Madrid, CSIC, 1951.

<sup>43</sup> CALVO, Luis. "La Etnomusicología en el Instituto Español de Musicología", en *Anuario Musical* del CSIC, 44 (1989), págs. 187-197.

*provincia de Madrid* (816), los que siguió recogiendo en Cáceres García Matos, que se publicaron bajo el título *Cancionero popular de la provincia de Cáceres, Lírica popular de la Alta Extremadura, II* (349), el *Cancionero popular de La Rioja* (586) y los 497 del fondo recogido en tierras de Salamanca por García Matos y Sánchez Fraile, que yo mismo pude recuperar para la edición, publicados con el título *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca*, con el patrocinio del Centro de Cultura Tradicional de la Diputación salmantina. El resto, aproximadamente 18.000, esperan ocasión de ver la luz, y largamente, según corren los tiempos. Prueba de ello es la escueta nota sobre la sección de Etnomusicología del Instituto Español de Musicología que aparece en la página *web* del mismo, que reza así:

“La intención inicial –*al crearse la sección de Folklore musical del Instituto*– fue la elaboración de un corpus exhaustivo de cantos populares tradicionales de la Península Ibérica, no sólo con vistas a su conservación, sino también al estudio de las posibles relaciones entre oralidad y escritura en la música española. Los archivos del departamento conservan más de veinte mil fichas pertenecientes a toda la geografía española. Estos trabajos fueron llevados a cabo por destacados investigadores y folkloristas como Marius Schneider, Manuel García Matos, el padre Donostia, etc. Actualmente, siguiendo modernas corrientes etnomusicológicas, se estudia la música popular más bien desde puntos de vista antropológicos, sin olvidar las nuevas manifestaciones musicales de los ámbitos urbanos.”

Evidentemente, las nuevas corrientes etnomusicológicas no son todas, sino una parte de ellas, ya que la otra sigue considerando imprescindible para la Etnomusicología el estudio de los aspectos musicales de las músicas populares de tradición oral, que sólo quienes son músicos de profesión pueden llevar a cabo.

Algunos han lamentado y se han preguntado por qué Marius Schneider no incluiría en los planes de trabajo la grabación sonora de los documentos, al menos a partir del uso generalizado de los aparatos de grabación, y que prefiriera la transcripción musical de los documentos recogidos. Pero la razón es obvia: él era un etnomusicólogo de gran talla, y sabía muy bien que una buena transcripción musical, hecha por un profesional, es ya la mitad de un análisis de los elementos musicales, que posteriormente facilita el estudio comparativo, tan denigrado por una de ‘las modernas corrientes etnomusicológicas’, pero tan imprescindible para hacer avanzar la investigación y el conocimiento de las músicas de todos los tiempos y de todos los lugares.

Concluyo este epígrafe con la esperanza de que algunos de los lectores se animen a rescatar partes de ese fondo documental. Basta con buscar una subvención que cubra los gastos de edición y alguien que haga un trabajo de ordenación de los documentos que permita a los interesados la lectura y el estudio. Por mi experiencia estoy seguro de que los responsables del fondo no pondrán ninguna dificultad.

En todo caso, sería muy útil e interesante que alguien con la autoridad suficiente en el ámbito correspondiente diese la orden de que una copia íntegra del archivo fuera a parar al *Centro de Documentación Musical del INAEM*, con sede en Madrid. Como también sería muy conveniente que cada Comunidad Autónoma reclamase una copia (o el original, por qué no, ahora que Cataluña ha abierto la veda del movimiento de archivos) de los fondos documentales de música popular tradicional que correspondan a su demarcación geográfica. Ello tendría la doble ventaja de que los originales no corran peligro ante cualquier evento de mala suerte, y de que puedan ser conocidos por

muchísimos más estudiosos que los que pueden acceder, sin un costo excesivo, a la ciudad de Barcelona, donde por razones históricas está ubicado el archivo.

**NOTA:**

Para la bibliografía básica sobre recopilaciones de música popular de tradición oral, véase el final del artículo anterior.

## **II**

### **TEMAS Y CUESTIONES**



## ESTRUCTURAS ARQUETIPICAS DE RECITACION EN LA MUSICA TRADICIONAL

Publicado en la *Revista de Musicología* de la SEdM, vol. IX, 1986, n° 2

Aplico la denominación de *estructuras arquetípicas de recitación* a un tipo de fórmulas recitativas en las que un texto prevalece sobre una melodía en estadio elemental, sirviendo ésta de soporte sonoro a un recitado rítmico de la palabra, que toma la iniciativa sobre la entonación que recibe.

La abundancia de tales fórmulas en la música tradicional, sobre todo en el repertorio infantil, es un dato a tener en consideración desde el punto de vista musicológico y lingüístico. De este tema he venido ocupándome ocasionalmente desde hace tiempo, y he querido ahora darle forma provisional en estas páginas, resumiendo un tanto la redacción y los materiales de que dispongo, para no sobrepasar los límites convencionales de una colaboración.

El repertorio de estas fórmulas, que podríamos llamar protomelódicas, es, en efecto, amplísimo. Comprende un sinnúmero de sonsonetes, cantilenas, trabalenguas y recitativos que animaban los juegos y pasatiempos con que los mayores entretenían y distraían a los niños desde los primeros meses de la infancia, o con que los niños jugaban y se divertían en grupo. La vida del niño, ya desde muy pronto, estaba inmersa hasta hace algunas décadas (léase: hasta la llegada de la televisión) en ese mundo sonoro de ritmo y palabra que iba despertando sus sentidos y ayudándole a aprender a hablar, a entonar, a cantar, a moverse rítmicamente, a adquirir el sentido de la lateralidad, a iniciarse en el juego, a gozar de la sorpresa, a mantener la atención

despierta, a descubrir a los que le rodean, a participar, a compartir, a respetar las reglas del juego y la convivencia, a ir encontrando, en suma, su sitio en el mundo que le rodea.

De todo este repertorio no faltan algunas antologías. Las más recogen los textos. Alguna transcribe también melodías. Y casi ninguna deja referencia o se ocupa con algún detenimiento de la entonación y ritmo de esos sonsonetes que, por estar a medio camino entre lo hablado y lo cantado, no han logrado despertar demasiado el interés de los recopiladores de música tradicional.<sup>1</sup> Por lo que a mí respecta, he logrado reunir una amplísima colección de música tradicional infantil y me ocupo actualmente en la ordenación y estudio musicológico de la misma, que considero tan importante como el mismo hecho de recopilarla. Dentro de esta colección forman una selección relevante y amplia las estructuras arquetípicas de recitación, cuyo interés radica precisamente en esta condición mixta que las caracteriza. Tales fórmulas, aparte de su importancia didáctica en la cultura de transmisión oral, atestiguan un estadio elemental y arcaizante del lenguaje musical que revela caracteres muy peculiares del ritmo de un idioma, así como del modo en que se organiza cuasi espontáneamente el lenguaje musical propio del mismo.

Tampoco estas fórmulas protomelódicas han sido demasiado tenidas en cuenta en la creación musical, que a menudo se ha inspirado en modelos triviales y reiterativos, cuando no foráneos, y que últimamente ha cortado casi radicalmente con un pasado musical en gran parte ignorado, en el que todavía podrían encontrarse, si se conociera, muchos recursos no exentos de originalidad y singularidad. Si exceptuamos el caso de Manuel de Falla, cuyo finísimo olfato le guió para encontrar y escoger los elementos arcaizantes de *El retablo de Maese Pedro*, algunos de los cuales pertenecen de lleno al campo de las fórmulas arquetípicas de las que aquí vamos a ocuparnos, muy pocos son los músicos que han demostrado conocimiento o interés por estas muestras tan singulares de nuestra cultura musical tradicional.

Por lo que se refiere al aspecto pedagógico, me detendré al final, una vez expuesto el tema en sus pormenores, en algunas consideraciones que creo oportunas, y quizá también útiles, sobre todo para quienes se dediquen a la teoría o a la práctica de la pedagogía musical.

Para proceder en forma ordenada y esquemática, he dispuesto el repertorio de ejemplos y el análisis musical en bloques diferentes, según la extensión interválica de las fórmulas, desde las más restringidas hasta las más amplias.

## **1. Recitativo rítmico sobre una nota**

Constituye el primer paso y el más elemental en la organización melódica. El sonido permanece a la misma altura, mientras que el texto se distribuye en valores proporcionales, ordenados casi siempre en forma binaria. Es una fórmula cuasi espontánea de recitar un texto en grupo, que va cayendo en desuso porque se la considera anticuada, y por sus connotaciones con un sistema de enseñanza demasiado apoyado en la memoria.

Los que aprendimos visualmente el sistema decimal contando por el ábaco todavía recordamos aquel canturreo monótono que entonábamos en círculo, mientras el maestro iba deslizando de un lado a otro las bolas de cada decena (*Ejemplo 1*).

Aunque la fórmula se iba abriendo hacia otros grados a medida que avanzaba el texto, hasta llegar al intervalo de cuarta, el principio de este ejemplo es una buena muestra de recitativo rítmico que tenía múltiples aplicaciones, sobre todo didácticas.<sup>2</sup> Una de las más usadas, sobre todo últimamente, ha sido el recitativo de los textos litúrgicos sobre una nota, conocido como semitonado. Se venía haciendo desde siglos atrás cuando el latín era la única lengua litúrgica, y el uso permaneció vigente cuando se tradujeron los textos del Oficio Divino. Pero ya había un precedente, también extralitúrgico, de semitonado en castellano. Cuando Falla toma para el Trujamán esa misma fórmula no hace sino recoger esta vieja tradición, enmarcándola de forma genial en el contexto musical de "El retablo de Maese Pedro," lo mismo que hace con las demás citas de música tradicional que aparecen en la obra.

## 2. Intervalo de segunda menor

En contra de lo que se pudiera pensar, la mínima distancia de la segunda menor, sobre la que parece casi imposible articular algo que se pueda llamar siquiera protomelodía, no está totalmente ausente de la música tradicional. Los ejemplos de piezas compuestas sobre este intervalo son rarísimos, casi inexistentes en las recopilaciones, quizá por menosprecio inconsciente de los folkloristas hacia este campo tan poco brillante desde el punto de vista musical, aunque tan interesante en otros aspectos.

Es preciso recurrir a investigadores tan meticulosos como Bonifacio Gil y Kurt Schindler, que tomaron nota de cualquier dato que les llegaba, por extraño o mínimo que fuese. El primero de ellos, en el tomo primero de su recopilación extremeña<sup>3</sup> transcribe, entre un racimo de pregones que forman un inapreciable documento desde el punto de vista etnomusicológico, un ejemplo en el que el intervalo de segunda menor aparece como soporte melódico de un pregón que se desarrolla sobre esa distancia mínima, aunque después concluya con una caída de la voz hacia sonidos más bien hablados que entonados, como parece leerse "entre notas" en la transposición de Gil (*Ejemplo 2*).

Si tomamos la coda del pregón, que cae hasta mi en la transcripción, como algo preciso en entonación, habría que decir que el intervalo que le sirve de base es la-sol#, entre los grados 3º y 4º del modo de mi cromatizado.

Otro ejemplo del intervalo de segunda menor transcribe Schindler en el nº. 519 de su monumental obra de recopilación por tierras ibéricas.<sup>4</sup> Se trata de una danza de palos recogida en Cantabria en la que, sobre una base rítmica instrumental, la trompa marina repite insistentemente tres notas que forman intervalo de semitono (*Ejemplo 3*).

El mismo intervalo de segunda menor sirve de base al sonsonete rítmico binario con que nos dormían de niños, y que con frecuencia entonaba la madre o la abuela, aislado de cualquier otro canto de cuna (*Ejemplo 4*).

En los dos ejemplos últimos es casi evidente que habría que situar el semitono entre los grados 1º y 2º del modo de mi, a juzgar por el contexto que rodea fragmentos parecidos a los que aquí aportamos.

En otros casos también aparecen pasajes de un recitativo ostinato que, aun cuando vayan rodeados de una gama más amplia de sonidos, se desarrollan tomando como base la segunda menor, que adquiere cierta autonomía como fórmula "melódica".

Véase, por ejemplo, transcrito también por Bonifacio Gil<sup>5</sup> este fragmento de la canción que titula *La madrugada*, recogida en Trujillo (*Ejemplo 5*).

Es más que probable que un rastreo a fondo por las recopilaciones músico-folklóricas, y sobre todo un trabajo de campo entre los cada vez más escasos intérpretes todavía vivos, proporcione ejemplos en abundancia, a pesar de lo extraña e inusual que pueda parecer una fórmula "melódica" estructurada sobre el intervalo de segunda menor.

### 3. Intervalo de segunda mayor

El intervalo de segunda mayor aparece como una de las estructuras protomelódicas de más frecuente uso en la lengua castellana. Hasta tal punto, que una gran parte de las fórmulas rítmicas que sirven de base a los recitativos y soniquetes infantiles se funda sobre el simplicísimo esquema melódico de la segunda mayor, que se nos muestra como una de las fórmulas espontáneas o heredadas más ampliamente asimiladas por tradición. Una tradición que, afortunadamente, no se ha roto aún del todo, a pesar del ataque despiadado que los medios audiovisuales, en especial la televisión, han ejercido sobre la transmisión oral y sobre los entretenimientos y diversiones que hasta hace unas décadas llenaban la velada nocturna familiar.

Podemos agrupar estas fórmulas en dos tipos en cierto modo diferentes. El primero estaría integrado por aquellas fórmulas que sirven de cauce rítmico para un texto que se quiere aprender de memoria. En efecto, como he dejado dicho, cuando se quiere memorizar un texto, existe una tendencia a estructurar su dicción sobre la base de un esquema rítmico que facilite la retención de las palabras con una cantilena monótona en la que el ritmo impera y la melodía queda reducida al mínimo. Así recitábamos en la escuela los textos, en especial los largos, que nos exigían de memoria. Así acabábamos reteniendo, por ejemplo, y todavía hoy lo siguen haciendo nuestros hijos, la tabla de multiplicar (*Ejemplo 6*).

Del mismo modo íbamos llenando nuestras mulleras infantiles con las oraciones y textos del catecismo, que pasaban a ocupar las primeras neuronas, e iban quedando en el subconsciente (*Ejemplo 7*).

O bien: (*Ejemplo 8*).

Si analizamos atentamente en qué manera el texto se adapta a la estructura rítmica de la cantilena recitativa, veremos que ello se hace con la mayor espontaneidad, de forma que cualquier problema de isorritmia se va solucionando sobre la marcha, casi de una forma intuitiva. A excepción de la tabla de multiplicar, cuyo texto se articula en forma ternaria, a la que corresponde un ritmo a tres, la inmensa mayoría de las fórmulas son binarias, con un acento alternativamente fuerte y otro menos fuerte. A la estructura rítmica se adaptan las sílabas del texto, que se estira o encoge rítmicamente en valores más o menos largos, de forma que los acentos principales recaen en general sobre parte fuerte, y sobre el grado inferior del intervalo de segunda, que toma así carácter de nota de reposo o nota modal (*Ejemplo 9*).

La adaptación de la fórmula rítmica al texto exige excepcionalmente un cambio al ritmo ternario, cosa que no se hace sin algún desconcierto de los recitantes, que nos encontrábamos incómodos en pasajes como éste: (*Ejemplo 10*).

Otras veces la adaptación daba lugar a ciertos retruécacos graciosos, que se convertían en un trabalenguas que invariablemente servía de tropiezo a casi todos, y

que en no pocos casos acababa por simplificarse con detrimento del texto. Pasajes como el que sigue no dejaban de tener su dificultad de pronunciación rítmica, a causa de la rapidez que exigían (*Ejemplo 11*).

O aquel otro del *Credo*, casi una filigrana: (*Ejemplo 12*)

Este último acabábamos por simplificarlo así, con desesperación del maestro: (*Ejemplo 13*).

Otras consideraciones aparte, es indudable el valor nemotécnico de estas fórmulas en que la melodía queda reducida al mínimo, sirviendo de base a un sonsonete monótono, interminable, soporífero, que llenaba antaño, antes de "la era de los deberes", los recintos escolares. De ahí su eficacia para el fin que se pretendía: se podía aprender de memoria un texto, aun en estado de duermevela. Y la eficacia se convertía en necesidad cuando se trataba de una recitación para el aprendizaje en grupo. Porque es difícil dar con una fórmula mejor que un recitativo rítmico para poner de acuerdo a varias personas que han de pronunciar sincrónicamente un texto. Con ella era posible en aquellos tiempos que un grupo numeroso repitiese a coro aquellas recetas que resumían los saberes en pequeñas "píldoras culturales" que nos íbamos tragando sin darnos cuenta:

En Asturias y León,  
minas de carbón ...

O aquella otra que Machado recuerda en un poema:

Mil veces ciento, cien mil,  
mil veces mil, un millón.

El aspecto más discutible de este sistema de aprendizaje, hoy casi en desuso, no está en la fórmula de recitado, que podría seguir siendo válida, al menos para una educación del sentido rítmico en el niño a partir del lenguaje, sino en el contenido de la enseñanza, problema del que aquí no nos ocupamos.

Un segundo grupo de fórmulas está integrado por las que sirven de base a la recitación de los textos rítmicos que forman parte del repertorio infantil: sonsonetes, consejas, trabalenguas, suertes, conjuros, etc., con los que los niños se divertían o los mayores los entretenían. El repertorio de estas fórmulas es tan vasto que exige una antología amplísima. Voy a ceñirme, por ello, a algunos ejemplos que sirvan de base a la reflexión que vamos haciendo.

He aquí, por ejemplo, una de las retahílas más difundidas, que yo aprendí de mi padre, y que animaba un juego de mesa: (*Ejemplo 14*).

Esta otra, parecida, animaba otro juego semejante: (*Ejemplo 15*).

Y ésta que sigue se usaba para divertir al niño, sentado sobre las rodillas y balanceándolo hacia atrás y hacia adelante, sujeto por las manos: (*Ejemplo 16*).

Y ésta, entre cientos de ellas, para echar suertes antes de comenzar un juego: (*Ejemplo 17*).

A primera vista parecería, quizá, que estas fórmulas no tienen gran diferencia respecto de las del primer grupo. Sin embargo hay un elemento que las distingue radicalmente: el texto. En el primer grupo que analizábamos, un texto en prosa era adaptado a una fórmula mensurada extraída, por así decirlo, de su misma naturaleza.

Aquí, sin embargo, existe un texto rítmico, con una cierta medida temporal, que casi siempre se estructura en bloques de dos hemistiquios:

- ¿De dónde vienes, ganso? (7 sílabas)
- De tierra de garbanzo. (7 sílabas)
- ¿Qué traes en el pico? (6 sílabas)
- Un cuchillito. ... (5 sílabas)

De ello resulta una especie de balanceo binario que empareja las frases, unidas por el sentido gramatical. Hay que destacar, sin embargo, un detalle importante: no se trata en estos textos de una versificación regular, en la que el número de sílabas juegue un papel determinante, como lo juega en la poesía versificada. Nos encontramos más bien ante un texto ordenado sobre la estructura de dos acentos principales por cada frase, el segundo más fuerte que el primero, con un número variable de sílabas de uno a otro. Esta fórmula permite igualar rítmicamente grupos de palabras con un desigual número de sílabas, que pueden llegar desde tres hasta siete u ocho. Las sílabas van acaparando valores más o menos largos, según lo pide la alternancia binaria que se apoya sobre los acentos secundario y principal: (*Ejemplo 18*).

Nótese en este ejemplo cómo el ritmo verbal se acomoda al musical, quedando vertido sobre un molde binario, de manera que las sílabas no acentuadas musicalmente toman el carácter anacrúsico que prepara los apoyos alternativos fuerte-débil sobre las sílabas acentuadas.<sup>6</sup>

No cabe duda de que nos encontramos ante un recurso musical protomelódico de amplísimo uso en la tradición oral, que ha coexistido a lo largo del tiempo al lado de una versificación medida, y que parece revelar una especie de esquema o categoría mental transmitido por tradición y por herencia entre los pueblos de habla castellana y de otras lenguas romances. Sería esclarecedor estudiar a fondo, con la amplitud que merece, la tradición oral en este campo tan desconocido.

Alguna vez he pensado que una investigación a fondo sobre este tema, que aquí no hago sino enunciar, podría arrojar alguna luz para la solución del problema lingüístico que plantean los textos del primitivo castellano anteriores al definitivo fijamiento del metro alejandrino y del octosílabo doble como fórmulas de versificación. Refiriéndose a este punto oscuro escribe Menéndez Pidal: "En cuanto al metro, la epopeya española tampoco cambia. Desde sus comienzos hasta su fin nos muestra un verso de desigual número de sílabas, dividido en dos hemistiquios, los cuales ora tienen 7+7 sílabas, ora 6+7, 7+8, 6+8, 8+8, etc., sin regularidad apreciable".<sup>7</sup> Constata M. Pidal la diferencia entre la poesía francesa, en la que la métrica isosilábica se da desde los poemas más antiguos, y las demás, incluida la castellana, que carecen de medida regular. Y concluye así: "No hemos, pues, de preguntarnos, extrañados, como F. Haussen, por qué el autor de *Mío Cid* no habría de contar las sílabas: lo que hay que preguntar es precisamente lo contrario: por qué cuentan las sílabas los juglares franceses. Ellos constituyen la excepción. Todas estas juglarías distintas de la francesa no hacían, a mi ver, en los siglos XII y XIII, sino continuar una versificación primitiva que antes fue, sin duda, común a todas las lenguas romances en el alborear de su poesía".<sup>8</sup>

El problema de fondo, a mi modo de ver, reside en saber en qué consistía esa versificación primitiva. Y quizá se aclarase un tanto la solución si imaginamos que los juglares que recitaban cantares y poemas usaban como molde recitativo esas fórmulas

arquetípicas capaces de igualar rítmicamente versos y frases binarias de desigual número de sílabas, que se nos han transmitido por tradición oral.

Si tomamos al azar un pasaje del poema de *Mio Cid* y le aplicamos las fórmulas a que nos hemos referido anteriormente, la recitación juglaresca, si se hacía al modo que la tradición oral nos ha hecho llegar, podría regularse en un modo muy parecido a éste:<sup>9</sup> (*Ejemplo 19*)

Tal recitación igualaría en mensura rítmica los versos de desigual número de sílabas. Nótese que, al igual que en nuestros ejemplos anteriores, cada hemistiquio del poema, salvo excepciones, está ordenado sobre la base de dos acentos, uno secundario (blanco) y otro principal (negro), que formarían la base textual sobre la que se apoyaría el recitado rítmico que serviría de cauce a la retahíla interminable de versos.

Si además imaginamos, cosa no muy improbable, que el juglar aplicaba al recitado algunas de esas melodías arcaicas y elementales, que en muchos casos no superan la extensión de una cuarta, y que encontramos en algunas recopilaciones orales transcritas con música<sup>10</sup> quizá se podría desvelar un tanto esa incógnita lingüística de la arritmia silábica (sólo aparente así) de la poesía primitiva. Me pregunto si esta cuestión no podría recibir una buena dosis de esclarecimiento si se tuviesen en cuenta los aspectos musicales.<sup>11</sup>

Todo lo anteriormente expuesto se refiere al ritmo. Pero también la entonación de estos recitativos que venimos llamando arquetípicos merece una consideración complementaria. De los dos grados del intervalo mayor sobre los que se entonan estas fórmulas, es el inferior el que asume el papel de principal. Ya dejamos dicho más arriba que es difícil hablar con propiedad de modos, y por tanto de notas modales, al referirnos a estos esquemas recitativos. Sí se puede afirmar, sin embargo, que tal como se desarrollan, la nota inferior sirve de reposo final en cada hemistiquio, teniendo la superior un carácter más inestable. Por ello el texto se aplica de forma que los acentos secundarios recaen sobre la nota alta, y los principales sobre la baja. Si probamos a entonar al revés, notaremos que el recitativo va forzado, como si estuviéramos haciendo violencia a la naturaleza musical de la fórmula: (*Ejemplo sin numerar*).

¿Y de qué grados de la sucesión natural se trata en nuestros sonsonetes? ¿Cuál de los cinco intervalos de segunda es el que aquí se toma? Aunque no se podría asegurar con absoluta certeza, sí se puede decir con bastante fundamento que son las notas la y sol, y que estamos, por tanto, ante un embrionario modo de sol. Hay un indicio bastante revelador: a medida que la fórmula recitativa se va ampliando hacia otros grados ascendentes y descendentes, como podrá apreciarse en los ejemplos que siguen, van apareciendo otras fórmulas que determinan cada vez más la situación de esas dos notas del recitado dentro de la escala. En efecto, la fórmula se amplía hacia abajo en otro intervalo de un tono (la-sol-fa), con reposo final en sol, y después en la-sol-fa-mi, con mi como nota básica en los recitativos más característicos y genuinos de todos cuantos integran el conjunto de las fórmulas que llamamos arquetípicas. Conviene, no obstante, ser cautos en hacer afirmaciones rotundas, que podrían venirse abajo ante cualquier hecho comprobado del que puedan deducirse diferentes conclusiones.

#### **4. Intervalos de tercera**

En los arquetipos de recitación compuestos sobre la base de intervalos de tercera encontramos, poco más o menos, los mismos tipos y esquemas que en los de segunda

mayor, si bien mucho más diversificados desde el punto de vista melódico, en razón de la mayor disponibilidad de sonidos.

Comencemos por la *tercera menor*. La fórmula más simple es un recitativo en el que dos sonidos a distancia de tono y medio (tercera menor defectiva) sirven de soporte para canturrear un texto en prosa: (*Ejemplo 20*).

Esta vetusta fórmula, de uso común en todo tiempo y lugar antes de la invención de la megafonía y los medios de comunicación masiva, servía de soporte a las proclamas, anuncios, avisos y bandos con que alguaciles, pregoneros, vendedores y especialistas de los más diversos oficios recorrían calles y plazas dando noticia al vecindario de todo aquello que se quería hacer público. Nótese cómo el "intérprete" va fragmentando el texto en breves tramos formados por palabras agrupadas en torno a dos, tres y hasta cuatro acentos, que van dando sentido rítmico a la cantilena. El final de cada párrafo se remata con un portamento hacia abajo, de entonación indefinida, pero muy característica. Esta fórmula de pregón era, entre varias otras, la más practicada.

Abundan también las fórmulas flexibles que sirven de soporte a textos no versificados, pero compuestos según el ritmo de acentos al que nos hemos referido más arriba. He aquí, por ejemplo, una versión transcrita por Schindler<sup>12</sup> en tierras cacereñas, del difundido tema de Las doce palabritas, del que hay decenas de versiones: (*Ejemplo 21*).

El ejemplo que sigue, recogido también por Schindler<sup>13</sup> en la provincia de Ávila, está basado en una fórmula binaria, esta vez transcrita correctamente: (*Ejemplo 22*).

Aunque al final la melodía se amplía hasta la amplitud de un hexacordo, el fragmento que reproducimos sirve de base recitativa a un pasaje ostinato de un trabalenguas, cada vez más largo a medida que se van introduciendo elementos nuevos.

Una muestra semejante a la anterior, también en un ostinato sobre el que se aplica un texto acumulativo, puede verse en nuestro *Cancionero de folklore musical zamorano*<sup>14</sup> formando parte de una tonada con mayor amplitud interválica en el incipit y en la coda. El ritmo es ternario en este ejemplo, que en un juego de palabras un tanto basto nos detalla el menú de la *cena de la novia* en las doce primeras noches. La pregunta final es: ¿Qué cenó la novia en las doce primeras noches? Y ésta es la respuesta: (*Ejemplo 23*)

Y finalmente un ejemplo de recitativo-sonsonete en ritmo ternario, al que se aplica un texto versificado. Está tomado del cancionero burgalés de Federico Olmeda:<sup>15</sup> (*Ejemplo 24*). Fórmulas como la anterior ya pueden considerarse como protomelodías, algunas de las cuales servían como soporte musical a la recitación de los romances.

Vayamos ahora al aspecto melódico. Una fórmula rítmica compuesta a base de tres sonidos conjuntos puede dar origen a ejemplos bien diversificados, de colorido y ámbito modal muy diferente. Aunque no es mi propósito ser exhaustivo en este trabajo, que resume un amplio capítulo del tratado de etnomusicología en cuya redacción ando ocupado desde hace tiempo, sí quiero, no obstante, mostrar, siquiera sea de manera sucinta, la amplia gama de coloridos modales que puede generar una combinación de tres notas sucesivas.

En efecto, el intervalo de tercera menor se puede situar en formas diferentes según su emplazamiento en la escala, conforme el semitono esté entre la primera nota y la segunda (fa-mi-re y su equivalente do-si-la) o la segunda y la tercera (sol-fa-mi) y su equivalente re-do-si). Esto que parece tan simple a primera vista se complica y multiplica de una forma asombrosa, según se dé valor de sonido básico de la sucesión a

cada uno de los tres grados. Tomando como base, por ejemplo, la tercera fa-mi-re, tendremos las siguientes posibilidades:

- a) *fa-mi-re*, con el fa como sonido básico, que nos daría un perfil melódico fa-mi-re-mi-fa.
- b) *fa-mi-re*, con mi como sonido básico, que se desarrollaría conforme al perfil melódico mi-re-mi-fa-mi.
- c) *fa-mi-re*, con re como sonido básico, lo cual nos da como perfil melódico re-mi-fa-mi-re.

Del mismo modo, tomando la tercera mi-fa-sol volveremos a tener otros tres ámbitos sonoros diferentes, según que tomemos cada una de las tres notas como sonido fundamental. Y otro tanto ocurriría con los grupos do-si-la y re-do-si, que volverían a multiplicar por tres las posibilidades modales de cada uno. Y aunque hubiera que eliminar alguna duplicidad quedándonos, por ejemplo, con el grupo do-si-la y suprimiendo el grupo fa-mi-re, ya que en estas tres notas no aparece la interválica más característica del modo de re, nos quedaría todavía un buen abanico de posibilidades modales dentro del ámbito de una tercera menor.

A pesar de que la ejemplarización que aportamos no pretende ser exhaustiva, un examen detenido de la misma nos hará caer en la cuenta del colorido modal tan diferente de cada una de estas fórmulas. El *ejemplo 20* está en modo de sol, a pesar del portamento final: los *ejemplos 21 y 23* en modo de mi, pero con un ámbito diferente cada uno de ellos: fa-mi-re-mi en el 21 y sol-fa-mi-fa-mi en el 23; el *ejemplo 22*, en modo de do (o fa), se desarrolla sobre el perfil sol-fa-mi-fa; y el núm. 24, en modo de la, adopta el diseño la-si-do-si-la.

Un rastreo más amplio proporcionaría, sin duda, ejemplos de todas las variantes modales, pero superaría los límites que he marcado a este trabajo.

Entre las fórmulas protomelódicas compuestas sobre la base del intervalo de *tercera mayor* volvemos a encontrar los mismos tipos que hasta aquí hemos venido analizando. Veamos, a modo de espécimen, algunos ejemplos de cada grupo, tomados sobre todo del repertorio infantil, integrado en gran parte por estos soniquetes protomelódicos.

La siguiente fórmula, por ejemplo, es un recitativo a modo de pregón, que servía de orientación, y a la vez de burla, en el juego de *los tres navíos*, variante de *guardias y ladrones*, uno de los pasatiempos infantiles favoritos en el medio rural. Desde un punto del pueblo donde un grupo se había escondido se gritaba a los buscadores: (*Ejemplo 25*). Y aquéllos respondían: (*El mismo ejemplo*).

Lo divertido del juego consistía en conseguir que el grito de los que se escondían sonara desde el punto más inesperado. La respuesta de los buscadores era obligatoria, para orientar a los buscadores en la huida.

La fórmula siguiente, más ordenada rítmicamente, se cantaba en son de murga para bronquear a la madrina tacaña que no repartía golosinas en abundancia a la plebe infantil que se apiñaba a la puerta del recién bautizado: (*Ejemplo 26*).

He aquí ahora un ejemplo de sonsonete rítmico en ritmo de acentos, transcrito por tierras alicantinas.<sup>16</sup> Lleva por título *La salpassa*, y servía de reclamo a los niños que recorrían las calles pidiendo huevos para celebrar las fiestas pascuales: (*Ejemplo 27*).

Y éste otro, recogido en Soria por Schindler,<sup>17</sup> agrupa también un texto ordenado en ritmo de acentos, en el que se alternan agrupaciones binarias y ternarias: (*Ejemplo 28*).

En el ejemplo que sigue se agrupan células rítmicas ternarias en bloques binarios para dar sentido rítmico a un texto no versificado:<sup>18</sup> (*Ejemplo 29*).

Otras fórmulas se aplican a textos mensurados silábicamente, como el siguiente estribillo navideño del romance de *El Niño perdido*, recogido también por Schindler en tierras sorianas:<sup>19</sup> (*Ejemplo 30*).

Y por no ser demasiado prolijo, termino con un ejemplo más de recitativo romanesco sobre una de las fórmulas a las que antes he aludido, que servían de soporte rítmico y nemotécnico a los textos de largas dimensiones transmitidos por tradición oral. Es de nuevo Schindler quien lo transcribe, de tierras cántabras:<sup>20</sup> (*Ejemplo 31*).

El análisis melódico de las fórmulas recitativas desarrolladas sobre el intervalo de tercera mayor nos ofrece un cuadro de ámbitos modales de amplitud parecida a la de las que se fundan en la tercera menor. Una tercera mayor se sitúa en la sucesión natural a tres alturas diferentes: do-re-mi, fa-sol-la y sol-la-si, que, eliminadas las duplicidades, pueden dar lugar a diferentes ámbitos modales y a perfiles melódicos muy distintos, en dependencia del sonido que en cada caso se destaque como fundamental, como nota básica de una fragmentaria escala modal. Para fijar esta nota modal se hace necesario muchas veces acudir a otras fórmulas semejantes a éstas, que se abran a una tésitura tetra o pentacordal, y que formen todo un grupo o especie, cuyos ejemplos menos desarrollados son estas fórmulas comprimidas a un espacio melódico de tres sonidos consecutivos.

Según este criterio, que ya aplicábamos con reservas más arriba, cuando nos referíamos a las fórmulas basadas en la segunda mayor, podemos deducir, no sin alguna reserva también, pero casi con seguridad, que los ejemplos núms. 30 y 31 se desarrollan en el ámbito fa-sol-la, y tienen fa como nota básica;<sup>21</sup> los ejemplos núms. 25, 27 y 29 se desenvuelven también tomando como base las netas fa-sol-la, pero apoyándose en sol como nota modal básica; y los núms. 26 y 28, también en el ámbito fa-sol-la, pero tomando la como nota modal, lo cual comporta en cada uno de los casos un perfil melódico y una sonoridad muy diferentes.

En resumen, el ámbito de un intervalo de tercera, tanto mayor como menor, se encuentra muy frecuentemente en la música tradicional como soporte de fórmulas arquetípicas que sirven de base recitativo-rítmica a textos muy diferentes, unos en prosa, otros mensurados y otros versificados. En cuanto al aspecto melódico, hemos comprobado cómo el intervalo de tercera es susceptible de generar un gran número de perfiles melódicos, en razón de la diversidad de sonidos que se pueden destacar como nota modal sobre la que se articulan dichas fórmulas recitativas.

## 5. Tetracordos

Limitándonos siempre al campo de los recitativos arquetípicos que nos hemos acotado, en los que prevalece el ritmo de la fórmula y del texto sobre el aspecto melódico, al analizar los modelos compuestos sobre la base de un tetracordo nos abrimos hacia un vastísimo campo de variantes, sobre todo modales. La necesidad de

poner límites a este trabajo me impide, sin embargo, agotar toda la casuística, y me obliga a ceñirme a los tipos más repetidos y representativos de esta particularísima parcela del campo de la música tradicional.

Comenzando, como en los apartados anteriores, por las fórmulas más simples, en las que el ritmo natural prevalece sobre cualquier otro elemento, nos encontramos con muestras muy difundidas aún en la práctica común.

Por poner un primer ejemplo, conocidísimo, recordemos aquí la fórmula recitativa que sirve para canturrear el desarrollo e incidencias de la lotería navideña: (*Ejemplo 32*). Es curioso que esta fórmula haya sobrevivido a la invención de otros medios más automatizados de aleatoriedad electrónica. Quizá ello se deba en este caso a que la espera, el "suspense" y la "mano inocente" forman parte de una especie de rito que sin todas estas ceremonias perdería gran parte de su atractivo (aparte del económico). A esto obedece, sin duda, la pervivencia de esta reliquia músico-folklórica, encumbrada a una de las fechas y momentos de mayor audiencia radiotelevisiva.

Recuerda esta fórmula lotera, estructurada sobre las notas la-sol-mi (tetracordo defectivo), a aquella otra que, junto con las que he reseñado más arriba, servía de soporte a los comprimidos memorísticos que resumían los datos de la cultura escolar tradicional. Lo mismo que la lotería hoy, también el recitado del catecismo era antaño un rito en el que los canturreos y los sonsonetes rítmicos de las respuestas ejercían un trabajo de dragado en las celdillas de nuestro cerebro, llenándolo de "saberes necesarios" y de "verdades eternas": (*Ejemplo 33*).

Igual que en otros casos, y a modo de válvula de escape, también existía una versión grotesca paralela y un tanto clandestina que remedaba las fórmulas teológicas y desacralizaba un tanto cualquier intento de acaparar en exclusiva las mentes. También la recitábamos a coro siempre que había ocasión, con aire divertido y malicioso: (*Ejemplo 34*). El esquema es el mismo en las dos fórmulas, y en ellas ya aparece de vez en cuando la nota fa completando el tetracordo, defectivo en el primer ejemplo.

Con el repertorio de muestras compuestas sobre la fórmula del ritmo verbal de acentos entramos en la parcela más vasta del campo protomelódico que venimos analizando en este trabajo. Ya decíamos antes que se cuentan por centenares los textos rítmicos que se articulan sobre la segunda mayor la-sol. La ampliación del ámbito hasta el tetracordo (la-sol-fa-mi) en la mayoría de los casos amplía bastante el florilegio.

A los géneros arriba indicados, que integran el repertorio de entretenimientos infantiles, hay que añadir aquí una buena parte, la más nutrida, de los sonsonetes rítmicos del corro y de la comba, los dos juegos preferidos del mundo infantil femenino. Así mismo, cualquier sonsonete apto para recitar en grupo a fin de manifestar alegría o protesta, rechazo o acogida, deseo o repulsa, de los niños entre sí o hacia el mundo de los adultos.<sup>22</sup> No hay que insistir, pues, en que los ejemplos que siguen no son sino botón de muestra.

He aquí, para empezar, dos sonsonetes que recitábamos a coro. Este primero, para animar a los de la casa visitada, casi siempre parientes de alguno de los que formábamos la pandilla, a darnos el aguinaldo navideño: (*Ejemplo 35*).

Y éste otro para recriminar a voz en grito la tacañería de los padrinos del bautizo hacia la plebe infantil: (*Ejemplo 36*). En Alicante<sup>23</sup> la chiquillería era aún más impulsiva, hasta el punto de que el vocerío tomaba tintes de amotinamiento (*Ejemplo 37*).

Este forcejeo verbal casi siempre era eficaz, y alguien terminaba por salir a la puerta a tirar algo "a la repañina", porque cerrar puertas y ventanas podía traer resabios contra el neófito.

Entre cientos de ellos, he aquí un sonsonete de saltar a la comba: (*Ejemplo 38*).

Y otro, también entre muchísimos, de jugar al corro: (*Ejemplo 39*)

Ahora tres ejemplos de organización del texto, ya más cercano a la mensura silábica, en células ternarias: (*Ejemplos 40, 41<sup>24</sup> y 42<sup>25</sup>*).

Y éste otro precioso ejemplo de trabalenguas rítmico, transcrito por K. Schindler en tierras sorianas:<sup>26</sup> (*Ejemplo 43*).

Y todavía otro, para terminar, que yo mismo recogí en un pueblo de Zamora, y que organiza en un ostinato muy característico la parte acumulativa del texto de las doce palabritas:<sup>27</sup> (*Ejemplo 44*).

Analizando los ejemplos que se desenvuelven en la extensión de un tetracordo, podemos constatar que todos ellos se desarrollan en el ámbito la-sol-fa-mi, y alguna vez la-sol-fa-mi-sol. Con frecuencia el reposo final sobre sol se ejecuta con un portamento hacia abajo que da la impresión de ser como una suerte de liberación final de la esclavitud de una fórmula monótona, siendo éste un rasgo muy característico de los sonsonetes rítmicos.

Dada, pues la abundancia de ejemplos, habría que señalar el ámbito modal de mi sobre el tetracordo la-sol-fa-mi como una de las características más distintivas de nuestros arquetipos. Parece como si hubiera algo instintivo, una especie de categoría mental que se ha ido transmitiendo por herencia en estas tierras, al menos hasta el momento presente, y que tiende a organizar espontáneamente las palabras sobre un soporte protomelódico caracterizado por el colorido de la sucesión modal de mi, descendente, y ceñida a la extensión del tetracordo superior a este sonido básico.

Dicho esto, sobre lo que volveré al final, también hay que añadir que el tetracordo la-sol-fa-mi no es el único que sirve como estructura melódica a los recitativos, aunque sí lo sea en la inmensa mayoría de los casos. Valgan como ejemplos para probarlo los tres, con los que cerramos el apartado del ámbito tetracordal.

He aquí primero una fórmula estructurada sobre un tetracordo defectivo, que parece ser sol-do: (*Ejemplo 45*).

El que sigue, también desarrollado en el ámbito sol-do, tiene un clarísimo perfil modal de la, y es un remedo grotesco del semitonado de la epístola en latín, del que aparecen múltiples versiones:<sup>28</sup> (*Ejemplo 46*)

Y para terminar, éste otro, también transcrito por Schindler en tierras cántabras<sup>29</sup> y que, a pesar de ser una tocata instrumental, tiene todos los indicios de ser una fórmula de recitativo romancesco: (*Ejemplo 47*).

El ámbito tetracordal de este último ejemplo se extiende sobre las notas do-si-la-sol#, siendo su perfil do-si-la-sol#-la, con el la como nota final y modal. Hago constar que este tetracordo (pentacordo a veces, con una nota más en el agudo) aparece con muchísima frecuencia como soporte melódico a recitativos romancescos.<sup>30</sup>

Para terminar este apartado, sólo me queda recordar una vez más que entre todas las posibilidades de organización melódica sobre la base de un tetracordo, que originan decenas de perfiles distintos, sólo hemos considerado aquí las que se combinan con lo que venimos llamando estructuras arquetípicas. Ejemplos de verdaderas melodías que no sobrepasan el ámbito tetracordal pueden aportarse a centenares en la música tradicional, pero no es caso analizarlos en este trabajo, que se ciñe a un campo concreto y delimitado.

## 6. Pentacordos

A partir de la extensión pentacordal y a medida que las posibilidades de organización melódica se amplían con la oportunidad de disponer de un mayor número de sonidos, van disminuyendo los ejemplos de incidencia de las estructuras protomelódicas que, naturalmente, están condicionados por su carácter preferentemente rítmico a unos modelos en los que el texto toma la iniciativa. Con todo, no faltan ejemplos de recitativos y sonsonetes pentacordales en la música tradicional. Veamos algunos a modo de muestra, y sin pretender agotar el tema.

Me he referido antes (ejemplo núm. 46) a una fórmula recitativa que recuerda en forma grotesca el semitonado litúrgico-popular del tono de la epístola en latín. De esta fórmula, muy interesante musicológicamente, ya que es una buena muestra de cómo las categorías musicales heredadas por tradición deforman (¿o re-crean?) un tipo melódico perteneciente al repertorio del canto gregoriano, he recogido un buen número de versiones por tierras zamoranas.<sup>31</sup> La que sigue, transcrita en Fresno de la Ribera, toma la fórmula litúrgica en amplitud de una quinta y le aplica un texto que pone en solfa a los de un pueblo vecino y que no carece de cierta gracia socarrona: (*Ejemplo 48*).

A ésta suceden otras estrofas sacando defectos a los paisanos de todos los pueblos del contorno, incluidos los del mismo Fresno, que,

como están a la orilla del río,  
si el cura anda a peces,  
¿qué haremos los feligreses?

La que sigue es una curiosa y arcaica fórmula rítmica de recitativo romancesco que transcribe Olmeda en su cancionero burgalés.<sup>32</sup> El autor escribe en notas sin valor figurativo, pero yo aventuro una figuración rítmica que, dadas sus indicaciones, no estimo muy lejana a la fórmula original que él pudo escuchar: (*Ejemplo 49*).

Lo más singular, atractivo y original de este vetusto sonsonete reside en la forma en que el pentacordo fa-mi-re-do-si adopta el ámbito modal de re sobre el perfil melódico fa-mi-re-do-si-do-re.

El ejemplo que sigue, también arcaico, organiza los grados del pentacordo (defectivo) fa-mi-re-(do)-si de acuerdo con una sucesión modal de si, de la que quedan rarísimos ejemplos en la música tradicional. Es otra vez Schindler, el minucioso recopilador, quien recogió este ejemplo en Asturias:<sup>33</sup> (*Ejemplo 50*).

Y por fin en esta última, que ya asume rasgos casi melódicos, y que sirve de soporte a un texto de romance, vuelve a aparecer la sucesión modal de mi, pero con un perfil totalmente diferente del que adopta en los sonsonetes tetracordales en mi modal del apartado anterior. El ejemplo está de nuevo recogido por el meticuloso Schindler, esta vez en tierras sorianas:<sup>34</sup> (*Ejemplo 51*).

## 7. Hexacordos

A medida que las posibilidades melódicas se amplían, hemos dicho, se reduce la abundancia y variedad de las fórmulas protomelódicas. Esto que constatábamos en el

apartado anterior ocurre en mayor medida con los hexacordos, extensión en la que los ejemplos escasean en número y variedad.

Veamos algunos. El que sigue se usaba para divertir al niño pequeño sentándolo encima de las rodillas, alzándolas rítmicamente para imitar el trote de una caballería: (*Ejemplo 52*). Este otro, muy parecido, lo cantábamos en vísperas de vacaciones, cuando la disciplina escolar se relajaba un tanto: (*Ejemplo 53*).

Ambos ejemplos, en tonal mayor, sobre el hexacordo defectivo mi-(re)-do-(si)-(la)-sol, tienen un aire un tanto militar, imitativo del sonido del cornetín que organiza la vida en los cuarteles, y que entonábamos también de niños: (*Ejemplo 54*).

Y no muy lejos de este tufillo militar andan los ejemplos que siguen, aunque se estructuren ya en una fórmula más cercana a la melodía. Este primero era un sonsonete que cantábamos en el juego de *el gato y el ratón*. El ritmo es aquí excepcionalmente ternario: (*Ejemplo 55*).

Y éste último, tomado una vez más de Schindler<sup>35</sup>, sirve, como tantos otros soniquetes, de fórmula musical para un texto de romance: (*Ejemplo 56*).

## 8. Otros intervalos amplios

Aunque raros, todavía se pueden encontrar algunos ejemplos de recitativos rítmicos que sobrepasan el ámbito de un hexacordo.

Aún recuerdo y tengo anotada una fórmula heptacordal de canturreo que por los años cincuenta escuché a un ciego. A la puerta del mercado de abastos de Zamora se instalaba periódicamente aquel bardo, acompañado de su mujer, cantando alternativamente con ella las cuartetos de un relato truculento (casi todo el repertorio tenía este carácter) sobre una melodía pegadiza, que atraía como moscas a los viandantes. Entre los recuerdos ya confusos que conservo de aquellas melopeas, se me quedó grabada en la memoria la fórmula de que el ciego se valía para destacar los pasajes más dramáticos del relato. Haciendo una brusca interrupción en su monótono soniquete, declamaba así: (*Ejemplo 57*). El efecto de "suspense" en el auditorio era infalible, y lograba retener a los oyentes hasta conocer el desenlace del drama, momento que aprovechaba la consorte para pregonar, ¡a peseta la copla!, los pliegos del relato ante el círculo del respetable. Siempre había quien compraba, mitad por curiosidad, mitad por compasión, ayudando a subsistir a estos últimos transmisores de la cultura musical oral, ya entonces apoyada en el documento impreso.

A este mismo repertorio de los invidentes que se ganaban la vida cantando por pueblos y ciudades, cuando "los veinte iguales" no daban trabajo para todos, pertenecen dos preciosas fórmulas que se recogen en el *Catálogo Folklórico de Valladolid*,<sup>36</sup> de boca de dos informantes de Tudela de Duero. Ambas son pregones que los ciegos echaban antes de comenzar a cantar las coplas, tratando de atraer a un auditorio nutrido. He aquí el primero, que se mueve en el ámbito de una octava: (*Ejemplo 58*).

El ámbito de octava de la fórmula anterior se abre hasta un intervalo de décima en ésta que sigue: (*Ejemplo 59*).

Estas dos últimas fórmulas son verdaderas joyas de la tradición oral, cuya conservación hay que agradecer a los recopiladores, y entran de lleno en el campo de que nos hemos ocupado en estas páginas. En ellas hay una mezcla de resonancias romancescas, litúrgicas y didácticas que nos retrotraen a épocas medievales, lo mismo que los pórticos labrados en piedra, delante de los que se recitaba el catecismo a una

turba de analfabetos a los que las verdades eternas les tenían que entrar por ojos y oídos.

Desde el punto de vista musical, es de destacar la gracia y simplicidad con que el ritmo natural del texto se combina con una melodía apenas esbozada, si no es para destacar los acentos principales del discurso, que adquiere así la solemnidad y el dramatismo necesarios para captar la atención de los oyentes y de los viandantes que acertasen a pasar por el lugar en que la declamación se desarrollaba: la calle, la plaza, la puerta de un edificio o también el pórtico de una iglesia. Noble manera ésta de pedir limosna, ganándola antes con un trabajo bien profesional, con un oficio ancestral cuya práctica ya está terminando de hundirse en el pasado.

## 9. Recapitulación

El conjunto de formas arquetípicas analizadas en este trabajo, breve muestra de un género abundantísimo, revela una manera singular, probablemente autóctona, de organizar la vinculación de una melodía a un texto en una perfecta simbiosis en la que es difícil asignar un papel preponderante a cualquiera de los dos elementos. Podemos decir con bastante fundamento que en el ámbito geográfico de la Submeseta Norte de la península Ibérica, al cual se ciñe casi por completo este estudio, en paralelo con el lenguaje hablado que cada subgrupo declama con los matices y acento que le es propio, se detecta también una forma común de dar realce a un texto y de solemnizar en cierto modo su dicción. Y ello se hace de una forma como instintiva, como innata y espontánea, tanto en los textos en prosa como, sobre todo, en los rítmicos, organizando la emisión de las palabras casi siempre en grupos binarios, alternativamente apoyados en acentos secundarios (anacrúsicos) y principales.

También hemos comprobado cómo esta forma singular de cultura oral músico-lingüística ha creado (o se ha apoyado sobre) unos géneros literarios organizados según una forma muy peculiar, a medio camino entre la prosa y el verso medido, al igual que los géneros musicales que les sirven de cauce sonoro también se sitúan en una zona intermedia entre la melodía propiamente dicha y la declamación normal del lenguaje hablado.<sup>37</sup>

Es también un hecho que tales géneros aparecen en la cultura musical de transmisión oral en paralelo con el verso medido y con otras formas que pertenecen de lleno al género de la canción melódica y melismática. Nuestros arquetipos no son en rigor canciones, pero tampoco son sólo lenguaje hablado. Hay que descartar, pues, del vocablo arquetipo, del que nos hemos servido para calificar las estructuras protomelódicas, el sentido de que tales fórmulas sean una especie de células musicales de las que por desarrollo posterior se deriven las melodías propiamente dichas. Si esto sucediere en algún caso comprobable, ello no cambia en absoluto nuestro aserto. Se trata de diferentes géneros que conviven en paralelo, aunque en determinadas ocasiones se relacionen.

En el aspecto melódico, los arquetipos de recitación parecen estructurarse con preferencia, si tenemos en cuenta la incidencia numérica de ejemplos, dentro del recinto sonoro del tetracordo la-sol-fa-mi, a cuyo ámbito se aclimatan con toda naturalidad.<sup>38</sup> Ello no excluye, sin embargo, ámbitos modales de diferente colorido y tesituras más amplias.

Acerca de la procedencia o antigüedad de las fórmulas protomelódicas es difícil, de momento, hacer alguna afirmación cierta y comprobada. Me parece muy aventurado relacionarlas sin más con cualquier dato documental en que se aluda a algo que de momento se desconoce en su realidad musical. Si nuestras fórmulas tienen algo que ver, por ejemplo, con lo que Estrabón cuenta acerca de los turdetanos de la Bética que recitaban las leyes para memorizarlas aplicándoles esquemas de canto mensurados, o si son una reminiscencia secular de los *nomos* utilizados por rapsodas y bardos griegos para sus declamaciones poéticas, es algo que habría que comprobar mínimamente antes de afirmarlo siquiera como hipótesis.

Sí me parece seguro, por el contrario, que nuestras fórmulas, que a veces aparecen como defectivas, saltando en terceras o cuartas, nada tienen que ver ni con las salmodias litúrgicas, a las que ni de lejos se parecen, ni con las escalas pentafónicas, que forman otro ámbito sonoro que no guarda semejanza alguna con el de nuestros ejemplos, por mucho que queramos forzar las cosas. La misma relación entre el más común de los ámbitos, el del tetracordo la-sol-fa-mi, con el modo dorio, tan aparentemente clara, no lo es tanto al faltarnos uno de los dos términos de la comparación. Porque afirmar contundentemente que los modos griegos, cuya pervivencia no se ha encontrado aún con absoluta certeza en la tradición oral (y que además eran una elaboración creativa "culta" a partir de la música de uso común en los primeros tiempos de la civilización griega) están presentes en nuestra música tradicional, siempre me pareció ligereza.

Otro tanto habría que decir acerca de la mensura silábica de las fórmulas, que se organiza espontáneamente de una manera en la que es difícil detectar semejanza comprobada con dáctilos y anapestos, troqueos y yambos, y demás jerga poético musical grecolatina. Ciertamente que algún origen deberá tener esta cultura oral, que no habrá surgido por generación espontánea. Pero comprobar cuál sea ese origen, reconozcamos que es un problema harto difícil, para cuya solución no pueden aportarse como ciertos datos no comprobados.

Más bien yo me inclino a pensar, al menos provisionalmente, que estos arquetipos, en su estructura peculiar, han nacido y se han desarrollado junto con las lenguas romances que les sirven de soporte naturalísimo, y con ellas han evolucionado hasta cristalizar en sus últimas formas. Tal como se habla se canta en la música tradicional. Y como evolucionó la lengua, así lo hizo la música que le presta cauce sonoro, lírico, emotivo, rítmico. Por dónde nos llegó y a qué leyes de transmisión oral obedece esta peculiarísima manera de hablar y de cantar, resultado de un cruce de variadísimas y sucesivas culturas, es el problema que hay que esclarecer, en una paciente y lenta marcha hacia atrás, que compruebe cada nuevo dato, sin saltos en el vacío.

Lo cierto y seguro es que los arquetipos recitativos han pervivido hasta nuestros días en estrecha relación con el mundo infantil, a cuyo repertorio de juegos, diversiones y entretenimientos pertenecen en su mayor parte, y que hoy se están perdiendo en el olvido por la fuerza de un cambio en los modos de vida que, aun teniendo muchos aspectos indiscutiblemente positivos y liberadores, no siempre y en todo se puede llamar progreso.

## **9. *Excursus* pedagógico final**

Aseguré al comienzo de este trabajo que iba a hacer algunas reflexiones sobre la pedagogía musical, muy en relación con el tema de que me he venido ocupando en estas páginas, y lo hago ahora para terminar.

Comencemos por constatar, sin lamentarlo, el hecho al que acabo de aludir: en apenas unas décadas todo un mundo de palabras, ritmos y sonidos en estrecha relación con los juegos y entretenimientos infantiles se está hundiendo. Toda una cultura secular que sirvió para iniciar al niño al lenguaje, al juego, al conocimiento de su cuerpo, de su entorno, del espacio en que vive, de los seres que le rodean, está desapareciendo para siempre en el pasado.

No hay más que mirar a nuestro alrededor para comprobarlo. En la niñez de los que hoy somos adultos estaba todavía viva esta cultura que, a pesar de sus limitaciones, sirvió a nuestra formación en no pocos aspectos. Muchos de nosotros, sin duda, todavía hemos podido usar de estos recursos que habíamos aprendido de pequeños para entretener a su vez a nuestros hijos en sus primeros años. Pero todo ha cambiado de un tiempo para acá. Los menores de quince años ya han ido aprendiendo de Epi, Blas y otros Teleñecos de la serie lo que significa "arriba y abajo", "delante y detrás", "mucho y poco", "izquierda y derecha", "boca, ojos, nariz y orejas" ... Tanto y más que padres y abuelos, estos graciosos y familiares monstruos son los divertidos pedagogos que enseñan a los niños a hablar, a entender, a observar, mientras otros personajes de la fauna televisiva les enseñan canciones, algunas ingenuas y divertidas, la mayoría insulsas y bobaliconas, que toman al niño por un bebé perenne o por un adulto en miniatura. Toda esta turba ha tomado el relevo pedagógico y sustituye en gran parte a padres, tíos, abuelos, maestros, profesores y educadores.

Sin duda hay en todo esto aspectos muy positivos. Pero hay también un aspecto negativo, o al menos dudoso: ¿Se puede romper tan radicalmente con un pasado inmediato sin riesgo de que se pierda algo fundamental para el equilibrio de una generación? ¿Se pueden despreciar unos medios que han demostrado su eficacia durante siglos? ¿Se puede dejar la educación, la iniciación, en manos de personas que no siempre demuestran conocimiento de lo que se traen entre manos? Quizá no es éste el lugar más propio para hacer estas preguntas, pero sí al menos para dar una vez más la alarma por la desaparición forzada de una fuente importante de la cultura musical tradicional.

Muchos de los que andamos ocupados en misiones y trabajos de campo en relación con la música tradicional ya venimos dando esa voz de alarma, y desde hace mucho tiempo. No hay más que abrir cualquier recopilación de música de tradición oral para comprobarlo. Pero este toque de atención ha de ser aún más alarmante cuando se trata del mundo infantil. Recientemente una profesora de iniciación a la música hacía una encuesta en un colegio de EGB. de Zamora en la que se preguntaba a los niños, entre otras cosas, si habían jugado alguna vez con sus papás a unos cuantos entretenimientos. Se citaba una lista de los más corrientes: *Aserrín aserrán*, *Arre borriquito*, *Pinto pinto*, etc. El resultado fue negativo en más de un noventa por ciento.

Yo no sabría decir si esto es grave en absoluto, porque este hecho puede tener consecuencias psicológicas y sociológicas que escapan a mi competencia. Hay, sin embargo, un aspecto musical que merece consideración y respuesta por parte de los músicos: ¿De dónde y de quién recibe hoy el niño iniciación musical, rítmica? ¿Qué medios se emplean cuando esta educación se realiza? ¿Cómo se han adaptado métodos foráneos Orff, Ward, Kodaly, etc. a la lengua castellana y a otras? ¿Teniendo en cuenta nuestra tradición, tan rica, o yendo a beber a fuentes lejanas, extrañas? ¿O pretendiendo

descubrir un mundo que hace siglos está descubierto, y no habría más que ponerlo al día para que siga siendo válido? Son preguntas que me hago y hago a otros.

En todo caso he dejado aquí testimonio, aunque somero, de una antigua, secular riqueza que los de habla castellana (y otras, sin duda) tenemos, de un tesoro inagotable que valió para mucho hasta ayer y que sin duda nos seguiría valiendo si lo actualizásemos.

## NOTAS

1. Véanse, entre otras, las siguientes antologías: F. LLORCA: *Lo que cantan los niños*, reeditado por Ed. Altaneta, Madrid; V. SERRA BOLDU, "Folklore infantil", en *Folklore y costumbres de España*, p. 537 y ss.; GABRIEL CELAYA: *La voz de los niños*, Barcelona, 1975; BONIFACIO GIL: *Cancionero infantil*, Madrid, 1981; S. CORDOVA Y OÑA: *Cancionero infantil español*, Santander, 1947; JOAQUIN DIAZ: *Cien temas infantiles, y Otros cien temas infantiles*, Valladolid, 1981-1982.

2. Recuerdo, por ejemplo, que en mis primeros cursos de solfeo nos hacía leer así, en recto tono, el maestro Arbaolaza los valores rítmicos de una melodía y la aplicación mensurada del texto a la misma, antes de la entonación musical.

3. BONIFACIO GIL: *Cancionero popular de Extremadura*, vol. I, nº 1, pág. 93.

4. KURT SCHINDLER: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, New York, 1941

5. BONIFACIO GIL, o. c, p. 119, nº 15.

6. Siempre me llamó la atención, como un fenómeno característico del idioma castellano, esta particularísima fórmula de rítmica no silábica, a medio camino entre la prosa y el verso medido. Cuando en mis años de estudiante asistí a un seminario sobre rítmica musical y lenguaje, dirigido por J. Gelineau, en el que participaban alumnos de diferentes nacionalidades, pude aportar este dato, que avalaba el acierto de aquel pionero de la versión de los salmos a la lengua francesa y su musicalización. Se hacían por entonces los primeros intentos de traducción del Salterio al castellano. La versión, fundada sobre el principio del ritmo de acentos propio de la poesía hebrea, permitía una traducción a la vez literal y rítmica que hizo posible la adaptación del texto a unas fórmulas musicales compuestas expresamente para servir de molde melódico-rítmico al texto traducido. La adaptación del procedimiento al castellano se hizo con toda naturalidad, dado el precedente que había en la práctica secular de nuestro idioma manifestada en los ejemplos de que nos ocupamos. Véase la semejanza en este ejemplo de traducción del salmo 150, que conserva la rítmica de la poesía hebrea en versos de tres acentos principales:

*Alabad a Dios en su santuario,  
alabadlo en su fuerte firmamento,  
alabadlo por sus obras magníficas,  
alabadlo por su inmensa grandeza.*

7. R. MENENDEZ PIDAL, *De primitiva lírica española y antigua épica*, tercera edición, Madrid, 1977, p.

8. R. MENENDEZ PIDAL, *ibid.*, p. 40.

9. Poema de Mio Cid, v. 100 y ss.

10. Los ejemplos abundan. Véanse como muestra los núms. 24, 31, 47, 50, 51 y 56 de este mismo trabajo.

11. Como también me he preguntado siempre por qué razón los filólogos prescinden sistemáticamente de los musicólogos en temas que, como éste, tienen un componente tan alto de datos musicales. Porque es muy raro que en un trabajo de recopilación aparezcan textos transmitidos exclusivamente en forma hablada. La mayoría de los romances se cantaban, no se

declamaban. Y habría que decir que quienes los recopilan y publican desprovistos de la melodía obran una verdadera mutilación del documento, como decía el mismo Menéndez Pidal.

12. K. SCHINDLER, o. c, núm. 345. Nótese que el autor transcribe en 2/4 una fórmula que habría que compasear en 4/4, o bien en 2/4 con valores breves, haciendo un compás de cada dos, para destacar la alternancia de acento principal y secundario que articula el ritmo.

13. K. SCHINDLER, *ibid.*, núm. 171. Como es frecuente en la edición que citamos, la aplicación del texto a la melodía no es correcta.

14. M. MANZANO: *Cancionero de folklore musical zamorano*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1982, núm. 1042, p. 609.

15. F. OLMEDA, *Cancionero popular de Burgos*, p. 204, núm. 5.

16. S. SEGUI: *Cancionero musical de la provincia de Alicante*, p. 309.

17. K. SCHINDLER, o. c, núm. 688.

18. S. SEGUI, o. c, p. 211.

19. K. SCHINDLER, *ibid.*, núm. 670.

20. K. SCHINDLER, o. c, núm. 522.

21. En la clasificación modal y tonal de las melodías reservamos el modo de FA (plagal, reducido), que en rigor es duplicación del de DO, para el ámbito tetra o pentacordal, aunque no aparezca el SI natural, que es el único distintivo característico que diferencia el modo de FA del de DO.

22. Como ya dejo dicho, me ocupo hace tiempo en compilar una vasta antología de estos géneros, con especial atención al aspecto musical de las fórmulas, transcritas frecuentemente sólo en su texto, y por consiguiente incompletas en su estructura músico-verbal.

23. S. SEGUI, o. c, p. 204.

24. S. SEGUI, *ibid.*, p. 221.

25. BONIFACIO GIL, *Cancionero infantil*, Madrid, Taurus, 1981, núm. 25, p. 45. ,

26. K. SCHINDLER, o. c, núm. 636

27. Ejemplo transcrito en Fresno de la Ribera (Zamora), de mi archivo particular.

28. K. SCHINDLER, o.c, núm. 639.

29. K. SCHINDLER, o. c, núm. 523.

30. Ver, por ejemplo, los núms. 785, 804, 805, 815, 924, 966, 975, 988 y 1301 de nuestro *Cancionero de folklore musical zamorano*.

31. En mi *Cancionero de folklore musical zamorano* transcribo el semitonado de epístola a que me refiero (núm. 903, p. 515) y uno de estos remedos grotescos a los que aludo sobre un texto, *La monja boba*, que en este caso toma todavía mayor fuerza dramática de la que por sí tiene (núm. 1050, p. 615).

32. F. Olmeda, o. o, núm. 36, p. 90.

33. K. SCHINDLER, o. c, núm 8.

34. K. SCHINDLER, o. c, núm. 787.

35. K. SCHINDLER, o. c, núm. 777.

36. J. DIAZ, J. DELFIN VAL y L. DIAZ VIANA, *Catálogo folklórico de la Provincia de Valladolid*, vol. IV, pp. 242 y 243.

37. Con posterioridad a la publicación de este artículo en la Revista de Musicología de la SEdM he podido estudiar el interesantísimo trabajo, todavía inédito, de HUMBERTO SAGREDO-ARAYA, titulado *El núcleo melódico* (Edición provisional en fotocopia, Univ. Simón Bolívar, Caracas, Venezuela). Es sorprendente comprobar cómo este núcleo, que según Leonard Berstein "es una formación sonora que se encuentra dispersa por todo el mundo y está más allá de todas las diferencias culturales" se estructura precisamente sobre el ámbito de cuarta la-mi, con el mi como sonido básico.

*(Trasladar aquí todos los ejemplos que van en fotocopias)*

## FUENTES POPULARES EN LA MUSICA DE 'EL SOMBRERO DE TRES PICOS'

Ponencia en el Congreso "España y los Ballets Rusos de Serge Diaghilev"  
(Granada, 17 al 19 de junio de 1989)

El tema sobre el que he sido invitado a disertar en este Congreso, y la existencia, desde hace ya más de treinta años, de un trabajo redactado con el objeto de aclarar lo mismo que a mí se me ha propuesto en esta ocasión, me obligan a comenzar esta ponencia haciendo mención de quien anduvo este mismo camino antes que yo, y de la forma en que lo recorrió.

La búsqueda de las fuentes de música popular en *El sombrero de tres picos* fue ya hecha por el más ilustre y reconocido de los etnomusicólogos españoles, D. Manuel García Matos. Por la década de los años cincuenta este folklorista, cuyo conocimiento de la música española de tradición oral española era vastísimo, dada su preparación y su oficio, se dedicó, en una serie de trabajos musicológicos, a buscar las raíces folklóricas de unas cuantas de las obras más conocidas de música española. Como no podía ser menos, la mayor parte de este trabajo de búsqueda se la llevaron algunas obras de Manuel de Falla. En dos artículos sucesivos publicados en junio y diciembre de 1953, bajo el título "Folklore en Falla", efectúa García Matos un minucioso análisis temático de *El sombrero de tres picos* y de *El retablo de Maese Pedro*, y un rastreo simultáneo en todas las fuentes escritas de la música de tradición oral que Falla pudo

haber conocido hasta la época de composición de estas obras.<sup>1</sup> Dicho sea de paso: estas fuentes eran escasas y fragmentarias, ya que la investigación de la música tradicional estaba por entonces poco menos que en mantillas. En otro artículo posterior, y bajo el título "El folklore en 'La vida breve', de Manuel de Falla, García Matos vuelve a hacer otro tanto con la obra en la que centra su análisis en aquella ocasión.<sup>2</sup>

Pues bien, en el primero de estos trabajos, el dedicado a *El sombrero de tres picos*, nuestro musicólogo nos revela la intención que le ha movido a efectuarlos. He aquí sus palabras, que resumo en sus afirmaciones fundamentales, ya que él se extiende en largas consideraciones y citas:

"Con bastante ligereza, no exenta de cierta superficialidad, se ha venido enjuiciando el importante extremo de la intervención del canto popular en la obra de Falla. Las opiniones coinciden en estimar, como no podían por menos, que ésta se inspira en nuestra música folklórica. Pero todas, de igual manera, introducen error al discriminar la forma en que el fenómeno se produce, (...) Llegase, incluso, a decir que Falla (...) ha utilizado más el espíritu, el ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, o sea, la esencia de la canción popular, que las melodías exactas de ella. (...) Pero de hecho, casi todas las obras de Falla contienen algún o algunos documentos populares transcritos en su integridad, o levemente retocados. Hase registrado el suceso, aunque en corta medida, incluso por varios avisados críticos; pero no llegó a justipreciarse. 2. *I* (...) Creo que la deficiencia del dictamen proviene de no haberse realizado nunca el formal análisis que dicha música requiere, de donde se siguió el no haber podido calibrar de adecuada manera ni la dimensión ni el procedimiento. (...) Bien patente se nos muestra éste en la obra en que Falla más al límite y por el más variado modo la verifica: El sombrero de tres picos. (...) Tomemos esta música y analicemos".

Así escribe García Matos en su introducción al trabajo. Y acto seguido se pone, manos a la obra, a realizar un examen minucioso, meticuloso y puntual de la partitura, tratando de encontrar en ella citas literales, variantes, semejanzas y retoques temáticos de melodías populares. Las referencias son múltiples y abarcan, según él, la partitura entera. La canción *Casadita, casadita*, con la que se inicia la obra; el tema de la jota, que aparece y reaparece hasta el apoteósico baile final; el soniquete que acompaña al cortejo del Corregidor; el que subraya las reverencias de la Molinera; el de la escena de las uvas; el que describe el resbalón del Molinero; el motivo del *capotín*; el de la *Danza de los vecinos*; la *Farruca*; el estribillo *No me mates*, que subraya el miedo del Corregidor encañonado... Todos estos pasajes, más algunas otras fugaces ráfagas orquestales, en las que García Matos ve reproducidas ciertas falsetas y rasgueos de guitarra, hasta un total de 17 citas temáticas, algunas de ellas insistentemente repetidas, cree llegar a encontrar nuestro folklorista a lo largo de las páginas de la obra, que aparece así como un mosaico de temas sabiamente entrelazados, en el que las referencias constantes a la música popular revelan, en palabras de García Matos, "el acierto ejemplar y magnífico con el que el ilustre compositor supo llevar a la práctica las teorías estético-nacionalistas de su profesor Pedrell."

Al final de su trabajo, no sin cierto matiz de reconvención y advertencia, aconseja nuestro folklorista no abusar de los términos *esencia, sustancia, aroma, ambiente*, cuando se hable de la música de Falla, ya que a veces -cito textualmente a García Matos- "estas palabras representan más bien un aspecto excepcional, como hemos comprobado que sucede en el ballet que acabamos de estudiar, cuya mayor parte se nos muestra construida a base de documentos folklóricos *enteros y veros*, sobre el documento, que no, vagamente, sobre sus esencias o aromas". Tales palabras, al final

de un examen tan concienzudo y minucioso, tan documentado (ya que García Matos ejemplifica cada uno de los temas con transcripciones musicales en columna: encima los pasajes de la partitura y debajo las citas populares) dan a entender al lector que se trata de un caso cerrado. Pero veamos si esto es así.

La primera duda ante las afirmaciones categóricas del folklorista se plantea, simplemente, al escuchar la obra. Porque tanto si se trata de una audición desprejuiciada, en la que uno se va dejando llevar plácidamente por lo que va escuchando, como si se analiza la partitura en su desarrollo y textura armónica, en su entramado y colorido sonoro, la impresión que se recibe no es la de un mosaico de sucesivos temas tejidos con gran pericia (dentro de la unidad y diferencia que cada episodio exige), sino la de una música completamente fluida y diáfana, pensada y escrita con un perfecto sentido de unidad. Y ello a pesar de que de vez en cuando aparecen fugazmente ráfagas sonoras que nos parece haber escuchado alguna vez, pero que son absorbidas de inmediato por el caudal sonoro en continuo desarrollo y avance.

Y a esta primera duda se añade otra. Porque en varias ocasiones Manuel de Falla se manifestó con toda claridad respecto de la forma en que la música popular está presente en su obra, en un sentido muy diferente al que tienen las conclusiones a las que llega García Matos. Por no alargar demasiado las citas, que son abundantes en los escritos de Falla, transcribo sólo unas palabras bien categóricas, que resumen su pensamiento a este respecto: "Yo soy opuesto -escribe Falla- a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas, y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior. Para la música popular de Andalucía, por ejemplo, es necesario ir muy al fondo, para no caricaturizarla".<sup>3</sup>

Tratemos, pues, de aclarar esta duda que surge de la contradicción entre las palabras del musicólogo y las del compositor, siguiendo el mismo camino que recorrió el primero. Tomemos la partitura y leamos, escuchemos. En seguida nos llega esa voz que suena de atrás, del fondo:

Casadita, casadita,  
cierra con tranca la puerta,  
que aunque el diablo esté dormido,  
a lo mejor se despierta.

En este primer canto ya hay una cita literal, afirma García Matos. Lo que escuchamos no es sino la variante de una *canción de bamba* o de columpio, muy conocida en las villas y campos andaluces. Según él, Falla pudo tomarla de las versiones recogidas por Rodríguez Marín o por Felipe Pedrell. A continuación, García Matos escribe el comienzo del tema de Falla, escribiendo debajo la variante de Rodríguez Marín y otra que él recopiló en Huelva: (*Ejemplo 1a*)

No cabe duda alguna de que hay mucho parecido entre los ejemplos. Pero no hay identidad, no hay cita literal. Hay, sí, un arranque y un decurso gradual muy semejante, pero no una igualdad total. Es más, si nos ponemos a analizar ambas melodías con detenimiento, encontramos ciertas diferencias muy acusadas. Aparte del arranque en doble nota de anacrusa en un caso y de nota simple en el otro, exigido por la diferente acentuación del texto, hay un ámbito melódico más restringido en la melodía de Falla, en la que no suena la octava alta del sistema melódico, que sí suena en la versión popular. Véase la diferencia: (*Ejemplo 1b*)

Además de esta diferencia, importante cuando se está analizando la identidad entre dos temas, hay otra mucho más relevante en el segundo hemistiquio de la frase. Observémosla: (*Ejemplo 1c*)

El detalle, esta vez, afecta al sistema melódico en un dato fundamental, característico: el III grado, si, aparece cromatizado en la versión de Rodríguez Marín, mientras que en la de Falla es idéntico. La diferencia de colorido es notable. Curiosamente, en el ejemplo tercero, recogido por García Matos, hay mayores diferencias en la melodía, pero tampoco hay cromatismo en el tercer grado.

Pero no seamos puntillosos, concedamos que hay una semejanza de bulto en estos dos primeros versos, y sigamos comparando ambos ejemplos en el mismo punto en que García Matos interrumpe la comparación. La tonada del columpio sigue así: (*Ejemplo 2a*)

Y la melodía de Falla termina de este modo: (*Ejemplo 2b*)

¿Qué observamos aquí? Simplemente, que la semejanza inicial se esfuma por completo. En el primer caso hay una repetición simétrica del primer hemistiquio: (*Ejemplo 2c*)

Y, nótese bien, un final que nos aclara que el sistema melódico no es un modo de mi cromatizado (en altura sol#, téngase en cuenta), como parecía hacernos pensar el comienzo, sino un modo menor tonal completamente definido: (*Ejemplo 2d*)

Ahora bien, en la melodía de Falla no hay simetría ni repetición del primer verso: hay otro perfil melódico que nada tiene de simétrico con el comienzo, en cuanto a su decurso gradual, aunque sí es su final lógico en modo de mi diatónico, acorde con el arranque y con el reposo semicadencial del segundo verso. Hay, además, una insistencia, como de rebote final, sobre la nota básica del sistema: (*Ejemplo 2e*)

Recordemos de pasada una de las notas que Falla señala como peculiares del canto puro andaluz: "El uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior". ¿No aclara mucho las cosas esta frase? En resumen, este primer tema, cuyo comienzo tiene parecido con el de varios cantos populares, aunque no identidad completa, se aparta de ellos en el desarrollo. En este caso, por consiguiente, es claro que Falla no ha tomado para su obra un documento entero y vero.

Pero hay algo más. En su reciente y documentadísimo libro *Vida y obra de Manuel de Falla*,<sup>5</sup> Federico Sopeña aporta un dato muy revelador acerca de este primer tema. La canción *Casadita, casadita* no iba en la partitura inicial, sino que fue añadida por Falla a última hora, a instancias de Picasso, junto con la *fanfare* inicial, los olés y el toque de castañuelas. "La teoría de Matos -dice Sopeña- se derrumba al señalar la fuente de la primera canción, pues no nos imaginamos a Falla viajando con los cancioneros en la maleta, o volviendo desde Londres para verificar el ejemplo". Estas palabras apuntan en el sentido de que no es tan fácil demostrar que Falla tomó literalmente, en este caso, un tema transcrito en un cancionero. En todo caso, y aunque

Falla tuviese el libro-fuente en su maleta o la melodía en su memoria, la forma en que el canto pasó a la partitura hace pensar más bien que el conocimiento que el compositor tenía del folklore vivo, de la tradición oral, le permitía, cómo no, componer una melodía con todas las apariencias de lo popular, mejor dicho, con toda la esencia popular, en expresión de Adolfo Salazar.

Apunto para concluir otro dato muy revelador, que nos inclina por esta misma opinión. En la partitura de *El Corregidor y la Molinera*, anterior, como sabemos, a la definitiva de *El sombrero de tres picos*, el texto *Casadita, casadita* no aparece cantado con la melodía del inicio del ballet, a la que nos venimos refiriendo, sino con la que en éste se canta, en la segunda parte, la canción que comienza "*Por la noche canta el cuco...*", y además en la repetición del canto, como segunda estrofa, de este modo: (Ejemplo 3)

La conclusión, evidente hechura de Falla, permite enlazar con el canto del cuco. Este final y este trasiego de textos y melodías nos muestra con toda evidencia que el compositor inventa las melodías, incluso cuando toma como punto de partida para ello una frase tomada más o menos literalmente de un documento popular ya transcrito, y trabaja los motivos bajo la óptica de una obra total y unitaria.

Pasemos ya al segundo tema, con el que da principio la obra después de la introducción, y que presentan a una el primer clarinete y el corno inglés. Helo aquí: (Ejemplo 4)

Sobre este tema ya entra García Matos en polémica directa con Adolfo Salazar. Comienza por citar las palabras que éste escribió a propósito del mismo: "Este motivo - afirma Salazar- tiene ya ese ambiente tan español, tan típicamente nuestro, que no faltará en ningún momento de la obra. (...) Sus elementos no son transcritos del repertorio popular, sino que las cualidades de éstos están asimiladas de la facultad inventiva del músico. Esta, empapada de españolismo, sentirá y dará forma a motivos españoles en sí, aunque no les vaya una etiqueta determinada"<sup>6</sup>. A continuación de esta cita, y a partir de las últimas palabras, García Matos arremete literalmente contra la opinión de Salazar y contra su desconocimiento del folklore flamenco, que no le permite distinguir entre malagueñas, soleares o tarantas. El tema, afirma García Matos, se cataloga perfectamente y admite bien una etiqueta: se trata de una falseta guitarrística, de un toque por murcianas. Y razona el etnomusicólogo: "Puesto que de Murcia era el molinero, Falla inaugura su obra con un tema guitarrístico de murciana". Y advierte a pie de página, un tanto contradictoriamente con lo que acaba de afirmar: "Tiempo ha que la murciana desapareció como cante".

Después de este comentario García Matos transcribe en paralelo el tema de la falseta guitarrística murciana debajo del motivo de Falla: (Ejemplo 5)

Examinado el tema atentamente, como hicimos con el anterior, aparecen también algunas diferencias notables entre ambos. En primer lugar, hay que hacer notar que García Matos superpone al tema, tal como Falla lo escribe, una alternancia entre el bajo y la nota sol que no viene en la partitura, para que se pueda visualizar la semejanza. Pasemos, sin embargo, por alto este detalle y leamos el bajo melódico: las diferencias entre los decursos graduales de ambos motivos aparecen ya desde el primer compás y se acentúan en el tercero y cuarto, en los que ya no coincide más que la nota final, sol. Pero además, en el tema guitarrístico transcrito por Matos aparece en ese pasaje un quinto grado cromatizado en descendente (re bemol) que cambia por completo el

recinto sonoro inicial, modo de mi cromatizado (en altura sol, evidentemente), común al inicio de ambos ejemplos.

Cierta semejanza entre los dos temas, sin embargo, es innegable. Pero no viene de otra cosa que del hecho de que ambas son versiones de una falseta guitarrística tan tónica (entendiendo tónica como muy conocida, muy repetida, no como vulgar y anodina), que a todos nos recuerda sonidos que hemos escuchado muy a menudo. Es la misma que aparece en otra variante más amplia y desarrollada al comienzo de Asturias, de Albéniz, que tiene también esta resonancia de lo conocido.

El recinto sonoro al que Falla nos transporta a partir de esta célula sonora tan simple, ya desde el tercer compás, cuando suenan los cuatro acordes que apoyan el motivo, es de una riqueza sonora y de un colorido tan originales, tan variados en matices, que nos obligan a reconocer que el compositor toma este breve diseño como un simple punto de referencia para sobrevolar, aunque sin perder de vista el suelo, para crear sonidos nuevos, aunque a partir de una célula sonora de resonancias muy viejas, casi ancestrales.

Es claro, pues, a la vista de este segundo ejemplo, que hay que dar bastante razón a Salazar y matizar muchísimo las apreciaciones de García Matos.

Lo que acabo de afirmar es todavía más claro en el tercer pasaje citado por el folklorista en su artículo. Se trata del tema de jota que, esbozado apenas al comienzo de la obra, cuando van apareciendo fugazmente casi todos los motivos temáticos que caracterizan personajes y situaciones, vuelve a oírse con toda amplitud y despliegue sonoro en la apoteósica *Danza final*. Respecto de este célebre motivo, que genera uno de los pasajes más conocidos y popularizados de *El sombrero de tres picos*, ya el mismo García Matos se muestra un tanto cauto, dando casi por seguro que es "original creación del maestro". Pero no cede a la tentación de apuntar dos insinuaciones. Primera, que el tema corresponde a la Molinera, nacida en Navarra. Segunda, que algunas de las frases de la jota son "variados trasuntos de fórmulas tradicionales". Uno de ellos, el arranque, es transcrito por el musicólogo, que lo recogió en su tierra extremeña, en columna con el que aparece en la partitura: (*Ejemplo 6*)

Ambas insinuaciones requieren de nuevo matización. En primer lugar, la que se refiere al aspecto musical. El tema jotesco que aparece aquí no es ni más ni menos que una de las mil variantes del mismo esquema de jota desarrollada melódicamente en frases alternas originadas por los acordes de séptima de dominante y de tónica. A este tipo de jota se la llama *aragonesa*, por cierto con bastante impropiedad, ya que, si es sobre todo Aragón la tierra que la adoptado como suya propia, se baila, y sobre todo se canta por toda la península Ibérica, Portugal incluido. Así que no se trata aquí propiamente de un tema, sino de una versión más, entre centenares de ellas, de ese difundidísimo, típico y hasta tónico tema de jota "a la española". De allí su amplísima resonancia. De ahí su capacidad evocadora: todos nos reconocemos en esa música. Lo que hay que admirar aquí, y volvemos siempre a lo mismo, es la maestría con que Falla trata este ritmo y este esquema melódico tan manido, logrando componer una página tan extraordinariamente bella. Una segunda página, porque la primera ya la había escrito en la cuarta de sus *Siete canciones populares españolas*, donde con la misma sabiduría musical e imaginación inventa otro cauce sonoro de singular inspiración para otra versión de este perenne esquema de jota.

Yo me niego de plano a suscribir la afirmación de Jaime Pahissa, biógrafo de Falla, cuando dice, a propósito de la estancia de nuestro músico en Fuendetodos, patria

aragonesa de Goya, que el compositor pudo aprender allí lo que es la verdadera jota "en toda su fuerte y real expresión al oírla cantada por la voz aguda y franca de los mozos en sus rondas y serenatas, pudiendo así verterla luego en la vigorosa y brillante danza final de *El sombrero de tres picos*." <sup>7</sup> Que Falla ya sabía todo sobre la esencia musical de este género de jota tan difundido por entonces como el más arquetípico en los cuadernos de música de salón, ya lo había demostrado mucho tiempo antes. Pero los tópicos se suelen repetir cuando tienen apariencia de intuición genial.

Otra biógrafa de Falla, Susanne Demarquez, ya da después como seguro lo que Pahissa había apuntado sólo como probable: "Sin duda se trata -dice ella- de la jota que Falla oyó con ocasión de la fiesta aragonesa."<sup>8</sup> Resulta de todo esto que Manuel de Falla tuvo que ir a Fuendetodos a contemplar en toda su autenticidad un género de baile que se cantaba y bailaba por toda España, y se podía ver en cualquier parte, y a transcribir en su cuaderno de notas una melodía aragonesa que se parece literalmente a un tema extremeño, para evocar la ascendencia navarra de la bella y encantadora Molinera. La segunda insinuación de García Matos, repetida también por Susanne Demarquez, se viene abajo, porque es evidente que algo no casa en este puzzle de imaginarias intuiciones.

La premura del tiempo me impide seguir efectuando este análisis pormenorizado de cada uno de los ejemplos que García Matos transcribe en paralelo, tratando de demostrar cómo Manuel de Falla los toma literalmente para su obra de fuentes escritas u orales. Es innegable que ello sucede a veces. Tal es el caso, por ejemplo, del *San Serenín*, ese sonsonete infantil que ambienta de forma caricaturesca el cortejo del Corregidor; tal es, también, el de uno de los motivos que aparecen en la escena de las uvas, que es el mismo de la sexta de las *Siete canciones populares españolas*, aunque tratado en una forma originalísima que, más que transcribirlo, lo recuerda muy lejanamente. Lo mismo sucede en el caso del breve motivo "*Con el capotín, tin, tin...*", cuyo texto superpone Falla en la misma partitura, y con el estribillo "*No me mates...*", muy popularizado también. Este es también el caso de un pasaje que imita la falseta guitarrística de la soleá, fórmula bastante estereotipada. Otros, sin embargo, son muy discutibles como citas literales, y exigirían un detenido análisis como el que hemos hecho con los tres primeros, que clarase si Falla los tomó puntualmente, o más bien los creó a partir de recuerdos de la práctica viva de la canción popular tradicional. Como muestra podríamos citar el que García Matos llama *el olé gaditano*, del que el musicólogo encuentra citas en siete pasajes deferentes de la partitura, de los cuales sólo el último está completamente claro.

Finalmente, en algunos otros casos un análisis somero permite constatar que no hay coincidencia entre las variantes que García Matos propone, sino más bien una semejanza lejana, de bulto, diríamos, que puede a veces ser casual. Tal sucede con el *olé gaditano*, al que acabamos de referirnos, que en nada se asemeja al tema que transcribe en paralelo nuestro musicólogo en lo que él afirma que es su primera aparición en la partitura: (*Ejemplo 7*)

La misma duda se nos plantea respecto del pasaje que subraya las reverencias de la Molinera al Corregidor, en la que García Matos detecta la variación de un tema jotesco santanderino, contenido en la colección de Rafael Calleja: (*Ejemplo 8*)

Un arranque parecido, una coincidencia fugaz, aunque sea puntual, no demuestran que haya copia o transcripción literal. El comienzo de este motivo se parece,

no sólo al tema que propone García Matos, sino a decenas de ejemplos, de música popular y de música de autor.

Esto mismo sucede con el pasaje en que nuestro folklorista señala la coincidencia de un motivo rítmico y melódico con falsetas de granadina y murciana. No hay más que una coincidencia rítmica, que tampoco es total. Las armonías de los cuatro ejemplos que García Matos propone no coinciden con la de la partitura del ballet, en la que se construyen sobre las cuatro notas de la cadencia andaluza: (*Ejemplo 9*)

Lo propio ocurre con el episodio que subraya el resbalón del Corregidor, en el que nuestro folklorista detecta un motivo de dulzaina que aparece en el cancionero burgalés de Olmeda. Basta con poner ambos temas en columna, cosa que esta vez no hace García Matos, para caer en la cuenta de que no se trata del mismo diseño, ni melódico ni rítmico, aunque coincida la figuración y la nota final en ambos ejemplos:<sup>9</sup> (*Ejemplo 10*)

Finalmente, y por no alargarme más, en cuanto al motivo que subraya la huida del Molinero perseguido por los alguaciles, en la que nuestro folklorista encuentra semejanza literal con el soniquete “¡que no me coges!”, que a veces entonan los niños que juegan a escapar, creo, a fuer de sincero, que aunque fuese verdad que Falla lo tomó para este episodio escogiendo precisamente ésa entre las variadas maneras en que lo hemos oído y canturreado alguna vez, nuestro docto *J* etnomusicólogo se excede esta vez un poco en su afán por encontrar prestaciones temáticas en cada página de la partitura.

Pero lo que es extraño, y a la vez muy revelador, es el hecho de que, puesto en esa actitud de búsqueda, no haya encontrado muchos más ejemplos, ni en él ni otros que también han hecho rastreos minuciosos, en una obra plagada de motivos melódicos y rítmicos tan sugerentes, tan dotados de fuerza de poder evocador, tan llenos de aroma y esencia musical popular, por emplear los términos que ya se han escrito en los comentarios a los que García Matos sale al paso con el trabajo que estamos comentando. Porque hay que decir con franqueza que algunos de los temas musicales más relevantes de *El sombrero de tres picos*, algunos de los que suscitan mayores resonancias a causa de sus sonoridades características, no han sido identificados por los buscadores como variantes de algún tipo melódico transcrito en recopilaciones de música tradicional.

Voy a citar, a modo de ejemplos para ilustrar la afirmación que acabo de hacer, unos cuantos de esos temas, que he escogido sin pretender ser exhaustivo.

En el pasaje denominado *Danza de la molinera*, quizá el más conocido de la primera parte, además de la plantilla rítmica característica del fandango, que da cohesión a todo el episodio, aparecen nada menos que otros tres motivos de sonoridad popular, que nunca han sido citados por los rastreadores. Son éstos: (*Ejemplo 11*)

Tampoco se ha encontrado rastro seguro de la canción que en la segunda parte precede al *canto del cuco*, a la que hice referencia más atrás. Suzanne Demarquez dice que la identificación de este tema, lleno de imprecisión rítmica y modal, es dudosa, aunque ella arriesga una hipótesis.<sup>10</sup> Volveré en seguida sobre esta canción y sobre lo que Demarquez denomina imprecisión, tan reveladora de un matiz sonoro muy preciso, que parece haber escapado también a la lupa de los detectores de temas populares.

En cuanto a la escena entre el Corregidor y la Moünera en el episodio que comienza con el chapuzón de aquél, aparte del ya citado e identificado *No me mates*, con el que se cierra el lance, hay otros dos temas de aroma bien popular, que nadie parece haber identificado hasta ahora. El primero de ellos es el motivo rítmico, construido sobre armonías alternativas de séptima de dominante y tónica, que precede a la reexposición del tema de la zarzuela de J. Jiménez, *La boda de Luis Alonso*, en una variante lejanísima, en la que apenas es reconocible. El tema suena así: (Ejemplo 12)

El segundo motivo aparece en el bajo, al terminar el anterior, en forma insistente: (Ejemplo 13)

Tampoco aquí la semejanza que García Matos propone con el *olé gaditano* que él transcribe debajo se puede admitir sin muchas reservas. En cambio se reconoce clarísimamente en este breve decurso melódico un reposo cadencial en modo de mi (altura do en este caso) que aparece en variantes muy cercanas en centenares de tonadas populares tradicionales.

Por no ser más prolijo no me detengo ya a citar algunos otros temas melódicos y rítmicos que también tienen ese colorido popular, que aparecen en la danza final, aportando nuevos elementos sonoros para dar ese carácter apoteósico, conclusivo y multitudinario al final del ballet.

En resumen: el análisis que hasta ahora vamos haciendo de la partitura de *El sombrero de tres picos* nos lleva a concluir que la mayor parte de los motivos musicales que aparecen en la obra no tienen una correspondencia puntual con ningún documento de música popular tradicional transcrito en cancioneros y recopilaciones de folklore musical. Pero los contadísimos que la tienen, igual que los que no la tienen, son empleados por Falla como un mero punto de partida para desarrollos y variaciones temáticas originalísimas, de forma que no puede afirmarse que el maestro tome para su obra *El sombrero de tres picos* "documentos enteros y veros".

A medida que he ido preparando este trabajo, el análisis y la audición de esta obra me han ido afianzando cada vez más en una idea muy acorde con las palabras de Manuel de Falla que cité al principio. La idea es ésta: *El sombrero de tres picos* es una obra de resonancias amplias y hondas, emparentada estrechamente con los rasgos sonoros de la música de tradición oral española, por el hecho de que el material temático escogido por el maestro para componerla y las sonoridades generadas por su desarrollo son arquetípicas, es decir, contienen algunos de los rasgos más universales y característicos de la música española de tradición oral. Voy a referirme a algunos de estos rasgos aunque sea en forma breve y sucinta.

El primero de todos, el más peculiar, el más insistentemente repetido es el modo de mi, en sus dos variantes de diatónico y cromatizado. A este sistema melódico, el más difundido, con mucha diferencia, sobre todos los demás en la tradición hispana, pertenecen los temas más característicos y singulares de *El sombrero de tres picos*: los dos primeros que hemos analizado en nuestro comentario, tres de los cuatro motivos que aparecen en el *baile de la Molinera*, otros dos de los que se entrelazan con el tema principal del comienzo de la segunda parte, los dos motivos de la *farruca* danzada por el Molinero, la *soleá* que subraya la tristeza de la Molinera, el tema de la zarzuela de Jiménez, el *olé gaditano*, y algunos otros de los que aparecen en la danza final, sabiamente entrelazados con el tema jotesco principal. Y además de todos estos temas,

hay que adscribir al modo de mi todos aquellos pasajes, frecuentísimos, en que aparece la denominada cadencia andaluza, que, como se sabe, es uno de los recursos más insistentemente usados por Falla, y más exquisitamente tratados por el compositor con los más variados recursos armónicos y tímbricos, a pesar de su esquema fijo y un tanto estereotipado. Las veces que esta cadencia aparece y reaparece en esta obra son incontables.

Este es un primer rasgo. Pero además hay que añadir algo respecto de él. En algunos de los temas en que el modo de mi aparece como sistema básico hay también giros melódicos que son arquetípicos. Tal es, por ejemplo, el caso de la canción *Casadita, casadita*. Evidentemente, se trata de una tonada de carácter rondeño, tal como Falla la escribe en este caso. Ya hemos visto que es más que dudoso que sea una cita literal. Pero lo que no es dudoso es que esa forma de comienzo en salto de cuarta, con reposo del primer inciso de la frase en el V o en el III grado de la organización melódica básica (mi cromatizado, transportado en cada caso a la altura conveniente) es un arranque característico, peculiar del género rondeño, que encontramos con mucha frecuencia en el repertorio popular.

Comprobémoslo. Tomemos un cancionero al azar, por ejemplo el de Santander, recopilado por S. Córdova y Oña. Buscamos la sección de cantos de tipo rondeño, y empiezan a aparecer los ejemplos:<sup>11</sup> (*Ejemplo 14*)

Tomemos ahora el *Cancionero Leonés*. Hojeamos y vamos entonando:<sup>12</sup> (*Ejemplo 15*)

¿Para, qué seguir? Este breve rastreo deja bien claro que Falla puso pódico al ballet con un tema arquetípico, característico, muy probablemente inventado por él. ¿Casualidad o intuición? ¿O conocimiento profundo de la tradición musical popular?

Vamos ahora con un segundo rasgo, no menos arquetípico que el que acabamos de detectar. Recordemos ahora la otra canción que suena, también lejana, entre bastidores, en la segunda parte. Entonamos, para poder percibir las sonoridades: (*Ejemplo 16*)

¿Qué detectamos aquí? Otro rasgo sonoro bien característico de la música de tradición oral de la mayor parte de la península Ibérica. Tomando el sonido si como nota básica (ya que la última frase es, evidentemente, una coda, para enlazar con el canto del cuco), percibimos la inestabilidad de los grados II y III del sistema melódico sobre el que está basado el canto: ambos grados aparecen, ya cromatizados, ya diatónicos. Estamos ante otro arquetipo melódico, que también aparece en la tradición oral de todo el ámbito geográfico de la península.

Podríamos volver a encontrar decenas de ejemplos de esta sonoridad tan peculiar, pero sólo voy a poner uno, como muestra, para que se perciba claramente la semejanza con la melodía del *canto del cuco*:<sup>13</sup> (*Ejemplo 17*)

El parecido en las sonoridades es asombroso. Y aquí sí que no podemos decir que Falla tomó el motivo del *Cancionero de folklore musical zamorano*, publicado en 1982.

Esta especie de inestabilidad sonora de ciertos grados es, digo, un rasgo característico, consecuencia del cruce de influencias y mezcla de culturas musicales sobre el solar hispano. Y este fenómeno tiene una denominación: "alternancia modulante de tónicas homónimas". Pues bien, el etnomusicólogo que acuñó esta

expresión tan acertada fue precisamente D. Manuel García Matos, en su primera y más conocida obra de recopilación, la *Lírica popular de la alta Extremadura*.<sup>14</sup> Él fue el primero que detectó el fenómeno, su frecuencia en la música de tradición oral española, y se preguntó por las razones del mismo. Alternancia modulante de tónicas homónimas, es decir, la nota mi, base de uno de los sistemas más arcaicos entre todos los que aparecen en nuestra tradición oral, por efecto de posteriores influencias, tan pronto es, en una misma melodía, el sonido básico de ese sistema modal, como el primer grado de una escala menor. Ahí hay dos sonidos que fluctúan, haciendo alternar de función a esa nota básica.

Hay que reconocer, a la vista de lo anterior, que el conocimiento que Manuel de Falla tenía de nuestra tradición oral musical no era nada superficial, sino muy profundo, fruto de larga meditación.

Si el tiempo no nos estuviera urgiendo para dar ya fin a esta exposición, habría que detenerse también a analizar ese otro rasgo, también arquetípico, de las fórmulas rítmicas del fandango y de la jota, dos géneros estrechamente relacionados, para comprobar el partido que Falla saca del polirritmo simultáneo (ternario simple / binario compuesto) inherente a esa fórmula. Habría que pararse a examinar la forma en que él armoniza esa simplicísima y machacona alternancia de dos acordes, con unas soluciones inesperadas y sorprendentes. En fin, habría que recorrer minuciosamente la partitura entera para caer en la cuenta de cómo Manuel de Falla conoce la esencia, recalca la palabra, del canto popular, sus rasgos melódicos y rítmicos más peculiares, más singulares, y sabe sacar partido de ellos, bien para inventarlos, bien para desarrollarlos, en uno y otro caso, con unos recursos y matices sonoros que parecen como nacer de la propia naturaleza musical de esas células sonoras que él escoge como mero punto de partida, y que en rarísimos casos toma "enteras y veras".

Y aunque las hubiese tomado así, cosa que hemos comprobado que en este caso no es casi nunca cierta, lo único que habría que preguntarse, en definitiva, es por qué, teniendo tan escaso material para elegir, escogió lo mejor. Esto es lo único que, en último término, tiene importancia en el aspecto musical.

Béla Bartók, cuya obra, hoy reconocida en el mundo entero, debe una parte de su fuerza y originalidad a las raíces populares sobre las que está sustentada en sus sonoridades más singulares, escribió unas palabras que vienen aquí como anillo al dedo para concluir las reflexiones que he venido haciendo acerca de *El sombrero de tres picos*. Las transcribo literalmente y sin comentario, porque no tienen desperdicio:

"Generalmente se considera que la armonización de las melodías populares es, a fin de cuentas, algo relativamente fácil, o por lo menos mucho más fácil que la escritura de una composición sin ayuda temática alguna. Así, suele decirse que el trabajo de armonización ofrece al compositor la ventaja de una liberación a priori de una parte del esfuerzo: justamente el de la invención de los temas.

Tales ideas son completamente equivocadas. En realidad, saber tratar las melodías populares es uno de los más difíciles trabajos que existen, y sin más, podemos considerarlo idéntico al de compositor de músicas "originales", cuando no más difícil. No debe olvidarse que la sujeción obligada a una determinada melodía, ya de por sí significa verse gravemente limitado en la propia libertad, encontrándose así de inmediato ante una dificultad no indiferente. Hay otra dificultad: la individualización del carácter específico de la melodía popular, que exige una elaboración capaz, tanto de conservar su propia fisonomía, como de darle el debido relieve. En suma, para elaborar un canto popular no se necesita, por cierto, como suele afirmarse, menos inspiración que la requerida para cualquiera otra composición.

(...) La música popular alcanza importancia artística sólo cuando por obra de un gran talento creador consigue penetrar en la alta música culta y, por lo tanto, influir sobre ella. En manos de quien no tiene talento, ni la música popular ni cualquier otro material musical puede adquirir importancia. Es decir: contra la falta de talento, para nada sirve apoyarse en la música popular o en otras cosas. El resultado, en uno u otro caso, sería siempre el mismo: nada.”<sup>15</sup>

Evidentemente, este no fue el caso de Manuel de Falla.

#### NOTAS

1. Los dos primeros trabajos de M. GARCIA MATOS aparecieron en la revista *Música*, de los Conservatorios españoles, en los núms. III-IV, enero-junio de 1953, pp. 41-48, y en el núm. VI octubre -diciembre de 1953. El tercero fue publicado en el *Anuario Musical del I.E.M.*, XXVI, 1972, pp. 173-197. En mi trabajo citaré, *passim*, el primero de los tres trabajos, sin volver a hacer referencia en nota, pero sí en el texto, cuando fuere necesario, para no sobrecargar inútilmente el aparato crítico.

2. Véase la nota anterior.

3. MANUEL DE FALLA: *Escritos sobre música y músicos*, Ed. Espasa Calpe, col. Austral, 4ª edición, Madrid, 1988, p. 119.

4. MANUEL DE FALLA, o. c, p. 170.

5. FEDERICO SOPEÑA, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Turner Música, Madrid, 1988, p. 97.

6. ADOLFO SALAZAR: "El Corregidor y la Molinera", en *Revista Musical Hispanoamericana*", abril de 1917, Madrid.

7. JAIME PAHISSA, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, 1947, p. 111.

8. SUZANNE DEMARQUEZ: *Manuel de Falla*, Madrid, 1968, p. 106.

9. De hecho, el mismo García Matos reconoce también su error, en una nota que redacta a pie de página al comienzo de su trabajo sobre el Folklore en Falla dedicado a *El Retablo de Maese Pedro* (véase la nota 1).

10. SUZANNE DEMARQUEZ, o. c, p. 111.

11. SIXTO CORDOVA Y OÑA, *Cancionero popular de la provincia de Santander*: tomo II, núm. 38, p. 177; núm. 9, p. 202; núm. 11, p. 254; núm. 1, p. 266; núm. 14, p. 65, y núm. 60, p. 86. Todos los ejemplos están transportados a la misma altura que la melodía de Falla.

12. MIGUEL MANZANO: *Cancionero Leonés*, León, 1989, vol. I, tomo 1, núms. 76, 98, 115b, 124, 158, 172 y 179a.

13. M. MANZANO: *Cancionero de folklore musical zamorano*, Madrid, 1988, n° 183, p.

14. M. GARCIA MATOS: *Lírica popular de la alta Extremadura*, Madrid, 1944, p. 31.

15. BELA BARTOK: "La importancia de la música popular", en *Escritos sobre música popular*, Siglo XX Editores, México, 1979, p. 86 y ss., *passim*.

*(Trasladar aquí las coplas de los correspondientes ejemplos.)*

## LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL EN LA OBRA DE MANUEL DE FALLA

Conferencia en el ciclo “Manuel de Falla y su entorno”  
Fundación March, Madrid, 18 de abril de 1996

No hay escrito, trabajo ni biografía algo amplia de Manuel de Falla en la que no se haga alguna consideración, siquiera de pasada, acerca de la importancia que tuvo la música popular de tradición oral en la configuración sonora de una parte muy importante de sus composiciones. Pero en este tema tan reiterativamente expuesto, los biógrafos de Falla y comentaristas de su obra se han limitado en la mayoría de los casos a repetir las afirmaciones y opiniones que algunos estudiosos, muy escasos, han formulado como resultado de una investigación detenida.

Para centramos rápidamente en el aspecto que vamos a tratar de aclarar, podemos reducir a dos las opiniones acerca de la relación entre las composiciones de Manuel de Falla y la música popular de tradición oral. La primera de ellas fue formulada muy tempranamente, todavía en vida del compositor, por algunos de los teóricos y críticos que oyeron los estrenos de sus obras. Según ellos, hay que situar a Falla entre los compositores que no toman directamente los temas de la música popular tradicional, sino que son capaces de crear una especie de *folclore imaginario* (la expresión es de Serge Moreux) [1955: 5] que recoge lo más hondo y característico de las sonoridades de esa música y de las armonías que una determinada melodía es capaz de generar, como recinto sonoro que le es propio. Jaime Pahissa (1947), biógrafo y amigo del compositor, la resume en estas palabras, en las que alude a *Noches en los jardines de España*:

"La música tiene el carácter español característico de las obras del primer estilo de Falla, mejor dicho, el sentimiento típico andaluz, sin que haya, como no la hay en casi ninguna de sus composiciones, verdadera copia de los cantos o tonadas populares, sino sólo del espíritu, el sentido, el aroma, el ambiente de la música del pueblo de su Andalucía."

En esta misma opinión abundan otros musicólogos y comentaristas como Pérez Casas (1946), Sagardía (1946: 13) y Gilbert Chasse (1943), que llevan su opinión hasta afirmar que Falla nunca tomó ningún tema popular directo para sus obras, sino que tomó solamente "la esencia, la modalidad y los intervalos melódicos" de la música popular tradicional.

La segunda opinión, en abierta contradicción con la que formularon los críticos que hemos citado, fue defendida y avalada con una amplia cita documental por el más conocido de los etnomusicólogos españoles, Manuel García Matos. Por la década de los años cincuenta, nuestro ilustre músico folklorista, cuyo conocimiento de la música española de tradición oral era vastísimo, contradujo abiertamente la opinión expresada por los comentaristas a los que hemos aludido. Y defendió su opinión con la cita directa de una serie de temas populares que, según él, aparecen puntualmente idénticos en una serie de obras de Falla. García Matos realizó su labor de rastreo principalmente en cuatro composiciones: *El sombrero de tres picos*, *El retablo de Maese Pedro*, *La vida breve* y las *Siete canciones populares españolas*. En el primero de estos trabajos, dedicado a *El sombrero de tres Picos*, nuestro musicólogo revela claramente la intención que le ha movido a efectuarlos. Cito textualmente sus palabras, cortando algunas digresiones que no vienen al caso:

"Con bastante ligereza, no exenta de superficialidad, se ha venido enjuiciando el importante extremo de la intervención del canto popular en la obra de Falla. Las opiniones coinciden en estimar, como no podían por menos, que ésta se inspira en nuestra música folklórica. Pero todas, de igual manera, introducen error al discriminar la forma en que el fenómeno se produce. ( ... ) Llegase, incluso, a decir que Falla ( ... ) ha utilizado más el espíritu, el ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, o sea, la esencia de la canción popular, que las melodías exactas de ella ( ... ) Pero de hecho, casi todas las obras de Falla contienen algún o algunos documentos populares transcritos en su integridad, o levemente retocados. Hase registrado el suceso, aunque en corta medida, incluso por varios avisados críticos; pero no llegó a justipreciarse ( ... ) Creo que la deficiencia del dictamen proviene de no haberse realizado nunca el formal análisis que dicha música requiere, de donde se siguió el no haber podido calibrar de adecuada manera ni la dimensión ni el procedimiento ( ... ) Bien patente se nos muestra éste en la obra en que Falla más al límite y por el más variado motivo la verifica: *El sombrero de tres picos* ( ... ) Tomemos esta música y analicemos". (G. Matos, 1953: 43-47, *passim*).

Así escribe García Matos en su introducción al trabajo. Y acto seguido se pone, manos a la obra, a realizar un examen minucioso, meticuloso y puntual de la partitura, tratando de encontrar en ella citas literales, variantes, semejanzas y retoques de melodías populares. Las referencias son múltiples y llegan hasta un total de 17 citas temáticas. En cuanto a las *Siete canciones populares españolas*, García Matos se refiere a ellas en una nota al comienzo del trabajo al que hemos aludido y las localiza una por una en una serie de publicaciones de canciones populares editadas en las décadas

finales del siglo XIX, proclamando la evidencia de que Falla las toma literalmente, en su texto y música.

El segundo de los trabajos de García Matos tuvo como objeto de búsqueda El *retablo de Maese Pedro*. con un resultado parecido, según criterio del investigador. En este caso, además de los temas tradicionales, las referencias se amplían al campo de las músicas Ittúrgicas, las estructuras protomelódicas de recitativos y pregones y las citas de romances que Francisco de Salinas recoge en su tratado musical para ejemplificar los diferentes ritmos que va explicando.

Como epílogo de su trabajo de investigación, y en un tono de reconvención y advertencia, aconseja nuestro folklorista no abusar de los términos *esencie*, *sustneic*, *aroma* y *ambiente* cuando se hable de la música de Falla, ya que a veces -cito textualmente- "estas palabras representan más bien un aspecto excepcional, como hemos comprobado que sucede en el ballet que acabamos de estudiar, cuya mayor parte se nos muestra construida con documentos folklóricos enteros y veros, sobre el documento, que no vagamente sobre sus esencias o aromas". (1953: 68). Estas palabras, al final de un examen tan minucioso y documentado dan a entender al lector que se trata de un caso cerrado. Tan verdad es esto, que transcurridos 20 años sin que nadie, que sepamos, enmendase la plana a García Matos, todavía volvió éste sobre el mismo tema (G. Matos, 1972), publicando en el *Anuario Musical* del I. E. M. el resultado de un tercer trabajo de rastreo en *La vida breve*. en el que nuestro investigador trata de demostrar por el mismo método de los anteriores, no sólo el empleo de temas populares, sino también de algunos fragmentos de una zarzuela, cuyo autor y nombre cita expresamente.

Pero no estamos, ni mucho menos, ante un caso cerrado.

Para comenzar, podemos decir que la impresión que deja la lectura de los trabajos de García Matos es un tanto rara. Porque en los tres casos sucede que, después de que el lector aguanta una especie de chaparrón de citas y ejemplos musicales que, colocados en columna, intentan demostrar parentescos musicales, nuestro musicólogo termina por reconocer que poco importa que aparezcan citas puntuales, porque lo que interesa de veras es lo que Falla es capaz de hacer con los temas. Parece como si García Matos se encontrase un tanto incómodo por haber dejado al descubierto algo que Manuel de Falla no aclaró siempre, pero tampoco ocultó nunca, y termina por decir: a pesar de lo que he dejado demostrado, no hagan ustedes mucho caso, porque lo que importa es la genialidad de la obra. Esto más o menos viene a decir nuestro investtgador como conclusión del último de sus trabajos cuando escribe así:

"Con el conocimiento que de las fuentes de *La vida breve* se depara en nuestro trabajo, contéplese y óigase detenidamente la partitura, y se descubrirá el soberano talento, el arte magistral, la indiscutible originalidad de inspiración y el refinado saber técnico con que Falla, al actuar sobre los elementos, motivaciones y temas mostrados, los magnifica o los abrillanta por veces; por las más veces los desborda en creaciones y recreaciones personales de genial contenido o de levantada idealidad, resultando o proviniendo de ello el admirable producto de la tan hispánica ópera, tenida, y con justicia, por la primera ópera más sustancialmente española que hasta lo de hoy se ha escrito". (M CARCÍA MATOS, 1972: 197).

De esta impresión de incomodidad da un testimonio abierto Federico Sopena (1988) en su interesantísima *Vida y obra de Falla*, en la que tantos datos inéditos proporciona para un conocimiento mejor del compositor y de su obra. Sopena pone en

duda varias veces las apreciaciones de García Matos, aunque no se detiene a fundamentarlas documentalmente. Y también se resiste a aceptar la imagen que determinadas biografías, como la de Susanne Demarquez(1968), proporcionan, de un Manuel de Falla a la búsqueda continua de temas populares para sus obras y de situaciones y acontecimientos que pongan en juego su imaginación.

La primera corrección directa de la opinión de García Matos apareció en un trabajo de Antonio Gallego, una ponencia presentada en el Simposium internacional *La música para teatro en España*, celebrado en Cuenca en 1986. Bajo el título *Dulcinea en el prado (verde y florido)*, Gallego demuestra documentalmente que la melodía en que se inspiró

Para comenzar, podemos decir que la impresión que deja la lectura de los trabajos de García Matos es un tanto rara. Porque en los tres casos sucede que, después de que el lector aguanta una especie de chaparrón de citas y ejemplos musicales que, colocados en columna, intentan demostrar parentescos musicales, nuestro musicólogo termina por reconocer que poco importa que aparezcan citas puntuales, porque lo que interesa de veras es lo que Falla es capaz de hacer con los temas. Parece como si García Matos se encontrase un tanto incómodo por haber dejado al descubierto algo que Manuel de Falla no aclaró siempre, pero tampoco ocultó nunca, y termina por decir: a pesar de lo que he dejado demostrado, no hagan ustedes mucho caso, porque lo que importa es la genialidad de la obra. Esto más o menos viene a decir nuestro investigador como conclusión del último de sus trabajos cuando escribe así:

"Con el conocimiento que de las fuentes de *La vida breve* se depara en nuestro trabajo, contémplese y oíase detenidamente la partitura, y se descubrirá el soberano talento, el arte magistral, la indiscutible originalidad de inspiración y el refinado saber técnico con que Falla, al actuar sobre los elementos, motivaciones y temas mostrados, los magnifica o los abriga por veces; por las más veces los desborda en creaciones y recreaciones personales de genial contenido o de levantada idealidad, resultando o proviniendo de ello el admirable producto de la tan hispánica ópera, tenida, y con justicia, por la primera ópera más sustancialmente española que hasta lo de hoy se ha escrito". (o. c., p. 197).

De esta impresión de incomodidad da un testimonio abierto Federico Sopena (1988) en su interesantísima *Vida y obra de Falla*, en la que tantos datos inéditos proporciona para un conocimiento mejor del compositor y de su obra. Sopena pone en duda varias veces las apreciaciones de García Matos, aunque no se detiene a fundamentarlas documentalmente. Y también se resiste a aceptar la imagen que determinadas biografías, como la de Susanne Demarquez(1968), proporcionan, de un Manuel de Falla a la búsqueda continua de temas populares para sus obras y de situaciones y acontecimientos que pongan en juego su imaginación.

La primera corrección directa de la opinión de García Matos apareció en un trabajo de Antonio Gallego, una ponencia presentada en el Simposium internacional *La música para teatro en España*, celebrado en Cuenca en 1986. Bajo el título *Dulcinea en el prado (verde y florido)*, Gallego demuestra documentalmente que la melodía en que se inspiró Falla al componer el primer canto a Dulcinea, que entona Don Quijote después de destruir el retablo de Maese Pedro para salvar a Don Gayferos y a Melisendra no es la melodía de origen popular (según Pedrell) *Mi grave pena crece de congoja*, como afirma García Matos, sino un motete "culto" -dígámoslo así- de Francisco Guerrero que comienza con las palabras *Prado verde y florido*". Del trabajo de Gallego también se

deducen claramente otras dos conclusiones: primera, que Falla no toma más que el comienzo del motete; y segunda, que lo hace simplemente para sugerir una época y un ambiente, el del Quijote, pero sólo con una pincelada melódica, no con el tratamiento musical, por supuesto.

Poco tiempo más tarde, en un simposio sobre "*España y los ballet rusos de Serge Diaguilev*" celebrado en Granada en 1989, se me invitó a redactar una ponencia sobre el tema *Fuentes populares en la música* de <<El sombrero de tres picos>> de Manuel de Falla. En ella revisé a fondo el primer trabajo de García Matos sobre el mismo tema, y pude llegar a demostrar, creo que con bastante rigor y fundamento en los hechos musicales, que el empleo puntual de documentos populares *enteros* y *veros* en dicha obra hay que reducirlo muchísimo más de lo que afirma nuestro etnomusicólogo.

La invitación que se me ha hecho para este ciclo y el tema que se me ha sugerido me ha obligado a ahondar de nuevo, y de una forma más amplia, acerca de la presencia de la MPTO en la obra de Manuel de Falla. Ya que el cincuentenario de su muerte conmemora de nuevo a nuestro gran músico, voy a tratar de aportar en esta ocasión, en el campo musical al que dedico preferentemente mis trabajos, unas cuantas reflexiones que ayuden a comprender y a valorar con mayor precisión el aspecto que da título a estas reflexiones: la música popular de tradición oral en la obra de Manuel de Falla.

Para comprender en su verdadera dimensión el tema que nos proponemos aclarar, es necesario considerarlo bajo los diferentes aspectos que voy a proponer, que trataré de desarrollar brevemente, pero con la necesaria claridad.

1. El punto de partida: qué lugar ocupaba la MPTO en la creación musical a principios de siglo, cuando Falla comienza a escribir música.

2. La influencia de Pedrell y la forma en que Falla enfoca su trabajo con referencias nacionalistas.

3. Folklore creativo, folklore directo y tratamiento musical.

4. Conclusión: hacia una visión integradora de la MPTO en la obra de Manuel de Falla.

## **1. Punto de partida**

Es bien sabido que los últimos años del pasado siglo y las primeras décadas de éste marcan una época de efervescencia de un nacionalismo musical que llega a España con algún retraso. Es precisamente en esta época, tan denostada por algunos como culpable del retraso de la música española a causa de su pervivencia en determinados campos de la creatividad musical casi hasta nuestros días, cuando surgen, entre una multitud de compositores que buscan el triunfo fácil en la zarzuela, en la música de salón y en un estilo de ópera mímética de la europea, sobre todo italiana, algunos de los músicos españoles que lograron sobrepasar las fronteras nacionales. También es bien sabido que fueron sobre todo Enrique Granados, Isaac Albéniz y Manuel de Falla los que lograron un cierto reconocimiento de su obra fuera de nuestras fronteras.

Y puesto que nos referimos a esa época, en la que Manuel de Falla comienza su actividad musical, vamos a comenzar por hacernos directamente esta pregunta: ¿De

qué medios disponía un compositor de finales del siglo pasado y principios de éste para conocer la música popular? la respuesta es bien sencilla: no podían ser otros que la recopilación de esta música en su fuente directa, es decir los intérpretes y cantores de la música de tradición oral, o bien el conocimiento más o menos directo de las colecciones de cantos populares editadas hasta la fecha que señalamos. En cuanto a lo primero, no hay ninguna duda de que los músicos españoles de cierto renombre no recopilaron directamente música popular. La razón es bien clara: la música popular de tradición oral ya había quedado, por la época a que nos referimos, casi completamente confinada dentro de los ámbitos rurales. No hay entre los músicos españoles ni un solo caso semejante al de Béla Bartók, que compaginó su actividad de compositor, y muy prolífico, con una dedicación también muy asidua a la búsqueda de la música popular en sus fuentes. Los trabajos más relevantes en el campo de la búsqueda de la tradición oral musical han sido hechos casi en su totalidad por músicos "de provincia", casi desconocidos fuera del ámbito geográfico en que ejercieron su actividad.

En cuanto al segundo medio, un compositor que buscara melodías populares podía disponer hasta el año 1910 de un centenar aproximado de publicaciones. Pero esta afirmación hay que matizarla. En primer lugar, hay que señalar que se trata casi siempre de colecciones muy breves, muchas de las cuales no sobrepasan la veintena de ejemplos, publicadas en tiradas muy cortas y a menudo reducidas a un ámbito local. En segundo lugar, se trata de un repertorio de escaso o nulo valor documental. Las canciones aparecen sin referencias concretas de intérpretes y lugares. De ello se sigue una consecuencia grave: la escasa garantía del material musical contenido en ellas, tanto por lo que se refiere a la procedencia de los temas como por lo que afecta a la fiabilidad documental de la transcripción que, como es bien sabido, no era el estilo de aquella época, en la que los recopiladores se permitían corregir las melodías según criterios personales, que hoy puede comprobarse que fueron efecto de una falta de información. Y en tercer lugar, se trata de un repertorio enormemente fragmentario y reiterativo: mientras que ciertos géneros aparecen a cada página en todas las colecciones, otros están completamente ausentes; mientras que ciertos esquemas y fórmulas de ritmo se repiten, de otros muchos, a menudo los más originales y característicos de la música de tradición oral, no hay ni un solo ejemplo. Y sobre todo, mientras que algunas regiones (así se las llamaba entonces) están ampliamente representadas, sobre todo las periféricas, y más que ninguna otra Andalucía, apenas hay rastro de las tradiciones musicales de tierra adentro, que parecen ser completamente desconocidas para los autores.

Esta es la imagen sonora de lo popular español que transmiten estas colecciones. Y esta es también la idea que caló en casi todos los compositores de la época a la que nos estamos refiriendo. De ahí las constantes referencias a ciertos géneros, y el estilo reiterativo del tratamiento musical. De modo que a pesar de la sorprendente variedad y riqueza de las sonoridades y los ritmos de la música popular española, que todo el mundo pretende conocer, las referencias, tanto en la zarzuela como en la música de salón son también tópicas, limitándose a *la petenera*, *el fandango*, *la jota*, *la seguidilla*, *el bolero*, *el vito*, *la muiñeira*, *la asturianada*, *el zortzico*, y poco más, cuando se quiere evocar lo popular.

Pero hay mucho más. Porque si analizamos el tratamiento musical de los temas, esa elaboración en la que se muestra la creatividad de un compositor que toma cualquier tema, propio o ajeno, no encontramos más que vulgaridad, pobreza y tópico. Una lectura analítica de esas colecciones demuestra hasta qué punto la parte del piano

reproduce reiterativamente una serie de plantillas rítmicas (seguidilla, jota, bolero, vito, fandango, petenera, soleá, malagueña y alguna más) y un conjunto de clichés y sucesiones armónicas convencionales, buena parte de los cuales están relacionados con la sucesión acordal de la llamada cadencia andaluza, que vuelven constantemente a cada página. La influencia de este repertorio tópico, tanto en la zarzuela como en la obra de los compositores que buscan otras formas y sonoridades más elaboradas, es más que evidente. No está de más señalar que ni siquiera Oranados y Albéniz pudieron sustraerse a la influencia de los estereotipos de lo español creados por este repertorio, aunque es evidente que en los dos casos el talento musical acabó por imponerse al tópico. Ambos compositores fueron depurando cada vez más un estilo que comenzó, por necesidad, siendo deudor de lo que el ambiente nacionalista entonces vigente imponía al músico en aquel momento.

No estará de más traer aquí dos citas textuales, por lo que tienen de aclaradoras de la situación del momento. La primera de ellas pertenece nada menos que a Ruperto Chapí, quien escribe una sorprendente página, a modo de epílogo, a una colección de canciones para canto y piano publicada por Rogelio Villar (1904). He aquí el texto de Chapí:

"Apoderarse de un canto popular, no siempre fielmente transcrito, endosarle un ritornello enracimado de acordes, que es el supremo recurso y la habilidad suprema de los sin sentido; agobiarlo con varios contrapuntos retorcidos y angustiosos, aún más implacables que los enracimados acordes; usarlo impropia e inoportunamente, desquiciando su empleo, aplicándole un texto extraño, mutilándolo cuando éste falta o estirándolo cuando sobra, crimen es que severamente debiera castigarse, con penas materiales, dictadas por códigos del buen gusto, en defensa protectora del arte.

Los que tal hacen, ni tienen el sentimiento de lo bello, ni sienten la poesía de lo popular, ni son más que gárrulos y desaliñados mecanistas, que, cuando más, han oído decir cosas del alma nacional que ni comprenden, ni tampoco podrían hallar resonancia, ni aun por instinto, en las secas fibras de sus acorchados temperamentos, ni en la tiesura acartonada de sus cerebros huecos".

No deja de sorprender que fuese precisamente un músico como Ruperto Chapí quien captase el valor de unas músicas que por su sonoridad extraña y por el tratamiento musical que recibieron se apartaban de lo normal, lo cual es una buena muestra de su fino olfato, a pesar de que su labor de compositor tuviera que ver más bien con un popularismo de corte muy diferente.

El segundo testimonio que queremos aportar pertenece a Felipe Pedrell. No le duelen prendas al veterano maestro al decir las cosas claras y al poner el dedo en la llaga cuando escribe así en el prólogo de su *Cancionero popular musical español* (1919: 32)

"En este repentino despertar del folklore (hay que decir la verdad, aunque sea dolorosa), los músicos, lo que se llama músicos profesionales, fuera de contadísimas excepciones, no figuran para nada. No tengo la pretensión temeraria de hacer investigaciones respecto a esta dejadez culpable. Además que sólo hay una: la de la inclutura artística, y ésta hace necesaria toda investigación. Eso sí, presentáronse colecciones y más colecciones de música popular, hechas por músicos tan inclusto y tan desvalidos en achaques de música, que al mirar uno la adaptación armónica (¡) de esa música, se ha de repetir dolorosamente aquello de Virgilio a Dante: guarda e passa; de la fidelidad de transcripción de los documentos folklóricos, guarda e passa, también: el traduttore es, siempre, traditore, y suerte, todavía, que no sea, cuando no lo es, trucídatore".

## 2. La influencia de Pedrell y la forma en que Falla enfoca su trabajo con referencias nacionalistas.

Hablando, pues, de nadar contra corriente, hay que poner a la cabeza a Felipe Pedrell, figura señera, batallador incansable en la guerra contra la rutina y la mediocridad que asolaban el panorama musical de la época a la que nos estamos refiriendo. Y es al contacto personal con el magisterio de Pedrell a lo que se atribuye el hecho de que Falla emprendiera un nuevo camino con decisión y claridad. Acerca de la influencia de Pedrell sobre Falla se ha escrito mucho. En las páginas que dedica Gómez Amat a la figura de Pedrell en la *Historia de la música española en el siglo XIX* (1984: 273-285) se resumen con claridad y objetividad todas las opiniones de los musicólogos que han estudiado la vida y obra de Pedrell. La impresión que queda después de la lectura respecto al tema que nos ocupa es muy clara. Si Pedrell enseñó algo a Falla, no fue principalmente en el campo de la técnica musical, sino sobre todo descubriéndole un camino por el que dar cauce a su creatividad e ilusionándole con un proyecto. Es fácil imaginarse a un Falla todavía indeciso, tanteando las posibilidades de abrirse camino, y descubriendo de pronto todo un mundo de posibilidades en un campo, el de una música "nacional", que a Falla, dada su sensibilidad, le tenía que parecer a la fuerza bastante yermo. Que Pedrell estimuló a Falla con sus charlas, con su proyecto, con la lectura del cancionero español (todavía muy lejos de ver la luz, téngase en cuenta), es indudable. A este estímulo, seguramente generado por un conocimiento de la verdadera tradición musical popular, por encima de los tópicos y en sus fuentes directas, hay que atribuir la hondura musical de que dan muestra las composiciones de Falla desde aquel encuentro tan decisivo en su carrera. Aunque también es evidente, como han hecho notar algunos que desde las primeras obras significativas después del encuentro con Pedrell, Falla ya da muestras de una originalidad y una hondura y una forma de tratamiento del material música tradicional que le sitúan muy por encima del que fuera su indudable maestro

En *La vida breve*, considerada siempre como la primera obra que marca con claridad el camino que emprende Falla, están ya presentes la mayor parte de los rasgos musicales que van a definir su quehacer. Está ya presente, desde luego, la referencia al canto popular tradicional por una parte, y por otra un tratamiento musical generador de un recinto sonoro que parece como nacer de la propia naturaleza de esa música. Conviene advertir, no obstante, que el hecho de que esta primera obra significativa de Falla esté relacionada con Andalucía es un factor puramente coyuntural, proporcionado por el concurso convocado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. El concurso se convocaba para la composición de una *ópera española* en un acto. Que Falla se sintiera atraído por un argumento con referencia andaluza y gitana, es muy explicable. Pero en aquel momento no tiene mayor significación en la trayectoria posterior de Falla.

Por ello no estaría de más revisar la opinión, bastante repetida, de que la primera etapa de Falla se centra en Andalucía, abriéndose hacia otras tierras de España a partir de *El sombrero de tres picos* y *El retablo*. Esta opinión es difícilmente sostenible a la vista de los títulos, de procedencia geográfica muy diversa, que integran las *Cuatro piezas españolas*, compuestas por la época de *La vida breve*, y las *Siete canciones populares españolas*, en las que Falla trabajó al mismo tiempo que escribía *El amor*

*brujo*. Otro tanto se puede decir de *El sombrero de tres picos* y *El retablo*, que se alternan con *Noches en los jardines de España* y la *Fantasia Baetica*. No se pueden trazar líneas divisorias tan claras en el itinerario artístico de Falla, que en cada momento va centrando su atención en la obra que le exige una dedicación preferente, pero no olvida completamente las otras que están en curso de creación. Si es indudable que algunas de las obras que mayor eco han tenido tienen como referencia la música y el ambiente andaluz, también es cierto que Falla estuvo abierto desde el primer momento de su quehacer a un horizonte musical mucho más amplio.

En todo caso, lo que queda claro desde el primer momento del itinerario emprendido por Falla es que hay una ruptura con el pasado y con el entorno. Esta ruptura se manifiesta en primer lugar en la elección de los materiales musicales (tomados o inventados, vamos a tratar de aclararlo en seguida) que el maestro toma como referencia. El contenido de las primeras obras de Falla ya demuestra que elige los temas que ofrecen mejores posibilidades para un tratamiento musical, bien tomándolos de las colecciones de que dispone, bien, en otros casos, del folklore vivo, del que él hubo de tomar apuntes. Pero se manifiesta sobre todo en el tratamiento musical, que le permitió obtener efectos inéditos hasta entonces. Busca y elige los temas en razón de su capacidad de evocación y de las posibilidades que le brindan para un trabajo creativo.

Al lado de *La vida breve*, hay una obra para piano casi simultánea en el tiempo que muestra con toda claridad el nuevo modo de hacer de Falla: las *Cuatro piezas españolas*. La primera lleva por título Aragonesa. Pero su sonoridad se aparta por completo del tópico de la jota aragonesa. ¿Se trata de folklore imaginario o de una cita literal? Escuchémosla un momento antes de responder a la pregunta.

(Escuchar *Aragonesa*, de las *Cuatro piezas españolas*)

El comienzo del tema rítmico después de los acordes iniciales coincide con el de una de las falsetas más usadas como intermedio de rondalla entre las coplas de jota. Pero sólo en las siete primeras notas. Porque en seguida se aparta la melodía de lo que todo el mundo conoce, y se va por un decurso inédito, aunque conservando el polirritmo simultáneo característico del tipo de jota (y de fandango, que en esto coinciden ambos géneros) más difundido por buena parte de España. No se puede afirmar sin faltar a la verdad que esto sea tomar literalmente un tema. Se trata, simplemente, de cazar al vuelo una referencia leve, haciendo de ella una fuente generadora de música. Lo propio ocurre con la copla que sigue al preludio rítmico. Resulta familiar al que escucha, pero no porque sea una cita literal (que lo puede ser), sino porque es una melodía que aparece en cientos de variantes del tipo de jota más difundido por toda la Península. Y lo sorprendente es comprobar cómo Falla crea para ella un ámbito sonoro que libra a esa melodía de la tónica armonía alternativa de dominante y tónica con se han acompañado las jotas de ese estilo tardío en todo tiempo y lugar. El juego musical que luego inventa Falla entretejiendo los dos temas ya es pura técnica contrapuntística, que unos saben ver y otros buscan o remedan sin conseguir salir del tópico.

Podríamos seguir comentando una a una las otras tres piezas, pero no disponemos de tiempo. De la *Cubana* seguramente interesó a Falla el polirritmo sucesivo de la *guajira*, que antes había emigrado de estas tierras el mar y volvió contaminado de sonoridades lánguidas. De la *Montañesa* encontró dos breves citas puntuales Inmaculada Quintanal en un trabajo sobre Manuel de Falla y Asturias

(1989:28-36) [Pero qué transformadas aparecen en las armonías que Falla crea para ellas! ¿Y qué decir de la *Andaluza*? Desde el primer compás aparece con toda la fuerza el polirritmo del fandango, enmarcado en las tensiones armónicas del modo de Mi, que sugieren y evocan directamente Andalucía, pero también, por alusiones sonoras, la tradición oral de la mayor parte de las tierras de la Península.

En resumen, en esta temprana obra pianística ya muestra Falla un conocimiento de las posibilidades musicales del folklore y una maestría en la búsqueda de los recintos sonoros que convienen a cada melodía a los que sólo llegaba casi simultáneamente, aunque por otros caminos, el Albéniz que por entonces trabajaba en la *Suite Iberia*.

### 3. Folklore popular, folklore imaginario y tratamiento musical.

Para proceder con rigor a diferenciar lo que en la obra de Falla es documento tomado de fuente directa popular y lo que son temas creados por el compositor, parece evidente que se debe comenzar por conocer el pensamiento del propio compositor. Pues bien, él mismo dejó bien claro su criterio a este respecto. Estas son sus palabras:

"Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas, y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia, pero no por lo que aparentan al exterior. Para la música popular de Andalucía, por ejemplo, es necesario ir muy al fondo para no caricaturizarla". (F SOPEÑA, 1988, 19)

Estas palabras del músico obligan a seguir un camino metodológico a la inversa del que se ha seguido en los trabajos a los que nos hemos referido al comienzo. No hay de buscar en cada página de las obras de Falla rastros de temas populares puntualmente citados, sino al contrario, hay que dar por supuesto que se trata de folklore imaginado y creado por el compositor en la mayoría de los casos, buscando las razones por las que en ciertos casos toma literalmente algún fragmento musical del repertorio popular. Enfocado así el tema, los resultados son totalmente diferentes a los que obtuvo, o creyó obtener García Matos.

Aplicando esta metodología y este procedimiento en el caso de *El sombrero de tres picos*. al que me he referido antes, las 17 citas temáticas de documentos folklóricos enteros y veros del trabajo de García Matos quedan reducidas a tres o cuatro sin importancia dentro de la obra, ya que son inicios de tonadas como *San Serenín* (infantil), *El capotín* y la canción *Casadita, casadita*, que suena al comienzo de la obra entre bastidores. En los dos primeros casos Falla no quiere más que subrayar una situación con una alusión musical conocida por el público, y sin tratamiento alguno, por eso son citas literales, que el mismo compositor indica en la partitura. En cuanto a la rondeña *Casadita, casadita*, es evidente que aun coincidiendo casi literalmente con el primer inciso de la tonada de columpio que aporta García Matos, Falla la lleva por un decurso melódico diferente hasta un final modal que se aparta completamente del original. En el resto de las citas paralelas de Matos no se puede hablar de documentos enteros y veros, sino de semejanzas melódicas en el inicio, que pueden ser debidas, o a la pura casualidad, como a menudo sucede en las acusaciones de plagio, o de melodías tan bien construidas por Falla, que son como repeticiones de arquetipos que viven en

multitud de variantes en la memoria del pueblo, y que el compositor supo captar en sus rasgos sonoros definitorios, aunque no copiase ninguna puntualmente.

Y esto nos lleva directamente a distinguir entre citas literales y folklore imaginario. Bajo este término, acuñado por Moreux, entendemos una invención musical que en virtud de su sistema melódico y de su plantilla rítmica es capaz de evocar, porque la contiene resumida en sus rasgos definitorios, la sonoridad arquetípica de un determinado género o especie del repertorio popular tradicional. Que Falla puso en juego ese procedimiento desde sus primeras obras significativas, es más que evidente. Volviendo a nuestro trabajo de réplica a García Matos sobre el *Sombrero de tres picos*, dejábamos allí bien claro que la canción *Casadita, casadita*, dibuja en el primer inciso una línea melódica reiterativamente presente en la música popular tradicional, y dábamos hasta trece ejemplos encontrados en los cancioneros más dispares.

Escuchar *Casadita, Casadita*, al comienzo de *El sombrero de tres picos*, y cantar la tonada *En medio de la plaza* (*Cancionero de Folklore musical zamorano*, nº 182)

Una de dos, o Falla tomó este comienzo por ser arquetípico de un canto de ronda, o bien inventó un tema tan similar a lo tradicional que encaja a la perfección en el conjunto de variantes melódicas de ese arquetipo. En cualquiera de los dos casos estamos ante un conocimiento o una intuición extraordinaria.

Pero lo más curioso es que García Matos reconoce esto mismo cuando rastrea la partitura de *La vida breve* en busca de temas tradicionales. Para empezar, confiesa que la búsqueda ha sido infructuosa en todo el primer acto:

"En el primero de los dos actos en que la ópera fue dividida al estrenarse -dice García Matos- Falla no hace uso de documento o tema alguno concreto del acervo musical popular. Teniendo éste, empero, muy a la vista, toma de él específicos caracteres y rasgos que, pese a hallarse extendidos a los cancioneros de muchas provincias españolas, créeseles mayormente propios de Andalucía". (o. c. 1972: 179)

Se refiere el etnomusicólogo al modo de Mi, que él llama gama andaluza' y continúa:

"Con estos rasgos -se refiere a los de la cadencia y en particular al intervalo de segunda aumentada- encontramos los que figuran como estructurales de la composición, y en especial los que se relacionan con lo melódicorítmico y el estilo. En cuantos pasajes del "acto" la dramática del mismo lo permite, o lo sigue conveniente, el compositor, por lo general, usa del elemento tonal indicado y crea y se produce en términos de expresión inspirados en el folklore. Para esto último, y al lado de otros datos y pormenores, utiliza fórmulas y giros cadenciales de aquél y muy peculiares y representativos. He aquí los más sobresalientes, que extraemos, claro es, de las páginas de la obra:"(o. c. 1972:180)

Y a continuación aparecen nueve ejemplos cadenciales del sistema melódico de Mi cromatizado tomados de diferentes pasajes del primer acto. Pero lo más curioso es que nuestro investigador, una vez que ha entresacado los ejemplos, comienza a buscarles parecidos en los repertorios populares. Y claro que los encuentra, ¡cómo no!, unas veces en las colecciones que Falla pudo majenar, pero otras, sorprendentemente,

en los ficheros musicales de los trabajos de recopilación de los años 40 y 50 que todavía están inéditos, desde entonces, en los archivos del IEM.

A lo largo del rastreo por el segundo acto, García Matos sigue extendiéndose en citas comparadas, buscando semejanzas en los cancioneros sobre todo, pero también en la zarzuela *La reina mora*, de José Serrano, citando algunos pasajes del *Intermedio* en los que el investigador encuentra semejanzas que no resisten una lectura comparativa rigurosa, pudiendo obedecer a puras casualidades. Hay que tener en cuenta que dicha zarzuela se publicó en el año 1930, aunque se había estrenado en 1903. Uno se ve tentado a exclamar: ¡Qué prodigiosa memoria la de Falla! El análisis de García Matos contiene algo de todo: citas comparadas, apreciaciones sobre la mayor o menor de ciertos pasajes, comentarios sobre la falta de fidelidad con que Falla inventa un martinete o una soleá, o cambia una cadencia esperada. Y de cuando en cuando alabanzas a la asombrosa maestría con que Falla inventa músicas que parecen tradicionales, pero no lo son puntualmente. Refiriéndose a la Danza, una de las páginas más brillantes del compositor, García Matos escribe así:

"Esta magnífica y fúlgida danza; esta música admirabilísima, porque ya es danza en sí misma, música que danza, cual muy pocas piezas dancísticas de cuantas se han escrito lo son, no admite, como especie coreica, una estricta filiación relativa a las conocidas en el folklore andaluz' o, de otro modo, no puede decirse bulería, olé, seguidilla, etc. De estas especies, y de alguna más, hay en ella signos y barruntos, pero en forma no del todo concreta, alternados y en parte fugaces". (o. c., 1972: 190)

(Escuchar *Spanish dance*)

Desconciertan un poco estas palabras de García Matos porque ates tigan y reconocen que Falla escribe folklore imaginario, cuando parece que el intento del investigador es demostrar todo lo contrario. Es muy probable, se atreve uno a pensar, que nuestro etnomusicólogo sólo intentase, en último término, e inconscientemente, dar muestra de su erudición, apoyándose en la obra del músico más conocido. En todo caso, repetimos, la imagen de un Falla a la búsqueda de ortopedias musicales para la creación de sus obras es falsa, y no está de más corregirla.

Hay, pues, folklore imaginario, más que literal, en la mayor parte de la obra de Falla. De hecho algunas de sus páginas más célebres, más repetidas, más conocidas, no son más que folklore inventado. Tal puede decirse, por ejemplo, de las tres obras de referencia andaluza más clara, como son *El amor brujo*, *Noches en los jardines de España* y *la Fantasía Baetica*. La primera de ellas es, del principio al final, una continua evocación musical del mundo gitano, sugerida por elementos musicales muy concentrados: por ritmos muy característicos y tensiones melódicas y armónicas que resuelven continuamente en la cadencia del modo de Mi, tan ligado a la sonoridad del cante flamenco. Pero estas referencias concretas se difuminan y se esfuman precisamente en las dos *Danzas*, *la delfuego* y *la del terror*, que son de pura invención, pero que constituyen los dos momentos de mayor intensidad dramática de toda la obra.

Otro tanto puede decirse de la atmósfera musical que Falla logra crear en *Noches en los jardines de España*. Las alusiones son también muy fugaces, y además desdibujadas por la técnica impresionista. Pero son al mismo tiempo muy esenciales y muy arquetípicas. Se suele hablar de una referencia concreta para el tema de *El Generalife*, a partir de una alusión del propio Falla, que dijo haber retenido en la memoria una melodía escuchada en una calle de Madrid. No aparecen citas concretas de la *Danza hdana*. ni tampoco en el tercer movimiento, *En los jardines en la sierra* de

*Córdoba*, a pesar de los esfuerzos que los rastreadores han hecho para encontrarlas. Al maestro le basta hacer sonar en dos compases el polírrtmo característico de tantos géneros del folklore español, en el que se superponen las divisiones rítmicas 3+3 y 2+2+2, Y las sonoridades des arquetípicas de la cadencia del modo de Mi, para que los buscadores de fuentes musicales comiencen a percibir a cada paso, cada uno por su parte, fandangos, jotas, peteneras, zorongos, sevillanas urbanas o seguidillas campesinas.

Pero si en alguna obra Falla condensa y reduce a lo más esencial su conocimiento de las esencias de lo andaluz (y por concomitancia de otras muchas tierras de España) es en la *Fantasía Baetica*. Tampoco en esta obra se han encontrado referencias puntuales a fuentes directas. Pero en los diez primeros compases ya quedan perfilados con toda claridad los dos rasgos de los que Falla se vale para evocar (que no para copiar) la esencia de las sonoridades que le van a servir para crear la atmósfera musical en la que quiere envolver al oyente: el polirritmo del fandango, uno de los brazos más ramificados que brotan del tronco flamenco, y la tensión acordal entre los dos últimos acordes del modo de Mi. Al abarcar la aspereza del tritono (Si-Fa), este movimiento cadencial, que Falla retarda insistentemente, genera una especie de movimiento perpetuo alrededor del sonido básico, que siempre rebota y sólo se resuelve en el último instante.

(Escuchar la *Fantasía Baetica*, comienzo y final)

Vayamos ahora a las *Siete canciones populares*, compuestas sobre la base de documentos tomados ín tegramen te de colecciones de can tos populares. En este caso el rastreo de García Matos ofrece un resultado claro, ya que todos los temas aparecen, algunos de ellos bastante retocados o ampliados, en las recopilaciones de Inzenga, Isidoro Hernández, José Hurtado, José María Alvira, Julián Calvo y Eduardo Ocón. Lo que en este caso procede es preguntarse por la intención de Falla al compilar este racimo de siete melodías. Y el examen de los temas elegidos demuestra claramente la intención y el procedimiento de Falla. En primer lugar, hay variedad de géneros dentro del repertorio popular, desde la nana hasta el *polo*, pasando por la *canción rondeña de tipo lírico* y los cantos que animan *diferentes bailes*. En segundo lugar, hay una representatividad lo más amplia posible de las diferentes tierras de España, dentro de los repertorios tan limitados de que el compositor podía disponer. Pero sobre todo hay una variedad de sonoridades básicas en las melodías elegidas, que permite a Falla crear un recinto sonoro individual y específico para cada una de ellas. Las canciones han sido elegidas por el compositor en función de estas posibilidades de crear música a partir de lo que ellas mismas sugieren. Por ello las *Siete canciones* son una obra creativa. Tan creativa como cualquiera otra del autor. Y además contienen referencias concretas sonoras que evocan, no ya ambientes abstractos, soñados o imaginados, sino pueblos, gentes, paisajes y formas de vivir, de pensar y de amar de gentes de las tierras de España. Entre los cientos de tonadas que Falla podía encontrar en las colecciones de aquel momento, y entre llos miles de tonadas que de la memoria colectiva del pueblo han ido a parar a las páginas de las recopilaciones, han sido precisamente siete, estas *Siete canciones* las que han tenido la suerte de ser elegidas para ser el soporte sonoro, la disculpa, la ocasión y el pretexto para una de las obras más originales de Manuel de Falla. Por ello han llegado a entrar en la memoria colectiva, y se siguen interpretando continuamente. Hay algo muy hondo en esas músicas populares, que la meditación y el

talento musical de un compositor, de un creador, ha logrado captar en los sonidos con que ha envuelto esas sencillas melodías. Ahí está la obra creativa, por encima de las citas literales.

Al hilo de este comentario viene bien recordar las palabras que escribiera Béla Bartók, refiriéndose a su propio trabajo de compositor, y en respuesta a algunos que le acusaban de falta de imaginación y de recursos por tomar referencias concretas de las músicas populares que él recogió para algunas de sus obras. He aquí las palabras del gran compositor, hoy reconocido en el mundo entero como uno de los mayores talentos musicales que ha dado este siglo:

"Generalmente se considera que la armonización de las melodías populares es, a fin de cuentas, algo relativamente fácil, o por lo menos mucho más fácil que la escritura de una composición sin ayuda temática alguna. Así, suele decirse que el trabajo de armonización ofrece al compositor la ventaja de una liberación a priori de una parte del esfuerzo: justamente el de la invención de los temas.

Tales ideas son completamente equivocadas. En realidad, saber tratar las melodías populares es uno de los más difíciles trabajos que existen, y sin más, podemos considerarlo idéntico al de compositor de músicas originales, cuando no más difícil. No debe olvidarse que la sujeción obligada a una determinada melodía, ya de por sí significa verse gravemente limitado en la propia libertad, encontrándose así de inmediato ante una dificultad no indiferente. Hay otra dificultad: la individualización del carácter específico de la melodía popular, que exige una elaboración capaz, tanto de conservarle su propia fisonomía, como de darle el debido relieve. En suma, para elaborar un canto popular no se necesita, por cierto, como suele afirmarse, menos inspiración que la requerida para cualquier otra composición. [ ... ] En manos de quien no tiene talento, ni la música popular ni cualquier otro material musical puede adquirir importancia. Es decir: contra la falta de talento, para nada sirve apoyarse en la música popular o en otras cosas. El resultado, en uno u otro caso, sería siempre el mismo: nada". (Béla Bartok, 1979: 86.)

#### **4. Hacia una visión integradora de la MPTO en la obra de Falla**

Las palabras de Béla Bartok que acabamos de citar dejan bien claro que tan creativo e inspirado es el trabajo de un compositor que inventa temas como el del que los toma de alguna fuente. Lo cual, por otra parte es más que evidente para cualquiera que conozca un poco la historia de la música. Esta afirmación obliga a enfocar de un modo muy diferente la presencia de la MPTO en la obra de Manuel de Falla.

Porque es muy claro que la fuerte carga de sonoridades tradicionales que contienen muchas de sus composiciones son floklore imaginario e inventado en su mayor parte. ¿Por qué quiso Falla teñir de esas sonoridades esas obras tan emblemáticas que salieron de su pluma? Indudablemente, porque tuvo la intención clara de que esas músicas fueran evocadoras. Y es precisamente ese poder evocador, y la hondura musical de que emana, lo que ha dado a la obra de Falla una aceptación tan universal. Sucede esto incluso en las composiciones que se suelen adscribir a su segunda etapa, en las cuales las evocaciones de lo tradicional son sustituidas por otras más propias de la música llamada "culto". Esas alusiones sonoras también quieren evocar épocas, momentos, personajes, situaciones. Pero sólo evocar. Porque el tratamiento musical con que Falla las reviste las sitúa en el tiempo en que fueron compuestas. No hay arcaísmos en Falla, sino un lenguaje musical de vanguardia para su tiempo, que se queda al lado de acá de una barrera que él nunca quiso sobrepasar, por

razones que quizá nunca lleguemos a conocer. Pero en uno y en otro caso hay un hondo poder de evocación.

Ese poder de evocar es precisamente, una de las mayores virtudes de ese misterio un tanto indescifrable que es la música, cuando es arte. Esa resonancia interior que en nosotros produce la música es un efecto del extraño poder de los sonidos, que nos transmiten, sin palabras o con ellas, algo indecible. Se puede afirmar que es esa capacidad y poder de evocación, esa fuerza capaz de remover una zona muy honda de nuestro ánimo, lo que hace que ciertas músicas sobrevivan y otras perezcan. La buena música, la alta música, siempre acaba por entrar en la memoria colectiva. Unas veces porque ya contiene sonidos que evocan y sugieren. Y otras porque el compositor ha logrado tocar fondo al crear una obra en la que la persona humana se encuentra a sí misma y se reconoce. Esas son las músicas, sean del género que sean, que logran entrar en la historia y adquieren la categoría de obras maestras.

En esa categoría ha entrado hace tiempo, evidentemente, la obra de Manuel de Falla.

#### BIBLIOGRAFIA CITADA

Béla BARTOK: "La importancia de la música popular", en *Escritos sobre música popular*, XX editores, México, 1979.

Susanne DEMARQUEZ: Manuel de Falla, Barcelona, 1968. Gilbert CHASSE: *La música de España*. Buenos Aires, 1943.

Manuel de FALLA: *Escritos sobre música y músicos*, reunidos por Federico Sopena; Madrid, Ed. Espasa Calpe, col. Austral, 4ª edición, Madrid, 1988.

Antonio GALLEGO: "Dulcinea en el prado (verde y florido)", ponencia en el Simposium internacional «La música para teatro en España», Cuenca, 1986. Publicada en la *Revista de Musicología*, vol. X, 1987, nº 2, pp. 685 Y ss.

Manuel GARCIA MATOS: "Folklore en Falla", en la revista *Música*, de los Conservatorios españoles, núms. m-IV, enero -junio de 1953, pp. 41-48, Y núm. VI, octubre-diciembre de 1953.

Manuel GARCIA MATOS: "El folklore en La vida breve, de Manuel de Falla", en *Anuario musicai* del L.E.M., XXVI, 1972, pp. 173-197.

Carlos GOMEZ AMAT: *Historia de la música española* (5), Madrid, Alianza Editorial, 1984.

Miguel MANZANO ALONSO: "Fuentes populares en la música de «El sombrero de tres picos» de Manuel de Falla. Ponencia en el Congreso *"España y los ballets rusos de Dhiagilev"*, Granada, 1989. Publicada en la revista *Nassarre*, IX, 1, Zaragoza, 1993.

Serge MOREUX: *Bartok*. París, 1955.

Jaime PAHISSA: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, 1947

Felipe PEDRELL: *Cancionero musical popular español*, Barcelona, 1919-1922.

Bartolomé PEREZ CASAS: artículo en *El Español*, 30 de Noviembre de 1946.

Angel SAGARDIA: *Manuel de Falla*, Madrid, 1946

Rogelio VILLAR: *Canciones leonesas*, II, sin pie de imprenta, 1904.

## ARQUETIPOS HISPANOS EN LA OBRA DE MANUEL DE FALLA

Conferencia leída en el Congreso “Manuel de Falla: Latinité et universalité”  
Colloque International tenu en Sorbonne (Paris, 18-21 novembre 1996)  
Publicada en las Actas, a cargo de Louis Jambou. París, 1999

### Introducción

La presencia de elementos de música tradicional española en la obra de Manuel de Falla es evidente. Atestiguada por el propio compositor, que expuso en varias ocasiones los motivos que le impulsaron a prestar atención a esa música, se percibe desde las primeras obras en las que el músico comenzó a dar muestras de un estilo personal. Sólo ha habido desacuerdo entre los estudiosos y comentaristas de la música de Falla cuando se ha tratado de aclarar si los materiales musicales que sirven como fuente temática a muchas de sus obras fueron tomados directa y puntualmente de la tradición popular, o proceden de la inventiva y creatividad del compositor.

Poco importa aclarar este aspecto para el tema del que vamos a ocuparnos en esta ocasión. Y por fortuna, hay que añadir, ya que el afán de rastreo de temas populares en la obra de Falla, inaugurado por los trabajos de García Matos, y que parece no haber terminado todavía, ha contribuido a dibujar una imagen un tanto distorsionada del compositor. Leyendo ciertas biografías o trabajos sobre Manuel de Falla se recibe la impresión de que se le presenta como un músico que necesita continuamente tomar ideas de la tradición popular para alimentar su trabajo creativo. Como creemos haber demostrado ya en otras ocasiones, las citas puntuales de música popular, indiscutibles en algunas obras de Falla, no son tan claras en otros muchos casos en los que se ha creído hallarlas. Y cuando lo son, incluso en el caso más claro de las *Siete Canciones Españolas*, un examen detenido de la elaboración musical a que las somete el músico demuestra claramente que las escoge precisamente por las posibilidades musicales que contienen y por el valor arquetípico que encierran.<sup>44</sup> De

---

<sup>44</sup> Sobre la búsqueda de temas populares en las obras de Manuel de Falla son muy conocidos "los tres trabajos que Manuel García Matos dedicó a este tema. Los dos primeros aparecieron en la revista *Música*, de los Conservatorios españoles, en los números III-IV, enero-junio de 1953, pp. 41-48, y en el número VI, octubre-diciembre de 1953. El tercero fue publicado en el *Anuario Musical del I.E.M.*, XXVI, 1972, pp. 173-197. En dos ocasiones hemos revisado y corregido las opiniones de García Matos : en una ponencia en el Congreso « España y los ballets rusos de Serge Diaghilev », Granada, junio de 1990, bajo el título « Fuentes populares en la música de "El Sombrero de Tres Picos" », y por segunda vez en una conferencia del ciclo « Manuel de Falla y su entorno »,

arquetipos vamos a hablar en esta ocasión, precisamente. Por esta vez la labor de rastreo se va a referir a un aspecto que deja a un lado las citas literales, para centrarse en una consideración global, en la detección de resonancias musicales que tienen un poder de evocación de lo español. ¿Cuáles son, en la obra de Falla, esas referencias sonoras, esos arquetipos musicales en los que aparecen los rasgos de la música española? Tratemos de aclararlo.

### **Arquetipos musicales**

Entendiendo arquetipo en el sentido más amplio y usual de un ejemplar conformado por los rasgos distintivos que le proporcionan valor de modelo, es evidente que la mayor parte de las obras musicales del pasado se conforman a un arquetipo. Lo que acostumbramos a denominar géneros musicales no son en el fondo otra cosa que modelos arquetípicos que, una vez establecidos, han logrado imponerse en la memoria colectiva, sirviendo de patrones para sucesivas obras musicales. En este caso damos al término arquetipo ese mismo sentido, pero más restringido, refiriéndolo al material temático que aparece en una obra musical determinada. Precisamente la corriente denominada nacionalismo musical se caracterizó por un intento, entre otros varios, de renovar un lenguaje que se consideraba ya gastado por la repetición, poniendo en juego nuevos arquetipos que, además de que trajeron nuevas sonoridades, al incluir referencias temáticas puntuales, evocaban también una tierra, una región, un país, un colectivo humano. Hoy es bien claro que esa corriente dio frutos más bien escasos en el campo de la ópera, donde primero y principalmente se ensayó. Sin embargo sí los dio en determinados compositores y en géneros musicales no tan ambiciosas como la ópera, aunque no por ello menos relevantes.

Dentro de la última etapa de esta corriente nacionalista hay que situar a Manuel de Falla, en un momento en que la música española hervía en fervores nacionales, ya un tanto tardíos, y en unos años en que « lo español », digámoslo, así sin concretar demasiado, después de haber tenido cierto poder de atracción sobre algunos compositores extranjeros como Liszt, Glinka, Rimsky Korsakoff y Lalo, todavía lo seguía teniendo, ya contemporáneamente a Falla, sobre otros compositores como Debussy y Ravel, por citar a los más relevantes entre los que tomaron referencias musicales españolas *para* alguna de sus obras.

### **Arquetipos musicales hispanos**

Preguntémonos ya, para entrar directamente en el tema de que vamos a ocuparnos : ¿Cuáles eran los arquetipos musicales "hispanos" que obraban en la mente y en la memoria de los compositores cuando escribían "música española" ? Un arquetipo musical con referencia geográfica, en este caso España, se produce por el bombardeo de la memoria con la repetición de algún rasgo musical que lleve la etiqueta de español. Estas referencias musicales casi siempre connotan la música popular y venían apareciendo en España durante el siglo XIX en dos tipos de repertorios un tanto diferentes, aunque relacionados musicalmente. Por una parte en el repertorio

---

organizado por la Fundación Juan March (Madrid, abril de 1996), con el título « *Falla y la música popular tradicional* ». Ambos trabajos están inéditos.

tonadillero, formado por composiciones que imitan algún rasgo rítmico o melódico de la música popular. El resultado de esta mezcla se puede calificar como música popularizante, imitativa de lo popular, que, sorprendentemente, vuelve a ser asimilada e imitada en muchos casos por el pueblo, produciendo una especie de folklore urbano que se instala en la memoria colectiva, sobre todo en las grandes ciudades. Pero al lado de este estilo tonadillero popularizan te, desde las últimas décadas del siglo XIX comienza a ponerse de moda en España otro repertorio integrado por pequeñas piezas de salón adaptadas generalmente para voz y piano, que se publican bajo la etiqueta de música española, y que a menudo contienen referencias geográficas de las tierras que desde hacía tiempo se venían considerando ricas en folklore musical. Hasta más de un centenar de publicaciones de este estilo se han llegado a catalogar,<sup>45</sup> en las que aparece casi siempre una referencia que va desde una alusión general a lo español o a lo popular (*Colección general de canciones españolas, Potpourri de aires nacionales para piano, La música del pueblo, Ecos de España, Flores de España*, y otros) hasta unas referencias geográficas concretas (*Colección de cantos populares valencianas, La gracia de Andalucía, Peteneras sevillanas populares, Cantos populares asturianos, Ecos de Vasconia, Cantos y bailes populares de Valencia, de Murcia, de Galicia, Cien Cantos populares asturianos, Repertorio completo de jotas aragonesas*, y un sinfín de títulos más).

Un compositor de finales del siglo pasado o principios de éste que se interesase por conocer la música popular española no disponía en general de otro medio que el acceso a esas colecciones de cantos populares editadas hasta la fecha que señalamos. Porque es un hecho bien comprobable que entre los músicos españoles de cierto renombre no hubo generalmente contacto directo con la tradición musical popular. La razón es clara: la música popular de tradición oral ya había quedado, por la época a que nos referimos, casi completamente confinada dentro del ámbito rural. Y no hay entre los músicos españoles ni un solo caso semejante al de Bela Bartók, que compaginó su actividad de compositor prolífico con una dedicación también muy asidua a la búsqueda de la música popular en sus fuentes. Los trabajos más relevantes en el campo de la búsqueda de la tradición oral musical española han sido hechos casi en su totalidad por músicos "de provincia", cuya labor no sobrepasó el ámbito geográfico en que ejercieron su actividad. Pero estas colecciones de música popular fueron prácticamente desconocidas para los compositores, que casi siempre volvían a los arquetipos musicales contenidos en el repertorio al que acabamos de referirnos, que ya estaban en la memoria colectiva.

### **Arquetipos tópicos**

Llegados aquí, hemos de decir que un análisis riguroso del contenido de estas colecciones de cantos españoles permite concluir que no proporcionan una imagen auténtica de la tradición musical popular, sino muy distorsionada y deformada. En primer lugar, hay que señalar que se trata casi siempre de colecciones muy breves, muchas de las cuales no sobrepasan la veintena de ejemplos, publicadas en tiradas muy cortas y a menudo reducidas a un ámbito local. En segundo lugar, se trata, salvo muy

---

<sup>45</sup> La catalogación de estas colecciones ha sido realizada por Emilio Rey y Victor Pliego y ha sido publicada en las Actas del III Congreso de Musicología (Granada, 1990), *Revista de la SEDM*, vol. XIV - 1991, 1-2, Madrid, 1991, pp. 355 Y *sqq.*, bajo el título "La recopilación de la música popular española en el siglo XIX : cien cancioneros en cien años."

raras excepciones, de un repertorio de escaso o nulo valor documental, cuyo destino es preferentemente la música de salón. Las canciones aparecen en estas colecciones sin referencias concretas de intérpretes y lugares, sin datos concretos acerca de dónde, cuándo y de quién fueron recogidas. De ello se sigue una consecuencia grave: la escasa garantía del material musical contenido en ellas, tanto por lo que se refiere a la procedencia de los temas como por lo que afecta a la fiabilidad documental de la transcripción que, como es bien sabido, no estaba en la costumbre de aquella época, en la que los recopiladores se permitían corregir las melodías según criterios personales. Y en tercer lugar, se trata de un repertorio enormemente fragmentario y reiterativo: mientras que ciertos géneros aparecen a cada página en todas las colecciones, otros están completamente ausentes; mientras que ciertos esquemas y fórmulas de ritmo se repiten hasta la saciedad, de otros muchos, a menudo los más originales y característicos de la música de tradición oral, no hay ni un solo ejemplo. Y sobre todo, mientras que algunas regiones (así se las llamaba entonces) están ampliamente representadas, sobre todo las periféricas, y más que ninguna otra Andalucía, apenas hay rastro de las tradiciones musicales de tierra adentro, que parecen ser completamente desconocidas para los autores. La referencia andaluza llega a ser maniática en estas colecciones, hasta el punto de que lo andaluz y lo español se llegan a identificar.<sup>46</sup>

A la identificación del folklore español con el andaluz, que ha persistido durante más de un siglo y todavía no ha desaparecido por completo, contribuyeron, sin duda alguna, estas primeras recopilaciones, hechas con muy escaso rigor documental. Como también a difundir y fomentar la idea de que, mientras el folklore andaluz ostenta una gran variedad y riqueza de formas, el de las otras tierras está suficientemente representado por un solo género que lo caracteriza, lo tipifica y en cierto modo lo caricaturiza. Así a Galicia la representa la *gallegada* o *muñeira*, a Aragón la *jota*, a Murcia la *parranda*, a la Mancha y Levante la *seguidilla* y el *bolero*, al País Vasco el *zortzico* y a Cataluña la *sardana*. Mientras que el resto del país queda completamente ausente y sin representación en las recopilaciones de la época.

Esta es la idea del folklore español que transmiten estas colecciones. Y ésta es también la idea, nótese bien, que caló en las mentes de la casi totalidad de los músicos de la época a la que nos estamos refiriendo. De ahí las referencias típicas y tópicas a la sonoridad de la denominada *cadencia andaluza*, que no es más que una entre centenares de diseños melódicos de la sonoridad del *modo de mi* cromatizado, presente en la tradición oral de toda la Península Ibérica. Y de ahí también el empleo reiterativo, de los ritmos de la *petenera*, el *fandango*, el *zapateado*, la *jota*, la *seguidilla*, el *bolero*, el *vito* y algunos otros, constantemente presentes en el nacionalismo musical español, incluso, como vamos a ver, en las producciones universalmente aceptadas y consagradas como obras maestras. El uso persistente de estos elementos rítmicos y melódicos ha producido una imagen sonora bien definida de la música española, pero también, preciso es decirlo, muy incompleta y fragmentaria.

---

<sup>46</sup> El índice del cuaderno *Flores de España*, de Isidoro Hernández, publicado hacia 1883, es una muestra bien clara de lo que acabamos de afirmar. Entre las 41 piezas que contiene, aparecen nada menos que 20 tomadas del repertorio andaluz o gitano: *jarabe*, *cachucha*, *zorongo*, *caña*, *polo*, *el vito*, *el olé*, *fandango*, *malagueña*, *javeras*, *rondeña malagueña*, *soleá gitana*, *playeras*, *boleras sevillanas* y *zapateado*. Entre estos 20 títulos andaluces quedan medio perdidos una *gallegada*, una *jota aragonesa*, un *zortzico vasco*, unas *seguidillas manchegas*, otras *murcianas* y una *jota de quintos*. Cuatro piezas americanas y algunos títulos difundidos como populares, pero pertenecientes más bien al folklore urbano de estilo tonadillero completan este álbum, que, a pesar del contenido, pretende ofrecer un muestrario de los géneros más representativos de la canción popular española, como parece indicar el título.

## Arquetipos deteriorados por un mal tratamiento

Pero hay algo más. Porque si analizamos el tratamiento musical de los temas, esa elaboración en la que se muestra la creatividad de un compositor que toma cualquier tema, propio o ajeno, no encontramos más que vulgaridad, pobreza y tópico. Una lectura analítica de esas colecciones demuestra hasta qué la parte del piano reproduce reiterativamente una serie de plantillas rítmicas y un conjunto de clichés y sucesiones armónicas convencionales. La influencia de estas antologías repetitivas tanto en la zarzuela como en la obra de los compositores que buscaban otras formas y sonoridades más elaboradas, es más que evidente. Y no está de más señalar que ni siquiera Granados, Albéniz y Falla pudieron sustraerse a la influencia de los estereotipos de lo español creados por este repertorio, aunque es evidente que en estos tres casos el talento musical y la depuración del estilo acabaron por imponerse al tópico.

Transcribimos una cita textual de Felipe Pedrell, por lo que tiene de aclaradora de la situación del momento. No le duelen prendas al veterano maestro al decir las cosas claras y al poner el dedo en la llaga cuando escribe así en el prólogo de su *Cancionero popular musical español*:

“En este repentino despertar del folklore (hay que decir la verdad, aunque sea dolorosa), los músicos, lo que se llama músicos profesionales, fuera de contadísimas excepciones, no figuran para nada. No tengo la pretensión temeraria de hacer investigaciones respecto a esta dejadez culpable. Además que sólo hay una: la de la incultura artística, y ésta hace innecesaria toda investigación. Eso sí, presentáronse colecciones y más colecciones de música popular, hechas por músicos tan incultos y tan desvalidos en achaques de música, que al mirar uno la adaptación armónica (¡) de esa música, se ha de repetir dolorosamente aquello de Virgilio a Dante : *guarda e passa* ; de la fidelidad de transcripción de los documentos *guarda e passa*, también: el *traduttore* es, siempre, *traditore*, y suerte, todavía, que no sea, cuando no lo es, *trucidatore*.”<sup>47</sup>

## Nuevos arquetipos y nuevo tratamiento musical

Hemos creído conveniente describir con algún detalle el ambiente musical nacionalista de finales del s. XIX, porque en este contexto hay que situar el comienzo de las primeras composiciones significativas de Manuel de Falla, que como es bien sabido, comenzó su andadura como compositor recorriendo el camino trillado por el que todos los músicos de su época comenzaban a marchar : abrirse paso en el mundo de la zarzuela, el piano de concierto y la canción de estilo lied. Por el testimonio del propio compositor conocemos la importancia que en su trayectoria tuvo el contacto con Felipe Pedrell quien le dio una nueva visión, mucho más amplia, pero sobre todo más profunda, del amplísimo campo que tenía delante por aquella época un compositor que no se resignase a seguir la corriente.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Pedrell, Felipe, *Cancionero musical popular español*, Barcelona, 1919-1922.

<sup>48</sup> Acerca de la influencia de Pedrell sobre Falla se ha escrito mucho. En las páginas que dedica Gómez Amat a la figura de Pedrell en la *Historia de la música española en el siglo XIX* (1984 : pp. 273-285) se resumen con claridad y objetividad todas las opiniones de los musicólogos que han estudiado la vida y obra de Pedrell. La impresión que queda después de la lectura es muy clara. Si Pedrell enseñó algo a Falla, no fue principalmente en el campo de la técnica musical, sino sobre todo

Es fácil imaginarse a un Falla todavía indeciso, tanteando el modo de abrirse camino, y descubriendo de pronto todo un mundo de posibilidades en un campo, el de una música "nacional", que a Falla, dada su sensibilidad, le tenía que parecer a la fuerza bastante yermo. Que Pedrell estimuló a Falla con sus charlas, con su proyecto, con la lectura del cancionero español (todavía muy lejos de ver la luz, téngase en cuenta), es indudable. A este estímulo, seguramente generado por un conocimiento de la verdadera tradición musical popular, por encima de los tópicos y en sus fuentes directas, hay que atribuir la hondura musical de que dan muestra las composiciones de Falla desde aquel encuentro tan decisivo en su carrera. Aunque también es evidente, como han hecho notar algunos, que desde las primeras obras significativas después del encuentro con Pedrell, Falla ya da muestras de una originalidad, una hondura y una forma de tratamiento del material música tradicional que le sitúan muy por encima del que fuera su indudable maestro.

En *La vida breve*, considerada como la primera obra que marca con claridad el nuevo camino que emprende Falla, están ya presentes la mayor parte de los rasgos musicales que van a definir su quehacer. Está ya presente, desde luego, la referencia al canto popular tradicional por una parte, y por otra un tratamiento musical generador de un recinto sonoro que parece como nacer de la propia naturaleza de esa música. Conviene advertir, no obstante, que el hecho de que esta primera obra significativa de Falla esté relacionada con Andalucía es un factor puramente coyuntural, proporcionado por el concurso convocado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. El concurso se convocaba para la composición de una ópera.

En todo caso, lo que queda claro desde los primeros pasos del nuevo camino emprendido por Falla es que hay una ruptura con el pasado y con el entorno. Esta ruptura se manifiesta en primer lugar en la elección de los materiales musicales (tomados o inventados, poco importa aquí a nuestro propósito) que el compositor toma como referencia. Pero se manifiesta sobre todo en el tratamiento musical, que le permitió obtener efectos inéditos hasta entonces. Busca y elige los temas en las colecciones de que dispone en aquel momento, y a menudo los inventa, en razón de su capacidad de evocación y de las posibilidades que le brindan para un trabajo creativo. Para *La vida breve* pide a algunos amigos que le den pistas acerca de Granada, escenario de la acción, que él desconoce.<sup>49</sup> Con algunos datos descriptivos y costumbristas y con algunas referencias musicales acerca de los gitanos y el cante flamenco, que por aquella época no pudieron ser directas, Falla es capaz de pintar un paisaje musical que evoca Granada y Andalucía, pero también trasciende estas tierras, como vamos a ver inmediatamente. Y para las *Cuatro Canciones Españolas*, que compone casi simultáneamente y por propia iniciativa, busca las referencias en los repertorios de que dispone en aquel momento.

### **El modo de *Mi***

En ambas obras aparecen ya con toda claridad algunos de los arquetipos musicales a los que Falla va a acudir insistentemente a lo largo de su actividad de

---

descubriéndole un camino por el que dar cauce a su creatividad e ilusionándole con un proyecto.

<sup>49</sup> En *Vida y Obra de Falla* (Madrid, Turner Música, 1988), Federico Sopeña transcribe una carta de respuesta de Antonio Arango a Falla, fechada el 8 de septiembre de 1904, en la que a petición de éste, su amigo le proporciona algunos datos, más bien escasos, acerca de Granada, escenario de *La vida breve*, que Falla no conoce (Nota al cap. IV en la p. 42).

compositor.<sup>50</sup> El primero de ellos es la sonoridad del *modo de mi*,<sup>51</sup> que percibe en *La vida breve* ya desde la primera frase del *coro de los herreros*, que conforma una buena parte de los cantos de los solistas, sobre todo en los momentos de danza, que han llegado a ser unas páginas de las más escuchadas entre toda la producción de Falla. Son numerosas las melodías de esta obra que en su desarrollo y en las cadencias se conforman a la sonoridad inconfundible de este rasgo musical. Pero sobre todo son incontables a lo largo de la obra de Falla. El *modo de mi* aparece también conformando la sonoridad de la *Andaluza*, tercera de las *Cuatro piezas españolas*, de nuevo en *El paño moruno*, la *Nana* y el *Polo*, de las *Siete canciones españolas*; invade de principio a final las páginas de *El amor brujo*, como no podía ser menos, dado el argumento de la obra y la referencia al mundo gitano y al cante flamenco; reaparece envuelto en armonías impresionistas en los temas y los desarrollos de los tres tiempos de *Noches en los jardines de España*; está también presente en numerosos episodios de *El sombrero de tres picos*, donde lo escuchamos ya desde el comienzo, cuando una voz entona entre bastidores la canción *Casadita, casadita*, con un inicio melódico y peculiar del género rondeño, que aparece insistentemente en los repertorios tradicionales; y sobre todo en la *Fantasia Bética*, donde la sonoridad arquetípica de este sistema melódico es reiterativa e insistente desde principio a fin.

Es evidente que Falla encontró en la sonoridad del *modo de mi* un resorte musical que empleó con profusión, a causa del gran poder evocador de lo español que ya venía teniendo desde varias décadas antes. ¿De lo español, o de lo andaluz?, podríamos preguntarnos. Hay un hecho cierto: en la obra de Manuel de Falla esta sonoridad arquetípica va indisolublemente unida a Andalucía, y en muchos casos a la música flamenca. Pero lo sorprendente de este hecho es que el *modo de mi*, como se puede comprobar haciendo un rastreo por las recopilaciones de música popular tradicional, tanto las que aparecieron en las primeras décadas de siglo como las que se han hecho posteriormente a la época de Falla, está presente en la tradición popular española con una insistencia que no deja ninguna duda sobre su carácter autóctono y arquetípico de lo español. La sonoridad de este sistema melódico aparece lo mismo en un *alalá* de Malpica, junto al norteño Finisterre, que en un *romance* de Gerineldo recogido en Tarifa; la escuchamos en una *ronda* cacereña, y en una *jota* leonesa, en un *agudillo* burgales y en un *canto navideño* de tierras de Madrid, en una *tonada* de aguinaldo manchega y en una vetusta *tonada de boda* de la sierra segoviana, en un *canto torero* de tierras de Gredos y en una *canción de laboreo* de tierras levantinas. Sabiduría o intuición, el hecho es que Falla dió desde el primer momento con uno de los arquetipos más universalizados en la tradición musical española. Si él lo tomó preferentemente para evocar la tierra andaluza, ateniéndose a un cliché conformado por

---

<sup>50</sup> Conviene recordar que Falla escribe *La vida breve* presentándose a un concurso convocado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando en cuyas bases consta la intención por parte de los promotores de fomentar el *Arte Nacional* con una serie de composiciones en las que ha de aparecer el carácter español. El primero de los premios, al que Falla se presenta, se otorgará a una *ópera española en un acto*, que resultó ser *La vida breve*.

<sup>51</sup> En la tradición musical popular española, el *modo de mi*, sucesión que toma como base este sonido de la gama natural (trasladado a cualquier tesitura, ya que en la música tradicional no hay alturas absolutas de entonación, y la sonoridad de los sistemas se crea únicamente por la interválica de cada sucesión), aparece muy frecuentemente con una inestabilidad característica en algunos de sus grados (III, II Y VI sobre todo), que unas veces son naturales y otras alterados ascendentemente. En este caso denominamos *modo de mi cromatizado*, pues los sonidos inestables le hacen perder su configuración diatónica.

la repetición, lo cierto es que tocó un resorte musical que hace vibrar la sensibilidad del pueblo español como ningún otro. Esta es, sin duda, una de las razones de la aceptación tan amplia de la música de Falla.

Aún hay otro dato más referente al uso que Falla hace de la sonoridad de este sistema modal. Si se catalogan y se analizan comparativamente las fórmulas melódicas que el compositor inventa para trazar la cadencia final del *modo de mi*, se percibe la asombrosa variedad de los decursos, posibilitada por la inestabilidad sonora de los grados 11 y III del sistema. En su estudio sobre *La vida breve*, García Matos encuentra nueve diferentes, sólo en el primer acto. Y afanado en buscar modelos de los que Falla pudiera haber tomado referencia, encuentra sin dificultad otras tantas melodías parecidas, recogidas en trabajos de recopilación, varios de ellos inéditos o publicados después de la composición de *La vida breve*. Este dato demuestra con claridad que Falla está dentro de la tradición.

Pero hay una sonoridad especialísima del *modo de mi* que se repite con muchísima frecuencia en la práctica del canto tradicional y que está recogida en los cancioneros populares de una zona muy amplia de la Península Ibérica. Falla la recoge y la pone de relieve en varias ocasiones, pero sobre todo en la tonada que en *El sombrero de tres picos* suena entre bastidores al final de la obra, aquélla que comienza con las palabras “Por la noche canta el cuco ...” La sonoridad característica de esta melodía está configurada por la inestabilidad del TI grado del sistema melódico de *mi*, que está transcrito en altura *si*. Pues bien la inestabilidad sonora del 11 grado del *modo de mi* es también un rasgo característico de una de las múltiples formas en las que este sistema se presenta en el repertorio tradicional español, y es consecuencia del cruce de influencias y mezcla de culturas musicales en la Península Ibérica. García Matos, fue quien por vez primera constató este fenómeno en su primera obra de recopilación extremeña. *Lírica popular de la Alta Extremadura*,<sup>52</sup> y lo definió acuñando una expresión acertadísima : « alternancia modulante de tónicas homónimas ». Que es tanto decir: el sonido *mi*, base del sistema melódico más reiteradamente presente en la tradición oral española, por efecto de posteriores influencias, tan pronto es, en una misma melodía, el sonido fundamental de ese sistema como el primer grado de una escala de sonoridad menor. El sonido con que fluctúa el TI grado hace alternar de función a la misma nota básica. Que Falla conociera este comportamiento por el contacto con la tradición, o que lo inventara en este caso, poco importa aquí. Lo evidente es que acertó con un arquetipo, y además con un comportamiento melódico arquetípico.

Pero a la extraordinaria intuición que tuvo nuestro compositor al elegir una sonoridad tan característica y evocadora hay que añadir la no menos genial del tratamiento musical que le dio. Una lectura atenta de cualquiera de las colecciones de cantos a las que nos hemos referido anteriormente deja bien clara la hondura musical que separa la manera de Falla de las de otros compositores. A diferencia del tratamiento armónico de la sonoridad del *modo de mi* por la sucesión de los cuatro acordes usuales de la cadencia en su variante andaluza, que constituía un tópico en los repertorios al uso, Falla descubre la hondura musical que mana de la tensión melódica que se establece entre los sonidos de la cadencia hasta llegar al reposo final sobre el *mi*, y juega con esa tensión en una nueva forma inédita hasta entonces. En el tratamiento musical de Falla se adivinan rasgos del estilo flamenco, de esa morosidad con que el cantor y el guitarrista se detienen en floreos y ornamentaciones sutilísimas hasta llegar

---

<sup>52</sup> Matos, Manuel García. *Lírica popular de la Alta Extremadura*, Madrid, 1944, p. 31.

al sonido final. Pero además se comprueba la gran sabiduría con que aplica los nuevos recursos armónicos que, descubiertos un tanto al azar en el tratado de armonía de Louis Lucas, y profundamente meditados, proporcionan a una cadencia archirrepetida una sorprendente e inédita novedad. En la obra de Falla se percibe una maduración progresiva, producto de una meditación musical intensa, que produce un tratamiento cada vez más hondo, más radical, más despojado de todo lo que no sea esencial, hasta llegar a la austeridad que muestra en la *Fantasía Bética*, que es, muy probablemente, la realización más magistral, nunca igualada, de la sonoridad arquetípica del *modo de mi*. Este recurso sonoro combinado con la fuerza del ritmo, a la que después nos referiremos, da como resultado una nueva dimensión de la música con resonancias españolas. Es sorprendente cómo consigue Falla pulverizar tópicos musicales hispanos partiendo a menudo de los mismos arquetipos, ya gastrados por un uso reiterado y superficial.

### **El tempo de jota**

Fijémonos ahora en otra de las sonoridades arquetípicas capaces de evocar lo español, que también aparece reiterativamente en la obra de Falla. Y desde muy pronto, pues ya la encontramos también en la primera de las *Cuatro piezas españolas* para piano, bajo el título de *Aragonesa*. Para esta obra toma nuestro músico un *tema de jota* de invención propia, pero de sonoridad y estructura convencional. Sonoridad que consiste en la alternancia reiterativa de las armonías de dominante y tónica, y estructura integrada por la alternancia de un estribillo rítmico y una copla de estilo cantable y melódico. Es un hecho evidente para quién conozca el repertorio popular tradicional español que la jota es el género musical más difundido en toda la amplitud geográfica de la Península Ibérica. El más difundido, y también uno de los más antiguos, ya que en su estructura más simple y en su plantilla rítmica se remonta al nacimiento de la cuarteta octosilábica. Las formas más primitivas de la jota aparecen preferentemente en las tierras norteñas, pero la forma más reciente, configurada, como hemos dicho, por melodías tonales que se apoyan sobre la alternancia de dos acordes, aparece por igual en el repertorio popular de todas las tierras de España, aunque una opinión tópica cuyo origen no es fácil descifrar la haya adscrito a Aragón como patria y cuna desde la que se habría difundido<sup>53</sup>. El hecho es que la jota tal como la toma Falla tiene una resonancia amplia y un poder evocador de lo español que ya venía de atrás, como lo demuestran las obras de Liszt, Glinka y otros músicos que también la tomaron, llevados sin duda por su especial atractivo.

Después de esta primera toma, Falla volvió varias veces más a este género tan arquetípico. Volvemos a encontrar una jota entre las *Siete canciones españolas*, tomada en este caso puntualmente de la colección de Alvira,<sup>54</sup> y de nuevo otro tema de jota en *El sombrero de tres picos*, que además de caracterizar musicalmente al personaje de la Molinera, aparece a menudo como leitmotiv a lo largo de la obra, hasta convertirse en una especie de orgía sonora en el apoteósico baile final que cierra la obra. En los tres

---

<sup>53</sup> Remitimos a los lectores interesados por profundizar en el conocimiento de este tema a nuestro reciente trabajo *La jota como género musical: un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. (Miguel Manzano, Editorial Alpuerto, Madrid, 1996.)

<sup>54</sup> Alvira, José María: *Repertorio completo de jotas aragonesas*, Madrid, Casa Romero, 1897, núm. 9, p. 20.

casos Falla recurre a la sonoridad reiterativa de la especie de jota denominada *aragonesa*, que al ser la más difundida, a pesar de ser la más reciente entre todas las variantes del género, es la que contiene mayor y más amplio poder de evocación de lo español.

Pero lo sorprendente vuelve a ser aquí el tratamiento musical que Falla da a esta sucesión reiterativa de los dos acordes que forman la base armónica de la jota, que presenta un revestimiento sonoro inédito hasta entonces. Además de llevar el sistema a diferentes alturas por medio de inspiradas modulaciones y sabios contrapuntos en los que se entretaje el tema del estribillo con el de la estrofa, la armonía aparece manchada con apoyaturas sin resolución y otras disonancias que renuevan la referencia sonora tónica. Los temas de jota quedan así envueltos en un recinto sonoro sorprendentemente nuevo, que sigue configurado básicamente por los elementos de siempre.

### Arquetipos rítmicos

Sólo por razones de claridad hemos separado en nuestro intento de detección de arquetipos los dos elementos, melodía y ritmo, que son inseparables en toda música. Una escucha atenta de la obra de Falla permite detectar una estructura rítmica reiterativamente presente en toda su primera época, la que llega hasta la composición de *El Retablo*. La fórmula rítmica a que nos referimos aparece con toda claridad ya en la Danza segunda de *La vida breve*, cerca del final de la obra, como base rítmica de una melodía en *modo de mi*. Pero se percibe todavía con mayor claridad en dos de las *Cuatro piezas españolas* para piano, la *Aragonesa* y la *Andaluza*. Si se escucha atentamente la primera de ellas, después de los cuatro compases iniciales se percibe un polirritmo simultáneo, resultado de la doble acentuación de una sucesión de 6 corcheas que en la melodía se agrupan en ritmo temario, 3+3, mientras que en el acompañamiento que lleva la mano izquierda se agrupan en pares, 2+2+2. Esta simultaneidad de ritmos vuelve a aparecer en la *Andaluza*. Aunque en este caso la agrupación temaria se impone a la binaria, ello ocurre sólo al comienzo, mientras que en el desarrollo volvemos a percibir el polirritmo en múltiples pasajes. Y también aparece con toda nitidez en la danza segunda de *La vida breve*, pero con un rasgo sonoro que Falla tiene buen cuidado en poner de relieve, acentuando la segunda corchea de cada grupo de 6, y destacando fuertemente el ritmo sincopado que resulta del contratiempo. Pues bien, si hay algún rasgo arquetípico en la tradición musical española por lo que se refiere al ritmo, es precisamente éste. El polirritmo simultáneo al que no hemos referido es el esquema rítmico de la jota y del fandango, que son sin duda alguna los bailes más relevantes y más reiterativamente presentes en el repertorio popular español.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Para entender bien el tratamiento rítmico que Falla hace de estos dos géneros hay que advertir que tanto el fandango como la jota han sido transcritos casi siempre en un compás incorrecto. La jota se suele transcribir en 3/8 y el fandango en 3/4. Pero en realidad la base rítmica de la jota es siempre un 3/8 doble, es decir un 6/8, porque los bloques de tres se distribuyen en grupos de dos. El fandango, por el contrario, se suele transcribir en 3/4, lo que es correcto para la melodía, pero no para el ritmo, que también se interpreta casi siempre en un compás de 6/8. En realidad estos dos ritmos están profundamente emparentados, aunque difieran en las plantillas de acordes con que se les acompaña, y desde luego en la coreografía. Una lectura atenta de los repertorios tradicionales permitiría hablar de una especie de fandango joto o de jota afandangada que se practica en la mayor parte de las tierras de la Península Ibérica. Los ejemplos aparecen a centenares, y su abundancia revela la forma en que se han implantado en la tradición oral.

Casualidad o intuición, el caso es que Falla acertó también a elegir esta fórmula de ritmo tan arquetípica y a explotar las enormes posibilidades que encierra. Lo encontramos como fórmula básica, ya lo hemos dicho, en la *Aragonesa* y en la *Andaluza*, de las *Cuatro piezas españolas*; en las dos danzas de *La vida breve*; en *El paño moruno*, la *Jota* y la *Canción*, de las *Siete canciones españolas*; en la *Danza de los Vecinos*, la *Danza de la Molinera* y la *Jota final* de *El Sombrero de tres picos*; en la *Canción del fuego fatuo*, de *El amor brujo*, y como una especie de *ostinato* que recorre de principio a fin la *Fantasia bética*. Falla recurre una y otra vez a esta fórmula, que le proporciona una referencia arquetípica de lo gitano, lo flamenco, lo andaluz y lo español. Con frecuencia la fórmula aparece envuelta en figuraciones que recuerdan la guitarra, las castañuelas y los zapateados, añadiendo viveza y variedad a la estructura básica, siempre presente en el fondo. Y siempre destacando la acentuación de la cuarta corchea de cada serie de seis, rasgo que pone de relieve la naturaleza polirrítmica del compás del fandango y de la jota, tal como ya hiciera por vez primera Rimsky Korsakov en el *Capricho Español*.

### Otros arquetipos

Estos son los arquetipos a los que Falla vuelve con mayor insistencia durante la primera etapa de las que marcaron su trayectoria. Hay algunos otros que aparecen más esporádicamente en su obra, ampliando un poco la extensión de las referencias a lo español. Dos veces se acercó el compositor a las sonoridades norteñas, en la *Montañesa* y la *Asturiana*, creando un recinto sonoro sobrio, pero muy evocador, para melodías que destacan por la austeridad y la serena nostalgia. Y una vez toma explícitamente el ritmo de la *seguidilla* (*Siete canciones*), en una versión murciana, muy característica de la forma en que ese canto y baile aparece en todas las tierras del Centro y Levante. En cambio las breves citas de folklore urbano que salpican la partitura de *El Corregidor* y la *Molinera* no tienen más valor que el de evocar una situación o un personaje. Suele decirse que a partir de *El Retablo de Maese Pedro* Falla emprende un nuevo camino, ampliando la referencia musical andaluza a otras tierras y ámbitos. Esta apreciación es acertada, pero hay que matizarla. En primer lugar hay que precisar que los arquetipos musicales que toma el compositor en la mayor parte de las obras anteriores rebosan los límites de lo andaluz, como acabamos de comprobar.<sup>56</sup>

Segunda precisión : las citas musicales de *El Retablo de Maese Pedro* y del *Concierto para clavicémbalo* pertenecen a un universo sonoro que sobrepasa el de la música tradicional, y adquieren una resonancia diferente como arquetipos. Conserva, es

---

<sup>56</sup> Por ello no estaría de más revisar la opinión, bastante repetida, de que la primera etapa de Falla se centra en Andalucía, abriéndose hacia otras tierras de España a partir de *El sombrero de tres picos* y *El Retablo*. Esta opinión es difícilmente sostenible a la vista de los títulos, de procedencia geográfica muy diversa, que integran las *Cuatro piezas españolas*, compuestas por la época de *La vida breve*, y las *Siete canciones populares españolas*, en las que Falla trabajó al mismo tiempo que escribía *El amor brujo*. Otro tanto se puede decir de *El sombrero de tres picos* y *El Retablo*, que se alternan con *Noches en los jardines de España* y la *Fantasia Bética*. No se pueden trazar líneas divisorias tan claras en el itinerario artístico de Falla, que en cada momento va centrando su atención en la obra que le exige una dedicación preferente, pero no olvida completamente las otras que tiene en proceso de creación. Si es indudable que algunas de las obras que mayor eco han tenido tienen como referencia la música y el ambiente andaluz, también es cierto que Falla estuvo abierto desde el primer momento de su quehacer a un horizonte musical mucho más amplio.

cierto, una connotación hispana, pero a la vez la trascienden. Los recitativos con que el Trujamán va canturreando la historia de Don Gaiferos y Melisendra recuerdan, ciertamente, los pregones callejeros y los semitonados litúrgicos que hasta hace poco sonaban a diario en España por las calles y en los templos, pero son a la vez supervivencias milenarias que aparecen en todas las culturas musicales. Los *incipit* de melodías de romances tomadas de la ejemplificación de Salinas en su tratado *De música libri septem* pueden haber sido en origen melodías tomadas del repertorio popular. Pero ya en la época del autor del célebre tratado habían entrado en la memoria colectiva de un sector social muy amplio, al ser tratadas habitualmente en versiones corales e instrumentales de autor. Otro tanto ocurre con las citas de Gaspar Sanz y de Francisco Guerrero, que también pertenecen al fondo de melodías que servían frecuentemente de base temática para las glosas y diferencias con que los instrumentistas de tecla o de vihuela *tañían fantasía*, como enseña Tomás de Santa María en su tratado. Es evidente que el universo sonoro que Falla consigue evocar en *El Retablo* ya no es el mismo de sus obras anteriores, ni en las sonoridades ni en el tratamiento. Y sin embargo sigue siendo cierto que en el fondo sigue palpitando lo español, visto ahora desde una nueva dimensión. Los arquetipos se han ampliado, se han esfumado en cierta manera, y el revestimiento musical ha ganado en profundidad, en sobriedad, en austeridad. Falla sigue a la búsqueda de raíces de lo español y las sigue encontrando, cada vez más hondas.

En esta misma búsqueda se inscribe el *Concierto para clavicémbalo*. De esta obra afirmó el mismo Falla en una nota al programa del estreno que “tanto por su estilo como por su carácter, la música se deriva de antiguas melodías españolas, religiosas, cortesanas y populares”. Los estudiosos han identificado dos de estas melodías : la canción *De los álamos vengo*, a la que se atribuye origen popular, y que fue reiteradamente tratada por compositores el s. XVI, y la melodía del "Pange lingua" *more hispano*, que también fue tratada musicalmente por todos los compositores de tecla de los ss. XVI - XVIII, Y que se ha conservado en la tradición oral y en el uso litúrgico hasta hace tres décadas. Ambos temas son tomados solamente en el inicio, como mero punto de partida, por lo que tienen de evocadores. y a partir de ellos y de otras alusiones no menos esquemáticas construye Falla la música más radical, densa y a la vez austera de cuantas escribió en su vida.

### **¿En qué medida está presente lo español en la obra de Falla?**

Si hubiera que resumir en una palabra la manera en que Falla se acercó a la música tradicional española, hasta hacerla parte de su propia obra, no habría palabra mejor que ésta: hondura. La genialidad de nuestro compositor se define por la hondura, por la capacidad de llegar hasta las raíces sonoras de las que brota la tradición musical popular, o hasta las resonancias más hondas que puede generar. Pero si queremos ser exactos en nuestra apreciación, tenemos que añadir: hondura no es amplitud. Con ello queremos decir que en la música de Falla no está reflejada toda la tradición musical popular española. Un análisis detenido de esta tradición en los centenares de cancioneros en que ha sido recogida permite detectar una riqueza musical tan amplia en sonoridades, tan variada" en sistemas melódicos, tan rica en estructuras rítmicas, que es prácticamente imposible que un solo compositor pueda dejar testimonio musical de tal complejidad.

A primera vista resulta un tanto extraño que Falla haya vuelto reiteradamente sobre una serie de arquetipos y haya pasado por alto otros muchos que le ofrecían enormes posibilidades de ampliar todavía más su paleta sonora. Por citar un solo caso: el *Cancionero de Burgos*, de Federico Olmeda, que Falla conocía en su primera edición de 1903, contiene una amplísima ejemplificación de melodías sorprendentes por su arcaísmo: por los inusuales sistemas melódicos que las conforman; por esa austeridad sonora que ofrecía tantas posibilidades a quien, como Falla, quería y sabía escapar del universo sonoro tonal, ya gastado por el uso de varios siglos; por la presencia de esquemas rítmicos que se escapan de la regularidad de los compases convencionales. Es muy improbable que detalles tan relevantes escapasen a la perspicacia del compositor, a la meticulosidad, atención y detenimiento con que se sabe que hacía sus lecturas.

Pero el hecho es que de la obra de Falla está prácticamente ausente todo un mundo sonoro que es herencia musical secular de las tierras de la vieja Castilla, del antiguo reino de León, de la lejana Extremadura, de ese extenso territorio que Machado llamaba “el corazón de Iberia.” Herencia que ya desde las primeras décadas de siglo estaba recogida en más de un millar de tonadas configuradas por unos rasgos musicales claramente definidos, muy diversos de los que definen las músicas del Sur y del centro peninsular. Y herencia a la que, ni Manuel de Falla, ni ningún otro músico que haya alcanzado renombre suficiente, cuando todavía era el tiempo, como para haber dejado algún testimonio que haya merecido entrar a formar parte de un catálogo de música española. Esa indefinición sonora, o esa vuelta permanente al tópico del fandango y la seguidilla que suele caracterizar las músicas que en el catálogo de los compositores de este siglo comportan a veces en el título una alusión a Castilla demuestra claramente que, salvo excepciones rarísimas, los compositores españoles han ignorado e ignoran casi todo acerca de la música popular tradicional de la tierra a la que aluden cuando dicen escribir música castellana. La causa de esta ignorancia es, muy probablemente, el hecho de que estas músicas estuvieron ausentes de las colecciones de música "española" que configuraron los arquetipos que sirvieron de referencia a los compositores.

Es sorprendente que Falla no prestase atención a las músicas de esas tierras, hemos dicho, pero también es comprensible. La capacidad humana tiene unos límites de tiempo y de fuerza que no permiten a cada individuo ir más allá de lo que puede abarcar, si no es con menoscabo de la calidad de la obra. Falla se atuvo a esos límites y consiguió, dentro de ellos, la hondura, la profundidad y el poder evocador de toda buena música, que quizá una dispersión mayor hubiesen impedido. Y la buena música, la alta música, siempre acaba por entrar en la memoria colectiva. Unas veces porque ya contiene sonidos que evocan y sugieren. Y otras porque el compositor ha logrado tocar fondo al crear una obra en la que la persona humana se encuentra a sí misma y se reconoce.

Las dos condiciones se dan en la obra de Falla, y por ellas ha entrado en la Historia de la Música.

## ¿MUSICA DE RAÍZ POPULAR EN EL CACIONERO MUSICAL DE PALACIO?

Ponencia en el Simposio Musical "EL CACIONERO DE PALACIO"  
Madrid, 14-16 de diciembre de 1990.

En el breve escrito de presentación que prologa el primer volumen de la edición del CACIONERO MUSICAL DE PALACIO preparada por Higinio Inglés afirma nuestro renombrado musicólogo que en este célebre repertorio coral hay un "sustrato popular" formado por "melodías tradicionales típicamente hispanas.<sup>1</sup> Como ha ocurrido con otras afirmaciones parecidas de Inglés relativas a la presencia de temas populares en obras de música escrita, nadie se ha atrevido a poner en tela de juicio este aserto, avalado por su vasto conocimiento de la tradición musical hispana, en la doble vertiente de culta y popular. Muy al contrario, dando por supuesta la veracidad de la afirmación del investigador, los estudiosos del CMP aseguran a menudo, sin sentir siquiera la necesidad de probarlo documentalmente, que tal o cual melodía de la referida compilación está tomada del fondo popular tradicional. Expresiones como *composición de sabor popular*, *pieza de carácter eminentemente popular*, *cantar de profundo arraigo tradicional*, *melodía de factura popular* y otras semejantes son frecuentes, por poner un ejemplo entre otros muchos, en los comentarios que acompañan a la edición crítica de los textos del CMP, llevada a cabo por José Romeu Figueras en la edición de Inglés.<sup>2</sup>

Pero hay más. Algunos estudiosos, llevados por el afán de encontrar parentescos entre las músicas de autor de épocas pasadas y la música popular conservada por tradición oral hasta el presente siglo, han rastreado las páginas del CMP y aseguran haber hallado cierto número de casos en los que tal parentesco puede constatararse. Destaca entre todos estos trabajos, tanto por la cantidad de ejemplos como por el renombre del autor, el que Marius Schneider publicó en el Anuario Musical del I.E.M. bajo el sugerente título, formulado en interrogante: ¿Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio?<sup>3</sup> Con la amplia erudición y el rigor metódico que da impronta a sus trabajos, Marius Schneider transcribe las melodías y el bajo cifrado de 20 piezas del CMP y bajo cada una de ellas, en columna que permite compararlas, un cierto número de variantes melódicas que van desde tres hasta siete en algunos casos, tomados de recopilaciones de música de tradición oral. Las conclusiones que el autor saca de la comparación entre cada ejemplo le inducen a afirmar que, en

efecto, entre las fuentes temáticas del CMP, hay que conceder un lugar a la música popular de la época en que fue compuesta la compilación coral palatina.

La cita de este trabajo, que no es único al respecto, pero sí el más importante por su amplitud, era, pues, obligada al tratar el tema que se me ha invitado a desarrollar en este Simposio, cuyo título casi coincide con el que Schneider puso a su escrito. Sin embargo no he citado aquí el trabajo del renombrado etnomusicólogo para avalar el mío con un argumento de autoridad, como quien se dispone a completar la tarea que otro comenzó a realizar. Muy al contrario, comienzo por expresar, ya desde ahora, mis reservas, tanto en lo que se refiere a la metodología de la que él se sirvió para su investigación como, por consiguiente, respecto de las afirmaciones que extrae como consecuencia y resultado de su análisis comparativo.

Veamos primero cómo procede Schneider. Nuestro musicólogo basa su investigación sobre los siguientes puntos: primero: hay un sustrato popular en el CMP (Schneider parte de la impresión general de que en la lectura del fondo melódico del CMP, se perciben "elementos de música popular"); segundo: hagamos un rastreo comparativo en el CMP y en los cancioneros transcritos de la tradición oral popular, tratando de encontrar algunos tipos melódicos que nos permitan detectar algún parentesco, y concretar esta impresión general en algunos casos concretos; y tercero: los hemos hallado: he aquí 20 ejemplos de melodías contenidas en el CMP que han pervivido hasta hoy, en variantes melódicas, en la música de tradición oral. Y cuarto: la semejanza y el parentesco existen, son evidentes; pero hay que tener en cuenta que, como la música de tradición oral ha seguido; durante cinco siglos un proceso evolutivo, las similitudes entre los temas tal como aparecen en el CMP y tal como nos han llegado por tradición oral se han esfumado en gran medida, de tal manera que sólo se detectan si se conocen las leyes de ese proceso evolutivo.

A primera vista este itinerario lógico parece irrefutable. Pero analizado con detenimiento, contiene baches insalvables. Además no es, creemos, ni el único ni el mejor procedimiento para aclarar la cuestión a la que se intenta responder.

Nuestro razonamiento va a proceder justamente a la inversa del de Marius Schneider, y se va a apoyar sobre los siguientes puntos, enunciados también en forma esquemática: Primero: la lectura comparativa del CMP y de los repertorios de música transcritos de la tradición oral revela claramente que nos encontramos ante dos fondos de naturaleza y de características musicales completamente diferentes, el de la música culta, de autor, y el de la música popular. En efecto, tomados en bloque, estos dos fondos difieren profundamente en el estilo del decurso melódico, en los sistemas melódicos, en la interválica, en las fórmulas rítmicas y en otra serie de aspectos estructurales. Segundo: a pesar de esta diferencia global, se perciben en algunas piezas del CMP, muy escasa en el conjunto, ciertos rasgos de semejanza con algunas piezas del repertorio musical de tradición oral que ha llegado hasta nosotros y que ha sido transcrito en las últimas décadas. Tercero: estas semejanzas afectan más bien a determinados y muy concretos sistemas de organización melódica y a determinados ritmos, de tal manera que configuran sonoridades globalmente semejantes, parecidas, casi idénticas a veces; pero en ningún caso, que sepamos, tales similitudes se manifiestan como variantes de un mismo tipo melódico en ambos repertorios. Cuarto: comparando las melodías de las piezas del CMP con las de una buena parte del repertorio de tradición oral, éstas revelan a menudo un arcaísmo mayor que el de aquéllas; dicho de otro modo: una parte del repertorio musical de tradición oral se ha conservado hasta hoy en una forma más arcaica que la que manifiestan las piezas que en el CMP aparecen con rasgos populares.

Expuesto así nuestro método de trabajo, pasemos a su desarrollo punto por punto.

## 1. Dos repertorios globalmente diferentes

Es evidente que para establecer las diferencias entre ambos repertorios no basta una impresión general, una captación global de la sonoridad, sino que hemos de basarnos sobre datos extraídos del análisis de los elementos musicales. Hagámoslo comparativamente de algunos de ellos.

El primero de los que acabamos de enumerar, el *estilo del decurso melódico*, revela diferencias profundas entre el repertorio del CMP y el cancionero tradicional. Al tratarse de un repertorio coral, las piezas del CMP siguen en su inmensa mayoría un estilo melódico condicionado por la modalidad de la pieza (dando a este término el sentido que en aquella época tenía), por las sucesiones acordales de carácter pretonal en un momento en que todavía no se puede hablar de armonía tonal ni de acordes tonales, y por las cláusulas propias de cada uno de los modos, sean finales, medias o de paso. Todos estos datos actúan en la mente de los compositores de obras polifónicas dando cauce a la inspiración, de manera tal, que la "secuencia de la solfa", en expresión del teórico Tomás de Santa María<sup>4</sup>, es decir, el decurso melódico del tiple ha de someterse a las leyes generales de cada uno de los ocho modos, condicionando a la vez las leyes de la composición a voces, el canto de órgano, por emplear el término vigente en la época.

En el repertorio tradicional, por el contrario, el desarrollo melódico no está condicionado por ninguna de las normas vigentes en la composición polifónica. En primer lugar el término *modo* no tiene el mismo significado cuando lo aplicamos al análisis de los sistemas melódicos del canto popular. Trataré de aclarar después esta diferencia, porque ciertamente el modo, es decir, el sistema melódico y su sonido básico, también condiciona el desarrollo melódico de la canción de tradición oral, pero de un modo muy diferente a como ocurre en la polifonía. En segundo término, las sucesiones acordales en las que se mezclan sonoridades de lo que mucho tiempo después de la época de composición de las piezas de CMP se denominarán tonos mayor y menor relativos, así como las cláusulas en las que el *punto intenso* (grado inferior al del reposo melódico de cada cláusula alterado ascendentemente) preceptuado produce la sensación de una modulación a un tono vecino (valgan estos términos para entendernos, a pesar del anacronismo que suponen), condicionan también unas sucesiones arquetípicas en el decurso melódico que son completamente desconocidas en la música de tradición oral, aunque forzosamente, entre miles de casos, encontremos algunos en los que se den coincidencias puntuales en ciertos tramos del desarrollo melódico. Por el contrario, las canciones del repertorio popular tradicional, a excepción de las de hechura tonal, que son en general las más recientes, y no las más abundantes, no se someten en su desarrollo a ninguna sucesión armónica, ni modal ni tonal, que condicione el decurso de la melodía; ésta discurre libremente, generada por la tensión entre el sonido básico del sistema melódico y otro u otros que actúan como una especie de *cuerda recitativa*, más que en función de dominante o subdominante de un tono.

En cuanto al tercer elemento que hemos señalado, *las cláusulas*, éstas son, sin duda, el dato que más claramente señala la hechura culta de una obra. El diseño que la melodía debe adoptar como consecuencia de las leyes que rigen el mecanismo sonoro de la cláusula, tanto en el aspecto armónico (preparación, disonancia y consonancia final) como en el rítmico (valores de semibreve, mínima y final sobre determinados

tiempos del compás y síncopas combinadas con acentuación normal) se desconoce por completo en la música de tradición oral. De tal manera, que se puede asegurar sin ningún riesgo de error que una melodía en la que aparecen los diseños arquetípicos de la cláusula en alguno de sus incisos, o bien no pertenece al repertorio tradicional, o bien, si ha sido tomada de él, está tratada con recursos y procedimientos de música "culta", digámoslo así para entendernos, que la alejan en gran medida del estilo melódico del canto popular tradicional.

Fijémonos ahora en el segundo rasgo diferenciador entre el repertorio popular y el de autor, los sistemas melódicos. En las obras del CMP el desarrollo melódico está condicionado por los ocho tonos o modos, cantados o tañidos, como enseña, unas décadas después de la época de nuestra compilación, fray Tomás de Santa María, "bien conforme a la propiedad y naturaleza que cada uno de ellos tiene", es decir, con sus finales en Re, Mi, Fa y Sol, bien "accidentalmente, por otras muchas partes"<sup>5</sup>, es decir, transportados artificialmente a diferentes alturas. Hay que advertir antes de nada que en la época de composición del CMP el sentimiento modal derivado de los tonos gregorianos ya estaba muy debilitado, de tal manera que en la mayor parte de los casos no pasaba de ser un mero recurso compositivo, un esquema organizativo que el músico tomaba como punto de partida. La normativa de efectuar las cláusulas por punto intenso, por paso de sensible a tónica, como hoy diríamos, tonaliza los modos de Re y Sol (tonos primero-segundo y sexto-séptimo), notas básicas éstas a las que se llega por Do# y fF# respectivamente. Y como el modo de Fa (tonos 5º y 6º) ya es por entonces prácticamente un modo de sonoridad mayor tonal, aunque no reciba tal nombre, sólo queda el modo de Mi (tonos 3º y 4º) como única organización con un colorido netamente modal en la cláusula, al hacerse ésta por punto remiso, es decir por la sucesión natural re->mi y distancia de tono.

Muy diferente es el resultado que nos ofrece un análisis de los sistemas melódicos sobre los que se basa el canto popular de tradición oral. Dejando a un lado el bloque de hechura más reciente del repertorio tradicional, que se manifiesta en general como claramente tonal o en proceso de tonalización, y que supone menos de la mitad del mismo, si se toma globalmente, en la música de tradición oral encontramos los siete modos naturales, diatónicos o cromatizados, que tienen como base cualquiera de las siete notas o sonidos. Es cierto que la proporción es muy desigual, de manera que los modos de Si, de Re y de Fa son muy escasos, por razones bien comprensibles (la alergia al trítono se da por estas tierras en un grado casi igual en la música popular y en la culta), pero aparecen de vez en cuando en su estado natural, es decir, con el Si becuadro, duro, áspero en el contexto; jamás encontraremos estas sucesiones en la música de autor, porque están prohibidas, por incantables. En cuanto a los otros modos, abunda el de la con el VII grado natural, es decir, Sol como nota básica a la que se llega por Fa natural, por punto remiso, como dirían los maestro antiguos. Aparece también con frecuencia el modo de Do, es decir, una sucesión en la que este sonido no es la tónica de un modo mayor, sino la base de un sistema melódico natural, en el que no se perciben las funciones subsidiarias de dominante y subdominante durante el decurso melódico. Y encontramos sobre todo, y en número abrumadoramente mayoritario, el modo de Mi en todas sus variantes: diatónico, con cromatizaciones incidentales en los grados III, II y VI, con amplitudes de ámbito que van desde tres hasta diez o doce sonidos, y con diferentes grados del sistema en función de cuerda recitativa. Los ejemplos de estos últimos sistemas melódicos aparecen por decenas y centenares en cualquier recopilación de música tradicional.

El mundo sonoro de la música popular de tradición oral aparece así con un colorido muy característico, ampliamente diferenciado del de la música de autor, cuyas sonoridades, a pesar de la libertad que da la inspiración creadora, está condicionada, en la época a la que nos estamos refiriendo, por las normas de escuela, por la técnica del canto de órgano, aprendido a fuerza de una severa disciplina didáctica. El mismo modo de mi, cuya presencia frecuente se ha apuntado a veces como uno de los rasgos del sustrato popular en el CMP, presenta unos rasgos sonoros muy diferentes en ambos repertorios, popular y culto, aparte de que no es exclusivo de la producción polifónica española. En la canción popular, pues, los modos se nos revelan como sucesiones sonoras que obran en la memoria o en la creatividad del intérprete, permitiéndole organizar el discurrir de la melodía con amplísima libertad, sólo condicionada por el dominio del sonido básico del sistema. El intérprete popular, cuando repite o improvisa, no piensa en acordes, no lo olvidemos. Si hubiera que crear un ámbito sonoro polifónico para las melodías modales del repertorio tradicional, los recursos a emplear diferirían enormemente de los que ponían en juego los polifonistas de la época del CMP.

Enumerábamos la *interválica* como uno de los puntos de nuestro análisis diferenciador entre ambos repertorios. Para no alargar demasiado este punto, hago referencia solamente a un detalle muy revelador: las cromatizaciones. En las composiciones del CMP las alteraciones de ciertas notas aparecen la mayoría de las veces como un recurso necesario para definir las cláusulas y encadenar las sucesiones acordales. Tal función "modulante" no aparece jamás en las cromatizaciones que afectan a las melodías del repertorio popular tradicional, sino que éstas son más bien un síntoma de inestabilidad en determinados grados de cada sistema melódico. Tales cromatizaciones obedecen a múltiples causas. En muchos casos son propias de un sistema melódico concreto, como es el caso de la cromatización ascendente en el III grado del modo de mi. En otros casos las cromatizaciones aparecen en ciertos diseños melódicos en los que una especie de alergia al tono o al semitono, según los casos, desplaza medio tono hacia arriba o hacia abajo los dos sonidos intermedios de una sucesión de cuarta justa. Y finalmente, caso muy frecuente, las cromatizaciones en el repertorio tradicional son el resultado de la inestabilidad sonora que en la memoria de los intérpretes genera la convivencia simultánea de melodías entre las que pueden mediar varios siglos de distancia, dando lugar al curioso fenómeno de las sonoridades mixtas y ambiguas, por las que las melodías arcaicas del repertorio adquieren rasgos tonales, y las melodías más recientes se contaminan, por así decirlo, de sonoridades modales. Así pues, la cromatización ascendente o descendente de determinados sonidos de un sistema melódico tiene en el repertorio popular una funcionalidad y una sonoridad completamente diferente de la que percibimos en el repertorio del CMP o en otro cualquier repertorio de música de autor.

Finalmente habíamos señalado *el ritmo* como uno de los elementos diferenciadores entre las melodías del CMP. y las del repertorio tradicional. Aunque en el siguiente punto de nuestro esquema vamos a hacer algunas observaciones particulares acerca del ritmo en determinadas piezas, queremos hacer aquí dos aclaraciones de carácter general. La primera de ellas se refiere a la frecuencia de los esquemas rítmicos en ambos repertorios. Mientras que en el CMP el predominio del ritmo binario es absoluto, comprendiendo más de las tres cuartas partes del total,<sup>6</sup> en el repertorio popular las proporciones entre las diversas fórmulas rítmicas son mucho más variadas y están mucho más equilibradas, como puede comprobarse leyendo cualquier repertorio. Pero además de este dato global, hay otros fenómenos rítmicos presentes en

el repertorio popular que son muy poco frecuentes o están completamente ausentes en el del CMP. Tales son, por ejemplo, el ritmo binario compuesto, los polirritmos sucesivos, consecuencia de una entonación del texto de acuerdo con su acentuación natural, que se impone a un compás definido y constante; los ritmos libres, más o menos melismáticos y vocalizados, tan frecuentes en el repertorio popular; los ritmos silábicos, semejantes a una dicción ritmada de la palabra, y los ritmos aksak o de amalgama, mucho más frecuentes de lo que se cree en la tradición musical oral.

Podríamos extendernos más en este análisis diferenciador global, pero una explicación más amplia no añadiría mayor certeza a lo que hemos querido dejar claro en este primer punto de nuestra exposición: es evidente que una lectura desprejuiciada, es decir, sin condicionamientos de búsqueda, nos revela diferencias muy hondas entre dos culturas musicales, entre dos modos de hacer música: el que aparece en el CMP, y el que se muestra en la música de tradición oral, tal como ha sido recopilada y transcrita en el último siglo en los cancioneros de folklore musical.

## **2. La búsqueda del sustrato popular en el Cancionero Musical de Palacio. Revisión de algunos procedimientos**

Para avanzar por un camino seguro en este segundo punto, hemos de comenzar aclarando una cuestión previa, de la que depende en gran medida la fiabilidad de las conclusiones que saquemos. Podemos formularla en los siguientes términos: si ambos repertorios, popular y culto, globalmente considerados, revelan diferencias profundas, ¿cuáles serán los datos que nos pueden proporcionar alguna pista segura para detectar en el CMP la presencia del sustrato popular musical? Como he dicho al comienzo, esta misma pregunta ya ha sido formulada y respondida de modo afirmativo por varios estudiosos del tema, aunque con resultados distintos. Por ello voy a comenzar por revisar algunos de los métodos que se han aplicado para realizar esta operación de rastreo, ya que en mi opinión no son completamente fiables y nos podrían llevar a conclusiones dudosas o falsas.

La primera pista y la más frecuentemente seguida ha sido, sin duda alguna, el texto de las composiciones. Los filólogos dan por segura la presencia de textos populares en el CMP. Romeu Figueras enumera hasta 60 piezas cuyo texto califica como popular, tradicional o propio de un canto folklórico, además de un buen número de refranes o estribillos, documentados también como pertenecientes al repertorio popular.<sup>7</sup> A partir de estos datos seguros, es muy tentador dar el salto y deducir que, si los textos son populares, también las melodías lo serán. Más de un estudioso parece haber razonado de esta manera tan simple. Pero la falta de consistencia de esta conclusión es evidente, y está en contradicción con una práctica constante: tanto la musicalización de un texto del fondo popular como la música de estilo popularizante son procedimientos muy frecuentes.

Una lectura atenta de las piezas que han sido identificadas como populares o tradicionales por razón de su texto deja bien claro que el recurso compositivo al que acabamos de aludir fue usado con relativa frecuencia por los maestros representados en el CMP. De entre las 60 composiciones señaladas por Romeu Figueras, apenas una decena podrían clasificarse como populares, sobre la base de un análisis de la melodía. Nos ocuparemos de ellas más adelante. Fuera de esos casos, excepcionales en el conjunto, en este bloque de obras encontramos siempre alguno o varios de los procedimientos "cultos" a los que nos hemos referido. El estilo del decurso melódico,

las cláusulas y sus obligadas síncopas y cromatizaciones, el cambio de ritmo en algunos casos, junto a otros rasgos de la melodía, nos obligan a concluir que, aun cuando los textos sean populares, y en ciertos casos pudieran serlo las melodías, éstas experimentan un tratamiento que las aleja de la simplicidad y sencillez del estilo popular y las acerca en muchos detalles a la artificiosidad del estilo culto.

Aunque no nos detengamos a examinar todas las piezas citadas por Romeu, vamos a mostrar algunos casos que sirvan para ejemplificar los procedimientos a los que nos hemos referido, y para aplicar la metodología de análisis.

### ***Bloque I***

#### ***(Ejemplo A, núms. 1, 2, 3, 4 y 5)***

Los ejemplos A1 y A2, el primero anónimo y el segundo de Alonso, nos muestran claramente cómo los textos catalogados como populares por los filólogos han sido musicalizados con melodías en las que aparecen rasgos que jamás encontramos en el canto popular.

El primero, *Unos ojos morenicos* (326), no carece de cierta sencillez en el decurso melódico, que hace pensar en un estilo popular. Pero en la interválica de la primera cláusula del diseño que incluye en la melodía de la voz primera una tercera disminuida impuesta por las normas vigentes (si bemol-la-sol sostenido), es totalmente extraño al repertorio popular.

El segundo, *Esta queda loca* (213), se aparta aún más del estilo popular: aparte de la cláusula "modulante", contiene una serie de vocalizaciones cuyo diseño se aleja mucho del que presentan los melismas propios de ciertos géneros de música popular.

En el ejemplo A3, *Al çedás, çedás* (371), se puede observar un caso curioso de empleo de un texto popular, el pregón de un vendedor de cedazos, a modo de refrán para una composición desenfadada, de hechura musical completamente culta. Sólo en sentido muy amplio se puede hablar aquí de sustrato popular, ya que no se trata más que de un uso onomatopéyico del grito del pregonero.

En el ejemplo A4, *Lo que demanda el romero, madre* (365), composición anónima cuya melodía recuerda de lejos la de ciertos toques de danzas de paloteos, observamos un clarísimo cambio de ritmo ternario a binario. Si el tema fue tomado del repertorio popular, sin duda fue transformado rítmicamente. También en el canto popular aparecen con frecuencia pasajes sincopados, pero en un estilo y contexto muy diferentes de los que se observan en este ejemplo. Propongo una lectura ternaria que se acercaría mucho más al estilo popular, en el que el ritmo siempre es más claro y definido en melodías de danza.

El ejemplo A5, *Por las sierras de Madrid*, de Francisco de Peñalosa (311), nos ofrece otro curioso caso de un empleo simultáneo de cuatro melodías de canciones muy conocidas en la época, a las que se añaden un bajo y un tiple en contrapunto con el resto de las voces. Ya Felipe Pedrell, muy tempranamente, calificó esta obra como una "apoteosis musical de la canción". ¿Popular, o popularizante?, podríamos preguntarnos. Porque está muy lejos de ser demostrado, creemos, que los temas escogidos por Peñalosa para este ingenioso crucigrama musical pertenezcan a la tradición popular. Romeu Figueras atribuye a la melodía del tercer tema, *Aquel pastorcito, madre*, una "factura popular"<sup>8</sup>, afirmación que creemos muy discutible, dado lo artificioso y complicado de su decurso melódico, sobre todo en la segunda semifrase. En cuanto al tema del contrateno, *Vuestros ojos son mis ojos*, Dionisio Preciado afirma y trata de demostrar que se trata de la melodía del n° 79 de las

*Cantigas de Santa María*,<sup>9</sup> en cuyo caso el origen popular sería también muy improbable. A mi juicio, el único de los cuatro temas en el que se respira un cierto aroma melódico popular es el del primer tenor, *Por las sierras de Madrid tengo de ir*, sin que ello se pueda tampoco demostrar claramente.

La cita y cometario de estos cinco casos, aunque breve, puede servir como ejemplo de que es muy aventurado dar un salto desde el texto popular de una composición hasta la melodía, afirmando que también esta es popular porque lo sea el texto. El mismo Romeu Figueras, a pesar de las citas que identifican la popularidad de los temas literarios, matiza muy certeramente el resultado de su búsqueda con estas palabras: "Muchos de los poemas pertenecientes al género que viene llamándose tradicional, no son sino elaboraciones y adaptaciones cultas de motivos y maneras conocidos también por la poesía colectiva y huidiza que llamamos popular, donde aparecen con más fluidez, más espontaneidad y menos retoque y artificio"<sup>10</sup>.

Sabias palabras, que nos invitan a una reflexión pausada, antes de echar las campanas al vuelo ante lo que creemos un hallazgo espectacular e inédito.

Detengámonos ahora a examinar otro procedimiento que también ha sido empleado de vez en cuando para rastrear el sustrato popular en nuestra compilación coral: la pervivencia de un texto del CMP en la tradición musical popular de hoy. Un caso que ha sido citado repetidamente es el de los núms. 329 y 350, *Aquel cavallero, madre*, cuyo texto muestra algunas coincidencias literales con una de las fórmulas nemotécnicas que sirven a los dulzaineros, tamborileros o maestros de danza para recordar un toque instrumental de danzas de paloteo. El tema a que nos referimos fue detectado por E. Martínez Torner y posteriormente por M. García Matos, cuyos trabajos respectivos cita Romeu Figueras en el estudio introductorio que venimos citando.<sup>11</sup> En su versión popular, el texto y la melodía han sido transcritos varias veces por Kurt Schindler en tierras de Soria y por García Matos en Hontoria del Pinar (Burgos) y en Casarejos (Soria), según la nota de Romeu. Yo mismo he transcrito muy recientemente otra variante más del mismo tema recogida por Luis Díaz, lo mismo que una de las de Schindler, en Sotillo del Rincón, provincia de Soria.<sup>12</sup> He aquí el tema en la versión del CMP y en la tradición popular:

### **(Ejemplo B, 1, 2 y 3)**

La comparación entre las tres versiones deja fuera de dudas que se trata de tres tipos melódicos que nada tienen que ver entre sí. Si la prestación del CMP al repertorio popular es evidente en este caso (extremo que habría que documentar más ampliamente, para demostrar que no se trata de una mera coincidencia, sino de una verdadera prestación), es también claro que no existe parentesco musical alguno entre el tema popular y las versiones musicales corales.

Podríamos extender este análisis a otros casos de coincidencia en los textos entre la tradición oral musical y el repertorio del CMP, como el *Romance del prisionero* (85) u otros de los citados en el trabajo de M. Torner al que alude la nota de Romeu a la que acabamos de hacer referencia, pero siempre con el mismo resultado: el parentesco literario no garantiza esa relación musical que se detecta claramente entre las variantes de un mismo tipo melódico.

Revisemos ahora, para terminar este punto, el procedimiento que siguió Marius Schneider, en el artículo que hemos citado al comienzo, para detectar parentescos temáticos entre las obras del CMP y las melodías del repertorio popular tradicional. Tanto en este trabajo como en otros de musicología comparada, Schneider agrupa variantes de un mismo tipo melódico poniendo en juego unos criterios que, a nuestro

juicio, no son completamente fiables, porque no tienen demasiado en cuenta la forma en que funcionan la memoria y la creatividad en los intérpretes de la música de tradición oral. Para Marius Schneider, las melodías muestran su parentesco respecto de un mismo tipo cuando poseen un "incipit" idéntico o parecido, cuando el decurso melódico dibuja un perfil globalmente semejante, y cuando hay identidad o gran similitud en la fórmula rítmica. Este criterio, sobre el que se basan algunos de sus trabajos más importantes, creemos que no es completamente válido, porque no tiene en cuenta todos los rasgos definitorios de un tipo melódico.

En nuestra opinión, basada en el análisis comparativo de variantes musicales en un amplio fondo de recopilaciones de música de tradición oral,<sup>13</sup> esos contornos definitorios son, preferentemente los que Schneider pone en juego, la identidad o similitud de la organización melódica, sea ésta modal o tonal, los reposos semicadenciales o cadenciales de cada inciso sobre grados idénticos o parejos en colorido sonoro, dentro del mismo sistema melódico, y una estructura de desarrollo melódico idéntica o muy semejante, que viene condicionada generalmente por una misma mensura poética en el texto literario. Cuando alguno o algunos de estos rasgos difieren, es muy difícil poder asegurar un parentesco con el mismo tipo melódico, aun cuando se detecte un parecido global, o cierta semejanza en algunos detalles.

Esta impresión es, precisamente, la que se percibe cuando se examina la ejemplificación que Schneider transcribe como resultado de su trabajo de búsqueda en el CMP. Analicemos algunos de los ejemplos que él propone.<sup>14</sup>

## ***Bloque II***

### ***(Ejemplos 1a, 1b y 1c)***

El número *1a* es el que en el CMP lleva el 141, *Dale si le das, moçuela de Carasa*, bien conocido a causa de su texto desenfadado y jocoso. Schneider transcribe como variante en *1b* la canción infantil *Que salga la dama, dama*, recogida en el *Cancionero Salmantino* de A. Sánchez Fraile.<sup>15</sup> Es indudable que existe entre ambas melodías un cierto parecido, a causa de su naturaleza tonal mayor. Pero las diferencias en los elementos melódicos no permiten afirmar que se trate del mismo tipo. Obsérvese el reposo semicadencial de la primera semifrase, sobre el I grado en La y sobre el V en la canción salmantina, si se hubiese de realizar la armonía. Este solo detalle bastaría para afirmar que no estamos ante dos variantes del mismo tipo. Pero la segunda semifrase lo confirma mucho más, porque el decurso melódico, aun cuando abarque el mismo ámbito, difiere enormemente. Volveré más adelante a sacar a la palestra a esta *Moçuela de Carasa*, indudablemente popular, pero para emparejarla con otros "tipos" diferentes.

### ***(Ejemplos 2a, 2b y 2c)***

El ejemplo *2a*, el villancico anónimo *Mano a mano los dos amores* (66), cuya melodía tiene un colorido modal de Re, ya muy tonalizado por las cláusulas con punto intenso, aunque presenta también algunos rasgos arcaizantes, sobre todo en las sucesiones armónicas. Tiene, indudablemente, cierto aire popular, sobre todo a causa de la simplicidad de su ritmo (a excepción de la síncopa del primer compás) y la naturalidad de la línea melódica. Pero una lectura comparativa hace surgir muy serias dudas sobre su parentesco melódico con los ejemplos que Schneider propone como variantes. Con el *2b*, evidentemente, no hay ninguno. El modo de Mi (en altura la) de éste último delata la diferencia entre ambos. La transposición que Schneider apunta

para el segundo hemistiquio de la melodía carece de lógica, porque esta melodía del romance de *La dama y el pastor* tiene un contexto amplísimo en el cual la cadencia última del ejemplo asturiano que aporta Schneider, tonalizada por la cromatización del VII grado (sol#) es una excepción entre las demás variantes del tipo, abundantísimas en la tradición oral de toda la península Ibérica.<sup>16</sup> Por otra parte, cuando en el repertorio popular se da una transposición de un tramo melódico, caso muy frecuente en otras culturas tradicionales y muy escaso en la española, ésta se da en una perfecta lógica sonora con el contexto, siempre dentro del mismo sistema melódico.

El resto de los ejemplos que Schneider aporta tiene mayor semejanza puntual con el decurso melódico del villancico palatino, pero posee también un colorido tonalizante mucho más marcado, coloreado por las cromatizaciones en el VII y III grado del sistema, tonal menor en este caso, que son muy características del repertorio popular, pero están ausentes en el ejemplo del CMP.

En los ejemplos siguientes volvemos a encontrar las mismas dudas acerca de los parentescos melódicos que propone Schneider:

**(Ejemplos 4a, 4b, 4c y 4d)**

La melodía del 4a, perteneciente al conocidísimo villancico *Oy comamos y bebamos*, de Juan del Encina (CMP, 174), ya casi en un modo menor tonal, a pesar de sus armonías arcaicas, no tiene parentesco melódico alguno con el 4b, en modo de Mi; tampoco con el 4c, en Do, más modal que tonal, ni con el 4d, de nuevo en modo de Mi, altura Sol, con un ámbito de octava, mucho más amplio que la canción de Encina. De nuevo la transposición que propone Schneider carece de lógica melódica en el contexto.

**(Ejemplo 5a, 5b y 5c)**

En el ejemplo 5a, en clarísimo modo de Mi, sucede lo contrario: el ejemplo 5b es un claro modo menor tonal.

Podríamos extender nuestro análisis al resto de los ejemplos, pero con los mismos o parecidos resultados, ya que Schneider aplica siempre los mismos criterios para la detección de las variantes de un tipo melódico.

### **3. A la búsqueda del rastro popular en el Cancionero Musical de Palacio**

Descartados, pues, los procedimientos que hemos revisado, no nos queda otro camino que el de abordar la lectura del repertorio palatino desechando cualquier hipótesis previa que condicione nuestra búsqueda. Sólo así podremos obtener algún resultado fiable.

Ya hemos dejado dicho más atrás que un conocimiento claro de las características de la canción popular de tradición oral permite distinguir con bastante seguridad lo que es música popular de lo que es música escrita, de autor. Aplicando, pues, los criterios que dejábamos expuestos al examinar los elementos musicales de ambos repertorios comparativamente, distinguimos en el CMP los siguientes grupos de obras:

A) *Composiciones cultas*: son la inmensa mayoría de las obras, ya que en ellas aparecen con toda claridad las características de la música "culto", de escuela, es decir, los procedimientos compositivos vigentes en la época de la compilación.

B) *Composiciones de estilo popular*: son unas cuantas obras, muy pocas, que con mucha probabilidad pertenecen, dadas sus características literarias y musicales, a la música popular de la época.

C) *Composiciones popularizantes*: una serie de obras cuyos rasgos melódicos permiten afirmar que pueden haber sido tomadas del repertorio popular, aun, cuando presenten ciertos retoques exigidos por la técnica polifónica.

D) *Composiciones de autor*, imitativas del estilo de la canción popular. Analicemos algunos ejemplos de cada uno de los tres grupos últimos.

## I. OBRAS DE ESTILO POPULAR

En este grupo, que comprende unas 12 obras, se detecta el estilo del repertorio popular, en unos casos por el contenido del texto, en otros por la hechura de la melodía, cuya sonoridad tiene un amplio contexto en la tradición oral musical, y en otros casos por ambos motivos. Señalaremos algunos paralelismos y coincidencias, pero nunca como variantes cercanas de un mismo tipo melódico.

### 1. *De Monçón venía el mozo* (CMP, 34)

El ámbito melódico de una cuarta en disposición interválica tono-tono-semitono es muy frecuente en el repertorio popular tradicional. Hay ejemplos a centenares de esta sonoridad vetusta, sobre todo en el género narrativo. Apuntamos uno a modo de término comparativo: el romance de *La loba parda* (1b), en una variante difundida por gran parte del cuadrante NO de la Península.

### 2. *Muchos van de amor heridos* (CMP, 92) (Ejemplos 2a, 2b y 2c)

Ejemplo de otro ámbito melódico de cuarta en disposición interválica semitono-tono-semitono, también frecuentísimo en el género narrativo del repertorio popular. Anotamos dos ejemplos semejantes en sonoridad.<sup>17</sup> Nótese que el primer intervalo es inestable (semitono o tono), por ser el paso del VII grado (subtónica o sensible) al I del sistema melódico.

### 3. *No pueden dormir mis ojos* (CMP, 114) (Ejemplos 3a y 3b)

Otro ejemplo más en que ocurre el mismo fenómeno sonoro que en el anterior. Del ejemplo 3b hemos recogido múltiples variantes en los cancioneros de Zamora y de León.

### 4. *Ved, comadres, qué dolencia* (CMP, 122) (Ejemplos 4a y 4b)

Ámbito de 5 o 6 notas, que amplifica un sonido hacia arriba y otro hacia abajo la sonoridad que se percibe en el ejemplo *la*. Hay melodías a centenares en el repertorio popular, tanto de esta sonoridad como de una estructura semejante de desarrollo melódico, incluido el breve ostinato de rebote sobre la nota básica del sistema. Apuntamos un ejemplo de tierras de León, para que se pueda apreciar esta semejanza.<sup>18</sup>

### 5. *Dale, si le das* (CMP, 141) (Ejemplos 5a y 5b)

Sin duda alguna, ésta es la obra más claramente popular en todo el CMP. Pero no sólo porque el texto lo demuestre, sino sobre todo porque su sonoridad y su estructura

de desarrollo melódico tienen un contexto amplísimo, principalmente en el repertorio norteño de bailes en ritmo binario, al estilo del ejemplo que transcribimos en 5b. Aunque la semejanza en el decurso melódico no es puntual, el ámbito y el colorido son muy semejantes.<sup>19</sup>

**6. *Quien tal árbol pone* (CMP, 187)  
(Ejemplos 6a y 6b)**

Vuelve en este ejemplo el mismo núcleo sonoro de cuarta disminuida, que ya percibíamos en los ejemplos 1 y 2, ampliado hacia arriba en un sonido más. Los ejemplos paralelos son también abundantísimos en el repertorio popular. Para establecer la comparación hemos tomado uno de tierras de Zamora.<sup>20</sup>

**8. *D' aquel fraire ñaco* (CMP, 255)  
(Ejemplo 8)**

De nuevo se percibe en este ejemplo la sonoridad de los ejemplos 1 y 4, un poco más afirmada en el colorido del modo mayor tonal, del que ya está a un paso esta obra, con amplísimo contexto popular, que no es necesario citar expresamente.

**9. *Dindirindin, dindirindín* (CMP, 359)  
(Ejemplo 9)**

La sonoridad, la estructura de desarrollo melódico, de 4 versos más una respuesta breve, la ausencia de cláusulas, revelan la hechura popular de esta pieza, tan mercedamente interpretada con frecuencia.

Podríamos completar la enumeración de este primer bloque con algunas otras obras en las que también se percibe el estilo popular, aunque surjan dudas sobre algún detalle. Son éstas las tres piezas jocosas tituladas *Jançu, Janto* (248), *Calabaca, No sé, buen amor* (251) y *El cervel mi fa, Noche y die* (258); y por último la titulada *Sol, sol, gi, gi* (63), calificada por Romeu, no sin cierta contradicción, como popular estudiantil.<sup>21</sup>

## II. COMPOSICIONES POPULARIZANTES

Como ya hemos indicado, son obras que en el conjunto del repertorio del CMP se distinguen por la simplicidad y sencillez de su línea melódica, que las asemeja al estilo del canto popular, y por una hechura coral de tipo homofónico en la que los finales de cada inciso no son tan artificiosos como las cláusulas. Pero a la vez, estas obras contienen algunos detalles en los que se adivina la mano de un autor que sigue los procedimientos de escuela. Examinemos algunos ejemplos.

**1. *Tirí allá, que no puedo* (CMP, 6)**

La homofonía coral y la ausencia de cláusulas confieren a esta obra un aire sencillo y simple, cercano al popular. Sin embargo la semicadencia al la en el segundo inciso carece de contexto en el repertorio popular.

**2. *Rodrigo Martines* (CMP, 12)**

Obra de hechura muy semejante a un canto popular, por la simplicidad de la línea melódica, la interválica, la estructura de desarrollo melódico ABAC y la alternancia rítmica de troqueo y yambo, que aparece de vez en cuando en cantos narrativos. No

obstante, la sucesión arquetípica de acordes de su armonía la acerca también muchísimo a procedimientos muy empleados en obras polifónicas, tanto vocales como instrumentales.

### **3. *Nuestro bien y gran consuelo* (CMP, 14)**

La estructura de esta obra, así como la sencillez de su melodía, son idénticas a los del género religioso popular denominado gozos o goigs, tan difundido, sobre todo por Levante. Hay que notar, sin embargo, que los gozos, aunque muy popularizados, son más bien composiciones cultas o semicultas.

### **4. *Gritos davan en aquella sierra* (CMP. 15)**

Melodía sencilla, de aire popular, excepto en la cláusula, cuyas cromatizaciones rarísima vez se realizan en esta forma en la canción popular. Ciertamente, hay también cromatizaciones complicadas en las tonadas del repertorio tradicional, pero siguen una lógica sonora distinta a la que aquí se percibe, más artificiosa.

### **5. *So ell enzina, enzina* (CMP, 20)**

Melodía de aire muy popular, para un texto que se asemeja mucho a ciertos *ostinato* verbales que son frecuentes en el repertorio tradicional. Se percibe, no obstante, cierto artificio en las vocalizaciones del tiple. La sucesión mi-fa, tan definida, tampoco es muy frecuente en el repertorio popular.

### **5. *Tres morillas m' enamoran* (CMP, 24)**

Aunque esta melodía tiene cierto aroma popular innegable (¿lo tiene, o nos parece que lo tiene, al sernos tan familiar?), es raro encontrar en el repertorio tradicional una interválica tan rebuscada como la del primer inciso, y una cadencia ascendente (términos un tanto contradictorios) en el modo de mi.

### **7. *Minho amor, dexiste ay* (CMP, 61)**

Aire melódico muy popular, al que sería fácil encontrarle un contexto en el repertorio tradicional. Las cláusulas, no obstante, así como la sucesión acordal, revelan cierto artificio y complejidad.

### **8. *Aquí viene la flor, señores* (CMP, 75)**

Sonoridad también muy popular, con un contexto amplio, incluida la alternancia de VII grado natural y cromatizado. Sólo la cláusula final revela una mano culta.

Para no alargar demasiado este comentario, que sería repetitivo e insistente, termino con una relación de otras obras que se pueden clasificar dentro de este mismo grupo. Son las siguientes: *No pueden dormir mis ojos* (114), *Que bien me lo veo* (139), *Fonte frida* (142), *Ya cantan los gallos* (155), *Sola me dexaste* (223), *Meu naranjedo non ten fruta* (310), *O castillo de montanges* (326), *Cutegón e Singel* (357) y *Otro tal misacantano* (357). De todas estas obras pueden hacerse observaciones y comentarios semejantes a los que hemos hecho a las otras de esta sección.

## **III. COMPOSICIONES DE AUTOR IMITATIVAS DEL ESTILO POPULAR**

Aunque es seguro que algunas de las obras que hemos citado anteriormente podrían incluirse aquí, nos referimos en este apartado más bien a las composiciones cuya autoría está bien documentada en cuanto a texto y música, pero revelan una hechura diferente a la del resto del repertorio de Palacio, y más cercana a un estilo popular.

Los ejemplos más conocidos, y comúnmente considerados como obras imitativas del estilo popular son, sobre todo, ciertas composiciones de Juan del Encina, como las tituladas *Cucú, cucú* (94), *Oi comamos y bebamos* (174), *Si avrá en este baldrés* (179), *Pedro, i bien te quiero* (278) y *Dacá, bailemos, Carrillo* (282). Estas obras y algunas más, con evidentes referencias a lo popular en texto y melodía, también han contribuido a difundir la idea de la existencia del sustrato popular en el CMP. Pero este tema está muy lejos de ser medido en sus justos límites. No podemos abordar aquí su estudio, ya que plantea un problema que exigiría ser formulado, tanto para la búsqueda de datos como para el análisis comparativo, con una metodología diferente de la que hemos seguido en nuestro trabajo.

#### 4. Final obligado, a modo de conclusión

El resultado de nuestro rastreo por las páginas del CMP ha dejado claro que ese sustrato popular objeto de nuestra búsqueda es muy escaso: apenas son 30 las obras, entre un total de 458, en las que aparecen ciertos rasgos musicales que nos permiten relacionarlas en mayor o menor medida con la canción popular de tradición oral tal como ha llegado a nuestros días. Pero además, en la mayor parte de estas obras esa semejanza global con el estilo de la canción popular queda modificada por una serie de rasgos que originan serias dudas sobre un parentesco claro y evidente entre los tipos melódicos tal como aparecen en la compilación coral y tal como los encontramos en las recopilaciones actuales de la música de tradición oral.

Esta conclusión nos sugiere, entre otras, dos reflexiones con las que vamos a concluir este trabajo. La primera de ellas se refiere al estilo coral del repertorio de CMP. Cuando Higinio Anglés escribe la expresión *sustrato popular*, lo hace en un contexto muy significativo. En efecto, después de haber afirmado que en el repertorio de Palacio "la música hispánica se presenta ya con características nacionales que la distinguen de las obras europeas" nuestro musicólogo continúa escribiendo así: "De la música conservada se deduce, asimismo, que a pesar de que nuestros compositores conocían el estilo de la escuela franco-alemana, prefirieron seguir con su tipismo nacional (subrayamos), el cual tendía siempre al expresivismo dramático, valiéndose de formas musicales sencillísimas (...) el compositor sabe encontrar efectos de emotividad sorprendente con acordes naturales, aparentemente arcaicos, que acompañan una melodía tradicional típicamente hispánica (volvemos a subrayar). El *sustrato popular* (aquí está la famosa expresión, que también subrayamos) que rezuman tantos villancicos y romances castellanos de la presente colección, unido a la simplicidad de formas contrapuntísticas, es lo que forma contraste con el repertorio profano de la canción amorosa de las Cortes de Borgoña y Francia".<sup>22</sup>

A la vista del resultado de nuestro sondeo, creemos que esta teoría de Anglés necesita una revisión muy a fondo. Porque si es cierto que el estilo y la técnica de la composición *oral de* la época del CMP es en España tan distinta de la europea, tema que queda fuera del objetivo de nuestro trabajo, una cosa es segura: que tal diferencia es muy difícil que se deba a la presencia del sustrato popular. Búsquenla los estudiosos

avanzando en otras direcciones, porque la que sugiere Inglés quizá les lleve muy poco lejos. Porque entre el repertorio musical del CMP y la música de tradición oral que ha llegado a nuestros días no hay parecido global: sólo algunas coincidencias esporádicas y puntuales, no más de las que en otra época cualquiera se han dado entre música de autor y música popular de tradición oral.

La segunda reflexión que queremos hacer, ya para terminar, se refiere a la manera de enfocar la búsqueda de raíces populares en obras musicales del pasado. Hay una cuestión previa que es necesario aclarar: si los repertorios de música popular transcritos de la tradición oral sólo datan en nuestro país de un siglo para acá, ¿cómo estamos seguros de que nos sirven para establecer las comparaciones que nos aclaren los parentescos y las prestaciones temáticas con unas músicas escritas cuatro o cinco siglos antes? ¿Cómo se puede salvar este bache de tiempo? M. Schneider, que reconoce esta dificultad, pretende salvarla con una teoría ingeniosa. He aquí sus palabras al final del trabajo que venimos citando desde el principio de éste nuestro: "Parece probable -dice- que los compositores del *Cancionero de Palacio* se sirvieron a veces de motivos de música popular. El material de la música popular actual no nos suministra concordancias completas, pero sí muchas fórmulas melódicas o rítmicas que podrían arraigar en unas canciones más antiguas conocidas también por los compositores del XVI. En este caso, las discrepancias se explicarían por la evolución histórica que sufrió la canción popular". La hipótesis es sugerente, pero no convence, porque deja abierto el mismo interrogante al que pretende responder. Porque ¿cómo detectaremos los pasos de esa evolución, si sólo nos consta el estado en que ha llegado hasta nosotros? ¿Dónde está el otro término de comparación, es decir, el canto popular tal como se practicaba hace cinco siglos?

En un trabajo parecido al de Schneider, M. García Matos, que también buscó paralelismos entre las obras citadas por Francisco de Salinas en su *De música librí septem* y las melodías de la tradición popular actual, ante lo escaso del resultado de su búsqueda, formula la misma hipótesis, llegando a hablar de la *biología de la canción popular* como la causa de que la semejanza entre los tipos melódicos de ambos repertorios aparezca tan borrosa y difuminada.<sup>23</sup>

Según estos investigadores, la canción popular se nos muestra en estos repertorios cultos en una forma más arcaica que aquélla en que ha llegado a nosotros: de ahí que las semejanzas no se perciban con claridad. A nuestro juicio, sin embargo, lo que ocurre es precisamente lo contrario. Porque una lectura pausada, analítica, de los cancioneros de música tradicional revela que hay un número de tonadas, muy significativo dentro del conjunto, en las que aparecen elementos melódicos más arcaicos que aquéllos que configuran las melodías que en los repertorios cultos se consideran como populares. Tales son, por ejemplo, ciertos sistemas melódicos modales que desaparecieron muy tempranamente de la música culta; ciertas sonoridades configuradas por ámbitos melódicos muy estrechos, afectados a la vez por cromatizaciones muy características; ciertos fenómenos de entonación que generan intervalos ambiguos, a medio camino entre el mayor y el menor; ciertas fórmulas melódicas circulares, sin principio ni fin lógicos, inconcebibles en la música escrita; ciertas estructuras de desarrollo melódico que se sustraen a lo que se considera como lenguaje musical normal, formado por incisos, semifrases, frases y períodos; ciertas formas de relación entre texto y música que configuran una estética muy especial; y sobre todo, un predominio clarísimo de los sistemas modales sobre los tonales, dentro del repertorio tradicional popular de la península Ibérica tomada globalmente, que demuestran con toda evidencia que estamos ante dos culturas musicales paralelas entre

las que, ciertamente, ha habido relaciones a lo largo del tiempo, pero no de dependencia, sino de influencia. Influencia que precisamente ha ejercido, no la música popular sobre la de autor, sino ésta sobre aquélla, y en un doble sentido: como sustrato sonoro que ha dado origen a melodías en las que se percibe ya claramente el predominio de los tonos mayor y menor, y como elemento alterador de los viejos sistemas de organización melódica que, al ser 'contaminados' por los nuevos, generan sonoridades mixtas e inestables, muy características de la música popular de tradición oral, y que sin embargo no encontramos en la música de autor.

Evidentemente, no estoy tratando de asignar una edad o una época concreta a las melodías del repertorio popular tradicional, intento casi siempre imposible. Pero lo que sí me atrevo a afirmar es que un determinado canto popular tradicional, aun cuando haya sido compuesto (si es que puede aplicarse este término a la actividad creativa de un intérprete de música de tradición oral) en una época relativamente reciente, está configurado musicalmente de acuerdo con unas sonoridades, con unos sistemas de organizar los sonidos, que desaparecieron ya hace varios siglos como procedimiento compositivo en la música de autor, pero que han seguido vigentes, en uso, hasta hoy mismo en la práctica musical de tradición oral. Como también se puede asegurar que una porción bastante amplia de ese mismo repertorio popular es de hechura relativamente reciente, porque así lo revelan sus rasgos melódicos.

Y con esto estamos en el nudo de la cuestión que nos hemos planteado respecto de la relación entre el CMP y la música popular. Porque ese pequeño bloque de obras en las que hemos detectado rasgos populares contiene sonoridades más acordes con las que en los cancioneros populares aparecen con hechura más reciente, que con aquéllas otras en las que encontramos sistemas melódicos más arcaicos. Dicho de otro modo: hay en el repertorio popular tradicional un bloque muy amplio de melodías que parece haber quedado anclado al pasado, resistente al paso de los siglos, y ese bloque no tiene apenas nada que ver con el que en el CMP recuerda un estilo popular.

En conclusión: seguimos sin saber a ciencia cierta cómo cantaba el pueblo hace quinientos años. Pero en caso de que podamos ir descifrándolo, en una paciente y lenta marcha hacia atrás, en el *Cancionero Musical de Palacio* vamos a encontrar muy pocas claves para aclararlo.

#### NOTAS

1. Las referencias al *Cancionero Musical de Palacio* y la numeración de los ejemplos que citamos a lo largo de nuestra exposición se refieren a la edición de HIGINIO ANGLES, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vols. II y III, Barcelona, 1947-1951.

2. O. o, vol. IV-1 y IV-2, introducción y estudio de los textos del *Cancionero Musical de Palacio*, por JOSE ROMEU FIGUERAS, Barcelona, 1965, *passim*.

3. MARIUS SCHNEIDER: "¿Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio?", en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol. VIII, 1953, p. 177 y ss.

4. TOMAS DE SANTA MARIA, *Arte de tañer fantasía*, primera parte, capítulo XXVIII: De los ocho tonos generales, folio 62 recto, y *passim*,

5. TOMAS DE SANTA MARIA, o. c, capítulos XXIV y XXV.

6. En este punto concreto relativo al ritmo, en el que hemos hecho un cómputo a partir de las transcripciones realizadas por H. Anglés, nuestra afirmación de la uniformidad rítmica predominante en el repertorio del CMP fue contradicha por M. MORAIS, quien en una ponencia posterior, dentro del mismo simposio, bajo el título "La cuestión métrico-rítmica en la interpretación del CMP" expuso ampliamente una novedosa y sugerente teoría rítmica, que a su vez fue fuertemente contestada por varios asistentes. En todo caso, el elemento rítmico es sólo uno de los cuatro elementos diferenciales que aquí señalamos. Y el contraste que señalamos entre ambos repertorios, popular y culto, es más que evidente en este punto, por novedosas que

sean las grafías con que se quieran transcribir unos signos de compaseo en uso en la época, cuyo significado está más que claro en todos los tratadistas. Esta cuestión es, pues, liminar en la argumentación que estamos manejando aquí.

7. J. ROMEU FIGUERAS, o. c, vol. IV-1, pp. 87-94.
8. ROMEU FIGUERAS, o. c, vol. IV-2, p. 413.
9. D. PRECIADO: "Pervivencia de una melodía de las Cantigas en el Cancionero Musical de Palacio", en *Actas del Congreso Internacional España en la música de Occidente*, vol. I, pp. 95 y ss.
10. J. ROMEU FIGUERAS, o. c, vol. IV-1, p. 88.
11. J. ROMEU FIGUERAS, o. c, vol IV-1, nota 31 en p. 101.
12. Véase *Cancionero popular de Castilla y León* (transcripciones musicales y estudio musicológico de M. MANZANO), tomo II, p. 134.
13. En los seis tomos de nuestro *Cancionero Leonés* (León, Diputación provincial, 1988-1991), que recoge un fondo de 2162 documentos musicales, damos el resultado de un chequeo de variantes de tipos melódicos en más de 40 obras de recopilación de música de tradición oral (véanse especialmente las introducciones al tomo primero de cada uno de los volúmenes I y II).
14. Conservamos la referencia numérica de la ejemplificación de Schneider, que agrupa cada tipo y sus variantes bajo una sigla que comprende números consecutivos para cada letra.
15. A. SANCHEZ FRAILE, *Nuevo cancionero salmantino*, Salamanca, 1941, p. 110.
16. Véase la relación de variantes y el estudio comparativo entre las mismas que hemos hecho en el *Cancionero Leonés*, vol. 1, tomo 1, p. 304 y ss.
17. M. MANZANO, *Cancionero de folklore musical zamorano*, núms. 725 y 794.
18. M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, vol. 1, tomo 1, núm. 267b.
19. M. MANZANO, o. c, vol. I, tomo 2, núm. 584.
20. M. MANZANO, *Cancionero de folklore musical zamorano*, núm. 991.
21. J. ROMEU FIGUERAS, o.c, vol. IV-2, p. 278.
22. H. ANCLES, o. c, Vol 1, pp 13 y 14.
24. M. GARCIA MATOS: "Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De música libri septem*", en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol XVIII, 1963, p. 67 y ss.

**(Trasladar aquí todos los EJEMPLOS MUSICALES)**



## MUSICA DE TRADICION ORAL Y ROMANTICISMO

Ponencia en el II Congreso Nacional de la Sociedad Española de Musicología  
(Granada, mayo de 1990)

Uno de los interrogantes a los que los estudiosos de la música de tradición oral se vienen enfrentando desde hace casi un siglo es el que frecuentemente se ha formulado con una pregunta un tanto simple: ¿Hasta dónde se puede retroceder, con garantía documental, en el estudio de la tradición oral musical? Y a tal pregunta se suele dar una respuesta no menos simplificadora: puesto que las primeras recopilaciones de música popular tradicional no se remontan más allá de la segunda mitad del siglo XIX, es evidente que, de esa época para atrás, poco o nada sabemos con certeza acerca de la música de tradición oral.

Ante la aparente evidencia de esta respuesta, los folkloristas músicos se quedan, en general, un tanto desarmados, acudiendo a generalidades, vaguedades o hipótesis no comprobadas, para tratar de aclarar las numerosas cuestiones que plantea el origen y la evolución del repertorio de las músicas populares. Por lo que se refiere a la tradición oral musical española, sólo algún que otro especialista ha intentado remontarse hacia atrás, tratando de superar la barrera decimonónica. Ya son clásicos, o al menos de obligada referencia para cualquier estudioso del folklore musical, algunos trabajos de retrospectiva debidos a musicólogos tan eminentes como Marius Schneider, Manuel García Matos, Miguel Querol, y más recientemente Dionisio Preciado, en los que se trata de encontrar referencias documentales de música de tradición oral en composiciones de los siglos XVI y XVII, o en ejemplos musicales de obras teóricas de la misma época. Otros estudiosos, como Higinio Anglés o Francesc Baldelló, afirman encontrar en las *Cantigas* o en el repertorio gregoriano algunos tipos melódicos que aparecen en variantes muy cercanas, según ellos, en el repertorio vocal popular que se ha transmitido hasta hoy por tradición oral.<sup>1</sup>

Pero, digámoslo abiertamente, esta búsqueda es tan apasionante para los que la han intentado como decepcionante para quienes tratamos de seguir los pasos de este rastreo en el pasado con un sentido crítico. Porque lo cierto es que, hablando en general, las melodías populares que estos buscadores afirman encontrar en las obras musicales históricas aparecen en ellas con unos trazos, más que populares, popularizantes, y con unos rasgos musicales mucho menos arcaizantes que aquellos que nos presenta un amplísimo bloque del repertorio de tradición oral recogida en este siglo, todavía ayer mismo. Se impone, preciso es decirlo, una revisión a fondo de estos

trabajos que, no por ser pioneros, han de ser indiscutibles en todas las conclusiones a las que los autores han llegado.

En el caso concreto de las Cantigas, esta revisión ya ha sido hecha en cuanto al aspecto que nos ocupa por Ismael Fernández de la Cuesta, y por el único método fiable: el análisis de los elementos musicales. El resultado de ese análisis permite concluir que el comportamiento melódico del repertorio musical de las Cantigas revela diferencias tan profundas respecto del de la música popular, que prácticamente resulta evidente que no existen relaciones temáticas entre ambos, salvo en algún caso muy excepcional, en el que quizá sea más bien la casualidad, y no la prestación, la causa de la semejanza.<sup>2</sup>

Pues bien, es esta misma metodología de análisis, este enfrentamiento directo con los hechos musicales, que son las melodías, la que, aplicada a los repertorios de música de tradición oral recopilados desde el final del siglo pasado, va permitiendo a los etnomusicólogos adentrarse con alguna seguridad en esa maraña intrincada y laberíntica que es el repertorio del folklore musical.

Con alguna seguridad, digo. Porque en el campo de la etnomusicología no nos enfrentamos con documentos escritos, o con datos de archivo, sino con unas músicas que desde hace siglos han vivido en la memoria de los intérpretes y cantores, se han ido transmitiendo por tradición oral, y en un momento dado han quedado congeladas, sin referencia documental en el pasado. Por ello la certeza de las conclusiones no puede venir en etnomusicología del estudio documental de las fuentes, ya que tales fuentes casi nunca existen, sino que hay que buscarla por un método de musicología comparada.

Y la comparación se establece en etnomusicología en un plano triple. Primero, dentro del mismo repertorio transcrito, cotejando las diversas variantes de un mismo tipo melódico, ya que éstas, aun cuando hayan sido recopiladas y transcritas en una misma época, pueden representar diversos estadios de un mismo documento musical muy alejados en el tiempo y en el espacio geográfico. Segundo, relacionando la música de tradición oral con la música escrita o de autor, para poder detectar las semejanzas o diferencias mutuas en los elementos musicales, las prestaciones entre ambos repertorios, y la forma concreta en que la tradición popular asimila la música llamada "cultura". Y tercero, cotejando el repertorio oral de un determinado ámbito geográfico, con el de otras culturas musicales más o menos alejadas en el espacio geográfico, o también en el tiempo, ya que, como es sabido, hoy perviven todavía culturas musicales a las que podemos llamar primitivas.

Refiriéndonos ya concretamente a la música de tradición oral de una amplísima porción de la Península Ibérica, la que podríamos llamar "tierra adentro" para distinguirla de las tierras costeras, siempre sujetas a influencias musicales foráneas, el análisis comparativo entre los diversos repertorios de este ámbito geográfico y el cotejo con la música de autor escrita revela una serie de diferencias notables entre ambos. En la cultura musical oral aparecen una serie de elementos arcaizantes, que no se detectan en la música de autor. Enumero los más relevantes: sistemas melódicos modales, no tonales, en un porcentaje bastante alto, que en muchos repertorios supera el cincuenta por ciento; ámbitos melódicos restringidos que toman como base del desarrollo melódico el pentacordo o el hexacordo, y no la octava; cromatizaciones en determinados grados del sistema melódico, que obedecen a leyes bastante estables, pero que no pueden considerarse como modulaciones propiamente dichas; libertad en el decurso melódico, de ningún modo sujeto a la tiranía de los grados tonales, de sus acordes, o de las leyes cadenciales; "irregularidades" en las fórmulas rítmicas, que no

se sujetan en muchos casos a un compás fijo, sino que siguen la dicción natural del texto con gran libertad y espontaneidad, etc., etc.

Esta serie de elementos musicales, junto con otros de menor relieve, conforman buena parte del repertorio de la música de tradición oral. Analizados en detalle y en bloque, y comparados con la música de autor, revelan que la formación, transmisión y conservación del repertorio musical en que aparecen tales características ha seguido un camino paralelo al de la música "cultura", de la que ha recibido escasas influencias a lo largo del tiempo. Se trata, en suma, de dos culturas musicales bastante diferentes, una denominada "cultura", la música escrita, y otra popular, folklore musical, música de transmisión oral, que, a pesar de haberse relacionado en determinados casos y momentos, ello es indudable, han tenido vida diferente, han coexistido en paralelo durante largas épocas.

Y aunque no se puedan asignar tiempos y épocas determinadas a las melodías del repertorio popular, sí que se puede afirmar, a la vista de los hechos musicales, que en la música de tradición oral aparecen una serie de elementos arcaicos que la música de autor ha excluido, ha eliminado (ha superado, es la opinión más frecuente) hace ya varios siglos. Dicho de otro modo: aun cuando una tonada popular haya nacido sólo hace unas cuantas décadas, dato que quizá se pueda constatar documentalmente en algún caso, puede estar configurada sobre la base de elementos musicales arcaicos, que se ha sustraído a la influencia de la música de autor vigente desde hace más de tres siglos.

Pues bien, fuera de algunos casos aislados, es en un momento concreto, que creemos que se puede datar con bastante aproximación hacia la segunda mitad del siglo XIX, cuando el repertorio de tradición oral en bloque comienza a recibir una serie de influencias directas de la música "cultura", de autor, que dejan en ella una impronta cuyos rasgos se pueden percibir analizando ese repertorio comparativamente, tanto entre los diversos estilos musicales que lo forman, para percibir esta evolución, como entre lo popular y lo "culto", para detectar la influencia de éste sobre aquél.

Antes de ponerme a efectuar un análisis, que no puedo realizar aquí sino de forma resumida, quiero citar una serie de hechos que influyeron muy decisivamente en esta especie de mutación del repertorio tradicional. En el decurso del siglo XIX, y principalmente en su segunda mitad, la sociedad rural fue perdiendo su secular aislamiento, casi total en muchos núcleos de población apartados de las comunicaciones, por efecto de la movilidad de una serie de personas que iba y venía de las aldeas a las ciudades, de unos núcleos de población a otros, ejerciendo el papel de transmisores de modas, usos y costumbres novedosas y, en el caso que nos ocupa, de músicas foráneas, de estilo popular o popularizante, pero de hechura bastante diferente a la del repertorio tradicional más vetusto y secular, vigente todavía en los ambientes rurales.

La época a la que nos referimos es la de los músicos itinerantes, ciegos y copleros, que recorrían ciudades, villas y pueblos cantando un repertorio de nueva hechura que se yuxtaponía, y en ocasiones se sobreponía o sustituía al romancero tradicional, conservado en un estilo bastante uniforme desde siglos atrás. Es la época en que las sociedades urbanas en expansión y crecimiento ofrecen algunas oportunidades de trabajo, entre otras en el servicio doméstico: sirvientas que van a la ciudad, vuelven al pueblo con nuevas canciones aprendidas, que rápidamente pasan a formar parte del repertorio más rural. Es la época en que curas y maestros aprenden durante los cursos de su carrera un mínimo de repertorio musical de hechura culta, de contenido

pedagógico, pero de estilo imitativo del popular, y lo enseñan en los pueblos y aldeas en que ejercen su profesión. Es la época en que los instrumentistas populares, a impulsos de las modas que van llegando del ambiente urbano, tratan de renovar su repertorio de tocatas, procurando ponerse al día para poder responder a las demandas de los nuevos gustos cambiantes. Es también la época en que las familias más pudientes del ámbito rural hacen frecuentes escapadas a la ciudad, en la que menudean estancias breves, y en la que no pocas familias de las ciudades tienen su segunda casa, la casa para las vacaciones. Por este doble conducto de ida y vuelta llegan a la ciudad muchas piezas y géneros del repertorio tradicional y también llegan a los pueblos ciertas tonadillas y romanzas de zarzuela que se han puesto de moda en las ciudades, y que son los fragmentos más afortunados de un repertorio que, a su vez, se aumentó en parte del folklore tradicional. Gómez Amat resume muy certeramente este fenómeno de trasvase recíproco de cultura musical en estas palabras: "La zarzuela recibe la contribución del canto y la danza populares, y luego hace retornar al pueblo todo un tesoro de melodías y ritmos que éste acepta como suyos y asimila sin dificultad".<sup>31</sup>

Pero pasemos ya a considerar directamente la forma en que tiene lugar este fenómeno de mutación de la música de tradición oral durante la época que hemos señalado. Podemos agrupar los cambios obrados en el repertorio en dos grandes grupos. Por una parte, los que originan la sustitución de un bloque más o menos amplio del mismo por una serie de tonadas nuevas, foráneas, de características musicales y literarias diferentes a las del repertorio anterior en uso. Sustitución, he dicho, o por lo menos coexistencia, en los casos en que la aceptación del nuevo repertorio no supone el olvido del anterior. Por otra parte, los que afectan a las características musicales de la canción tradicional de un determinado ámbito geográfico influyendo en una progresiva transformación musical, casi siempre una tonalización de los tipos melódicos, en su mayoría modales, que integran el repertorio tradicional.

Los cambios *por sustitución* afectan en alguna medida a casi todas las secciones del cancionero popular, pero aparecen con mucha más frecuencia en algunos géneros. El género narrativo es, sin duda, uno de los que reciben en esta época mayor cantidad de materiales nuevos. Este hecho es constatable por la simple lectura de las músicas y los textos en los trabajos de recopilación. Sabido es que los romances tradicionales, tan estudiados por filólogos y lingüistas, tienen hasta seis o siete siglos de vivencia en la tradición, en determinados casos bien documentados. Más de un centenar de temas romancescos de todo tipo, muchos de ellos en decenas de variantes diferentes, vienen siendo recogidos directamente de la tradición oral desde las últimas décadas del pasado siglo.

La temática de estos cantos narrativos es de sobra conocida: se trata casi siempre de episodios, percances, conductas o sucesos protagonizados por personajes históricos o legendarios, siempre lejanos, que se convierten en símbolo, paradigma y ejemplo moral a imitar o rechazar. Las historias de *Gerineldo* el paje, de *La Condesita* a la que estorban la boda, de *Don Bueso y su hermana cautiva*, de *La mala suegra*, de *La esposa fiel*, de *La doncella guerrera*, de *La Gallarda* devoradora de hombres, del *Conde Niño*, de *Santa Elena martirizada*, de *Blancaflor y Filomena*, de *Tamar*, del *Quintado y la aparición*, de *Delgadina*, de *La bastarda y el segador*, de *Albaniña* la esposa infiel, del *Prisionero*, de *La flor del agua*, y tantas otras, han ido pasando de boca en boca hasta nuestros días. Todas estas narraciones y muchas más han vivido en la memoria de las gentes, relatadas en largas hiladas de versos y cantadas, canturreadas muchas veces, al son de melopeas protomelódicas interminablemente repetidas. Y aunque esas músicas

han ido transformándose al paso de los años, de los siglos, en no pocos casos han llegado hasta nosotros mostrando unos rasgos que denotan inconfundiblemente su antigüedad y arcaísmo.

Voy a ilustrar este texto con algunas de esas melodías, para que sirvan como punto de referencia a los lectores. He aquí primero tres versiones melódicas diferentes del romance de *Don Bueso y su hermana cautiva*, en verso hexasilábico: (*Ejemplos 1, 2 y 3*)

Ahora una melodía del romance de *Gerineldo*: (*Ejemplo 4*)

Esta que sigue es la melodía denominada *tajaraste*, con que se cantan en la isla de la Gomera los romances del baile del tambor, en numerosas variantes: (*Ejemplo 5*)

El romance de *Santa Elena* se cantaba por tierras de León con esta melodía, entre otras: (*Ejemplo 6*)

La historia de *Delgadina*, a quien su padre rey requiere de amores, se cantaba de esta forma: (*Ejemplo 7*)

Y el romance del *Raptor pordiosero*, recogido también por tierras de León en vetusto metro hexasilábico, recibía este son. (*Ejemplo 8*)

Podríamos alargar mucho más la relación de ejemplos en los que aparecen rasgos musicales arcaicos, pero nos bastan los ya citados para poder comparar.

Vayamos ahora al repertorio de los cantos narrativos más recientes, que se difundieron en el ámbito rural a partir de la segunda mitad del siglo pasado, entrando a formar parte del repertorio popular, como consecuencia del trasiego e intercambio de culturas musicales al que antes nos hemos referido. Una simple lectura de los títulos de estas historias cantadas es ya muy reveladora: *El Corregidor y la Molinera. La Peregrina. Madre, Francisco no viene. El crimen de Mansilla. Los ladrones de Toledo. Enrique y Lola. Los dos mártires de amor. Pastora violada en el monte. Agustinita y Redondo. La criada y el señorito. En la estación de Alicante. Mata a su novio por haberla dejado encinta. Mata a su novia porque no se deja deshonorar. Juanito, atropellado por el tren. Redondo ya no es Redondo. Manolo y Josefa. Hijo abandonado que encuentra a su madre en confesión. Desengañado, se suicida por amor. Obligada a abandonar al novio, se suicida por amor. Abandonada encinta, mata a su novio. Las niñas devoradas por una gorrina. Olvida a su novio soldado. La mártir de amor. El novio fiel. Crimen en el Cristo del Otero. El padre incestuoso y el hijo parricida. Los carlistas en Villada. El fusilamiento de García y Galán. Padre herido que reconoce al hijo soldado. Moza rebelde que abandona el hogar. Adelaida. Amores prohibidos. Zagala requebrada. Rosita la cigarrera y Timoteo el barrendero. La pobre Adela. Rosita encamada.*

La relación sería interminable, pero es más que suficiente la que hemos trasladado para caer en la cuenta de cómo los viejos y perennes temas simbólicos y paradigmáticos, concretados en personajes anónimos y lejanos tomados como arquetipos, y contados en un lenguaje sobrio, severo, casi objetivo, ceden el paso a otras historias, o mejor sucesos, cercanos, protagonizados por personas con nombres propios ordinarios, localizados en un punto geográfico determinado, narrados en un estilo y lenguaje que intenta impresionar, sobrecoger, contagiar al oyente. Con esa carga de sentimientos, la moraleja quedaba en la memoria, y además la copla se vendía, a céntimo, a real o a peseta, conforme avanzaba la devaluación.

He dicho historias contadas, con un lenguaje nuevo, muy diferente del de los viejos romances, que a los lingüistas y filólogos, más que a los musicólogos, les toca

analizar. Pero también historias cantadas, y aquí entramos en el terreno al que queremos llegar.

Veamos las melodías con que se cantan algunas de estas historias, para poder compararlas con las que hemos transcrito anteriormente:

He aquí, para empezar, la melodía del estremecedor relato de *El novio que mató a su novia*: (Ejemplo 9)

La historia de *Enrique y Lola* se cantaba así: (Ejemplo 10)

La de *La mártir de amor*, a la que los padres encierran para evitar que se vea con su novio, sonaba de esta forma: (Ejemplo 11)

El encuentro del padre herido con el hijo soldado hacía estremecer al auditorio con esta sentida melodía: (Ejemplo 12)

La trágica muerte del ermitaño del Cristo del Otero, de Palencia, se cantaba a los sonos de esta tonada: (Ejemplo 13)

Y ésta es la melodía del suceso, ocurrido en Granada si la copla no miente, de *Los dos mártires de amor*: (Ejemplo 14)

Para terminar, dos ejemplos de los más tardíos, ya cercanos al paso doble tonadillero. El primero nos cuenta la historia novelesca de la madre que abandona al hijo recién nacido y lo encuentra, décadas después, en el sacerdote al que va a confesar su pecado: (Ejemplo 15)

El segundo, con el que termina este bloque de ejemplos, relata la historia de Adelaida, que vaga, loca de amor, en busca de su amante Enrique, que la ha abandonado a causa de un malentendido:

(Ejemplo 16)

También en este apartado la relación sería interminable, pero con los ejemplos citados queda bien claro que este repertorio de historias nuevas ha traído también nuevas músicas. De las severas fórmulas romancescas, de rasgos arcaicos, de sobriedad casi protomelódica, hemos pasado a las melodías tonales, a las tonadas, no ya románticas, sino sentimentales, que pretenden contagiar al auditorio popular y lo consiguen. De aquellas austeras músicas que sirven como mero soporte a los canturreos del romancero hemos pasado a un mundo sonoro formado por melodías populares, sí, pero de hechura reciente, "culta", muy diferente de una buena parte de las músicas del fondo de la tradición oral.

Pues bien, este mismo fenómeno de implantación de un nuevo repertorio que a partir de la segunda mitad del siglo XIX comienza a convivir en paralelo con el anterior y a sustituirlo en determinados casos, lo encontramos en la mayor parte de los géneros de la música de tradición oral. Aunque los límites de este trabajo no me permitan extenderme demasiado, sí quiero dedicar algunas líneas más a alguno de estos géneros, para que mi intento de demostración quede mejor documentado.

Hice antes alusión a los cambios que en el repertorio religioso se operaron en el siglo pasado, con la difusión de nuevos cánticos enseñados en las iglesias por los párrocos que los aprendían en los seminarios, y sobre todo por los misioneros de diversas Ordenes Religiosas que recorrían pueblos, aldeas y ciudades, predicando aquellas misiones que administraban en comprimidos de una semana los cuarenta días de ejercicios espirituales ignacianos. Si algún género de música tradicional sufrió cambios por sustitución, fue el religioso. Aquellas vetustas melodías que encajaban perfectamente en el resto del repertorio popular profano, del que se distinguían únicamente por un leve toque de severidad; aquéllas otras, tan numerosas, que

recuerdan sonoridades gregorianas sin copiarlas puntualmente, fueron sustituidas por un repertorio foráneo, popularizante, pero culto. Aquel inagotable y añejo repertorio de ramos, loas, gozos y dolores, misterios, alabanzas, relojes de la Pasión, rosarios, letrillas, súplicas, misereres, alboradas y rogativas, calvarios y candelarias, letanías, devociones, padrenuestros y avemarías, salves y credos, aunque siguió cantándose en muchos lugares y ocasiones, fue sustituido en gran parte por otro tipo de cánticos de carácter sensiblero, sentimental, romántico, y de contenido didáctico, piadoso (es decir, al servicio de la piedad individualista, de fervorín), y a veces agresivamente militante, acorde con las devociones recién instituidas de Cristo Rey, del Corazón de Jesús y de María, y de sus apostolados militantes.

No me resisto a poner algunos ejemplos musicales para ilustrar lo que acabo de decir. He aquí, primero, algunos ejemplos del viejo repertorio religioso. Los tomé del género denominado *loa*, *loya* o *ramo* por el Noroeste peninsular, similar al de los gozos levantinos y catalanes: (*Ejemplos 17 al 22*)

Este último cántico, corruptela creativa del tono IV gregoriano originó cientos de variantes de cantos de Cuaresma y Pasión<sup>4</sup>!

Veamos ahora, comparándolos con los anteriores, algunos cánticos del nuevo repertorio decimonónico. Los tomé de un librito editado en Palencia en 1911, que recoge la reciente producción de las últimas décadas del pasado siglo.<sup>5</sup> Entre más de un centenar, selecciono sólo algunos de los que lograron mayor popularidad.

He aquí un canto de *Llamada a misión*: (*Ejemplo 23*)

Dos cantos de penitencia: (*Ejemplos 24 y 25*)

Un canto de comunión (*Ejemplo 26*)

Otro al Corazón de Jesús: (*Ejemplo 27*)

Dos cánticos a la Virgen: (*Ejemplos 28 y 29*)

Y para terminar, uno que se hizo popularísimo: el *Himno al Padre Hoyos*: (*Ejemplo 30*)

Me he fijado sólo en dos géneros, el narrativo y el religioso. Pero la lectura atenta de los cancioneros tradicionales revela que este tipo de canción foránea, de nueva hechura, tan diferente de la tradicional en contenido y estilo, aunque a menudo trate de imitarla, afecta a todos los géneros del repertorio popular. Por la época a la que nos estamos refiriendo aparecen nuevas canciones de tipo rondeño, de carácter sentimental, sensiblero, a menudo cursi, muy diferentes de las antiguas rondas, llenas de un lirismo sobrio y contenido, elegantes en texto y música; en el campo de los bailes, el vals gana terreno a la jota y el pasodoble se va imponiendo a los antiguos bailes llanos y corridos; además, cada región o país va quedando simbolizado en un baile (muñeira o bolero, seguidilla, jota o sardana) cuya práctica casi exclusiva acaba por causar el olvido de los amplísimos y variadísimos repertorios tradicionales de danzas y bailes. La canción escolar didáctica invade el repertorio infantil, que se va unificando y va perdiendo los rasgos autóctonos de cada tierra. Hasta el vetusto repertorio de cantos de laboreo se amplía con algunas canciones de nueva hechura en las que aparece una visión romántica, falsa, de los momentos más duros de la vida rural. He aquí un ejemplo de éstas últimas: (*Ejemplo 31*)

Evidentemente, no es la verdadera leñadora la que aquí canta, sino alguien que no conoce el oficio más que de oídas.

En fin, el repertorio popular entero se amplía con una abundante aportación de cantos de nueva hechura que conviven con las viejas tonadas lugareñas, y a menudo las van sustituyendo.

Pero además de estos cambios por sustitución, a los que me he venido refiriendo hasta ahora, y en gran parte como consecuencia de ellos, se dan también en el repertorio tradicional otra serie de cambios que podemos denominar por transformación, que afectan ya más directamente a la naturaleza musical del mismo. Se trata de una serie de nuevos rasgos musicales que van apareciendo en las tonadas que integran el repertorio antiguo. Este proceso evolutivo, al que antes he llamado tonalización progresiva, tampoco se puede analizar en rigor diacrónicamente, porque no disponemos para ello de datos documentales. La lectura de los cancioneros publicados desde hace cien años, aun cuando la hagamos en un orden cronológico de aparición, no nos ayuda a aclarar la manera en que este proceso se realiza. Muy al contrario, puede confundirnos, ya que en las primeras recopilaciones ya aparecen muchas tonadas de naturaleza tonal, cuya melodía, o al menos la variante en que han sido recogidas, revela una hechura más bien reciente, mientras que cancioneros recopilados muy recientemente contienen un gran número de documentos con rasgos melódicos muy arcaicos. De lo cual se deduce claramente que en la memoria de los intérpretes se conservan, hoy todavía, tonadas pertenecientes a épocas de la tradición oral muy distantes en el tiempo. Sólo un análisis comparativo de las melodías, como ya dijimos, permite establecer con alguna aproximación los sucesivos estadios por los que va pasando una melodía transmitida oralmente.

Los pasos de esta evolución aparecen con bastante claridad analizando casos concretos de tipos melódicos de los que es posible reunir un cierto número de variantes, disponiéndolas en un orden que revele el diacronismo de la evolución, según la lógica que aparece de forma global en un repertorio amplio. Voy a fijarme muy brevemente en dos ejemplos que ilustren lo que acabo de decir.

El primero de ellos es una *canción del banquete de boda*, de la que aparecen múltiples variantes por toda la Submeseta Norte de la península. Un buen número de estas variantes son cantadas, hoy todavía, conforme a un sistema melódico de mi diatónico, de trazos bien arcaicos: (*Ejemplo 32*)

En otro bloque de variantes también muy numeroso se detecta una inestabilidad que afecta al II grado del sistema, Fa, nota que aparece cromatizada o natural, con una alternancia irregular, y a veces también en entonación ambigua. He aquí un ejemplo: (*Ejemplo 33*)

En otro grupo de variantes entonadas por otros intérpretes aparece ya el sonido mi como la nota básica de una escala establemente menor, pero todavía diatónica, con el segundo grado, Fa, cromatizado siempre ascendentemente, pero con el VII grado natural, no en el papel de sensible, sino de subtónica: (*Ejemplo 34*)

Y por fin, en otra serie de casos, el sonido re, ya cromatizado, además del Fa sostenido estable, asume claramente el papel de sensible, originando un sistema melódico tonal menor con base en el sonido mi: (*Ejemplo 35*)

Este fenómeno de alternancia de funciones modales y tonales sobre el sonido Mi ha sido detectado y estudiado hace tiempo en algunos trabajos de E. Martínez Torner y M. García Matos.

Veamos todavía un segundo y último ejemplo, ahora en modo de Sol. Se trata de una tonada de baile que se conoce por todo el Noroeste de la provincia de León. También existen decenas de variantes transcritas, algunas desde hace seis décadas, de

esta canción. He aquí tres de estas variantes, recogidas en nuestro *Cancionero Leonés: (Ejemplos 36, 37 y 38)*

El proceso de tonalización se ha obrado en este caso como consecuencia de una vacilación que afecta al VII grado del sistema melódico originario, hasta convertirlo, de nota subtónica de un modo de sol, en sensible de un modo mayor en altura sol.<sup>6</sup>

Semejantes procesos evolutivos podríamos detectar si nos detuviéramos a analizar otros tipos melódicos. Del análisis comparativo del repertorio oral se pueden deducir una serie de constantes de evolución que no podemos detenernos a considerar aquí. Los antiguos sistemas melódicos modales, tan ampliamente presentes en una buena parte de la tradición oral, tal como ha llegado hasta nosotros, aparecen a menudo afectados por vacilaciones de entonación que afectan a determinados grados, dando ello origen, unas veces a melodías completamente tonalizadas, y otras veces a tipos melódicos en los que este proceso no está íntegramente realizado. Y curiosamente, las ambigüedades melódicas que resultan de este fenómeno originan tonadas de una rara belleza que a menudo representan la cultura musical de un determinado colectivo o de una zona geográfica específica.

El análisis de este interesantísimo fenómeno permite, creemos, atribuir esta serie de cambios evolutivos al encuentro entre dos culturas musicales, una popular, de tradición oral, y otra popularizante, formada por elementos musicales de origen "culto", de música de autor. Sin duda este contacto entre culturas musicales distintas se ha dado siempre en alguna medida a lo largo del tiempo, en una forma más o menos esporádica y directa, causando una serie de cambios en el repertorio de la música de tradición oral. Pero es a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando esa influencia de la música "culto" sobre la tradicional se ejerce en la mayor parte de las tierras de nuestro país en una forma más amplia y más continua, debido a las circunstancias que hemos apuntado. Y el hecho de que la difusión del nuevo repertorio "de autor" alcanzase por entonces una rapidez y extensión mucho mayor que en épocas pasadas, es la causa de que en la tradición oral musical aparezcan simultáneamente etapas diferentes de una evolución que de ordinario, en otras culturas musicales y en otros momentos de la historia, ha sido muchísimo más lenta y gradual.

Hay un testigo de excepción que conoció muy de cerca el cambio al que nos hemos venido refiriendo a lo largo de esta exposición: Federico Olmeda. Este insigne músico castellano publicó su *Cancionero popular de Burgos* en el año 1902. Lo había recopilado, según su propio testimonio, en las últimas décadas del siglo pasado. Esta obra, aparte de la enorme riqueza documental que contiene, es también interesantísima por los datos informativos de tipo etnológico y por el esfuerzo de ordenación, selección y estudio musical que el autor realiza a partir del material recopilado. Pues bien, si hay una constante en las páginas que Olmeda escribe, es la voz de alarma ante el rápido cambio, que él entiende como un deterioro, que las tradiciones musicales populares están sufriendo en el momento en que él recopila y transcribe su cancionero.

En la última sección del libro, que Olmeda redacta a modo de conclusión, hay un epígrafe titulado *Conservación de las canciones populares*, que, aunque referido más directamente a la música instrumental, contiene referencias hacia el folklore musical, con alusiones directas al tema que estamos tratando. He aquí lo que escribe Federico Olmeda:

"No he de concluir sin hacer alguna reflexión encaminada a la conservación práctica de estas canciones, pues por mi parte no las he recogido para que publicadas vayan a ocupar un puesto reservado e inamovible en las bibliotecas. (...)

Para fomentar y conservar estas canciones populares, nada mejor que divulgarlas obras de esta especie. (...) Esto influiría en el mismo desarrollo de las aptitudes musicales de los pueblos; pero además se debe procurar que no sustituyan a las costumbres antiguas, sobre todo por lo que se refiere a los bailes, por las modernas, y que por lo tanto sean las cantoras con su clásico pandero o pandereta las que toquen y canten para esos bailes. (...)

Modernamente se hace uso de los acordeones y de las guitarras y de las gaitas para los usos de la música popular. Es indudable que el acordeón y la guitarra pueden producir en el pueblo el único bien de formar el principio popular del conjunto armónico. A cambio de este pequeño servicio producen estos instrumentos muchos males, los cuales se condensan en uno solo, que consiste en matar de pleno el arte popular tradicional, pues con el uso de ellos no se ejercitan muchísimas canciones populares, como las rondas, las ruedas, los agudillos y otras muchas. Las dulzainas, que hasta poco ha, han servido de excelente auxiliar de la música puramente popular si se contuvieran en sus propios límites de instrumento popular, hacen una campaña contraproducente y algo censurable.

Creen los gaiteros, con buena fe por supuesto, que es un gran mérito tañer en su dulzaina los pasacalles, habaneras, jotas y piezas por este estilo de las zarzuelas, en las funciones populares, sin considerar el mal que entraña, primero para ellos mismos, segundo para las piezas que tocan y tercero para la música popular.

Es un gran mal para ellos mismos, porque con eso demuestran que desconocen la naturaleza de los instrumentos que tocan, los cuales por su construcción no son aptos para tocar esas piezas (...). Es un gran mal para la música que tocan, porque como no fue hecha para esos instrumentos, (...) la echan a perder. (...) Es un gran mal para la música popular, porque llevados los gaiteros del pugilato de la moda, abandonan las tonadas populares de gaita y enseñan a los pueblos canciones artísticas en condiciones pésimas y que no son a propósito para ellos, lo que da por resultado que olvidan lo que poseen de antiguo y fruto del mismo pueblo por aprender las nuevas".<sup>7</sup>

Indudablemente estas palabras de Federico Olmeda contienen unas apreciaciones estéticas en cuya consideración no vamos a detenernos, ya que nos llevarían muy lejos del objetivo que aquí nos hemos propuesto. Pero sí merece la pena destacar que es precisamente la época en que las corrientes del romanticismo musical entran en España, aunque de forma esporádica, la misma en que la música popular de tradición oral entra en un rápido proceso de transformación que en cierto modo emborriona sus rasgos más genuinos y originales. Porque no es ajeno a este proceso el hecho de que las primeras recopilaciones de música popular, llevadas a cabo en las últimas décadas del siglo XIX, sean precisamente, salvo excepciones muy raras, las menos rigurosas desde el punto de vista documental. Sus autores, en general, o escogían para sus colecciones las tonadas que les parecían más acordes con las normas musicales en que ellos habían sido formados, eliminando las que les resultaban más extrañas, o bien retocaban a menudo los materiales con las adaptaciones, arreglos y correcciones que las convertían en obras aptas para sonar en la velada zarzuelera o en el salón burgués. No sin razón clamaba Pedrell contra estas manipulaciones, afirmando que estaban hechas "por músicos incultos y desvalidos en achaques de música, (...) que no sentían ni la música en general, ni el hechizo de la deleitosa monodía popular".<sup>8</sup>

Cabe preguntarse entonces si los compositores españoles que por entonces y después tomaron el folklore musical como referencia temática lo conocían o pudieron conocerlo bien, dada la pobreza del material del que disponían. A excepción, claro está, de Manuel de Falla, cuyo conocimiento y contacto con las fuentes orales le permitió tomarlas directamente o intuir lo más genuino y sugerente de las obras de recopilación.

Cuando en las historias de la música del pasado inmediato que hoy se escriben, todavía con muy poca perspectiva, se culpa al folklore de que la música española haya

cogido el tren europeo "tarde, mal y -en muchos casos- nunca", creemos que se está haciendo una gran injusticia a nuestra música popular de tradición oral. Porque está demostrado con creces, en casos de grandes compositores, que la búsqueda en las raíces de una cultura musical tradicional, no sólo no esteriliza la capacidad creativa, sino que puede llevar a un compositor hasta las más altas cumbres del arte musical de vanguardia.

En cualquier caso, aunque éste no sea ya el momento del folklore en el campo de la creatividad musical, donde ciertamente soplan otros vientos, el campo de la música es muy vasto, y la tarea del etnomusicólogo está bien clara. Porque un conocimiento cada vez más amplio y profundo de la música de tradición oral, como de cualquier música histórica, sólo puede proporcionar beneficios y ayudas a un músico, cualquiera que sea su tarea, dedicación o especialidad.

## NOTAS

1. Nos referimos a los siguientes trabajos: "¿Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio?", por MARIUS SCHNEIDER, en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol. VII, 1953; "Pervivencia en la canción actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De Música libri septem*", por M. GARCIA MATOS, en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol. XVIII, 1963; "La canción popular en los organistas españoles del S. XVI", por M. QUEROL GAVALDA, en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol. XXI, 1966; y "Canto tradicional y polifonía en el primer Renacimiento español", por DIONISIO PRECIADO, en *Actas del Congreso Internacional España en la música de Occidente*, vol. 1, pp. 171 y ss. Para la opinión de H. ANCLES hay que consultar, *passim*, el tomo III de su obra *La música de Las Cantigas...* En cuanto a F. BALDELLO, véase su estudio "Elements gregoriens dans la cancéo popular catalana" en el vol. II de *Materials de l'obra del cançonner popular de Catalunya*, Barcelona, 1928.

2. FERNANDEZ DE LA CUESTA: "Los elementos melódicos en las Cantigas de Santa María", *Revista de Musicología de la SEdM*, vol. VII, 1984, núm. 1, pp. 30 y ss.

3. CARLOS GOMEZ AMAT, *Historia de la música española*, 5, Alianza Música, Madrid, 1984, p. 132.

4. *Colección de cánticos religiosos populares en música impresa*, Palencia, 1911.

5. En el último tomo del *Cancionero Leonés* (vol III, tomo II), núms. 1376 al 1376ap, hemos transcrito y ordenado con un criterio evolutivo un total de 43 variantes melódicas de este mismo tipo.

6. Los ejemplos musicales que ilustran el texto están tomados del *Cancionero Leonés de MIGUEL MANZANO* (León, 1988-1991), del *Cancionero de folklore musical zamorano*, del mismo autor (Madrid, 1982), del *Romancero de la isla de la Gomera*, de MAXIMIANO TRAPERO y LOTHAR SIEMENS (La Gomera, 1987) y de la obra citada en la nota nº 4. Las referencias de números, páginas y títulos acompañan a cada ejemplo. El ejemplo núm. 31, recogido por Ángel Barja en la comarca leonesa de Riaño, es un fragmento de un cuplé de Agustín Bódalo, popularizado por Raquel Meller.

7. FEDERICO OLMEDA, *Cancionero popular de Burgos*, Burgos, 1902; reedición facsímil, Burgos, 1975.

8. FELIPE PEDRELL, *Cancionero musical popular español*, tomo I, p. 32.

***(Intercalar aquí los ejemplos musicales relativos a este escrito)***



## EL CANTO POPULAR RELIGIOSO EN LA TRADICION ORAL

Ponencia en las Jornadas sobre *La música en la Iglesia, de ayer a hoy*  
León, 5-7 de septiembre de 1991

Entre todas las posibilidades de enfoque que ofrece el tema del que se me ha invitado a hablar en estas Jornadas acerca de *La música en la Iglesia, de ayer a hoy* he elegido la que me parece que puede estar más de acuerdo con el contexto de los otros temas que se abordan en estos días, y con el interés de los asistentes. Voy a realizar un análisis de los diferentes elementos de la canción popular religiosa, así como del contexto en que este género de música se ha desarrollado en el pasado, tratando de apuntar al final algunas lecciones que a mi entender se pueden extraer de este análisis. Trataré de ser conciso, dados los límites del tiempo de que dispongo, para que haya lugar a un coloquio al final de mi intervención.

### 1. Precisiones

Comienzo por precisar el significado de los términos que aparecen en el enunciado de mi exposición, un tanto diferente del que se lee en el programa. En lugar de *La música popular religiosa en Castilla y León*, el contenido de lo que voy a decir responde mejor a este título: *El canto popular religioso en la tradición oral*. Voy, pues, a referirme únicamente al canto, no a todo tipo de música, pero sin poner límites geográficos al repertorio sobre el que voy a llevar a cabo mi análisis, aunque me ceñiré únicamente al de habla castellana, o española, como se prefiera.

Para comenzar, pues, digo que voy a tratar sólo del canto, es decir, de la música vocal. Dejo, pues, a un lado cualquier otro tipo de música, aunque sea popular, que tenga alguna relación con actos litúrgicos o piadosos. Por supuesto, voy a referirme al canto religioso, ya que éste es el tema del que se ocupan estas Jornadas. Pero no quiero plantear directamente la cuestión de si hay o no hay una música o un canto que, considerado solamente en su aspecto musical, pueda denominarse propiamente religioso, por contraposición a otro género profano. Este es un problema cuyo planteamiento y solución, además de quedar un tanto fuera del objetivo que aquí me propongo, llevaría demasiado tiempo. Voy a hablar solamente de música popular. Ello quiere decir que voy a excluir de los análisis y reflexiones que siguen cualquier música no destinada a ser cantada por el pueblo. Con toda la imprecisión que conlleva el término pueblo, dejo claro, sin embargo, para que comencemos a entendernos, que me

voy a referir a aquellos cánticos que están destinados a ser interpretados por la gente que asiste a un acto litúrgico o piadoso en calidad de asamblea que participa colectivamente en el mismo, aun cuando ese carácter comunitario quede a veces un tanto velado, por razones y circunstancias que serían fáciles de aclarar.

Para terminar estas precisiones previas, aclaro que me voy a referir a los cantos populares religiosos transmitidos por tradición oral. Con ello dejo a un lado en el análisis que después voy a efectuar, los cánticos de autoría conocida, aun cuando se hayan escrito en un estilo popularizante y hayan llegado a ser populares en el sentido que corrientemente se da a este término, a saber, aceptados, aprendidos y repetidos por un amplio sector de lo que entendemos por pueblo o gente. Sin embargo me referiré también más adelante a estos cantos religiosos de autor conocido que se han popularizado, ya que de su comparación con los verdaderamente populares, tradicionales y anónimos, se pueden extraer una serie de conclusiones muy interesantes para el objetivo que se proponen estas Jornadas.

## 2. Tipología y especies de canto popular religioso

De entre los diferentes criterios que pueden servir de base para la clasificación de los cantos populares religiosos, voy a fijarme únicamente en el que considero más clarificador en relación con el objetivo que me he propuesto en esta exposición, a saber: el de la relación entre el canto y la celebración litúrgica. Para las consideraciones relativas a este aspecto, voy a seguir de cerca los conceptos que ya he dejado expuestos en la introducción al tercer volumen del *Cancionero Leonés*, recientemente publicado.<sup>1</sup>

Teniendo en cuenta la funcionalidad, podemos distinguir cuatro especies de cánticos religiosos: los *litúrgicos*, los *paralitúrgicos*, los *devocionales colectivos* y los relacionados con la *piedad privada o individual*. Por cantos litúrgicos entendemos los que forman parte integrante de actos rituales, como son la misa, los sacramentos o cualquier otra celebración cuyo desarrollo se somete a una norma o rito establecido por la Iglesia y celebrado en su nombre. Y dado que hasta hace unas tres décadas todos o la inmensa mayoría de los actos del rito latino católico, casi exclusivo por estas tierras, tenían que celebrarse en latín, única lengua litúrgica, es obvio que los únicos cantos religiosos propiamente litúrgicos eran los que se cantaban en latín, como parte integrante de los actos rituales. Como se sabe, todos esos cantos tenían (y quizá tengan todavía) una melodía oficial, en cierto modo ritual, el canto gregoriano. Pero también existía la posibilidad de que fuesen cantados en música figurada, de autor, con determinadas condiciones de estilo, también sujetas a unas normas o criterios.

Una pregunta surge aquí de inmediato: si el pueblo entonaba cantos litúrgicos, ¿tenía que entonar necesariamente también las melodías gregorianas cuasi-rituales? La práctica secular demuestra que no. En primer lugar, porque además de las melodías gregorianas oficiales, siempre hubo en la mayor parte de las tierras hispanas otras fórmulas musicales que se han venido cantando desde tiempos lejanos.<sup>2</sup> Cuál sea el origen de estas melodías litúrgicas de tradición oral, que a veces reciben el nombre de mozárabes o cantos *more hispano*, es una cuestión apasionante, que apenas ha sido detectada ni apuntada por los etnomusicólogos. Y en segundo lugar, porque también han existido en la música de tradición oral otra serie de fórmulas de las que se suele decir que son corruptelas o deformaciones del canto gregoriano, aunque igualmente se podría afirmar que son recreaciones en estilo musical tradicional de unos cantos

gregorianos que se ha tratado de imponer al pueblo, pero que éste se ha resistido como instintivamente a cantar con fidelidad.

Hay además otro hecho: a pesar de la obligatoriedad ritual del canto gregoriano, la práctica popular de la música litúrgica se ha reducido siempre a muy poco, sobre todo en el ámbito rural: unas cuantas fórmulas melódicas, de diferentes grados de solemnidad, para las partes del *ordinario* y *propio* de la misa, los cantos del *Oficio* y *Misa de Difuntos* (el más frecuente, casi diario hasta hace escasas décadas), algunos himnos y antífonas relacionadas con el culto eucarístico (*Pange hngua, Tantum ergo, Sacris sollemniis*) o con la devoción a la Virgen María (*Ave maris stella, Regina coeli, Salve Regina*), y el Oficio de *Completas* dominical. Estos eran los únicos cantos en latín que el pueblo, sobre todo de ámbito rural, ha escuchado o cantado, con fórmulas melódicas autóctonas o derivadas de las gregorianas. Por ello carece de fundamento la afirmación que a veces se ha hecho, de que hay una estrecha relación de origen entre la música popular tradicional y el canto gregoriano.<sup>3</sup> hecho de que esa relación aparezca claramente en algún caso concreto no permite, ni mucho menos, concluir que la música popular de tradición oral, ni siquiera la religiosa, esté relacionada en su origen con el canto gregoriano.

Al llegar a este punto se hace evidente una primera constatación, que se refiere tanto a la música popular religiosa como a la de autor: su escasa relación con la liturgia de los ritos que se están celebrando. Sólo la pérdida del sentido funcional de los cantos originarios del propio de la misa, así como de su contenido, explica que la mayor parte de las composiciones religiosas, sean de carácter culto o popular, se hayan hecho sobre la base de las partes del ordinario de la misa, o de otros textos que no son propios de cada una de las etapas o tiempos del ciclo litúrgico (el "*proprium de tempore*"). quede sólo indicada esta consideración, sobre la que no podemos extendernos más en esta ocasión.

El repertorio de los cantos paralitúrgicos, por el contrario, es abundantísimo en la tradición popular. Precisamente como consecuencia de la ininteligibilidad del latín y la dificultad del canto gregoriano, que es un repertorio culto, aun cuando contenga algún elemento popular, se ha desarrollado desde hace siglos un repertorio paralelo de cantos religiosos en lengua vulgar. Tales cantos han cumplido y suplido las funcionalidades de la música litúrgica, tanto en las celebraciones rituales (misa, oficio, procesiones, culto a los santos, etc.), en las que estos cantos inteligibles doblaban a los rituales en latín (éstos son los cantos propiamente paralitúrgicos), como en los actos piadosos de devoción, colectiva o privada que desde hace siglos también, pero sobre todo en los tres últimos, se han venido multiplicando hasta la saturación: rosarios, novenas, quinaros y septenarios, triduos, dolores y gozos, siete domingos, nueve primeros viernes, trece martes, devociones a todos los Santos y Santas, peregrinaciones, rogativas, romerías y devociones de todo tipo.

Respecto de los cánticos que hemos denominado paralitúrgicos, hay que decir en primer lugar que el repertorio de los mismos no es muy amplio en la tradición oral. Hay que apuntar, sin embargo, un dato importante en relación con ellos: si se hace un recuento estadístico, se observa que la mayor parte de estos cantos se relacionan con las dos festividades centrales del año litúrgico, las dos Pascuas, y con las celebraciones festivas y patronales en honor de los Santos que se veneran en cada lugar. Un análisis comparativo de los textos y las músicas del repertorio popular religioso permite afirmar que, en general, alrededor de estas fiestas litúrgicas aparecen los cantos de mayor antigüedad y de características musicales y literarias más arraigadas en el contexto de todo el repertorio tradicional, a la vez que los de mayor calidad musical y literaria,

como después veremos. Aunque en todas las recopilaciones se pueden encontrar cantos verdaderamente representativos de la tradición popular, notables por su calidad musical y por su estilo literario, referidos a cualquiera de los tiempos del año litúrgico, merecen, pues, ser citados como excepcionalmente relevantes entre todos los demás el repertorio de cantos de los días de Semana Santa, los cantos más antiguos del ciclo navideño, en los que se mezcla el aspecto religioso con el estilo narrativo y con la función petitoria, y los cánticos festivos en honor de los Santos, que reciben, según los distintos lugares, las denominaciones de *loas o loyas, ramos, picayos, albadas y gozos o goigs*.<sup>4</sup> En la inmensa mayoría de estos cánticos aparecen los rasgos más claramente definitorios del estilo popular de canto religioso, además de unos temas acordes con el contenido de las celebraciones litúrgicas de cada uno de estos ciclos festivos. Después, cuando trate directamente de los aspectos musicales, presentaré algunos ejemplos concretos de este tipo de cantos, a los que hay que referirse siempre que se quiere conocer la verdadera tradición musical popular religiosa.

Pero además de estos viejos cantos tradicionales, que aparecen sobre todo transcritos en las recopilaciones de música popular de tradición oral, existe otro amplísimo repertorio de cánticos, mucho más numeroso que el de los paralitúrgicos, que están estrechamente relacionados con los actos de devoción o de piedad que no son propiamente litúrgicos. Esta especie de cantos, de autoría más o menos conocida, de estilo popularizante, llena las antologías y cancioneros populares religiosos que se vienen publicando desde principios de este siglo. Compuestos por maestros de capilla o por compositores relacionados con el culto y con los actos piadosos, aprendidos en los seminarios diocesanos o de congregaciones religiosas y llevados desde allí a las parroquias y templos por los párrocos y por los misioneros ambulantes, estos cantos fueron sustituyendo progresivamente al viejo repertorio tradicional, salvo excepciones raras, y en caso de tradiciones muy arraigadas que han sobrevivido a sucesivos cambios y estilos.

Una simple ojeada a los índices de las colecciones de estos cantos revela hasta qué punto este repertorio de pronto uso para los actos de devoción ha sustituido, o mejor duplicado, durante los dos últimos siglos a los cantos del repertorio paralitúrgico, mucho más estrechamente relacionado con los actos propiamente litúrgicos. Los cánticos a Jesús, al Niño Jesús, al Santísimo Sacramento, a la Comunión entendida como acto de devoción personal, al Corazón de Jesús, a la Virgen María en todas sus advocaciones, y sobre todo en el mes de mayo, y a los Santos y Santas, en particular los que más recientemente entraron en el santoral, llenan la mayor parte de las páginas de esas colecciones que fueron el principal medio de aprendizaje y difusión de este repertorio.<sup>5</sup>

Las diferencias de estilo musical y literario y de contenido entre estas dos especies de cantos, que aclararé más adelante, son tan evidentes, que aparecen incluso en algunos que se han difundido y recogido como populares en los cancioneros a los que nos referimos. Sirvan como ejemplo los conocidísimos *Amante Jesús mío, Perdón, oh Dios mío, Corazón Santo, Eres más pura que el sol, Noche y día*, etc., cuya hechura revela una mano culta, a pesar de que el pueblo los haya llegado a hacer suyos en cierto modo, demostrando que son un acierto desde el punto de vista musical.

### **3. Análisis de los elementos del canto popular religioso tradicional: la melodía, el texto y el contenido**

Con este enunciado entro ya de lleno en el objetivo principal de este trabajo. Comienzo por recordar que al hacer este análisis me voy a referir sobre todo al bloque del repertorio popular religioso que podríamos denominar autóctono, es decir, a aquellos cantos cuyo estilo musical y literario está perfectamente integrado en el contexto de la música de tradición oral. Se trata casi siempre de cantos anónimos o de autoría desconocida, conservados únicamente por tradición oral, al menos en cuanto a la melodía, hasta el momento en que han sido recopilados y transcritos en algún cancionero popular tradicional. Voy a considerar por separado tres elementos de este repertorio: las melodías, los textos y el contenido.

Las melodías son, sin duda alguna, el elemento más rico y más valioso del repertorio religioso de tradición oral. Aunque sea sólo en forma concisa y sumaria, dada la abundancia de materiales, voy a enumerar y a ejemplificar algunos de estos valores.

El primero, y sin duda el más destacable, es la variedad de sistemas melódicos. En el repertorio tradicional encontramos, no sólo bellas e inspiradas melodías que se pueden clasificar dentro de los modos mayor y menor, con los que se ha compuesto la mayor parte de la música de autor desde los ss. XVI y XVII, sino también, en gran abundancia, otra serie de sistemas melódicos antiguos que quedaron en desuso hace varios siglos. Estos sistemas melódicos, que son como diferentes maneras de organizar los sonidos para crear las melodías, proporcionan a éstas unas sonoridades bellísimas que las emparentan con las del canto gregoriano y de otras culturas musicales arcaicas. Veamos algunos ejemplos para ilustrar lo que acabo de decir.

He aquí la melodía con que se canta el *Viacrucis* por varios pueblos de la comarca zamorana de Sanabria:

(Ejemplo I)

(Fuente: Miguel MANZANO, *Cancionero de folklore musical zamorano*, núm. 959)

Melodía de *El prendimiento*, que se canta en la procesión de la tarde del Viernes Santo. Está recogida en Lugán, provincia de León:

(Ejemplo II)

(Fuente: M. Manzano, *Cancionero Leonés*, núm. 1404)

En estas dos melodías, el parecido con la sonoridad severa del modo II gregoriano es evidente, aunque no haya una cita literal.

Con la melodía que sigue se canta por tierras de Burgos un canto de Semana Santa titulado *El reloj de la Pasión*:

(Ejemplo III)

Fuente: F. OLMEDA, *Cancionero popular de Burgos*, n° 3, p. 203)

Su valor arcaico es puesto de relieve por el mismo recopilador, que apunta en el comentario cómo la nota Si "da mucho carácter a la melodía". Evidentemente, es la que aquí conforma el sistema, Fa modal.

Siguen dos ejemplos en modo de Sol. El primero es la melodía de un canto para el Jueves Santo, recogido en el cancionero de Huesca:

(Ejemplo IV)

(Fuente: Juan J. de MUR, *Cancionero popular de la provincia de Huesca*, n° 114)

El segundo, recogido en Zamora, es una *Loa a la Virgen de la Encarnación*: (Ejemplo V)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero de folklore musical zamorano*, n° 987)

En las dos melodías que siguen aparece el sistema de Mi modal, el más insistentemente presente en la tradición hispana, en sus dos variantes de diatónico y cromatizado:

(Ejemplos VI y VII)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero de folklore musical zamorano*, núms. 979 y 977)

Además de estas sonoridades arcaicas, propias de los sistemas melódicos modales, aparecen también los sistemas tonales mayor y menor conformando bellísimas e inspiradas melodías, que rezuman un lirismo contenido y austero. Como los ejemplos son inagotables, voy dar sólo dos muestras.

La primera de ellas, de colorido tonal mayor, es la melodía con que se canta por tierras de Zamora una *Loa al Apóstol San Pedro*:

(Ejemplo VIII)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero musical de folklore zamorano*, n° 1001)

La segunda, recogida en León, es una melodía de Pascua compuesta por Tomás Aragüés, asimilada por una cantora ya mayor. Por efecto de una especie de retroevolución, este canto encaja perfectamente en el estilo tradicional. Esta circunstancia es muestra del buen oficio e inspiración de in compositor:

(Ejemplo LX)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, núm. 1431)

No menor es la riqueza y variedad que presenta el canto popular religioso considerado en su aspecto rítmico. Voy a apuntar solamente dos detalles, ya que un análisis pormenorizado me llevaría un tiempo del que no dispongo. El primer dato que se constata al leer los repertorios es la libertad y naturalidad con que el ritmo de la palabra se impone al de la música en los cantos de carácter melódico y cantable. En este sentido, el repertorio religioso y el no religioso son muy semejantes. La consecuencia que se saca al hacer un análisis de este aspecto es que una buena parte de las melodías que el pueblo viene cantando desde hace siglos proceden de una cultura musical en la que el canto está libre de la sumisión, por decirlo así, al ritmo de un compás constante e invariable. El siguiente ejemplo ilustrará mejor que mis explicaciones la forma en que una melodía nace de una dicción natural de las palabras del texto:

(Ejemplo X)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero musical de folklore zamorano*, núm. 935)

Pero este tipo de canto de estilo casi recitativo no es el único que aparece en el repertorio tradicional religioso. Porque al lado de estas melodías de ritmo libre encontramos otras muchas en las cuales es la fórmula rítmica la que prevalece, proporcionando una plantilla uniformemente mensurada para las sucesivas estrofas del texto. En muchos casos eran la pandereta y otros instrumentos de uso común en el baile los que proporcionaban la base rítmica para este tipo de cantos, que se interpretaban sobre todo para solemnizar las procesiones y otras celebraciones religiosas al aire libre. El ritmo binario compuesto, propio de las tonadas de jota, es el que prevalece en este tipo de cantos, en los que la frontera entre lo religioso y lo profano desaparece con la

mayor naturalidad. Los cantos de este estilo son tan numerosos y conocidos, que no se hace necesario ejemplificar este género. No me resisto, sin embargo, a poner uno, que M. Arnaudas transcribe en el cancionero de Teruel, porque es una de las melodías más extrañamente bellas que uno puede encontrar en una recopilación. El mismo recopilador apunta que se cantaba en varios pueblos, en las fiestas de San Pedro, de la Trinidad y de la Natividad de la Virgen, y que se acompañaba con guitarras y guitarros. He aquí la melodía:

(Ejemplo XI)

(Fuente: Miguel ARNAUDAS, *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*, n° 32, p. 56)

Todavía un dato más acerca del aspecto rítmico, que me parece digno de ser resaltado: son muy numerosos los cantos en los que aparecen fórmulas y agrupaciones rítmicas de las que se denominan compases de amalgama, o ritmos aksak. El fenómeno es frecuentísimo en todo el repertorio tradicional, y también en el género religioso, y demuestra una vez más que la música de tradición oral pertenece, en general, al tipo de cultura que se crea y se transmite por medio de soportes diferentes de aquellos que sirven de apoyo a la música denominada "cultura". He aquí tres ejemplos de este singular fenómeno rítmico, tomados del *Cancionero Leonés*:

(Ejemplo XII) (Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, núm. 1437a)

(Ejemplo XIII) (Fuente: M. MANZANO, *ibid.*, n° 1399a)

(Ejemplo XIV) (Fuente: M. MANZANO, *ibid.*, n° 1473)

Para terminar este comentario sobre las melodías del canto religioso popular voy a referirme brevemente a las estructuras de desarrollo melódico, es decir, a las diferentes maneras en que aparecen trabados y enlazados los sucesivos tramos de la melodía, o bien las diferentes secciones que la forman.

En cuanto al modo en que se estructuran los tramos melódicos hasta formar una frase con sentido musical, no se aprecian diferencias entre el repertorio religioso y el no religioso: encontramos la misma diversidad de soluciones y la misma variedad de estructuras, desde el ostinato o repetición insistente de un mismo motivo rítmico y melódico, hasta las frases desarrolladas en toda la amplitud de cuatro incisos diferentes, uno para cada verso de las cuartetitas en que ordinariamente se divide el texto. Hay que advertir, sin embargo, que las estructuras repetitivas no sólo no significan pobreza de ideas, sino que forman parte de la estética del canto popular, y en el caso del canto religioso, también son una necesidad casi funcional, como vamos a ver inmediatamente.

Algunos ejemplos aclararán lo que acabo de decir, a la par que harán más tolerable a mis oyentes la necesaria exposición teórica que exige el análisis musical. He aquí, primero, algunos cantos en que la melodía se despliega en toda la amplitud de una frase en cuatro incisos, uno para cada verso:

(Ejemplos XV y XVI)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero musical de folklore zamorano*, núms. 908 y 951)

(Ejemplo XVII) (Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, núm. 1248b)

Ciertamente, no es ésta la estructura que más abunda, sino la de una frase de dos incisos que, repetida, sirve de fórmula musical para un estribillo o para las sucesivas estrofas del texto. Un ejemplo:

(Ejemplo XVIII)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, n° 1245b)

No hay que olvidar que en la música de tradición oral el soporte no es la partitura, sino la memoria, y que estas melodías no están hechas para ser cantadas por especialistas, sino por cantores y cantoras sin preparación musical, aunque con un gran instinto y larga práctica del oficio. Por ello abundan estas fórmulas que pueden retenerse fácilmente en la memoria y que pueden ser repetidas sin dificultad por una asamblea entera.

En el extremo opuesto del primer ejemplo que hemos ofrecido, con una estructura melódica plenamente desarrollada, está el ejemplo que sigue, con una estructura de tipo ostinato:

*(Ejemplo XIX)*

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, núm. 1419)

Es evidente que esta estructura melódica repetitiva, no sólo no es un signo de falta de imaginación, sino, muy al contrario, es una fórmula inspirada e ingeniosa, que cautiva por su sencillez, a la par que hunde sus raíces en la tradición musical oral de nuestro pueblo.

Pero además de este tipo de estructuras melódicas, que podríamos denominar normales, ya que se basan sobre la alternancia de estrofa y estribillo o sobre la sucesión de estrofas con una misma fórmula melódica, encontramos en la música tradicional religiosa otra serie de estructuras muy variadas que, al tiempo que son una excelente muestra de imaginación, ofrecen soluciones muy diversas al aspecto funcional de un tipo de canto como el religioso, en el que se han de combinar y alternar las partes del solo o el coro con las de la asamblea. Me parece interesante catalogar y ejemplificar algunas de estas fórmulas de canto, la mayoría de las cuales no están presentes en los repertorios actuales.

- *Melodías circulares o semicirculares*: Son fórmulas en las que el final de la melodía se encadena con el principio, en una sucesión ininterrumpida. Son propias del repertorio narrativo:

*(Ejemplos XX y XXI)*

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, núms. 1225 y 1285) *Ejemplo XXII*

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero musical de folklore zamorano*, núm. 911)

- *Estructuras con estribillo imbricado*: Son fórmulas en las que el estribillo, formado por uno o dos versos, completa musical y literariamente el sentido de cada estrofa. Aparecen sobre todo en los gozos o goigs, género difundidísimo por tierras de Levante y están, sin duda alguna, entre las fórmulas más ingeniosas, a la par que bellas y funcionales:

*(Ejemplo XXIII)*

(Fuente: Salvador SEGUI, *Cancionero musical de la provincia de Castellón*, p. 474)

*Ejemplo XXIV*

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero musical de folklore zamorano*, núm. 929)

- *Estructura de estrofas seguidas, con repetición del último dístico o el último verso, a modo de estribillo*: Fórmula muy frecuente, de gran valor funcional, ya que permite a una asamblea cantar sin ensayo previo:

*Ejemplo XXV*

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, doc. núm. 1585)

*(Ejemplo XXVI)*

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero musical de folklore zamorano*, núm. 1034)

- *Fórmula litánica o responsorial*: una de las estructuras más tradicionales en el canto ritual, también presente en la música popular religiosa:

(Ejemplo XXVII)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, nº 1389 g)

- Estructura de estrofas encadenadas (leixaprende): El encadenamiento del texto se produce al ser el penúltimo verso de cada estrofa primero de la siguiente. De ella hay numerosos ejemplos en la música de tradición oral:

(Ejemplo XXVIII)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, núm. 1284 c)

- *Estructura de estrofas con respuesta en eco*: Se trata de una de las fórmulas más ingeniosas y originales, que posibilita un diálogo continuo entre solistas y asamblea. Es rarísimo encontrarla:

(Ejemplo XXX)

(Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, núm., 1297 a)

Con el precedente análisis y ejemplificación espero que hayan quedado suficientemente tipificados los valores musicales más relevantes de la canción popular religiosa en el aspecto melódico. Evidentemente, esos valores están presentes sobre todo en el bloque más antiguo de ese repertorio. Pero también aparecen en otros cantos "de autor", sea conocido o anónimo, que han sido compuestos en un estilo popularizante, y han llegado a ser asimilados por el pueblo como algo propio.

Este dato hace necesaria una aclaración acerca de la autoría en relación con el repertorio popular religioso. De todos los géneros de la música de tradición oral, es sin duda el religioso el que comprende mayor número de canciones de autor. Si se quiere plantear el problema de la autoría en sus términos exactos, hay que comenzar precisando que cuando hablamos de música de autor no estamos afirmando que se conoce el nombre de quien o quienes han compuesto las melodías y los textos. Para poder afirmar que un determinado cántico es de autor, basta, en general, con analizar atentamente el texto y la melodía. Este análisis permite casi siempre situar cada canto en cada uno de los tres tipos que aparecen en el repertorio: popular, popularizante o culto.

Por lo que se refiere a la melodía, no es difícil detectar la procedencia de un determinado canto a partir de sus rasgos musicales. La diferencia entre el estilo popular y el estilo culto es tan evidente, que no deja lugar a dudas. En cuanto a los cantos de autor compuestos en un estilo popularizante, por muy cuidadosa que sea su hechura imitativa, siempre suelen mostrar algún rasgo que delata su procedencia culta.

En cuanto a los textos de los cantos religiosos, dado que el contenido de los mismos está relacionado con dogmas, creencias, preceptos morales e historias sagradas, con frecuencia adquieren una fisonomía literaria marcadamente didáctica, catequética o moralizante. Tal ocurre con la mayor parte de los cantos compuestos a partir de la mitad del siglo pasado, en los que se revela la mano de un autor dispuesto a usar del canto como instrumento para conseguir un fin, más que como medio de expresión de las creencias. Los ejemplos de este tipo de cantos, cuyos textos, aparte de lo discutible de su contenido, no alcanzan el mínimo nivel estético, son abundantísimos en los repertorios de cantos destinados a los actos de devoción. Leyendo éstos se cae en la

cuenta del extremo de decadencia a que había llegado al final del siglo pasado el género religioso popularizante.

Pero hay también otro estilo de lenguaje más directo y sencillo, que suele aparecer en esos cantos espontáneos y ocasionales que expresan la religiosidad popular, sin tocar directamente los contenidos básicos de los dogmas y de su amplio contexto, cuya expresión está reservada a los especialistas. Y en ese tipo de cantos donde aparece casi siempre, salvo excepciones en que decae hacia el ripio, el tópico y lo vulgar, el verdadero estilo popular, inconfundible y difícilmente imitable. Una lectura atenta de los textos permite detectar las grandes diferencias que separan a cada estilo de lenguaje. Si escuchamos o leemos, por ejemplo, las estrofas del canto de la popularísima procesión del Encuentro, de la mañana de Pascua, que comienza así:

Buenos días, Virgen pura,  
Madre del divino Verbo:  
¿Qué haces ahí, en esa calle,  
cubierta de velo negro?,

es indudable que estamos ante un lenguaje directo, claro, sencillo, aunque no vulgar. Así ha cantado siempre el pueblo, dentro y fuera del templo. Este es su estilo.

Pero si escuchamos aquella otra estrofa de la Pastorada Leonesa, también popularizada y conocidísima, en la que el Rabadán, al hacer su ofrenda, canta diciendo:

Una manzana bella,  
Niño, aquí tienes  
que por una manzana  
sé yo que vienes;  
y no lo extrañes,  
que por eso te veo  
en este trance;

o aquella otra que traduce y glosa un versículo del salmo Miserere:

Porque yo mi desvarío  
conozco, mi iniquidad;  
conozco que mi maldad  
atropello mi albedrío,  
que fue doble el yerro mío.  
Miré, vi, pisé y caí,  
fui sangriento, te ofendí;  
no puedo ocultarlo ya:  
conozco que siempre está  
mi pecado contra mí.

es indudable que estamos ante un estilo conceptual, barroco, "culto", abiertamente distinto del anterior. Y mucho más todavía si a nuestra ventana llega en una madrugada primaveral aquella estrofa del rosario de la aurora que canta:

Labradores, ¿queréis que el pedrisco  
no tale los campos, y abunde la mies?  
Cada día venid al Rosario,  
porque con María  
tendréis todo bien.  
¿Qué podréis temer,

si es María la reina del cielo,  
y tiene del suelo  
el cetro y poder?,

aquí ya no es sólo el mismo lenguaje rebuscado de los dos anteriores, sino, además, la invitación descarada a entender la práctica piadosa como estrechamente ligada a la recompensa material.

Algo parecido puede decirse de las melodías. Al lado del estilo musical sobrio y severo, pero inspirado y elegante, del repertorio popular tradicional, reconocible por sus rasgos musicales, encontramos esas otras músicas popularizantes, compuestas para que el pueblo las cante, pero en general mucho más rebuscadas y artificiosas, que prestan sonido a los textos dogmáticos, catequéticos, conceptuales, adoctrinadores y religioso-militares. Tomado el repertorio globalmente y en su integridad hay que afirmar, sin embargo, que el valor musical está por encima del de los textos, y se salva más a menudo que éstos de derivar hacia el estilo culto o hacia la vulgaridad de un sentimentalismo fácil, que a menudo ha sustituido o ha ocultado las verdaderas convicciones que nacen de las creencias hondas.

Llegamos así al aspecto del contenido del repertorio religioso popular, que he dejado apuntado como último punto del análisis. Evidentemente, este aspecto queda un tanto fuera del objeto de lo que me he planteado en esta intervención, pero condiciona en cierto modo el estilo, así como la calidad musical y literaria de los cantos, por lo que no está fuera de lugar dar fin a este apartado con algunas sugerencias breves al respecto.

Una lectura atenta del repertorio religioso en uso hasta hace unas tres décadas deja en claro, en primer lugar, que la mayor parte de los cantos carecen de funcionalidad en relación con los actos litúrgicos. Este punto es más que evidente, y no hay por qué insistir sobre él. Pero además, un análisis atento de los cancioneros, tradicionales o de autor, revela también que ese repertorio de canciones tampoco ha sido siempre representativo de la expresión espontánea y auténtica de la devoción y la fe del pueblo. Porque aunque es verdad que no faltan cantos que ciertamente representan estos valores, como hemos visto a lo largo del análisis y la ejemplificación que hemos hecho, otros muchos han servido más bien de instrumentos, y no sólo para adoctrinar y catequizar, lo cual es explicable, aunque sea un tanto discutible, sino también, muy a menudo, para amenazar, amedrentar, someter y fomentar esperanzas o actitudes muy poco acordes con el contenido de la fe cristiana. Aunque sea verdad que cada estilo de canción no puede menos de ser fruto de la mentalidad de cada época, también es claro que al pueblo cristiano se le ha hecho cantar y se le sigue haciendo cantar de lodo, además de permitirle entonar con cierta espontaneidad, en cada tiempo y en cada estilo, otros cánticos cuyo contenido queda un poco en la periferia de lo que la Iglesia ha considerado intangible e inmovible.

#### **4. Reflexión final**

De todo el amplísimo repertorio de canciones religiosas populares, popularizantes y de autor contenido en los cancioneros religiosos y en las obras de recopilación de músicas de tradición oral, que supera largamente el millar de cantos en lengua

castellana, apenas una decena han entrado a formar parte del *Cantoral Litúrgico Nacional*, lo cual pone de manifiesto un hecho que parece muy grave: que ese cantoral oficial ha roto casi por completo con la tradición musical popular de los siglos anteriores. Parece evidente que ha roto en cierto modo por necesidad, es decir, porque el repertorio tradicional no respondía a la verdadera funcionalidad del canto dentro de la celebración litúrgica. Pero esa ruptura plantea también dudas muy serias acerca de si el problema de la compilación de ese repertorio nuevo se ha hecho en una forma del todo correcta.

Formulo solamente a este respecto las dos preguntas que me parecen más relevantes. Primero: cuando se ha revisado el repertorio religioso popular, ¿se ha tenido en cuenta la tradición más vieja, la que aparece en las secciones religiosas de las recopilaciones de folklore musical, o sólo se han examinado los cancioneros y antologías de las últimas décadas? Estoy convencido de que a esta pregunta hay que responder negativamente. Y segunda cuestión: ya que se tenía que prescindir de los textos, evidentemente faltos, no sólo de funcionalidad, sino también, muy a menudo, de un mínimo de calidad, ¿por qué se ha prescindido también de un estilo de canto popular que tenía varios siglos de vigencia, y que dio lugar a la creación de numerosas obras maestras dentro del género? Indudablemente, la compilación del Cantoral litúrgico nacional no tuvo que ser tarea fácil, porque había que poner en juego y sopesar aspectos muy diferentes y a veces un tanto contradictorios. Pero una lectura crítica del contenido del Cantoral plantea a menudo la duda de si los nuevos cantos que lo integran son siempre mejores, en melodía, texto y contenido, que los que el pueblo ha venido cantando en las iglesias durante los últimos siglos.

Y termino ya, transcribiendo una reflexión que he dejado escrita en el prólogo al último volumen del *Cancionero Leonés*, que me parece muy oportuna para relacionar el contenido de mi intervención con algunos trabajos que se han preparado para estas Jornadas.

"Lo cierto es -afirmo en la página a que me refiero- que en los templos a los que todavía acude un número considerable de personas que siguen en su mayoría perteneciendo a un componente popular, aunque sea urbano, se canta hoy un repertorio de canciones que muy poco o nada tienen que ver con la música popular religiosa tradicional. Este hecho es explicable, ya que también hay un folklore urbano producto de influencias musicales muy diversificadas, y la canción popular religiosa podría ser uno de los géneros de ese nuevo folklore. Pero lo que resulta menos comprensible es que un bloque considerable de ese repertorio, o bien revela una hechura demasiado alejada del lenguaje de aquellos a quienes va destinada, o bien parece obra de aficionados y espontáneos que ignoran las normas más elementales de estética musical y literaria, y las cualidades que un texto debe tener para ser a la vez litúrgico, popular y artístico. A pesar de los intentos de los responsables de este campo, parece que todavía no se ha encontrado del todo la solución a este problema, que, a excepción de algunos logros indudables, tiene al canto popular religioso en una especie de callejón sin salida entre los dos extremos de un repertorio demasiado culto y esteticista y otro facilón y tópico, más cercano al motete con guitarra y pandereta que al auténtico estilo popular.

Pero si la solución al problema no parece llegar todavía por la renovación creativa de un repertorio a la vez actual y arraigado en lo tradicional, menos puede aún venir por el camino de la reposición y restauración literal del repertorio antiguo y del contexto de actos, costumbres y tradiciones que le dieron vida. Por este camino, el peligro es caer en un arqueologismo falto de autenticidad. Cualquier párroco animoso o cualquier antropólogo en paro, cada uno por su motivo personal y diferente, puede tratar de dar vida a músicas y celebraciones que tuvieron su razón de ser, pero que ya pasaron a la

historia. Y hay que decir, en honor a la verdad, que estos intentos se dan de vez en cuando. Bien está que se hagan esas cosas como muestra de un pasado. Pero de ahí a que se pretenda volver a darles vida, la distancia es insalvable, y los pasos se dan hacia el vacío. Porque el conocimiento del pasado es necesario, pero no para repetirlo, sino para inspirar un presente que se pueda enriquecer con las experiencias y vivencias del ayer.

## NOTAS

1. Miguel MANZANO ALONSO: *Cancionero Leonés*, vols. 1, 11 y 111, ediciones de la Diputación Provincial, León, 1988-1991.

2. Véase en nuestro *Cancionero Leonés*, vol I, tomo 2, pp. 421 y ss, un amplio repertorio de melodías litúrgicas de tradición oral.

3. Esta opinión, bastante común, ha sido defendida por algunos músicos folkloristas muy renombrados, como M. García Matos y Sixto Córdova y Oña.

4. Pueden encontrarse amplios repertorios de estas especies de cantos en la mayor parte de las recopilaciones y cancioneros populares de tradición oral.

5. Citamos cuatro de las colecciones de este tipo de cantos que mayor difusión tuvieron hasta hace unas tres décadas: ANONIMO: *Colección de cánticos religiosos populares*, Palencia, 1911; PP. José GONZALEZ ALONSO Y Manuel SIERRA: *Repertorio de cánticos sagrados*, Madrid, varias ediciones desde el año 1922; P. Mariano PLANA: *Selección de cantos religiosos populares*, San Sebastián, 1928; R. P. José María ALCACER: *Cancionero religioso en estilo popular*, Madrid, ocho ediciones desde el año 1947.

*(Trasladar aquí todos los ejemplos que van en fotocopias)*



UNA CUESTION SOBRE MUSICA POPULAR DE TRADICION ORAL  
EN 'LA CIUDAD DE DIOS':  
"LAS CANCIONES POPULARES Y LA TONALIDAD MEDIEVAL"

(Comentarios a un artículo DE MANUEL FERNANDEZ NUÑEZ)

Comunicación presentada al Simposio "La música en el El Escorial", San Lorenzo del Escorial,  
septiembre de 1992

Hasta la reciente publicación de los seis tomos del *Cancionero Leonés*,<sup>1</sup> la obra de don Manuel Fernández y Fernández-Núñez titulada *Folklore Leonés*, editada en el año 1931 y reeditada en 1980 por la Editorial Nebrija, era la colección más completa y numerosa de canciones tradicionales de las tierras suroccidentales de la provincia de León. Pero si es bien conocido este temprano cancionero popular de León por ser referencia obligada para los estudiosos de la canción tradicional, no lo es tanto el interesante trabajo del mismo autor titulado "Las canciones populares y la tonalidad medieval". De este extenso artículo, publicado en diez entregas sucesivas en la revista escurialense *La ciudad de Dios*, desde agosto de 1924 hasta noviembre de 1925,<sup>2</sup> aparecen de vez en cuando citas de pura erudición, siempre referidas al título, y nunca al contenido. El amplísimo y genérico contenido de este Simposium, 'La Música en El Escorial', me va a permitir entretenerles durante breve tiempo comentando el citado trabajo de Fernández Núñez, referido a la música popular de tradición oral, aunque no tan directamente como liaría pensar su título.

Don Manuel Fernández Núñez, leonés de nacimiento (nació en La Bañeza en 1883 y murió en 1952), vivió tiempos en los que todavía era posible ser un tanto polifacético en ciertos campos del saber. Su profesión principal, abogado, no le impidió ser a la vez historiador (llegó a ser académico correspondiente de la Historia), escritor, periodista y músico. Y si bien es verdad que en el campo de la música no llegó a ejercer nunca como profesional, los trabajos de recopilación de canciones populares que dejó hechos, las armonizaciones que realizó de algunas de ellas, y las reflexiones musicológicas que le inspiró el canto popular permiten situarlo a un nivel que supera con mucho la pura afición. La acogida del artículo que comentamos en la revista *La Ciudad de Dios* se explica por la amistad y estrecha relación del autor con el Padre Villalba y con sus sucesores en la redacción de la revista. De la propia lectura del trabajo de Fernández Núñez se deduce que ambos músicos compartían inquietudes y aficiones musicológicas. Las referencias a los últimos trabajos del P. Villalba son constantes en el artículo del músico leonés, desde las primeras hasta las últimas páginas. Y la preocupación nacionalista, tan presente en los ambientes musicales de la

época, aparece como claramente compartida por estos dos amigos. En una página del final de su trabajo la deja claramente expresada Fernández Núñez al escribir así:

"Por estas razones, del estudio serio, hondo y reflexivo del arte popular, nace "sin mixtificaciones sospechosas", el material que ha de utilizarse para la creación de la Escuela nacional con ambiente y sello propios, con patrón de casa y con elementos elaborados dentro del hogar y en el acierto en reunir esos elementos, en saber fusionarlos y moldearlos y extraer su quintaesencia y comunicarles el ambiente en que germinarán, hállase el secreto de crear escuela y diferenciarla, evitando el internacionalismo, o "la mixtificación sospechosa". Y por brotar espontánea la canción y ser fruto del "sentir hondo", según frase feliz del P. Villalba, la melodía popular responde a los sentimientos patrios y retrata, quizá como ninguna manifestación artística, la modalidad particular de cada pueblo en que se elaboró." <sup>3</sup>

Pero ¿cuál es el contenido del trabajo de Fernández Núñez? Sorprendentemente, y a pesar de que el título parecería indicar que va a tratar acerca de modos y tonos en la música popular, el objetivo principal que nuestro músico se propone al redactar el artículo es nada menos que desautorizar las bases teóricas sobre las que don Julián Ribera y Tarrago pretendía fundamentar las transcripciones musicales de su obra *La música de las Cantigas*, publicada dos años antes en edición monumental por la Real Academia Española.<sup>4</sup> Como es sabido, Ribera, uno de los mejores arabistas de su época, sostuvo la tesis de que la música de las Cantigas, lo mismo que el texto, es un producto de la influencia árabe. Llevado por esta suposición, realizó las transcripciones del Códice introduciendo elementos rítmicos y cromatismos que no están indicados en la notación original, y que él pretende han de tomarse de la música arábigo-andaluz. De este modo esas "melodías sin calor y sin vida" afirma Ribera, citando nada menos que a Pierre Aubry, "se transforman profundamente, y aparece en las Cantigas esa bellísima música sin ningún disfraz, con la cédula de vecindad en la mano, descubriendo con franqueza todos los caracteres artísticos, que explican perfectamente los enigmáticos cromatismos (que fueron la pesadilla de los teóricos de la Edad Media y de los eruditos de la moderna), incluso los más raros, que fueron calificados de *diabolus in música*".<sup>5</sup>

El estudio que Fernández Núñez publica en *La ciudad de Dios* es la primera réplica teórica expuesta con cierto detenimiento, sobre las bases que permitía la documentación de que por entonces se disponía, a las teorías de Julián Ribera, mucho antes de que otros musicólogos de mayor renombre y más amplia preparación, como Higinio Anglés y Marius Schneider, pulverizasen literalmente las peregrinas teorías de Ribera, como consecuencia de las cuales las monodías modales de las Cantigas quedaban transformadas en placenteras músicas de salón, algunas de ellas con lindos arreglos para voz y piano.

(Ejemplo I)

Ante tamaño disparate, Fernández Núñez, con ánimo, quizá, de continuar y dar fin a un trabajo que había quedado interrumpido a la muerte del P. Villalba, su amigo y mentor en el campo de la musicología, no duda en alzarse con toda la batería de argumentos que su amplia erudición le permitía desplegar. Nuestro jurista-músico leonés arremete contra las teorías de Ribera, deshaciendo sus fundamentos con pruebas documentales más que claras. Haciendo una exposición panorámica resumida, aunque esencial, que va desde las teorías musicales griegas hasta las de Guillaume Dufay, y dando referencias concisas acerca de los sistemas de notación en el canto gregoriano y

en los tratados de Hucbaldo de Saint Amand, Hermán Contractus, Guido de Arezzo y Franco de Colonia, Fernández Núñez deja bien claro que el sistema de notación de las Cantigas es el mismo que estaba vigente por toda Europa en la época en que fueron compuestas, y que es ese sistema el que hay que descifrar en todos sus detalles si se quiere llegar a transcribir correctamente las melodías del Códice alfonsino.

A lo largo de su exposición-refutación Fernández Núñez cita y demuestra conocer con detalle los últimos trabajos relacionados con el tema, y apunta ya la hipótesis de que la composición de las melodías de las Cantigas, aun cuando en ellas se detecten elementos de procedencia árabe y de música popular española, hay que relacionarla estrechamente con la presencia de trovadores en la Corte de Alfonso X. Téngase en cuenta, si se quiere valorar en su justa medida esta intuitiva hipótesis de Fernández Núñez, que por la fecha en que él escribe el trabajo que estamos comentando hacía sólo un año que Higinio Anglés había comenzado a dirigir la sección de Música de la Biblioteca Central de Cataluña, y que tardó más de cuarenta años en rematar su obra magna de transcripción y estudio crítico de las *Cantigas de Santa María, de Alfonso X el Sabio*, finalizada quince años más tarde, en el año 1958<sup>6</sup>

Seguir el itinerario que traza Fernández Núñez en sus argumentaciones contra las tesis de Ribera presenta un indudable interés, porque su trabajo es un reflejo bastante claro del estado en que por el momento se encontraba la actividad musicológica en aquellos momentos. Pero dejo de lado por el momento este itinerario argumental, y voy a espigar en las páginas de su artículo los aspectos más directamente relacionados con la música de tradición oral que Fernández Núñez va dejando caer a lo largo de su exposición. Es evidente que en el momento en que nuestro músico escribe el trabajo que comentamos, está tratando de encontrar una respuesta a las cuestiones fundamentales que plantea el origen, la transmisión y la naturaleza de la música popular de tradición oral, a cuya recopilación él se había venido dedicando desde hacía tres décadas.

Uno de los aspectos que quedan más claros después de la lectura del artículo es que para Fernández Núñez la música popular tradicional presenta una organización melódica y una sustancia sonora esencialmente relacionada con lo que él llama *tonalidad medieval*, es decir, con los modos, escalas, sistemas de organización melódica y rítmica de las músicas que aparecen en los códices, canciones y músicas de la Edad Media. Para nuestro músico, es un disparate y un error garrafal maltratar esas músicas con transcripciones rítmicas y melódicas inadecuadas o con armonizaciones que van en contra de la sustancia musical que se revela en ellas. En el caso de las transcripciones que Ribera hace de las melodías de las Cantigas el error le parece lamentable, y no se ahorra adjetivos para calificar el resultado musical, aunque manteniendo siempre un respeto básico al prestigio de Rivera como sabio arabista que, sin embargo ha cometido una grave equivocación al meterse en un terreno, el musical, que desconoce completamente. Y no se conforma nuestro músico con argüir teóricamente, sino que además ofrece algunos ejemplos para que el lector compruebe en ellos los disparates musicales que se hacen patentes en cuanto se aplica la letra de los textos de las Cantigas a las versiones propuestas por Ribera.

(Ejemplo II)

Pues bien, los mismos errores hay que evitar, en opinión de nuestro músico, en la transcripción y armonización de las músicas populares tradicionales, en las que se revela la misma sustancia musical que aparece en estas obras musicales de la Edad Media.

En un pasaje de su exposición, Fernández Núñez afirma con toda claridad esta convicción suya:

"Si las Cantigas retratan fielmente la canción popular, esas mixtificaciones del traductor *-se refiere a las de Ribera-*, esa pureza de compás (*es decir, el ritmo completamente regularizado*), de silencios, de sostenidos, bemoles, alteraciones de tonos, y especialmente ese rodar suave por la pendiente de las escalas cromáticas y de los tonos modernos, no convienen a la espontaneidad, no caben en los límites de la expresión inculta (*no en sentido peyorativo, como se adivina en el contexto, sino equivalente a no culta*, comentamos), no pueden desenvolverse en la exacta perfección en que su intérprete las encuadra.

Pero aún hay más. Las canciones populares, que hoy se cantan y corren por las aldeas, se acomodan a la tonalidad corriente en la Edad Media, a la tonalidad medieval en que las Cantigas fueron escritas, y no a lo que el Sr. Ribera desea acomodarlas".<sup>7</sup>

Y de nuevo nuestro músico, no contento con teorizar y polemizar en abstracto, ofrece unos cuantos ejemplos que aclaran las afirmaciones que va haciendo, ilustrándolos con acertadas anotaciones, que revelan un conocimiento de la canción popular tradicional muy poco común por la época en que él está escribiendo el trabajo al que estamos refiriéndonos.

(Ejemplo III)

Fernández Núñez comenta así los dos ejemplos que transcribimos:

"La segunda canción responde más a los modos árabes. Sin embargo, no se ajusta a la escala oriental (falta la segunda aumentada) ni denota la sexta aumentada, bien patente en los modelos de melodías árabes. Tampoco el tono, al descender, iguala a las escalas en que generalmente se mueven los cantos andaluces, que pierden bajando la alteración de la segunda y tercera, a partir de la tónica mi.

La tercera canción responde al famoso romance de Delgadina. (...) La música corresponde a la lógica sencilla del episodio; muévase la canción en suave diatonismo, constantemente la séptima sin alterar, que le comunica cierta vaguedad poética y de sabor de época, encantador e ingenuo.

Convertir ese *tono* en el correspondiente moderno de la *menor* es truncar su sentido, romper su exquisitez, matar su poesía y trocar su típico ropaje por un vestido moderno y cursi. No cabe someterlo a compás, (pero sí a medida) sin destruir su ritmo tranquilo, inquietante, vago...; inténtese adornarlo de sostenidos, y acompañese con el guitarreo asesino de una composición armonizada a golpes, y el encanto, la fragancia y el aroma desaparecerán. Podríamos repetir ejemplos innecesarios, en demostración de que la moderna tonalidad no responde a la esencia de la canción del pueblo."<sup>8</sup>

Estas palabras dejan bien claro el pensamiento de Fernández Nuñez, en la misma línea de los principios defendidos por Pedrell, cuando afirmaba que la música popular de tradición oral no puede ser maltratada con manipulaciones y adaptaciones que vayan en contra de su naturaleza sonora. Las palabras de Pedrell a este respecto son todavía más duras que las del músico leonés:

"Presentáronse *-dice Pedrell en las páginas introductorias de su Cancionero Popular Español-* colecciones y más colecciones de música popular, hechas por músicos tan incultos y tan desvalidos en achaques de música, que al mirar uno la adaptación armónica (¡) de esa música, se ha de repetir dolorosamente aquello de Virgilio a Dante, *guarda e passa*: de la fidelidad de transcripción de los documentos

folklóricos, *guarda e pasaa* también: el *traduttore* es, siempre, *traditore*, y suerte, todavía, que no sea, cuando no lo es, *trucidatore*".<sup>9</sup>

Al contrario que las transcripciones a las que alude Pedrell, las del cancionero leonés de Fernández Núñez revelan, para quien conoce bien la música popular de tradición oral, una gran fidelidad a los documentos sonoros que los informantes comunican a quienes buscan la tradición musical. En brevísimo comentario musical que deja escrito para su colección, que apenas llena tres páginas, el músico leonés deja bien claro su conocimiento poco común de la música popular tradicional, y no se olvida de hacer notar, una vez más, la estrecha relación que, en su opinión, existe entre las melodías populares y la música medieval. De sus palabras se desprende que ha dedicado tiempo a buscar en archivos y bibliotecas (y cita expresamente la de El Escorial) algunas melodías que, incorporadas a su colección leonesa, demostrasen el parentesco estrecho entre ambas culturas musicales. Fernández Núñez escribe así al comienzo de la introducción:

"Coplas interesantes y por demás cuajadas de exuberancia, riqueza y colorido debieran sumarse a esta edición de canciones leonesas. Duermen abandonadas en el archivo escurialense y biblioteca nacional villanas, pastoradas e idilios, coleccionados en su mayoría por los siglos XV y XVI algunos, y hacia fines del XVII los más, con la esperanza de un aderezo moderno y una presentación oportuna en las salas donde prodigan conciertos y veladas la masa coral madrileña y sus sucursales de las provincias españolas.

No hubo remedio para el daño, y el cancionero (leonés) preséntase sin tan honorable compañía, muy eficaz para mostrarnos la íntima relación y familiar procedencia y analogía entre el ambiente musical de aquellos siglos venturosos y lo actualmente en boga, idéntico en su desenvolvimiento melódico, en la gracia y picardía de la expresión y en la esencia tonal a la que se sujetan las canciones populares. (...)

Desenvuélvense las melodías (*se refiere ahora a la música "cultura" del momento*) en marcha cromática corriente, acentuando su modernidad inconfundible. Es el patrón de hoy. Las de abolengo remoto, nacidas en épocas anteriores al XVI o por este siglo, aplícame a romances, pastoradas y autos. Marchan en ritmo libre, acomodadas a la vaguedad de los tonos medievales o los modos griegos. En general, (...) deslízanse con graciosa delicadeza, siempre expresiva, por los caminos de un agitado y pasional tiempo cuando a bailes y danzas se aplican, o marcan en violenta y vibrante grandeza la fuerza del sentimiento, si no inundan de melancolía el alma mediante las vaguedades de un lenguaje muy gráfico, muy sencillo y hondamente cautivador".<sup>10</sup>

Palabras como éstas sólo pueden ser escritas por quien ha conocido la canción popular tradicional por contacto directo con los cantores y cantoras que conservan la herencia musical transmitida durante siglos de boca en boca, y por quien, además, ha meditado largamente sobre la naturaleza musical de las tonadas y músicas de ese riquísimo repertorio de canciones.

El pensamiento de Fernández Núñez queda, pues, bien claro: la naturaleza musical de las canciones populares tradicionales es diferente en muchos detalles de la que sirve de base a la música actual, porque estos dos bloques de música pertenecen básicamente a distintos sistemas de organización del sonido. Es por lo tanto un gran error y una esencial falta de rigor, producto de la ignorancia, modificar y corregir las melodías que cantan los intérpretes tradicionales, para adaptarlas a la lógica sonora de la música que se escribe en estos tiempos.

Y este mismo principio es también aplicable al tratamiento armónico que se ha de aplicar a las canciones populares tradicionales, en caso de que se haga alguno. En este

punto, Fernández Núñez también revela un criterio idéntico al que Felipe Pedrell defendía en la introducción a su *Cancionero Musical Popular Español*. Y a pesar de que él es más bien contrario a la presentación de las canciones populares con una armonización pianística, al final de su cancionero leonés añade como apéndice unas cuantas armonizaciones, a modo de ensayo y de ejemplo de cómo han de ser tratadas las melodías cuya organización melódica no responde a los sistemas tonales.

(Ejemplo TV)

Es evidente que estas realizaciones, lo mismo que las que escribió Pedrell en su *Cancionero Español*, carecen de valor desde el punto de vista de la escritura pianística. El objetivo que se proponen es crear un ámbito sonoro en el que se muevan con naturalidad un tipo de melodías cuyo decurso melódico evoluciona, y sobre todo concluye cadencialmente, sin sujetarse al dominio de la tonalidad mayor y menor. Y es preciso reconocer que Fernández Núñez acierta a encontrar un revestimiento armónico básico que se adecua bien a la naturaleza musical de las canciones que ha recogido. A este aspecto se refiere él cuando escribe estas palabras al comienzo del trabajo que estamos comentando:

"Pero ni el ropaje ni el adorno, que para mejor inteligencia llevan las canciones, nos autorizaba a la alteración de la tonalidad especial de algunas de ellas, inconfundible, bien marcada, distinta, y muy alejada, por cierto, del moderno cromatismo".<sup>11</sup>

Por lo que se refiere al intento básico del trabajo de Fernández Núñez, que era negar la relación de procedencia de la música de las Cantigas respecto de la música árabe, se puede decir que acertó plenamente en el aspecto fundamental, al relacionarla con el resto de la música europea de la época, y sobre todo con la de los trovadores. Pero hay otros dos puntos de su discurso todavía no aclarados hoy, después de siete décadas de discusiones. El primero es la relación entre la música popular y la música de autor, la llamada "cultura", en épocas pasadas. La afirmación de Fernández Núñez, de que ha habido una relación estrecha, ha sido insistentemente repetida, aunque no de forma tan radical, por otros estudiosos como Marius Schneider, Manuel García Matos, Miguel Querol y Dionisio Preciado, que han tratado de rastrear temas de música popular tradicional en obras de autor, sobre todo de la época renacentista. El propio Inglés cree encontrar, a cada paso, melodías populares en el repertorio de las Cantigas. Creemos que estas afirmaciones están muy lejos de poder ser confirmadas, a partir de los datos de que hoy se dispone, y que necesitan una revisión a fondo.

Lo propio ocurre con la relación entre la música árabe y la tradición popular musical de la Península, con la diferencia de que en este punto las opiniones no son tan unánimes. Si los árabes nos trajeron, en música, elementos nuevos que hayan sido asimilados por la corriente musical popular, como creía García Matos, o bien no aportaron nada que no estuviese ya aquí antes de su llegada, como afirmaba Pedrell y después trató de probar Marius Schneider con una documentación abrumadora, es algo cuya aclaración exigirá todavía mucha dedicación y estudio.

En todo caso, al traer hoy la memoria de este músico, estudioso de la tradición oral popular, que fue don Manuel Fernández Núñez, preocupado por responder a las cuestiones que plantea el origen y evolución de esta música, y su relación con la música escrita, hemos querido fijarnos en un hombre inquieto, cuya vinculación a la actividad musicológica que en las primeras décadas de este siglo florecía en el Monasterio de El Escorial le permitió ahondar en la búsqueda de respuestas a cuestiones todavía hoy pendientes en el campo de la etnomusicología, y a la vez encontrar un cauce de

difusión para ir dejando constancia de las conclusiones a que iba llegando después de resolver las dudas y los interrogantes que se iba planteando.

#### NOTAS

1. MANZANO ALONSO Miguel: *Cancionero Leonés*, León, Diputación Provincial, 1988-1991.
2. FERNANDEZ NUÑEZ, Manuel: "Las canciones populares y la tonalidad medieval". *La Ciudad de Dios: Año XLIV*, vols, CXXXVIII-CXXXIX, n° 1230 (agosto, 1924), p. 273-283; n° 1231 (sept. 1924), p. 343-352; n° 1233 (oct. 1924), p. 30-38; n° 1234 (oct. 1924), p. 97-110; n° 1237 (9 dic. 1924), p. 353-360; año XLIV1, vols. CXL-CXL11I, n° 1240 (enero 1925), p. 422-434; n° 1258 (oct. 1925), p. 134-135.
3. FERNANDEZ NUÑEZ, M. o. c, vol. CXLII, p. 424.
4. RIBERA y TARRAGO, Julián: *La música de las Cantigas*, Madrid, 1922.
5. RIBERA y TARRAGO, Julián: *La música árabe y su influencia en la española*, Madrid, 1927, reedición, Ed. Mayo de Oro, Madrid, 1985.
6. Como es sabido, el volumen que contiene la transcripción de las melodías de las *Cantigas* fue publicado por Higinio Anglés en 1943, y el del estudio crítico en 1958, ambos en Barcelona.
7. O. c, CXLII, p. 424-425.
8. O. c, CXLII, p. 426-427.
9. F. PEDRELL, *Cancionero Musical Popular Español*, 1, p. 32.
10. M. FERNANDEZ NUÑEZ: *Folklore Leonés*, Madrid, 1931, p. 109. 1 1. O. c, CXXXVIII, p. 273.

*Trasladar aquí los ejemplos musicales correspondientes*



## LA MUSICA DE LOS ROMANCES TRADICIONALES: METODOLOGIA DE ANALISIS Y REDUCCION A TIPOS Y ESTILOS

Conferencia en el curso "Poesía popular y literatura"  
Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid  
(Aguadulce [Almería], julio de 1993  
Refundida y publicada en la revista Nassarre, X, 1, Zaragoza, 1994

### Introducción

Una de las primeras evidencias que percibimos quienes andamos ocupados en tareas de recopilación de música de tradición oral es la de que no hay romances recitados. Como afirma Menéndez Pidal en una frase que muchos repiten, pero casi nadie tiene en cuenta, *los romances son poemas épico-líricos que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común.*<sup>57</sup> En efecto, sólo las cantoras y cantores que carecen por completo de oído musical recitan los romances. La inmensa mayoría de ellos cantan lo que cuentan, y sólo cuando cantan tiene pleno sentido la narración que están transmitiendo.

Sorprende por ello constatar cómo los filólogos prescinden casi en general de la transcripción musical a la hora de publicar colecciones y estudios de romances, a pesar de que esa música forma parte de los documentos que se estudian y de la forma en que son transmitidos por tradición oral. En el conjunto de las publicaciones romancísticas, las que contienen transcripciones musicales forman una proporción mínima. Es más, una lectura un poco atenta de las publicaciones de romances que incluyen melodías demuestra con claridad que las músicas cumplen en ellos una función meramente ilustrativa, porque los datos musicales no son tenidos en absoluto en cuenta en el momento de analizar los fondos recogidos y de sacar conclusiones. En los primeros tiempos en que Menéndez Pidal se dedicaba a recoger los romances de la tradición oral, por lo menos se hacía ayudar de músicos folkloristas como E. Martínez Torner y A. Manrique de Lara, que iban a la vez transcribiendo las melodías (aunque nunca las publicaron, es cierto). Pero hoy día la recopilación y el estudio del romancero se hace

---

<sup>57</sup> MENENDEZ PIDAL, Ramón: *Flor nueva de romances viejos*, Selecciones Austral nº 10, Espasa-Calpe, Madrid, 1984, p. 9. En el mismo sentido abunda M. Pidal acerca de la doble naturaleza de palabra cantada propia de los romances en "El romancero español y las Canarias", artículo publicado en *Diario de Tenerife*, 29-1-1904 y transcrito en *La ñor de la Marañuela*, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1986, pp. 15-18.

casi siempre sin la colaboración de un especialista en música popular tradicional, ni siquiera para escribir en signos musicales lo que el filólogo no sabe hacer, y mucho menos, fuera de alguna rara excepción, para que el músico aporte al estudio de las colecciones recogidas los elementos que pueden extraerse del análisis de las melodías, parte integrante del documento recogido. rara excepción, para que el músico aporte al estudio de las colecciones recogidas los elementos que pueden extraerse del análisis de las melodías, parte integrante del documento recogido<sup>58</sup>.

Pero tampoco los músicos folkloristas, y esto también hay que reconocerlo, han prestado una atención especial al estudio de los aspectos musicales del romancero. En la mayor parte de los casos se han limitado a transcribir los que los cantores les entonaron, y algunas veces dejando el texto incompleto y mutilado, como si sólo les interesaran las melodías para llenar las páginas de los cancioneros. En uno y en otro caso se echa de menos un trabajo de análisis de los aspectos musicales, y de lo que éste puede aportar al conocimiento del romancero de tradición oral. Este trabajo pretende sentar las bases metodológicas de ese análisis.

## 1. Bases para un análisis musical

### PRIMER SUPUESTO BASICO: LA MUSICALIZACION DE UN TEXTO NARRATIVO

Cualquier análisis válido de la música de los romances ha de partir de un *supuesto básico* que, de puro simple, puede pasar desapercibido: la melodía de un romance es la musicalización de un texto narrativo. Este supuesto tiene una importancia primordial, porque condiciona la naturaleza musical de las melodías del repertorio romancístico.

Detengámonos a aclarar brevemente este principio elemental. Desde el punto de vista del *carácter*, del *contenido musical*, apenas estudiado por los etno-musicólogos, las melodías del repertorio tradicional se pueden agrupar en *tres grandes bloques*: líricas, narrativas y funcionales. Los dos primeros bloques están claramente definidos, mientras que el tercero de ellos, determinado por la función de las canciones, es a menudo mucho más difuso. En los cantos líricos, *la melodía predomina sobre el texto* (o se funde con él, si éste es también lírico) para ser vehículo de expresión y comunicación de un sentimiento o una situación anímica. En los cantos funcionales, que acompañan musicalmente un momento cualquiera, rito, trabajo, tarea, costumbre, es la *función* la que predomina, condicionando a veces la estructura melódica y el ritmo musical (piénsese, por ejemplo en las canciones de cuna o en algunos cantos de trabajo). En los cantos narrativos, que son los que aquí nos interesan especialmente, *el texto* es el elemento más importante. Cuando alguien canta un romance, no intenta primordialmente entonar una canción, sino *contar una historia*, y son las palabras el

---

<sup>58</sup> Sobre este aspecto hemos escrito con la amplitud necesaria para que quede bien claro en el estudio introductorio al tomo 1º del Vol II de nuestro *Cancionero Leonés*, que hemos dedicado íntegramente a los cantos narrativos (pp. 17-34, donde estudiamos el contenido de los principales trabajos sobre el romancero, y pp. 34-43, en que nos referimos a la postura de los filólogos en relación con la música de los cantos narrativos). Nuestra opinión acerca de la escasez de estudios musicales acerca del romancero en comparación con los que se han dedicado a los aspectos filológicos y literarios coincide con la de un especialista tan cualificado como Maximiano Trapero, autor de numerosas recopilaciones y estudios romancísticos, casi siempre en colaboración con un etnomusicólogo. La opinión de M. Trapero acerca de este asunto puede leerse en "El romancero y su música", *Revista de Folklore*, nº 15, pp. 80 y ss.

elemento dominante. La melodía en este caso no es más que un *soporte sonoro para*, que la narración adquiera mayor claridad, mayor dramatismo, mayor emotividad en algunos casos en que lo pide el texto, mayor poder de interesar al oyente, de tenerlo pendiente de lo que va sucediendo a lo largo del relato.

Pero también es verdad que los contenidos y el carácter de una canción se cruzan a menudo en la práctica con la funcionalidad del mismo, de modo que cualquier canto lírico o narrativo puede adquirir un *uso funcional*. En ese caso la canción pierde gran parte de su carácter, pasando a ser mero fondo musical para un momento determinado: costumbre, trabajo, rito, celebración, juego, entretenimiento, culto, etc.<sup>59</sup>.

También sucede con relativa frecuencia que la melodía de un canto narrativo adquiere un componente emotivo o dramático en un grado mayor del que normalmente pide el género. Y este dato es precisamente, en general, un indicio de que esa melodía es más bien reciente y pertenece a una época en que la sobriedad musical del estilo narrativo, que caracteriza la mayor parte del repertorio romancesco más antiguo, ya se ha perdido. En cualquier caso, estos cruzamientos de funciones y contenidos no son obstáculo para que se puedan detectar en cada uno de los tres géneros los rasgos fundamentales que los definen, y para que se puedan catalogar los ejemplares más arquetípicos de cada uno de ellos, que precisamente son los que nos permiten conocer el repertorio tradicional con mayor profundidad.

Volviendo al tema que aquí nos ocupa, conviene comenzar por dejar claro que este sometimiento del sonido a la palabra es básico para entender las leyes que rigen la naturaleza musical de las melodías de los cantos narrativos.

El texto condiciona en primer lugar *la estructura del canto* y su fórmula rítmica, que se tiene que adaptar a la mensura poética de las palabras. Esta adaptación, evidentemente, no es exclusiva de los cantos narrativos, pero es más obligada en un género en que es imprescindible que el oyente entienda lo que se dice para que no pierda el hilo de la historia.

El texto condiciona también el *carácter de la melodía*, que en la mayor parte de los ejemplos del género, y sobre todo en los más arquetípicos, es más bien sobria y austera, quedando siempre en un plano secundario con respecto al protagonismo de la palabra. En algunos ejemplos este protagonismo es tan fuerte, que la melodía del romance queda reducida, como veremos, a una especie de recitativo rítmico con inflexiones melódicas de amplitud mínima.

Y el texto condiciona por último *el estilo melódico*, casi siempre silábico, pocas veces adornado, y muy excepcionalmente melismático.

De lo anteriormente expuesto se deduce que uno de los objetivos primordiales del estudio de la música de los cantos narrativos ha de ser aclarar en cada caso *la forma en que la melodía se relaciona con el texto al que sirve fundamentalmente*. Porque según el modo en que tal relación se establezca se pueden deducir las características de cada uno de los estilos de canto narrativo, que son, como vamos a ver, muy diferentes entre sí.

## SEGUNDO SUPUESTO BASICO: LA NATURALEZA DE LA TRANSMISION ORAL

Además de este principio básico para el análisis, que es el carácter narrativo del género, hay otro principio no menos importante y fundamental, que es *la naturaleza de la transmisión oral*, necesaria para entender la manera en que se producen las variantes

---

<sup>59</sup> Este es el motivo por el que la funcionalidad de una canción no puede ser el criterio absoluto y único para su clasificación dentro de un género determinado.

melódicas de las fórmulas y la difusión de las mismas. Porque el fenómeno de la creación, difusión e interpretación de la música de tradición oral está sometido a unas leyes o constantes muy diferentes de las que rigen en la música escrita, de autor. En la música de tradición oral *es la memoria de los intérpretes el soporte principal, y casi siempre el único, del repertorio cantado*. Y es también la memoria, y su activación durante el acto de cantar, el fundamento de la interpretación y de la creatividad, que unas veces funciona *reproduciendo fielmente* lo escuchado y aprendido, otras *introduciendo variaciones* en una forma reflexiva o espontánea, y en otras ocasiones *cambiando los rasgos definitorios* de un determinado tipo melódico y convirtiéndolo en otro diferente.

Pues bien, en el caso de los romances, a diferencia de lo que ocurre con otros géneros del repertorio, *la memoria musical no funciona casi nunca en forma solidaria con el texto, sino independientemente de él*, como lo demuestran dos hechos muy frecuentes. Primero: un mismo texto de romance se canta con varias melodías entre las que no hay parentesco melódico alguno. Segundo: una misma fórmula melódica se aplica a diferentes temas narrativos entre los que tampoco hay parentesco literario. Las razones de este doble fenómeno, perfectamente constatables a poco que se estudie el repertorio, son bien evidentes: el texto de los romances está conformado, salvo muy pocas excepciones, por una *mensura métrica idéntica*: el verso octosilábico doble o simple. Y como la inmensa mayoría de las fórmulas melódicas romancescas han nacido en la tradición oral para cantar los textos octosilábicos, casi todas son *intercambiables* entre sí. Poco importa que a causa de este trasiego se produzcan a menudo anisorritmias entre textos y músicas, porque este fenómeno es tan frecuente, que ha llegado a ser como propio y característico de la tradición oral hasta el punto de que en algunas especies casi se puede decir que forma parte de la estética que las caracteriza.

Es importante tener en cuenta estos datos, sobre todo cuando se emiten juicios o hipótesis acerca de la antigüedad de un determinado tema narrativo. *Cuanto más viejo es un romance, mayor variedad hay en las fórmulas melódicas con que se canta, hablando en términos generales*. Y al contrario, *la unicidad de la fórmula melódica para un mismo texto narrativo* (se entiende unicidad con variantes, que no afectan a los rasgos esenciales del texto y de la música) *es un indicio casi seguro de que el texto es reciente*. Estas dos afirmaciones son fáciles de comprobar hojeando detenidamente el repertorio.

Se pueden poner dos ejemplos contrastados y bien paradigmáticos que demuestran lo que acabamos de afirmar:

1. Los viejos textos hexasilábicos, a los que los filólogos atribuyen mayor antigüedad basándose en criterios únicamente literarios, se cantan casi siempre con unas fórmulas vetustas que denotan arcaísmo. Tales fórmulas no han podido evolucionar o ser posteriormente sustituidas por otras, al no adaptarse a la métrica del octosílabo. Y quedan ahí, en el conjunto del repertorio, como islotes inmóviles en medio de una corriente creativa que se ha ido renovando y ha ido creciendo al paso del tiempo, al haberse efectuado sobre la base de la mensura del doble octosílabo, que acabó predominando en la mayor parte del repertorio

2. De un modo parecido, aunque por motivo bien diferente, algunos temas más recientes, como pueden ser, entre otros, *El arriero y los ladrones*, o *La serrana de la Vera*, se cantan con una fórmula melódica cuyas variantes son mínimas. La causa de ello es que la creación y difusión de estos temas romancísticos ocurrió en época tardía y con un melodismo muy marcado, por lo que no ha discurrido el lapso de tiempo

necesario para que se le hayan aplicado otras fórmulas melódicas diferentes, propias del octosílabo estrófico.

## 2. Objetivos y aspectos del análisis musical

Aunque es impropio detenerse a discurrir en esta ocasión acerca de los objetivos del análisis musical, sí conviene advertir, aunque sólo sea de pasada, que el estudio de los elementos musicales de las canciones tradicionales permite, por una parte, caer en la cuenta de que estamos ante un repertorio perfectamente estructurado, creado conforme a unas constantes que se descubren por medio de un análisis comparativo, y no, como se piensa a menudo, ante un conglomerado de canciones compuestas de forma improvisada y espontánea, a impulsos de eso que a veces se ha denominado "el alma del pueblo". Por otra parte conviene tener siempre en cuenta que todo análisis que no lleve hacia una mayor comprensión de la música, y por lo tanto a un mayor disfrute de ella, puede convertirse en un entretenimiento estéril e inútil.

Los elementos musicales susceptibles de análisis en el repertorio narrativo son los siguientes: *las formas y estructuras de desarrollo melódico, el carácter y el estilo de la melodía, los sistemas melódicos, la organización rítmica y las variantes melódicas*. Nuestro análisis se va a referir básicamente a los dos primeros aspectos. Acerca de los tres restantes haremos una breve consideración al final, ya que la metodología de análisis que requieren no ofrece grandes diferencias entre los cantos narrativos y los demás géneros del repertorio tradicional.

### A) LAS ESTRUCTURAS DE DESARROLLO MELODICO

Vayamos con algún detenimiento, para empezar, a las estructuras de desarrollo melódico. Denominamos con este término *las diversas formas en que se van articulando los sucesivos tramos del decurso melódico, formando una especie de lenguaje musical dotado de sentido para quien está habituado a él*. El estudio comparativo de estas estructuras permite también seguir los pasos de una evolución, desde las fórmulas simplicísimas de semirrecitado rítmico, que todavía se adaptan a la mensura del verso hexadecasiábico, estructurándose en un tramo melódico único, hasta las invenciones melódicas más recientes, que adoptan la forma contrastada de estrofa y estribillo. Entre ambos extremos hay una variedad sorprendente de estructuras que pasan desapercibidas a quien lee superficialmente, pero que se revelan claramente a quien se detiene a comparar y a reflexionar. Veámoslas ordenadamente, valiéndonos de un sistema de designación esquemático que ponga de relieve los dos aspectos básicos que aquí más nos interesan: la cantidad de inventiva melódica que hay en cada una de las fórmulas, y la forma en que aparecen trabados y relacionados por el sentido musical los sucesivos tramos o incisos de los que está formada cada melodía<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> El sistema de designación, del que ya hemos hecho uso repetidas veces en nuestros trabajos de análisis, se reduce a elementos muy simples. Usamos letras mayúsculas para designar la melodía y minúsculas para el texto. Las letras mayúsculas A, B, C, D, etc., designan los sucesivos incisos de la melodía que, coincidiendo con cada verso de la mensura poética, van adoptando perfiles melódicos diferentes y se van agrupando en tramos más largos, hasta formar un todo con sentido global (un principio y un final claramente perceptibles, lo que se suele denominar frase musical). Las mismas letras con vírgula designan incisos que difieren sólo en algún rasgo musical no definitorio. Dos o más letras agrupadas y unidas por un subrayado con flecha indican tramos melódicos de variada longitud unidos sin solución de continuidad, es decir, sin que se perciba entre

*Estructuras de un solo inciso.* Son las más simples de todo el repertorio. Se desarrollan sobre un par de octosílabos soldados por una melodía de un tramo único, en cuyo decurso el salto de un octosílabo a otro es casi imperceptible,

ya que el hilo melódico no se interrumpe, ni siquiera para dar lugar a un reposo en la cesura que parte el hexadecasílabo por la mitad. Su esquema de desarrollo se puede representar con esta fórmula:

AB    AB    AB    AB    (*ver el original para subrayas con las flechas*)  
a b    c d    e f    g h

(*Ver los ejemplos señalados en todos los apartados*)

1. *La mala suegra*
2. *Santa Elena*

El arcaísmo de estas fórmulas, más cercanas a una estructura circular que a una melodía desarrollada, ni siquiera elementalmente, es un dato a favor de la opinión expresada por Menéndez Pidal, de que la mensura métrica del romance no es el octosílabo, sino el hexadecasílabo con asonancia monorrima. A la vista de estos ejemplos, quedan pocas dudas de que el estrofismo en el caso del romancero no nació con el género, sino que es un invento musical posterior que condicionó después la estructura literaria de los cantos narrativos más tardíos.

Dentro de este mismo apartado podemos incluir otra variante cercana de la misma estructura, que aparece muy a menudo, y que se caracteriza por la repetición del primer verso con la misma melodía:

AA    BB    AA    BB    AA    BB  
Aa    bb    cc    dd    ee    ff

3. *La mala suegra*

*Estructuras con dos incisos melódicos.* Son muy semejantes a las de un inciso. La fórmula melódica en su desarrollo total toma también un par de versos, con la única diferencia de que, coincidiendo con el final del primero, hay un brevísimo reposo suspensivo. La melodía también está integrada por un tramo único, con una especie de reposo casi imperceptible. El esquema, del que transcribimos tres ejemplos, puede representarse de este modo:

AB    AB    AB  
a b    c d    e f

4. *La loba parda*
5. *Los soldados forzadores*
6. *La esposa de don García (ver ejemplo n° 43)*
7. *El traidor Marquitos*

---

ellos ningún reposo suspensivo no conclusivo. Los demás elementos que hemos utilizado en otras ocasiones no son aquí necesarios, ya que se trata siempre de estructuras simples, sin estribillo.

Hemos tomado los ejemplos en su mayoría, aunque no exclusivamente, de nuestro *Cancionero Leonés* (véase nota 2), obra en la que hemos aplicado la metodología que aquí exponemos para llevar a cabo el análisis del amplísimo repertorio de temas narrativos, versiones y variantes melódicas allí recogidas. Para evitar repeticiones en las citas de las fuentes hemos empleado un sistema de designación abreviada cuyas equivalencias bibliográficas damos al final del artículo.

Al igual que la del apartado anterior, esta estructura, que aparece casi siempre en los romances viejos, tampoco es estrófica. Su desarrollo melódico se basa sobre un par de versos octosilábicos entonados con un solo tramo melódico que abarca ambos. Su arcaísmo es evidente.

Dentro de este mismo apartado también podemos clasificar las fórmulas que añaden una *muletilla* o *bordón* a cada octosílabo. En todas ellas la estructura melódica completa abarca un par de versos octosilábicos y está integrada por dos incisos, el primero con reposo semicadencial suspensivo y el segundo con final conclusivo. Me referiré de nuevo a ellas un poco más adelante.

También encajan dentro de este apartado las fórmulas que repiten un inciso melódico repitiendo también el primer octosílabo de cada par y concluyendo con un segundo tramo más amplio, que abarca la repetición del segundo verso. La fórmula, de la que damos un ejemplo, se puede representar así:

8. *Santa Elena*

Hay, finalmente, otro bloque muy amplio de fórmulas melódicas que también adoptan una estructura de desarrollo bimembre, pero abarcando en total cuatro versos en lugar de dos. Su esquema, del que ofrecemos dos ejemplos, sería el siguiente:

AB      CD      AB      CD  
ab      cd      ef      gh

9. *Gerineldo*

10. *La dama de Arintero*

En estas fórmulas la melodía alcanza un desarrollo melódico más amplio, pudiendo considerarse en rigor como estrófica, ya que su despliegue completo abarca cuatro octosílabos emparejados melódicamente de dos en dos. Sin embargo, y a pesar de la importancia que cobra el aspecto melódico, más desarrollado que en las fórmulas anteriores, es el texto, estructurado sobre la métrica del octosílabo doble, lo que sirve de soporte a una fórmula musical calcada sobre él. Es una de las estructuras melódicas más repetidas en el romancero.

*Estructuras con tres incisos melódicos.* Al tener un desarrollo melódico más amplio, ya que la frase musical íntegra se despliega en tres tramos, alguno o algunos de los cuales tienen que abarcar necesariamente más de un octosílabo, esta estructura trimembre se presenta con una variedad de soluciones mayor que la de las anteriores, acercándose más a las fórmulas estróficas. He aquí las diferentes soluciones que he encontrado leyendo los repertorios:

AB      CD:  
a b      cd, fórmula con el primer inciso doble y el segundo y tercero simples, como en los ejemplos que siguen:

11. *Gerineldo*

12. *Tamar*

AB      CD

a b c d, estructura con dos incisos simples y uno doble:

13. *La hermana cautiva*

A B C D E  
a b c d e, primer inciso simple y segundo y tercero dobles, tomando en *leixaprende* el primer verso del dístico siguiente:

14. *Las señas del esposo*

AB CDE.

abb cdd, primer inciso doble segundo simple y tercero triple:

15. *La doncella guerrera*

*Estructuras con cuatro incisos melódicos.* El desarrollo melódico en cuatro incisos es el más frecuente en el repertorio narrativo. Da origen a una estructura cuadrada, bien equilibrada, con tres reposos suspensivos y el último cadencial conclusivo. Como consecuencia de ella el texto adopta una forma estrófica en la que las hiladas de versos se van adaptando a la estructura de la fórmula melódica, distribuyéndose en bloques de cuatro octosílabos simples.

De entre todas las realizaciones posibles, la más frecuente es la que sigue el esquema ABCD, con un verso octosilábico para cada inciso. Las melodías más bellas del repertorio narrativo, las más inspiradas, aparecen desarrolladas en esta forma, que con frecuencia da origen a pequeñas obras maestras, dentro del campo de las formas breves. He aquí dos, entre decenas de ellas:

16. *La Condesita*

17. *Santa Elena*

He aquí ahora otras fórmulas de cuatro incisos, que no son tan frecuentes:

AABC:

18. *Gerineldo + La Condesita*

ABAC:

19. *La hermana despiadada.*

ABCC:

20. *Gerineldo + La Condesita.*

AA BC

a b c d

BC:

e f

(atención a los subrayados con flecha y a las separaciones)

21. *Gerineldo + La Condesita*

*Estructuras con cinco o más incisos melódicos.* En estas estructuras la melodía adquiere un carácter preponderante, imponiéndose sobre el texto. He aquí algunos ejemplos de las principales variantes:

A B C D E

a b c c d

22. *Tamar*

A B C D E

A b c d e

23. *Gerineldo*

A B C D C D

a b c d e f

24. *Casada de lejas tierras*

Esta estructura aparece muy a menudo. Los intérpretes con buen instinto musical hacen uso de ella por razones de sintaxis, cuando el sentido del texto queda en suspenso en el segundo par de versos y concluye en el par siguiente.

*Estructuras especiales.* Además de las anteriores encontramos a veces otras fórmulas de desarrollo melódico que no se adaptan a ninguno de los esquemas que hemos tipificado, que podríamos llamar normales. La singularidad de las estructuras que incluimos aquí es debida en no pocos casos a la configuración métrica y estrófica del texto, que pide un desarrollo melódico especialmente adaptado a él. Pero en otros casos se debe más bien a un fenómeno especial que afecta a la interpretación musical. He aquí algunas.

*Melodías circulares.* Leyendo los repertorios de cantos narrativos encontramos de vez en cuando un tipo de fórmulas melódicas cuyo comienzo es una secuencia de sonidos que no da la impresión de ser un principio de frase musical, sino un tramo melódico perteneciente al interior del decurso de la melodía. Esta especie de "ex abrupto" melódico sólo cobra sentido completo cuando, una vez cantado el final, se repite el comienzo. Como efecto de las sucesivas repeticiones que enlazan el final de la fórmula con el comienzo, se establece una especie de cadena sin fin melódica que sirve de cauce sonoro a la dicción rítmica del texto. He aquí dos ejemplos, el segundo de ellos con muletilla:

25. *El testamento del serranito:*

26. *La mala suegra:*

En algunos casos el círculo melódico se cierra completamente, porque la fórmula musical no tiene principio ni final lógico desde el punto de vista del fraseo, formando como una especie de polea melódica que da vueltas sobre sí misma, como en este ejemplo:

27. *La muerte del Maestro de Santiago:*

La estructura melódica circular es relativamente frecuente en los cantos narrativos, sobre todo en el repertorio romancesco más antiguo. Leyendo las recopilaciones encuentra uno de vez en cuando ejemplos sorprendentes de este singular fenómeno de canturreo protomelódico, que sin duda nos retrotrae a remotos tiempos, cuando la lengua en ciernes ensayaba fórmulas que iban depositando en las memorias las largas hiladas de versos narrativos.

*Fórmulas con muletilla o bordón.* La muletilla o bordón es una frase muy breve que se añade como conclusión o remate a cada verso octosilábico, o excepcionalmente a cada par. Por ejemplo:

28. *Las señas del esposo*

29. *Delgadina*

Desde el punto de vista musical, la función de la *muletilla* es prolongar una melodía de suyo breve, dándole mayor amplitud, y al mismo tiempo proporcionar al intérprete un tiempo de espera durante el cual la memoria trabaja a la búsqueda del siguiente verso. Esta fórmula de canto produce en el oyente un efecto como de suspense, manteniendo la atención pendiente del hilo del relato. En el aspecto literario, el significado de estos breves textos, a modo de soniquete rítmico, comentario o

exclamación, merecería ser estudiado por los filólogos, ya que no parece que se trate de un simple relleno silábico. Evidentemente, las fórmulas con muletilla sólo tienen sentido si se canta el romance.

*Fórmulas compuestas.* Son esquemas melódicos integrados por dos frases musicales (excepcionalmente tres) estructuradas como estrofa y estribillo. Los ejemplos de esta fórmula son escasos en el conjunto, y aparecen en cantos narrativos de hechura reciente. Un ejemplo:

30. *Moza rebelde que abandona el hogar*

*Fórmulas con variantes melódicas.* Se dan cuando un mismo cantor entona variantes sucesivas de un mismo tipo melódico en el transcurso de una interpretación. Las variantes pueden obedecer a varias causas: fallo de memoria, retención de los trazos más gruesos del perfil melódico o acomodación a la acentuación, e incluso a la sintaxis del texto, cuando el cantor tiene buen oído, como en el ejemplo que sigue, en que la cantora, con un instinto rítmico extraordinario, va escogiendo entre las tres variantes para ir adaptando a la melodía la acentuación del texto:

31. *Conde Claros*

*Fórmulas prestadas.* Aunque el trasiego de fórmulas y textos es un fenómeno muy normal en el repertorio narrativo, no es muy frecuente en él la aparición de fórmulas melódicas que pertenecen a otros géneros. Sin embargo sucede a veces que un intérprete no encuentra la melodía que es más frecuente para el canto de un romance y echa mano de otra fórmula conocida propia de otro género diferente. Transcribo dos casos del Cancionero Leonés, en los que aparece bien claro este fenómeno de prestación.

El primero de ellos es la melodía con que aparece cantado el romance de *La Condesita*, tomada del repertorio infantil, con la que se entona el conocido canto de corro que comienza *A ésa que está en el medio*. He la aquí:

32. *La Condesita*

El segundo ejemplo de prestación aparece en una curiosa versión del romance de *La loba parda* que recogí por uno de los valles de la montaña de León, donde una señora cantó el conocido romance pastoril con la melodía que Dámaso Ledesma transcribió en su *Cancionero Salmantino* para el también conocido romance de *Los mozos de Monleón*. He aquí lo que resulta de la mezcla:

33. *La loba parda.*

Sorprendido por esta clara muestra de "aculturación", pregunté a la informante dónde y cuándo había aprendido lo que cantaba, y su respuesta dejó bien aclarado el interrogante: lo había aprendido de boca de un señor inspector que había visitado la escuela del pueblo cuando ella era niña. Es fácil imaginarse a uno de aquellos misioneros de la Institución Libre de Enseñanza ejerciendo la labor refolklorizadora, y enseñando canciones tradicionales a unos rapaces de pueblo que seguramente habrían escuchado desde pequeños, y aprenderían muy pronto, un repertorio mucho más variado y rico que aquél otro que el señor Inspector traía en su cartera de visitador.

Resumiendo lo que hasta aquí llevamos dicho, podemos afirmar que el análisis de las estructuras de desarrollo melódico de las fórmulas melódicas de los cantos narrativos revela una gran variedad de soluciones. La idea que a menudo se tiene del

repertorio de la música popular tradicional como un conjunto de tonadas cuyo texto y música se presentan de una forma repetitiva y siempre igual a sí misma está, como vemos, muy lejos de la realidad que muestra una lectura analítica. Muy al contrario, se puede constatar que a pesar del condicionamiento que impone una mensura poética idéntica de la inmensa mayoría de los temas y variantes del repertorio narrativo, la imaginación funciona, buscando y encontrando ingeniosas soluciones para dar a las melodías una variedad estructural que está muy lejos de lo reiterativo.

## **B) EL ESTILO Y EL CARACTER**

Es el segundo punto de análisis en que vamos a detenernos, por ser uno de los elementos musicales que pueden contribuir a un conocimiento más perfecto del género narrativo y a detectar la relación entre texto y música. Porque lejos de mostrarse como un bloque uniforme y monocromo, el repertorio de cantos narrativos, considerado desde el punto de vista del carácter y del estilo de la música, manifiesta una variedad sorprendente, pero sólo perceptible como consecuencia de una lectura atenta y reflexiva. No podía ser de otra forma, en un conjunto tan amplio de temas, versiones y variantes melódicas, que han ido apareciendo en la tradición oral a lo largo de más de seis siglos.

Mirado desde la perspectiva del estilo y el carácter de las melodías, el repertorio narrativo de tradición oral se puede agrupar en cuatro bloques diferentes: *estilo narrativo severo*, *estilo narrativo melódico*, *estilo narrativo-lírico* y *estilo de tonadilla vulgar*.

Vamos a examinar con detenimiento cada uno de estos bloques, aportando ejemplos que los tipifiquen claramente.

### **1. Estilo narrativo severo**

Denominamos así al que aparece en una serie de cantos cuya fórmula melódica es poco más que un mero soporte para una recitación musicalizada del texto narrativo. Reducidas al mínimo en sus elementos melódicos, estas fórmulas son como canturreos que nacen de una dicción ritmada del texto, dotadas de las sonoridades mínimas para poder ser denominadas melodías. Repetitivas y monótonas, estas melopeas protomusicales son como asépticas respecto de lo que el texto va contando, como ajenas e independientes de la acción dramática, como incontaminadas por las situaciones anímicas de los personajes que protagonizan las historias.

Algunas de estas fórmulas ya las hemos encontrado en varios de los ejemplos precedentes, que hemos examinado desde otro punto de vista. Si leemos bajo este nuevo punto de enfoque analítico los números 1, 7, 24 y 26, percibiremos en ellos los rasgos que acabamos de señalar. Pero merece la pena aportar aquí una ejemplificación abundante, que ayude al lector a tipificar claramente los rasgos que aparecen en este bloque de protomelodías, tan abundante en el repertorio romancesco, sobre todo en el más antiguo.

34. *Don Bueso y la hermana cautiva (hexasilábico)*

35. *Don Bueso y su hermana (hexasilábico)*

36. *El raptor pordiosero*

37. *La devota del Rosario*

38. *La muerte ocultada*

39. *Delgadina*

40. *Delgadina*

41. *Gerineldo*

- 42. *La penitencia del rey don Rodrigo*
- 43. *La esposa de don García*
- 44. *El conde preso*
- 45. *Delgadina*
- 46. *La mala suegra*

La lectura atenta de los ejemplos precedentes revela claramente que estamos ante una veta de cultura musical que tiene muy poco que ver con la música de autor, con el repertorio que acostumbramos a denominar música culta. El bloque de ejemplos que hemos seleccionado para tipificar el estilo que hemos denominado *narrativo severo* se nos muestra con una serie de rasgos que permiten definirlo con toda propiedad como *protomelódico*, configurado por ámbitos melódicos reducidos que a veces no superan una serie de tres sonidos, por sistemas melódicos modales, por un estilo recitativo o semirrecitativo, por ritmos asimétricos y polirritmos sucesivos que no se ajustan siempre a un compás regular, por una sonoridad global austera definida por rasgos sobrios.

Estas melodías, a todas luces vetustas, nos retrotraen a una época en la que la lengua castellana se iba afianzando como una forma comunitaria de expresión colectiva independiente del viejo latín tardío, sobre la base de la memoria del habla, a la que sin duda estas fórmulas de canturreo contribuyeron en gran medida. Así lo afirma Menéndez Pidal, el primer estudioso y uno de los mejores conocedores del romancero: "El romancero español comenzó a entonar sus cantos entre los orígenes de nuestro idioma; en el siglo XII se oían ya algunos versos de los romances que sin interrupción se vienen repitiendo hasta ahora, y hoy en día el canto secular se escucha por dondequiera que alguna población de la Península sentó su planta"<sup>61</sup>. Cuando el viejo maestro afirmaba esto tenía en cuenta, sin duda alguna, la aportación musical que le proporcionaron los buenos músicos que le ayudaron en los comienzos de su tarea. Lástima que sus sucesores y herederos, no hayan seguido sus sabios consejos, olvidando la ayuda que la música puede aportar al conocimiento más completo del romancero.

## **2. Estilo narrativo melódico**

Encuadramos dentro de este estilo aquellas fórmulas melódicas que, sin perder todavía la austeridad y la severidad propia del género narrativo, en el que la música sirve a la palabra sin imponerse a ella, contienen, sin embargo, una musicalidad más desarrollada que las anteriores. Son, en general, melodías de gran belleza e inspiración, perfectas en su hechura, pero son a la vez músicas sobrias, *objetivas*, diríamos forzando el término, en cuanto que no transmiten lirismo sino en la justa medida el que el texto lo contiene. Entre los ejemplos con que hemos ilustrado la primera sección ya han aparecido unas cuantas fórmulas que pertenecen a este estilo, como son las que llevan los núms. 2, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 21, 22, 23y31

Pero la importancia de este estilo, el más abundante en el repertorio narrativo, exige ejemplificarlo con abundancia, para que quede bien tipificado en todos los rasgos que lo definen y en las variadas sonoridades en que se presenta, He aquí, pues unos cuantos ejemplos tomados de diferentes recopilaciones.

- 47. *Gerineldo*
- 48. *Gerineldo*

---

<sup>61</sup> R. MENENDEZ PIDAL, artículo citado en la nota 1.

49. *Conde Claros*
50. *El arriero*
51. *Don Bueso y la hermana cautiva*
52. *La loba parda*
53. *Conde Claros*
54. *La condesita*
55. *Las señas del esposo*
56. *Santa Elena*
57. *La Gallarda*
58. *La bastarda y el segador*
59. *Bernal francés*

Creemos no andar muy lejos de la verdad si afirmamos que dentro de este bloque que hemos calificado como estilo narrativo melódico se encuentran las melodías más bellas e inspiradas del romancero. La lectura atenta de este repertorio revela una sabiduría secular, una inspiración serena, un saber hacer en el campo de la música como vehículo de expresión de la palabra, que siempre deberían tener delante quienes por afición o por oficio se encuentran en la coyuntura de inventar canciones. Porque hay en este repertorio casi milenario, que el paso de los siglos ha ido puliendo y depurando, ese hondo sentido de la unión entre música y palabra, ese punto justo en que la canción evoca sin dar detalles, emociona sin sobrecoger, sugiere sin perfilar del todo, entretiene sin frivolar. Oyendo y cantando estas historias de todos tiempos y lugares se da uno cuenta de que la música nos ha sido dada como ayuda para la vida.

### **3. Estilo narrativo-lírico.**

Hay también en el repertorio narrativo un tercer tipo de piezas con rasgos bien definidos. A diferencia de las que hemos clasificado en los dos apartados anteriores, en éstas el elemento musical es el que se impone sobre el contenido narrativo del texto. Estos cantos se caracterizan por el fuerte componente lírico, o sentimental, para ser más preciso, de las melodías. Se cuenta la historia, sí, pero a la vez se intenta por medio de la música provocar un estado de ánimo en quien escucha. El estilo de la melodía carga las tintas para que la narración adquiera mayor dramatismo, para que los oyentes queden tocados por el sentimiento que se quiere hacer aflorar, casi siempre dolor, tristeza, miedo, horror.

Este estilo es bien conocido, sobre todo en la parte más tardía del repertorio narrativo. Está formado en gran parte por historias de muertes, desgracias y crímenes que los ciegos copleros cantaban ante un auditorio popular, tratando de conseguir al final la venta de los pliegos que contenían el texto impreso y la recaudación de la que dependía su subsistencia. Historias como *El novio que mató a su novia*, *Madre, Francisco no viene*, *El crimen de Mansilla*, *Enrique y Lola*, *Los dos mártires de amor*, *Pastora violada en el monte*, *Agustinita y Redondo*, *Mata a su novio por haberla abandonado encinta*, *Mata a su novia porque no se deja deshonorar*, *Juanito atropellado por el tren*, *Hijo abandonado que encuentra a su madre en confesión*, *Desengañado, se suicida por amor*, *Obligada a abandonar al novio, se suicida por amor*, *Abandonada encinta, mata a su novio*, *Las niñas devoradas por una gorrina*, *El padre incestuoso y el hijo parricida*, *Padre herido que reconoce al hijo soldado*, *Moza rebelde que abandona el hogar*, *Adelaida*, etc., eran cantadas por ciegos copleros ante un auditorio que las escuchaba atento y sobrecogido. El estilo musical de este género es inconfundible. Se trata, no de verdaderas canciones populares, sino de un repertorio

popularizante, de una música hecha por autores desconocidos, que consiguen interesar a la gente con unas melodías facilonas, en las que aparecen los rasgos más tópicos y reiterativos del repertorio tradicional, pero no los más hondos y auténticos.

Unos pocos ejemplos de los más representativos bastarán para tipificar el estilo que hemos descrito en palabras.

60. *El novio que mató a su novia*

61. *Los dos mártires de amor*

62. *Agustinita y Redondo*

63. *Padre herido grave que reconoce al hijo soldado*

64. *El hermano incestuoso y criminal*

Como se puede ver en los ejemplos que hemos transcrito, el sentimentalismo más descarado y el tópico literario y musical son parte esencial del estilo de estas historias cantadas. Pero si es cierto que, cantadas y contadas así, estas coplas a menudo hacen reír más que llorar a quienes las vemos desde fuera y desde lejos, no hay que olvidar que eran canciones en cierto modo funcionales, hechas para un fin muy concreto, para unos destinatarios bien conocidos, y *funcionaban* con eficacia. Al fin y al cabo, son testimonio de una forma de canto que caló hondo en la gente del pueblo, que escuchó, aprendió y repitió estas canciones, olvidando a menudo y hasta despreciando como "anticuadas" otras tonadas que había recibido de los mayores.

#### **4. Estilo de tonadilla vulgar.**

Además de los tres que ya hemos catalogado, aparecen de vez en cuando en el género narrativo, sobre todo en el más tardío, otros estilos melódicos que encajan más bien dentro de un género que podríamos denominar *tonadilla vulgar*. Tomados globalmente, estos estilos se caracterizan por una asimilación popular de las formas de la *tonadilla culta* (curiosamente ésta, a su vez, se caracteriza por la asimilación "cultas" de formas populares), que da como resultado unas músicas configuradas según patrones "cultos", pero realizadas en un estilo vulgar, con una temática y unos textos de las mismas características.

Los ejemplos que siguen ayudarán al lector a tipificar este estilo.

65. *Hijo abandonado que encuentra a su madre en confesión*

66. *El Corregidor y la Molinera*

67. *La pobre Elena*

68. *Zagala requebrada*

69. *La Peregrina*

70. *Adelaida*

71. *Estás queriendo a otra*

Este repertorio nuevo tuvo una aceptación muy amplia entre las clases populares, sobre todo de ámbito rural, que aprendían estas canciones movidas por el deseo de estar al día, de seguir la moda. Como consecuencia de ello, el viejo repertorio tradicional se renovó en parte, con una rapidez nunca conocida en épocas anteriores, pero sus rasgos musicales característicos recibieron un fuerte impacto, originándose inestabilidades y mixturas sonoras que afectaron a una buena parte de ese repertorio.

En resumen, el estilo melódico de los cantos narrativos es un valiosísimo elemento de análisis que permite detectar en el repertorio de estos cantos una serie de bloques diferentes que pertenecen por sus características musicales a etapas muy diferentes de creatividad musical, entre las que a menudo median varios siglos. Junto

con los demás elementos de análisis, el estilo musical contribuye a un mejor conocimiento de la trayectoria evolutiva del romancero a través de los siglos, y aporta nuevos datos que en ocasiones reafirman, pero otras veces contradicen abiertamente conclusiones que aunque los filólogos tienen como seguras, han de ser revisadas teniendo en cuenta los elementos musicales.

### C) LOS SISTEMAS MELODICOS Y LA ORGANIZACION RITMICA

Ya hemos dejado dicho al comienzo de esta exposición que estos dos elementos musicales, cuyo análisis tiene una importancia básica en el repertorio de la música popular tradicional, no aporta en el caso de los romances elementos diferentes de los que proporciona cuando se aplican a los demás géneros del repertorio. Es evidente que si leemos atentamente la amplia antología de 71 ejemplos que hemos seleccionado como material para el análisis de los dos aspectos hasta ahora considerados, vamos a encontrar también con frecuencia sistemas melódicos modales y estructuras de organización rítmica infrecuentes o desconocidos en la música de autor, que nos van a demostrar la pertenencia de este repertorio a una veta de cultura diferente de la que solemos denominar música culta.

Una lectura con esta finalidad nos aportaría, sin duda, una serie de datos muy interesantes desde el punto de vista musical, pero no iba a ser muy diferente de la que nos daría el análisis de cualquier otro género del repertorio popular. Por esta razón no queremos insistir en esta ocasión en la consideración de estos elementos musicales, que son comunes a la canción popular tradicional globalmente considerada. Digamos sólo de pasada que la presencia de los sistemas modales en el bloque de las 59 primeras melodías de nuestra ejemplificación, que pertenecen al fondo del romancero más antiguo, se detecta nada menos que en 41 de ellas<sup>62</sup>, lo cual demuestra que la organización melódica del fondo musical de los viejos romances no está sujeta a las leyes tonales que rigen para la música escrita o de autor. Por lo que se refiere a la organización rítmica, las agrupaciones irregulares o de amalgama aparecen en 10 casos<sup>63</sup>, mientras que los polirritmos sucesivos (cambios constantes de acentuación regular que exigen cambios de compás en la transcripción) se detectan en 13 casos<sup>64</sup>.

Evidentemente, es la consideración global de todos los elementos detectados por el análisis, y sobre todo de los dos primeros que hemos realizado con detenimiento, lo que contribuye a un conocimiento más perfecto y más amplio de los aspectos musicales del repertorio narrativo.

### D) LAS VARIANTES MELODICAS

---

<sup>62</sup> Para los lectores interesados en este aspecto, he aquí una relación de los sistemas melódicos que aparecen en las 59 primeras melodías:  
*Sistemas melódicos modales*: modo de Mi (en sus variantes de diatónico o con grados inestables o cromatizados): núms. 4, 9, 10, 12, 14, 19, 20, 22, 38, 39, 43, 44, 45, 47, 48, 49 y 50; modo de Sol: 2, 11, 17, 25, 29 y 53; modo de La: 7, 34, 35, 36, 51 y 52; modo de Si: 1; modo de Re: 56; sistemas protomelódicos inclasificables: 27, 37, 40, 41, 43 y 46; sistemas no claramente tonales: 5, 24, 26, 32, 55 y 58. (Téngase en cuenta para la lectura que los sistemas modales aparecen muy frecuentemente transportados a diferentes alturas por las armaduras.)

- *Sistemas melódicos tonales*: modo mayor: núms. 3, 13, 18, 28, 31, 33 y 54; modo menor: 8, 15, 16, 21, 23, 30, 57 y 59.

<sup>63</sup> Núms. 2, 4, 10, 24, 32, 39, 41, 43, 46 y 56.

<sup>64</sup> Núms. 1, 7, 18, 29, 31, 38, 45, 55, 57, 58, 59, 60 y 65.

Vamos a detenernos, para terminar este trabajo, en un aspecto de la música de los cantos narrativos que, aunque no sea objeto directo de análisis, sí puede sin embargo aportar mucha luz acerca de la evolución de las melodías y de la forma en que están relacionadas unas con otras. El tema de las variantes melódicas, al que vamos a referirnos en este último apartado, ha merecido, además, la atención de algunos estudiosos de la música del romancero que, a nuestro juicio, no han enfocado correctamente la reflexión, por lo que llegan a unas conclusiones discutibles en ciertos aspectos.

#### *El tipo melódico y las variantes*

Comencemos por exponer algunos conceptos básicos acerca de las *variantes melódicas*. El fenómeno de las variantes melódicas es casi idéntico al de las *variaciones* en la música escrita o de autor. En ambos casos hay un *tipo melódico originario*, caracterizado por unos rasgos definitorios esenciales que lo configuran, a saber: el movimiento o decurso gradual de la melodía, la organización melódica básica, tonal o modal, y los reposos o cadencias de cada inciso y del final. Las variantes y las variaciones se producen siempre sobre los rasgos menos esenciales del decurso gradual, que pueden variar hasta el infinito conservando el mismo perfil global, sobre el ritmo y los valores absolutos de tiempo, que pueden cambiar en mil maneras sin que cambie el tipo melódico básico que origina las variaciones o variantes, e incluso sobre la sonoridad, que puede cambiar de menor a mayor o viceversa en las variaciones de música escrita, y que también puede cambiar de modo o de tono en las variantes que se producen en la música popular tradicional.

Evidentemente, el fundamento de las variaciones y de las variantes melódicas es siempre *el decurso melódico*, es decir, el perfil que traza la melodía en su movimiento gradual, y la sonoridad singular que resulta del mismo, que es lo que nos permite identificar una melodía como diferente de otra. Y el soporte de las variaciones y de las variantes es la *memoria musical*, que apunta fundamentalmente hacia ese decurso gradual y hacia esa sonoridad característica de cada tipo, pero no a la fórmula rítmica o a la estructura de desarrollo, que puede ser idéntica en centenares y miles de tipos melódicos distintos. La única diferencia entre variaciones y variantes melódicas está en el tipo originario, que en el caso de la música de autor es invariable, mientras que en la música de tradición oral es variable, ya que no se conserva en soporte escrito, sino en la memoria de los intérpretes, que no siempre es completamente fiel. Precisamente es esta infidelidad, unida a la voluntad de invención melódica en determinados casos, la que puede originar el nacimiento de un tipo melódico diferente, que llega a perder casi todo el parecido con el tipo originario. A pesar de ello hay que tener en cuenta que la transformación de los tipos melódicos en la tradición oral es, en general, muy lenta, y no se produce en todos los casos en la misma forma ni con la misma frecuencia, ya que determinados tipos, como se puede comprobar repasando el repertorio popular tradicional, tienen un especial poder de fijación en la memoria, que los hace permanecer casi invariables en el tiempo y en ámbitos geográficos muy amplios.

Pues bien, estos conceptos, que deberían ser claros y evidentes para quienes andamos en contacto permanente con la música popular tradicional, y metidos en tareas de reflexión musicológica acerca de la misma, no son compartidos completamente por todos los que se dedican a estos trabajos. Y la discrepancia en estos supuestos previos genera, evidentemente, conclusiones muy diferentes y a veces contradictorias. Me he referido antes a ciertos trabajos de análisis de la música de los romances que se refieren

más o menos directamente al tema de las variantes melódicas. Voy a detenerme a comentarlos a la luz de las ideas que acabo de exponer sumariamente.

*Algunos trabajos acerca de las variantes melódicas en el romancero* Un trabajo pionero de Eduardo Martínez Torner titulado *Ensayo de clasificación de las melodías de romance*, anterior a todos los demás que vamos a citar, es el que más se acerca al concepto de variantes melódicas que hemos dejado expuesto en los párrafos anteriores<sup>65</sup>. El trabajo de M. Torner se apoya sobre el supuesto de que las variantes melódicas de un mismo tipo son diferentes realizaciones del mismo, estrechamente emparentadas entre sí por un decurso melódico semejante en sus trazos esenciales. Para Torner, estos trazos son esencialmente los mismos que hemos denominado rasgos definitorios, aunque él los califique con una terminología diferente<sup>66</sup>. Cuando alguno de esos rasgos esenciales cambia, M. Torner abre un nuevo *subgrupo*; cuando cambian todos ellos, cataloga un nuevo *grupo*. Creemos que este sistema, que M. Torner aplicó también a la ordenación y clasificación de las 500 melodías de su cancionero asturiano<sup>67</sup>, es válido en sus líneas fundamentales, porque da por supuesto algo que parece evidente cuando se examina el comportamiento de los intérpretes de la música tradicional: que el fundamento de las variantes melódicas es, como acabamos de exponer, la memoria musical, y que ésta se ejerce primordialmente sobre el decurso melódico (la *marcha melódica*, en la terminología de M. Torner), y no sobre los esquemas rítmicos.

Dicho esto, es evidente, al leer a M. Torner, que su exposición carece todavía de conceptos claros acerca de los sistemas melódicos de naturaleza modal, aspecto que nunca entró en sus sistemas de análisis, así como acerca del proceso evolutivo de la música de tradición oral, que, por lo general, y al contrario de como él opina, sigue un sentido que va desde las estructuras más simples hasta las más complejas, de los sistemas modales a los tonales, y del modo menor al mayor (dato, éste último, captado perfectamente por M. Torner). Por otra parte, un *incipit* semejante o idéntico en el primer inciso no supone siempre un parentesco melódico, como lo prueba un análisis comparativo de numerosos casos. Finalmente, la atribución a la influencia andaluza, ejercida de Sur a Norte, de la existencia del modo de Mi con grados inestables, o *modo de Mi cromatizado* (que él identifica como *modo menor con final en la dominante*) en las tradiciones musicales del Norte de la Península es insostenible a partir de los abundantísimos datos documentales de que hoy se dispone. En conclusión, la intuición de M. Torner y su método de análisis comparativo es, a nuestro juicio, y a pesar de las precisiones que acabamos de hacer, completamente fiable y válido para la detección de las variantes musicales en el romancero de tradición oral.

En una forma parecida a la empleada por M. Torner procede Joaquín Díaz en un artículo al que también nos hemos referido al final del capítulo anterior<sup>68</sup>, agrupando las variantes melódicas a partir de la semejanza entre sus rasgos definitorios esenciales.

---

<sup>65</sup> Eduardo MARTINEZ TORNER: "Ensayo de clasificación de las melodías de romance", en *Homenaje a Menéndez Pidal*, t. II, Madrid, 1925, pp. 391-402.

<sup>66</sup> Los términos que M. Torner emplea son: *cadencias intermedias*, *cadencia final*, *marcha melódica* y *sistema armónico implícito* (o. c, p. 396).

<sup>67</sup> E. MARTINEZ TORNER: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid, 1921; reedición, Oviedo, 1971.

<sup>68</sup> Joaquín DIAZ: "Melodías prototipo en el repertorio romancístico", en *Anuario Musical* del 1. E. M., vol XXXIX-XL, 1984-1985, pp. 97-105.

Quedan así identificadas en su parentesco las diferentes variantes melódicas de un mismo tipo, aun cuando los textos narrativos con los que se cantan sean diferentes. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la transmigración entre melodías y textos diferentes sólo se realiza cuando la mensura silábica del verso y la estructura estrófica son idénticas. Por ello temas como *El Corregidor y la Molinera* y *La Peregrina*, que Díaz propone como ejemplos de prototipos, tienen que ser exclusivos para el mismo texto, y no pueden ser paradigmáticos, ya que la fórmula métrica del verso y de la estrofa es tan singular, que resulta intransferible a otras mensuras. Por otra parte, los temas que J. Díaz analiza comparativamente pertenecen en su mayoría al bloque más tardío de melodías del romancero, en el que los tipos melódicos han tenido menos tiempo para diversificarse en variantes dispares en sus rasgos, siendo precisamente éstas las más aptas para detectar el proceso evolutivo que las músicas han experimentado en un lapso de tiempo muy largo.

Además Díaz, siguiendo una teoría que a nuestro entender contradice los hechos, atribuye la evolución y la renovación de las melodías del romancero a la creatividad de los que él denomina *especialistas y marginales* (ciegos, copleros, instrumentistas populares, párrocos, maestros, músicos ambulantes y especialistas en romances). Ya ha quedado claro después de nuestro análisis que todos estos personajes, un tanto externos al colectivo popular, han hecho una aportación amplia, sobre todo en los dos últimos siglos, al repertorio narrativo, de temas compuestos en un estilo que hemos denominado popularizante, es decir, imitativo de lo más tópico y facilón del estilo musical tradicional. Pero no puede decirse lo mismo del viejo repertorio, creado y transmitido por personas concretas, no ciertamente por un colectivo, pero por personas que no son en absoluto extrañas ni marginales a la sociedad en que viven. Quienes tenemos experiencia de labor recopiladora sabemos muy bien cómo es muy frecuente que personas no significadas dentro de un pueblo cualquiera, y a menudo iletradas y ágrafas, conocen de memoria decenas y decenas de romances viejos, que ciertamente no han sido inventadas por ninguno de estos especialistas en cultura musical popular, sino que pertenecen al bloque más vetusto y arcaico del repertorio popular tradicional, transmitido durante siglos en el seno de un colectivo. Tal como hemos dejado dicho, creemos que es fácil demostrar que es la memoria, soporte fiel y a la vez muy endeble de la música no escrita, la causa de las variantes que van experimentando las melodías a lo largo del tiempo, en un proceso continuo de repetición y de creación a partir de lo que ya se sabe y se conoce.

De manera muy distinta procede Josep Crivillé en otro trabajo<sup>69</sup> en el que trata de detectar tipos melódicos y variantes de un romance a partir de las estructuras de desarrollo melódico, pero sin tener en cuenta (ya que Crivillé sólo transcribe un ejemplo de cada una de las fórmulas que tipifica) el decurso melódico, que para M. Torner es el elemento fundamental. Como ya hemos indicado, discrepamos de este procedimiento para el caso concreto de la detección de variantes, porque no lo consideramos acorde con la forma en que funciona la memoria como soporte de los tipos melódicos en los intérpretes de la música de tradición oral. En este punto J. Crivillé parece seguir la opción de Marius Schneider, quien la expresó repetidas veces en sus trabajos de etnomusicología, y se basó en ella para llevar a cabo la ordenación de

---

<sup>69</sup> Josep CRIVILLÉ i BARGALLÓ: "Tipologías formales de tradición oral aplicadas al romance de Gerineldo, el paje y la infanta", *Anuario Musical* del I. E. M., vol. XLII, pp. 59-69.

los documentos de cada una de las secciones del *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, recopilado por M. García Matos<sup>70</sup>.

En nuestra opinión, pues, el trabajo de J. Crivillé, que parece fundarse sobre los supuestos que M. Schneider da por seguros, se refiere sólo a uno de los elementos de la fórmula melódica, a saber, la estructura de desarrollo, es decir, la articulación de la melodía en diferentes incisos y la relación de éstos con el texto del romance, tal como hemos hecho en el primer apartado de este trabajo. En este punto concreto el artículo de Crivillé supone un ingente trabajo de ordenación del material documental, cuyas conclusiones, sin embargo, son válidas solamente con referencia al elemento melódico que hemos indicado: la estructura de desarrollo. Queda por ver, no obstante, cuál es el comportamiento de las melodías si se las analiza y compara en lo que venimos denominando rasgos definitorios de un tipo melódico. Y queda por ver, sobre todo, si todas y cada una de las melodías que Crivillé analiza desde el mencionado punto de vista fueron creadas precisamente para el texto del romance de Gerineldo, o son más bien fórmulas que, como es lo más frecuente, transmigran de un texto a otro y de unos temas a otros en el uso que de ellas se hace en la tradición oral.

Por último hay otro trabajo de Juan Tomás Pares sobre *Las variantes en la canción popular* que también se refiere al romancero<sup>71</sup>. Este trabajo es sugerente en la parte teórica, en la que el autor trata de encontrar las causas a las que se debe la existencia de las variantes melódicas en la música de tradición oral, aunque siempre bajo el supuesto de la existencia de un *tipo único* como punto de partida de todas ellas. Pero tanto los ejemplos musicales que el autor aporta para ilustrar su teoría como los comentarios que hace acerca de los mismos muy poco o nada contribuyen a aclarar los conceptos que expone. En efecto, los ejemplos musicales que selecciona no son variantes melódicas de un mismo tipo, sino 18 versiones musicales o tipos melódicos deferentes que nada tienen que ver entre sí, excepto las dos primeras (núms. 4 y 5), aunque el texto de todas sea siempre el romance de *Los dos hermanos (Don Bueso y la hermana cautiva)*.

#### *La detección de variantes en el romancero*

Al ser, pues, las variantes melódicas diferentes realizaciones de un mismo tipo o invento melódico que coinciden en los rasgos esenciales que lo configuran, aun cuando difieran en detalles puntuales que no afectan a la fisonomía del mismo, es obvio que la detección de variantes melódicas en un repertorio sólo se puede llevar a cabo cotejando comparativamente las melodías. Y en este trabajo de cotejo juega un papel esencial la memoria del que busca las variantes, del mismo modo que es la memoria el soporte básico para el cantor que repite lo que aprendió de otro, o vuelve a cantar una y otra vez

---

<sup>70</sup> *Cancionero popular de la provincia de Madrid*: materiales recogidos por M. GARCIA MATOS, edición crítica por Marius SCHNEIDER y José ROMEU FIGUERAS, ediciones del CSIC, Barcelona-Madrid, 1951. En la breve indicación que M. Schneider redacta en el tomo I de esta obra (p. XLIV y ss), expone el criterio de ordenación con las siguientes palabras: "En el interior de cada una de las secciones ordenaremos las canciones según sus afinidades tipológicas musicales, y peculiarmente según el desarrollo del movimiento, puesto que éste parece ser más importante que la línea melódica para establecer el tipo musical". Ya algún tiempo antes M. Schneider se había expresado en parecidos términos en un trabajo acerca de la canción de cuna publicado también en el Anuario (vol. III, 1948, pp. 3 y ss), afirmando que "para el cantor popular tienen más importancia la letra y el molde métrico en que se apoya el texto que la misma línea melódica".

<sup>71</sup> Juan TOMÁS PARES: "Las variantes en la canción popular", en *Anuario Musical*, vol. XIV, 1959, pp. 95 y ss.

su propio invento melódico con una mayor o menor fidelidad. Ordinariamente esa fidelidad es de bulto, no de detalle, ciñéndose sobre todo a los rasgos que hemos llamado definitorios.

El rastreo de variantes en el repertorio musical de tradición oral, por consiguiente, ha de hacerse siempre a partir del perfil melódico, ya que es ese perfil, originado por el decurso de las melodías (por la *marcha melódica*, en expresión de M. Torner) lo que configura cada tipo melódico en su fisonomía sonora individual, mientras que la fórmula rítmica o la estructura del desarrollo melódico se puede repetir en cientos de tipos melódicos diferentes; o bien, por el contrario, un mismo tipo melódico se puede cantar con fórmulas rítmicas muy diversas, que nada o muy poco tengan que ver entre sí en el aspecto del ritmo.

Siguiendo básicamente este procedimiento de búsqueda es como se puede llegar a un mejor conocimiento del repertorio musical en su aspecto evolutivo, tanto en el caso del romancero como en todos los demás géneros. Así lo hemos hecho en el tomo I del volumen II de nuestro *Cancionero Leonés*, dedicado íntegramente a los cantos narrativos, después de efectuar un rastreo melódico en 40 obras de recopilación romancística que incluyen transcripciones musicales y en cancioneros de música popular tradicional que contienen romances como una de las secciones o apartados. Los lectores interesados en este tema pueden encontrar allí la pista musical de los temas del romancero recogidos en León, en sus tipos melódicos y en las variantes de cada uno de ellos, a la par que la referencia a otras variantes y versiones, no cotejadas todavía, de las melodías recogidas en las obras consultadas, hasta un total de unas 3.500. Consideramos este archivo de referencias cruzadas y este cotejo de variantes y versiones, que también hemos hecho en la mayor parte de las secciones del mismo *Cancionero Leonés*, como una de las aportaciones más útiles que se pueden hacer a los estudiosos de la música popular tradicional, ya que la investigación acerca de la tradición musical tiene todavía pendientes la mayor parte de los problemas básicos sin resolver, y a menudo por falta de una metodología adecuada y correctamente aplicada.

### **3. Principios básicos que han de tenerse en cuenta al estudiar la música de los romances**

A partir de esta información se puede emprender un trabajo monográfico acerca de cada tipo melódico en concreto, o bien un estudio acerca de los aspectos más generales que afectan al repertorio narrativo en conjunto. En uno y en otro caso se han de tener en cuenta una serie de principios básicos que se deducen, a modo de constantes, del examen comparativo de las variantes y versiones melódicas y literarias de los cantos narrativos y que pueden ser a la vez un punto de partida para seguir avanzando en el conocimiento de los aspectos musicales del repertorio narrativo en lo que éste tiene de específico.

He aquí estos principios, esquemáticamente formulados:

1. Un mismo tema romancístico y sus variantes literarias se cantan, generalmente, con una gran diversidad de tipos melódicos o versiones diferentes, no emparentadas musicalmente entre sí.

2. A la inversa: un mismo tipo o versión melódica se aplica, por lo general, a textos de diversos temas romancísticos.

3. En consecuencia, no se puede afirmar, como norma general, que cada tema romancístico tiene su melodía propia. Muy al contrario, lo excepcional es que un romance o tema narrativo se cante siempre con la misma fórmula o versión melódica.

4. Cuanto más antiguo es un tema romancístico, mayor suele ser la variedad de fórmulas o tipos con que aparece cantado en el repertorio tradicional.

5. Las fórmulas o tipos melódicos que presentan rasgos musicales más vetustos aparecen casi siempre en los temas romancísticos de mayor antigüedad.

6. A la inversa: pesar del constante trasiego entre variantes musicales y temas narrativos, es excepcional que las fórmulas melódicas arcaicas aparezcan en el bloque más reciente de temas romancescos.

7. Sólo los romances y cantos narrativos más tardíos tienden a cierta unicidad de fórmula o tipo melódico.

8. Cuando un tema narrativo presenta mensura poética y estructura estrófica singular, se entona siempre en variantes bastante cercanas del mismo tipo melódico. Este comportamiento se extiende también a los romances antiguos en mensura hexasilábica.

9. El análisis del repertorio romancístico permite afirmar que el texto y la música de los cantos narrativos han seguido trayectorias de difusión independientes.

10. La detección, catalogación y análisis de los tipos melódicos ha de hacerse a partir de la lectura comparativa de las melodías, más que de los textos.

#### **4. Recapitulación**

Quienes hayan seguido atentamente los razonamientos que hemos ido haciendo habrán podido comprobar que el análisis de los aspectos musicales proporciona un conocimiento del repertorio romancístico más amplio y más seguro que el que se deduce de los datos literarios estudiados aisladamente. El proceso evolutivo del romancero aparece más claro en todas sus etapas, como consecuencia del análisis musical. Desde las fórmulas que revelan un evidente arcaísmo, tanto por sus sistemas melódicos y la simplicidad de su estructura como por la libertad rítmica con que se organiza la entonación del texto, hasta las últimas invenciones melódicas con que se han musicalizado los temas narrativos más recientes, la evolución del repertorio romancesco se puede seguir en todos sus pasos a partir de la música.

Ahora bien, aun cuando las etapas que se detectan en ese proceso evolutivo, al considerar los aspectos literarios, coincidan globalmente con las que se pueden establecer a partir de los datos musicales, no hay duda de que el examen de estos datos revela a menudo nuevos aspectos de la biología del romancero, a partir de los cuales se suscitan interrogantes y eludas acerca de algunos puntos que por parte de algunos filólogos se consideran aclarados definitivamente. La teoría del *tipo único* y su posterior diversificación en el espacio y el tiempo es, en particular, una de las que aparecen más debilitadas como consecuencia de la consideración de los aspectos musicales. Porque si es evidente que el análisis de las fórmulas melódicas de los romances revela la existencia de tipos melódicos entre los cuales hay varios siglos de diferencia, también es demostrable a partir de los hechos musicales que la relación entre estas fórmulas y los textos literarios no es tan estrecha como para que se pueda concluir que cada etapa creativa del romancero ha tenido también un estilo musical propio, y mucho menos para que se pueda asegurar que en el origen ha habido siempre una primera creación literaria y musical, a modo de arquetipo que se ha ido

diversificando y difundiendo geográficamente al paso del tiempo. Muy al contrario, las fórmulas melódicas se manifiestan, en general, como muy independientes de los textos a los que sirven de soporte musical, están sometidas a unas leyes de evolución muy particulares, y siguen unos itinerarios geográficos bastante diferentes de los que aparecen en los mapas en los que algunos especialistas han trazado las vías de difusión y diversificación de los temas narrativos y sus variantes.

Por otra parte, leyendo atentamente las melodías del romancero se puede observar cómo la inventiva musical funciona condicionada por estructuras y sistemas fijados por la escucha y la práctica y continuamente renovados y recreados. Se corrige así también la opinión de quienes afirman que la creatividad popular funciona de forma espontánea e incontrolada, como a impulsos de una inspiración activada por cualquier agente circunstancial. En este aspecto el músico que compone y escribe por oficio y el músico tradicional se parecen en todo: ambos crean a partir de lo que ya conocen, poniendo en activo la imaginación a base de recordar y repetir o transformar lo que la memoria retiene como consecuencia de la escucha y la práctica. Pero la gran diferencia entre ellos es que el compositor busca siempre lo original, lo sorprendente y lo novedoso, mientras que el músico popular crea dentro de una corriente de tradición de la que él mismo forma parte, y cuando le surge una ocurrencia musical nueva, esa "obra" tiene, a la vez que algo singular e inédito, esa pátina vetusta, esa solera y calidad propia de lo que ha sido hecho para más de un día, porque ya se venía haciendo desde hace siglos. De ahí esa inspiración equilibrada, esa belleza sobria y serena que presenta, tomado en bloque, el repertorio de las músicas tradicionales, que es una permanente lección de buen hacer en el campo de la canción.

Y ésta es, creemos, una lección nada despreciable que se puede sacar de la lectura atenta del romancero. Porque esta mirada hacia atrás que hacemos los estudiosos de la música popular tradicional buscando lo que tiene de más bello y profundo, no es, como hoy dicen algunos, una postura romántica que trata de reproducir un pasado irrepetible, sino una mirada reflexiva y honda sobre lo que tiene valor perenne: la canción, la palabra cantada, que nunca pasará a la historia si es arte verdadero, aunque cambie la circunstancia en que nació. Ciertamente, ya no es ésta la época de cantar romances al amor de la lumbre en las largas veladas, seranos, calechos, y filandares del otoño e invierno, que ya pasaron a la historia, y que los estudiosos no pretendemos resucitar. Pero siempre se podrán cantar y escuchar con placer, donde sea y como sea, esas historias milenarias del romancero que, además de entretener a generaciones enteras, alimentaron esperanzas, sembraron ilusiones, despertaron temores y ayudaron a vivir.

Esas mismas historias, repetidas en mil variantes, nos llegan hoy a casa servidas en imagen y sonido, unas veces como obras de arte imperecederas y otras como culebrones de consumo y alimento diario de masas. Y llegan por esos oídos medios que todavía está por ver si nos enriquecen siempre, o por el contrario nos van volviendo cada vez más pasivos, y por ello más pobre que aquellas gentes que ayer pasaban sus ratos cantando y escuchando romances.

#### OBRAS CITADAS EN LAS SIGLAS DE LA EJEMPLIFICACIÓN

\* CorS: Sixto CORDOVA Y OÑA: *Cancionero popular de la provincia de Santander*; Santander, 1947-1955.

\* GMatCPC: M. GARCIA MATOS, edición a cargo de Josep CRIVILLE: *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*; Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1982.

\* GMat.MA: M. GARCIA MATOS: *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, edición a cargo de Marius SCHNEIDER y José ROMEU FIGUERAS, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1951-1960.

\* ManzLE: Miguel MANZANO ALONSO: *Cancionero Leonés*; León, Diputación Provincial, 1988-1991.

\* ManzZ: Miguel MANZANO ALONSO: *Cancionero de folklore musical zamorano*; Madrid, editorial Alpuerto, 1982.

TorBalGA: Eduardo MARTINEZ TORNER y Jesús BAL y GAY: *Cancionero Gallego*; La Coruña, Fundación P. Barrié de la Maza, 1973.

***(intercalar aquí las páginas de ejemplos musicales)***

## LOS ORIGENES MUSICALES DEL FLAMENCO PROYECTO ESQUEMATICO PARA UN TRABAJO DE INVESTIGACION ETNOMUSICOLOGICA

Ponencia en el XXI Congreso de Arte Flamenco (París, septiembre de 1993)

### **1. Introducción**

El cante flamenco, su mundo, sus orígenes, sus géneros, su historia y los demás aspectos relativos al mismo conforman, sin duda alguna, uno de los bloques temáticos más estudiados entre todos los que abarcan el campo de la etnomusicología referida a países del mundo occidental. Elaborar una bibliografía con un comentario sumario del contenido de los escritos sobre flamenco, para orientación de los interesados en el tema, llenaría muchas horas de trabajo y abarcaría un buen número de páginas<sup>72</sup>.

Pero al lado de esta constatación, evidente para quien intenta adentrarse en el enigmático mundo del flamenco de la mano de los que lo han estudiado, hay que hacer otra no menos clara y palmaria: el estudio y la investigación acerca de los aspectos musicales del flamenco son prácticamente inexistentes, si nos referimos a un trabajo que lo enfoque de forma global. Después de las consideraciones generales que hizo D. Manuel de Falla acerca de los elementos musicales del cante jondo, que contienen

---

<sup>72</sup>La bibliografía flamenca que aparece como complemento al *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, publicado por J. BLAS VEGA y M. RIOS RUIZ (Ed. Cinterco, Madrid, 1988), a pesar de ser selectiva, abarca nada menos que 418 publicaciones sobre tema flamenco

intuiciones y elementos de referencia imprescindibles para todo estudioso<sup>73</sup>, al menos como punto de partida, solamente se han llevado a cabo estudios acerca de aspectos parciales, como los que escribió M. García Matos hace algunas décadas<sup>74</sup>, o los que actualmente están realizando Philippe Donnier<sup>75</sup> y Ana Veg<sup>76</sup>. Estos pocos estudios de contenido explícitamente musical, unidos a otra serie de datos documentales y de hipótesis acerca de la música de los cantes flamencos formuladas por estudiosos de la historia del flamenco que no tratan directamente de la música permiten plantear dos hipótesis muy sugerentes para un estudio sistemático y en profundidad de los aspectos musicales del flamenco:

1. Los escasos elementos de análisis comparativo aplicados, bien al repertorio flamenco en sí mismo, a fin de detectar parentescos entre los diversos palos o cantes, bien a su relación con el resto de la cultura musical tradicional española, que aparecen en estos trabajos, dejan entrever que la relación entre la música popular tradicional, sobre todo de Andalucía, y el cante flamenco, es más estrecha de lo que a primera vista pudiera pensarse. Por lo que se refiere a la música popular tradicional de Andalucía, todo el mundo, sea o no experto en análisis musicales, intuye que esa relación tuvo que darse en los orígenes del flamenco, ya que está bien documentado que el cante nació y se difundió a partir de una zona geográfica de Andalucía muy definida en las referencias de la tradición oral. En cuanto a la relación entre el cante flamenco y la música popular de tradición oral del resto de España, fue sobre todo M. García Matos el que planteó la hipótesis de un parentesco con determinados géneros, aunque no tuvo tiempo más que de esbozar su aplicación en alguno de sus escritos. Más recientemente Ana Vega ha comenzado a trabajar con una metodología semejante a la de García Matos, aunque desde un punto de partida diferente. Así pues, una cosa es intuir esta relación, que tuvo que existir, y otra muy diferente esforzarse por demostrarla a partir de hechos musicales, como hacen García Matos y Ana Vega en los trabajos a que hemos aludido. La metodología que proponemos en este proyecto de investigación tiende a avanzar en la misma línea iniciada en los trabajos de estos músicos acerca del flamenco.

2. La detección clara y segura de estos parentescos musicales *in radice*, si se llegase a dejar en claro, aportaría un dato definitivo acerca de los oscuros orígenes del flamenco, todavía no aclarados suficientemente. La investigación musical podría integrarse así, como un elemento más, aunque de un valor extraordinario, ya que el flamenco es sobre todo música, en el cúmulo de trabajos que intentan desvelar el

---

<sup>73</sup> Las ideas de Manuel de Falla acerca de la música flamenca aparecen, aunque redactadas en forma sumaria y sin desarrollar, en un folleto sin firma publicado con motivo de la celebración del *Primer concurso de cante jondo*, organizado por el Centro Artístico de Granada, el 13 y 14 de junio de 1922. La participación de Falla en la preparación y celebración del concurso fue decisiva. Aunque los textos del folleto son anónimos, la autoría del compositor está fuera de toda duda. El texto del folleto puede leerse en los *Escritos sobre música y músicos*, de Manuel de Falla, Ed. Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1953, p. 163.

<sup>74</sup> Los escritos de M. GARCIA MATOS acerca del flamenco han sido publicados por la Editorial Cinterco bajo el título *Sobre el flamenco, estudios y notas* (Madrid, 1987).

<sup>75</sup> Aparte de algunos artículos y un método de guitarra, Philippe DONNIER ha escrito un interesantísimo estudio sobre aspectos rítmicos con el sugestivo título *El duende tiene que ser matemático (Reflexiones sobre el estudio analítico de las Bulerías)*. Biblioteca Virgilio Márquez de temas flamencos, Córdoba, 1987.

<sup>76</sup> VEGA TOSCANO, Ana. "Quelques considerations sur les origines du flamenco: le romance ou corrido". *Actas del VII Congreso del Seminario Europeo de Musicología*. Berlín, 1990.

oscuro origen de este fenómeno cultural y artístico tan singular que es el cante flamenco.

## 2. Punto de partida

La investigación sobre los aspectos musicales del flamenco tiene que partir, en nuestra opinión, de un supuesto básico, y buscar después la respuesta a cuatro interrogantes globales:

El *supuesto básico* es casi un axioma en etnomusicología, y puede formularse en los siguientes términos: *una cultura musical no aparece súbitamente, no nace por generación espontánea en un determinado ámbito geográfico, de forma aislada y sin relación alguna con los usos musicales de las tierras que rodean ese ámbito, porque la creación artística no parte del vacío*. En cualquier tradición musical, por singular que sea, aparecen, tras un análisis comparativo, un buen número de rasgos que la emparentan con otras culturas, en general con las más próximas geográficamente. Y cuando se trata de una cultura emigrada o sobrepuesta a otra preexistente, como ha ocurrido en determinadas épocas históricas (piénsese, por ejemplo, en las culturas musicales que emigraron a América desde Europa o desde África), el fenómeno que se produce es, o de rechazo, en cuyo caso se olvida lo que viene de fuera, a no ser que se imponga a la fuerza, o de aceptación, y entonces la aculturación produce una música nueva en la que se perciben, sin embargo, los rasgos sonoros de las culturas originarias que se han mezclado. Por lo que se refiere al cante flamenco, todo el mundo admite esa relación originaria con las músicas populares tradicionales de la Baja Andalucía, acudiendo a las influencias orientales y árabes para explicar la singularidad de la música flamenca con relación a las otras músicas tradicionales, y a la especial situación social y humana de sufrimiento del pueblo que creó el flamenco para explicar lo que en ese canto hay de singular y único.

Formulado este supuesto básico, de que toda cultura musical nace del entorno en que surge y se crea, y aplicado al flamenco, habría que tratar de responder a estos *cuatro interrogantes*:

1. ¿Es el repertorio de las músicas flamencas un islote musical sin relación con la música popular de tradición oral andaluza y peninsular, o bien no lo es, sino que se pueden detectar parentescos entre ambas? Si la respuesta a la primera parte de la pregunta es positiva, habría que concluir que la música flamenca llegó de fuera, de otra tierra, de otro lugar o país distante, y sería necesario seguir buscando los caminos por los que llegó, a la vez que sus posibles parentescos con culturas de países lejanos, como ya se ha intentado, aunque partiendo de datos más bien extramusicales. Dada la abundancia de documentos sonoros de primera mano de músicas tradicionales y primitivas de todo el mundo que hoy tiene cualquier aficionado o estudioso a su disposición, no sería difícil buscar y encontrar estas pretendidas relaciones, o negarlas de plano, o matizar la afirmación de que existen ciertos parentescos originarios. El intento llevaría algún tiempo, pero sería posible llevarlo a cabo si se pone en práctica una metodología rigurosa<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> En relación con la búsqueda de parentescos lejanos entre el cante flamenco y otras culturas musicales es muy sugerente la obra de Bernard Leblond *Ef cante flamenco* (Editorial Cinterco. Madrid, 19 91). Leída con las debidas reservas, contiene puntos de vista que se pueden tener en cuenta al estudiar ciertas características del cante flamenco.

2. Pero si los hechos musicales (sobre todo los cantes) estudiados comparativamente permiten llegar a afirmar que el parentesco entre el flamenco y la tradición musical popular andaluza y española es un hecho, vendría entonces la segunda pregunta, que podríamos formular así: dado que el flamenco no es una música traída de fuera, sino que es globalmente, en sus comienzos, el mismo repertorio popular tradicional andaluz y español, pero cantado *de una forma especial* (forma que todo el mundo identifica en cuanto empieza a sonar un cante) y desarrollado también después en una forma especial en cuanto a géneros, especies y variantes (cantes, palos, estilos, etc.), precisamente como consecuencia de esa forma especial de cantar, ¿en qué consiste, entonces, esa forma especial de cantar y tocar y bailar, por supuesto- que es lo característico del flamenco. Y sobre todo, ¿en qué consiste, formulada en términos musicales, la peculiaridad de la música flamenca?<sup>78</sup>

3. La tercera pregunta, aunque en cierto modo independiente, está muy relacionada con las dos anteriores. Podría formularse en los siguientes términos: partiendo de los datos de que se dispone actualmente, ¿se podrían llegar a trazar los pasos de una evolución musical del repertorio flamenco, de manera que también nos fuese posible, en consecuencia, establecer las constantes de esa evolución, así como las causas a que ha sido debida? (Cuestión liminar, pero interesantísima: ¿se podrían aplicar estas constantes evolutivas al resto del repertorio popular español, ya que el caso del flamenco es un mundo privilegiado para estudiarlas con resultados bastante fiables, pues su corta vida -en comparación con otras culturas musicales- permite hacerlo?)

Los datos para el estudio del aspecto evolutivo serían, bien *musicales* (grabaciones históricas, grabaciones recientes, con referencia a la historia y a la tradición flamenca, tratando de llegar a los orígenes, a lo auténtico, a lo *cabal*, como se dice en argot flamenco, y grabaciones y actuaciones referentes al estado actual del flamenco que ha evolucionado), bien *extramusicales* (los únicos que se buscan y se interpretan normalmente cuando se trata de aclarar el origen y la evolución del repertorio flamenco).

4. Cuestión un tanto liminar también, pero a su vez muy interesante: relación entre el flamenco y la música denominada *culta*, tanto la *gran música* (Albéniz, Granados, Falla, Turina, todos los demás) como la llamada *copla*, ahora tan de moda, que toma del cante flamenco una serie de elementos musicales que hasta ahora nadie se ha parado a catalogar con detalle y fundamento en los rasgos musicales. Las prestaciones del flamenco a uno y otro tipo de música son innumerables, pero nunca han sido detectadas, enumeradas, tipificadas y señaladas con la precisión que exigiría un trabajo documentado.

---

<sup>78</sup> El intento de respuesta a esta cuestión no interfiere para nada el hecho innegable de que la única forma de entender, de entrar en contacto con el mundo emocional del cante flamenco es la comprensión, el contacto directo con los sentimientos que embargan y transforman al que canta y al que escucha. Pero si esto vale para el flamenco, es también válido en alguna medida para cualquier música de contenido y estilo lírico, en la que los sentimientos juegan un papel relevante. Todas las músicas de este estilo pueden ser interpretadas, o *con duende*, o de una manera fría, aunque técnicamente perfecta. En el primer caso, el intérprete vive y hace vivir la música a quienes lo escuchan. En el segundo, intérprete y oyentes permanecen en el plano de una mera comunicación estética. Y refiriéndonos a otro aspecto: todo análisis musical que no vaya encaminado a una mayor comprensión y goce de la música, a un más estrecho contacto con su mensaje, es un esfuerzo baldío y en gran parte inútil.

La respuesta a esta cuestión plantearía, a su vez, otra pregunta muy sugerente: si los elementos flamencos de la copla, y el mismo flamenco, han prendido tan hondamente en el *pueblo* (tomando esta palabra en el amplio sentido de *la gente española*), ¿no será porque en la cultura musical tradicional española ya estaban presentes en alguna forma esos elementos, en los que ese pueblo se reconoce al escuchar el flamenco? ¿No habrá entonces también una relación musical estrecha entre el flamenco y la música popular de tradición oral de una buena parte de la Península Ibérica? ¿Y no se podrían detectar por análisis comparativo esos parentescos radicales, troncales, entre ambas músicas?

### 3. Metodología de investigación

El método que propongo en este proyecto se basa fundamentalmente en la musicología comparada y en un procedimiento inductivo-deductivo: acopio de datos musicales, clasificación, análisis, comparación, detección de elementos comunes y rasgos específicos, y conclusiones. Este método es el único fiable para llegar a encontrar respuestas seguras a los interrogantes que hemos dejado planteados en el apartado anterior.

La investigación comprendería las siguientes fases:

1<sup>a</sup>: *Conocimiento del repertorio flamenco*. Dicho conocimiento tiene que basarse fundamentalmente sobre la *transcripción musical*, único medio de poner en práctica el método comparativo, pues sólo lo que está escrito en signos musicales se puede comparar. Ahora bien, dada la singularidad de la música flamenca, se hace necesario poner en práctica los tres tipos de transcripción musical que se emplean en etnomusicología.

a) *Transcripción ética*, es decir, puntual y rigurosa, que refleje todos y cada uno de los elementos musicales que aparecen en la interpretación de la música flamenca: canto, adornos, inflexiones, exclamaciones, vibraciones, vocalizaciones, estilo de voz, etc. Este tipo de transcripción es posible, y esto hay que defenderlo, aunque sea contradiciendo la opinión de quienes afirman que el flamenco es irrepresentable en signos gráficos. Porque lo cierto es que toda música, no sólo el flamenco, es irrepresentable en signos gráficos en alguna medida. Pero el sistema de representación de los sonidos usado en Occidente desde hace casi mil años, a pesar de sus innegables limitaciones, posee una funcionalidad básica, experimentada durante varios siglos, para fijar por escrito ciertos elementos del pensamiento y la ejecución musical. Desde luego, en el caso del flamenco sería necesario completar la grafía musical en uso con una serie de signos adicionales y convencionales, a fin de que esa grafía represente la mayor cantidad posible de las características de la música flamenca.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Muchos de estos signos gráficos, como por ejemplo los que representan los microintervalos a los que se refiere Manuel de Falla en el escrito que hemos citado en la nota 2, ya vienen siendo utilizados por los etnomusicólogos desde hace varias décadas para transcribir músicas étnicas cuya naturaleza sonora resulta extraña a una mente occidental. Es evidente por otra parte que cualquier grafía, y no sólo la de las músicas no occidentales, no es más que una ayuda para acercarse a una música determinada, y sólo se entiende completamente cuando se está dentro del lenguaje musical por ella representado. En cuanto a la finalidad de la transcripción, hay que tener en cuenta que es fundamentalmente analítica, para posibilitar la comparación, imposible sobre el soporte de la memoria, porque nadie recuerda dos melodías al mismo tiempo, mientras que sí las puede comparar al examinarlas dispuestas por escrito en columna. Finalmente, en la música hay muchos elementos, y uno de ellos, el decurso melódico y su belleza y lirismo, puede

Aparte de representar lo característico del estilo flamenco, la transcripción ética dejaría en claro cuales son los rasgos singulares del estilo de cada cantante y cuáles son las características musicales definitorias de cada uno de los géneros, si es que cada género los tiene, porque quizá el análisis posterior demuestre que desde el punto de vista de esas características hay que agruparlos en bloques muy amplios.

b) *Transcripción emica*, es decir, forma de escritura que refleje los elementos melódicos y rítmicos básicos de cada género y especie. Para llevarla a cabo, hay que despojar cada canto y cada música de los elementos redundantes, que ocultan la estructura melódica y el ritmo característicos, definitorios de cada género y especie del repertorio flamenco. Este tipo de transcripción permitirá descubrir, por comparación:

-Las *estructuras de desarrollo melódico de cada género*, es decir, las frases musicales a que dan origen las diferentes mensuras poéticas y agrupaciones estróficas de los textos de los cantes.<sup>80</sup>

-Las *estructuras rítmicas* diferenciales, o bien las que son comunes a varios géneros (el famoso ritmo *a 12*, por ejemplo), aunque se piense que son muy diferentes y aunque de hecho lo sean en los elementos redundantes, que ocultan los rasgos definitorios. Este estudio sería sumamente clarificador, ya que no pocos cantes y estilos, si se los considera desde el punto de vista rítmico, no son sino una interpretación "al ralenti", por así decirlo, de otros cantes del propio repertorio flamenco, o de otros géneros del repertorio popular tradicional. Un examen detenido de la estructura rítmica permitiría dejar claro cuáles son las plantillas rítmicas básicas de cada palo y de cada estilo de canto, cuáles coinciden entre sí y cuáles se diferencian específicamente.

-Los *sistemas melódicos* que se repiten en varios géneros y los que son singulares en algunos casos. Si hay algún dato que aclare parentescos musicales, a veces insospechados, es precisamente la sonoridad básica creada por el decurso melódico de un determinado canto. El recinto sonoro en el que se mueve cada melodía manifiesta como ningún otro elemento musical cuáles son los materiales de construcción, por así decirlo, de cada invento melódico, y cuáles pueden ser los parentescos básicos entre diferentes melodías.

-Las *variantes melódicas* dentro de cada género y especie, que no son más que realizaciones que difieren en rasgos accidentales, no definitorios. Cuando se afirma, por ejemplo, que hay en flamenco más de 300 tipos de *fandango*, se está tomando lo accidental como definitorio de un género, lo cual no aclara nada respecto de la pregunta básica que hay que hacerse, que es, precisamente, aclarar qué es lo que tienen en común esas más de trescientas realizaciones de un mismo esquema melódico y rítmico.

-Muy importante a nuestro propósito: *el posible parentesco estrecho entre muchos de los cantes flamencos y ciertos géneros musicales del repertorio popular tradicional no flamenco*, tanto de Andalucía como de otras tierras de la Península. La importancia del estudio de esta relación es grandísima, ya que si se llegase a detectar y

---

percibirse, al igual que el de un texto literario, mediante una lectura interior del mismo, si se domina la lectura. Sólo suele estar en contra de la transcripción musical quien no sabe leer los signos musicales, o quien encuentra gran dificultad en sentir y comprender interiormente la música al leerla.

<sup>80</sup> Después del documentadísimo trabajo de Francisco Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, (Ed. Cinterco, núms. 8 y 9, Madrid, 1990), el estudio de las relaciones entre el texto y la melodía de los cantes puede basarse sobre un fondo literario documental muy valioso. Falta por hacer un estudio paralelo de las músicas, que es, precisamente, el que aquí estamos propugnando.

precisar, quedaría claro en qué consiste básicamente, en datos musicales, la creatividad del cantaor flamenco, que es capaz de transformar los rasgos no definitorios de un determinado invento melódico hasta hacer de la interpretación un acto creativo que singulariza cada palo, y dentro de él cada estilo personal. A este objetivo apuntan, precisamente, los trabajos de García Matos y de Ana Vega que hemos citado al comienzo. García Matos intenta, y a nuestro juicio consigue, por medio del método comparativo, descubrir relaciones de parentesco melódico entre ciertos cantes flamencos y algunos géneros del repertorio popular como *ronda*, *romance*, *nana* y *villancico*, que compara sobre todo con los *martinetes*. Ana Vega, por su parte, procede en cierto modo a la inversa, tratando de encontrar parentescos musicales entre los estilos flamencos y los géneros del repertorio popular cuyos textos coinciden en todo o en parte, como es el caso del romance.<sup>81</sup>

-En consecuencia, la *relación musical* estrecha o la *diferencia* entre los distintos géneros y especies de cante, y entre éstos con el resto del repertorio popular tradicional andaluz y español quedaría mucho más clara después de un estudio comparativo de los elementos musicales, que no se ha llevado nunca a cabo por los estudiosos del flamenco.

c) *Transcripción esquemática*, es decir, grafía que reduce cada melodía a los sonidos básicos, a los sistemas sonoros arquetípicos que obran inconscientemente en la mente del cantor, y que son como el esqueleto melódico subyacente a cada una de las realizaciones singulares y personales de los intérpretes. Este tipo de transcripción permite hallar los parentescos radicales entre culturas musicales de ámbitos geográficos distintos, y a veces muy alejados en el espacio. Aplicada al flamenco, es muy probable que este tipo de transcripción permitiese constatar que las estructuras sonoras básicas del repertorio flamenco son bastante reiterativas en algunos de sus elementos (como lo son, por otra parte, las de cualquier cultura musical). lo cual no dice nada contra la riqueza musical del mismo, sino todo lo contrario: demostraría cómo el flamenco denota una riqueza y singularidad sorprendentes en el empleo peculiarísimo de unos recursos sonoros básicos que son herencia común de muchos pueblos de la Península, y quizá también de otras tierras lejanas.

Los tres tipos de transcripción referidos han de aplicarse, por una parte, a la totalidad de los géneros y especies del flamenco. Y por otra parte, a un número suficiente de variantes de cada uno de ellos, a fin de que queden claros, en cada caso, los rasgos musicales definitorios del género en cuestión.

Un trabajo semejante de análisis y clasificación hay que realizar sobre el *texto de los cantes*, estableciendo y agrupando cada uno de los tipos de mensura poética que aparecen en el repertorio flamenco, y sobre todo describiendo cuál es la forma característica de *decir*, del *habla cantada* que se revela en el cante flamenco, con todas las peculiaridades que le son propias.

Por otra parte, hay que descubrir cuáles son las prestaciones mutuas, muy numerosas por cierto, de textos poéticos entre el cante flamenco y el repertorio popular español, tarea pendiente todavía, a pesar de que hay documentación más que suficiente para llevarla a cabo con éxito.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Véanse las referencias en las notas 3 y 5.

<sup>82</sup> Se han publicado ya un número suficiente de trabajos, tanto en el campo del flamenco como en el de la música popular tradicional, que permitirían llevar a cabo esta tarea con un resultado bastante fiable. Por lo que respecta al cante flamenco, es básico el estudio de F. Gutiérrez Carbajo que hemos citado en la nota 10. En cuanto al campo de la música popular tradicional, las

2: *Conocimiento del repertorio de las músicas populares de tradición oral de Andalucía.* Tal conocimiento es básico para aclarar los orígenes musicales del flamenco, ya que la cuna del mismo, como parece demostrado, es un ámbito geográfico bien documentado, situado al Suroeste de la tierra andaluza.

Una buena parte de los materiales para el estudio de la música popular tradicional andaluza están ya recogidos y transcritos desde hace más de tres décadas. La recogida fue encomendada por el Instituto Español de Musicología a los mejores especialistas de los años 40 y 50 (Magdalena Rodríguez Mata, Padre Donostia, Pedro Echevarría, Bonifacio Gil, Manuel García Matos, Manuel Lama Romero, Arcadio de Larrea, José María Gomar y Marius Schneider) y el resultado puede cifrarse en un número aproximado de 7.561 documentos musicales, en su inmensa mayoría canciones, transcritas directamente de intérpretes, informantes y cantores de varias provincias andaluzas, en la siguiente proporción: Jaén, 1.181; Granada, 390; Málaga, 485; Sevilla, 1.570, Cádiz, 1.461, Huelva, 2.474. Todo este material está aún por estudiar, analizar, clasificar y publicar, en los archivos del Instituto Español de Musicología. Tal estudio requiere una dedicación especializada que podría durar varios años, pero que es básica para conocer el contexto de la tradición musical popular del ámbito geográfico en el que nació el cante flamenco. Sin este conocimiento, no se saldrá nunca de las meras conjeturas e hipótesis, como está ocurriendo desde hace tiempo.

Pero otra parte no menos importante de la tradición musical popular andaluza se podría recoger todavía hoy, si se emprendiese una búsqueda rigurosa y sistemática en las tierras del Suroeste andaluz consideradas como solar natal del cante flamenco. Aunque la fuerza del flamenco en Andalucía ha sido arrolladora, hasta llegar a identificarse en gran parte con la tradición musical andaluza, no hay que pensar que el resto de las músicas populares han desaparecido. Recientes trabajos de recopilación por tierras andaluzas demuestran que ciertos géneros como el romance, el villancico, la canción de cuna, el fandango y algunos otros están todavía vivos, no sólo en la memoria de viejos cantores y cantoras, sino también en la práctica individual o colectiva. Y ese repertorio no flamenco es el que habría que rastrear, en un trabajo de campo sistemático y bien orientado.

A todos estos materiales, tanto los ya recogidos como los que se pudieran recoger en una búsqueda cuidadosa, habría que aplicar los mismos criterios de análisis que hemos dejado expuestos más arriba. Y los datos musicales resultantes serían los que habría que analizar después comparativamente con los extraídos del repertorio flamenco, refiriéndolos a todos los elementos que hemos expuesto en el punto b) del apartado anterior (transcripción émica), para que queden claros los parentescos musicales entre ambos bloques.

3. *Conocimiento del repertorio popular tradicional del resto de la Península Ibérica.* Este conocimiento exigiría un estudio, al menos sumario, de los cancioneros de todas las tierras de España, en particular de aquéllas que muestren rasgos musicales emparentados con la tradición andaluza, como es el caso de gran parte de las del cuadrante Noroeste, Extremadura, algunas tierras de la Submeseta Sur, y la parte meridional de las tierras levantinas. En todo este repertorio habría que analizar muy particularmente dos elementos musicales: los sistemas melódicos, en especial el *modo de mi cromatizado*, por ser el material musical del que están formados más del 90% de los cantes flamencos, y las melodías de *estilo melismático*, que aparecen

---

antologías y estudios de los textos son muy numerosos, por lo que omitimos aquí una relación detallada, que puede encontrarse en cualquier publicación relacionada con el repertorio popular.

insistentemente en buena parte de las tierras mencionadas, también por la misma razón, ya que el estilo melismático es el que predomina en el cante flamenco, aunque no es, ni mucho menos, exclusivo de él.<sup>83</sup>

Con el material seleccionado a partir de estos criterios habría que realizar de nuevo el mismo trabajo de análisis que hemos detallado en el punto b) antes citado.

#### 4. Conclusiones

Las conclusiones serían la respuesta a las preguntas que hemos planteado en el apartado segundo, y quedarían claras después de aplicar la metodología expuesta en el tercer apartado. Es más que probable que, una vez realizado el trabajo, si es que algún día se lleva a cabo, ciertos aspectos requieran aclaraciones posteriores. Pero las hipótesis que se formularan después de realizar los análisis comparativos supondrían, sin duda, un avance respecto de las que acerca de los orígenes del flamenco se vienen manteniendo desde hace tiempo sin ayuda de los datos que proporcionaría el estudio de los aspectos musicales.

### 5. Aclaración final

El proyecto que hemos expuesto en este trabajo requeriría, para su completa realización, un tiempo del que es imposible disponer antes de la celebración del XXI Congreso de Arte Flamenco. Por ello el autor del mismo lo aporta solamente como un *plan de trabajo* que considera válido para aportar nuevos datos que ayuden a aclarar un problema al que se viene intentando dar respuesta desde hace décadas: el origen del flamenco.

La realización del trabajo en toda su dimensión requeriría varios años, y habría de ser llevada a cabo por un equipo interdisciplinar dirigido con un criterio claro, y asistido económicamente con ayudas que permitieran a algunas personas la dedicación exclusiva o a tiempo parcial, sobre todo para llevar a cabo las fases de recogida de datos, previas al trabajo de análisis.

---

<sup>83</sup> En cuanto al *modo de Mi cromatizado*, su presencia reiterativa en la tradición musical popular de las tierras del cuadrante Noroeste de la Península Ibérica, incluidas las más norteñas como Galicia, Asturias y Cantabria, deja fuera de duda que se trata de una herencia musical autóctona. Este dato obligaría a corregir la común opinión que atribuye, tanto el sistema melódico de Mi como su cromatización a la influencia árabe que habría avanzado de Sur a Norte. Habría que volver a pensar, por consiguiente, en la hipótesis de F. Pedrell, aceptada también por M. de Falla (ver referencia en la nota 2), de que una buena parte de la cultura musical tradicional española llegó a la Península desde tierras de Oriente antes de la invasión árabe, y de que los árabes no trajeron, en música, apenas nada que no estuviera aquí antes de su llegada. El trabajo del etnomusicólogo Marius Schneider acerca de este tema, "A propósito del influjo árabe: Ensayo de etnografía musical de la España medieval", (en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol. I, 1946, pp. 31 y ss) es básico, y ha de ser tenido en cuenta para aclarar esta hipótesis básica para el conocimiento de la historia del repertorio popular tradicional de las tierras de España.

Por lo que se refiere al estilo melódico denominado *melismático*, tan característico del cante flamenco, hay que tener en cuenta que su presencia en la mayor parte de las tierras de España, hasta las más norteñas, es un hecho tan reiterado, que tampoco se puede mantener la hipótesis de que esta presencia se deba a una corriente que vaya de Sur a Norte. Sería, pues, necesario revisar los cancioneros de Galicia, Asturias, Santander, León, las dos Castillas, Aragón, Levante, y Baleares, estudiando muy especialmente los centenares de melodías melismáticas que aparecen en ellos, y estableciendo las oportunas comparaciones con las vocalizaciones y melismas de la interpretación del cante flamenco, para detectar las semejanzas y diferencias que puedan darse entre unos y otros.

### **El fandango: transcripción comparativa de seis variantes.**

Es bien sabido que el fandango es uno de los géneros más difundidos y diversificados del cante flamenco. La transcripción de estas seis variantes de un mismo tipo melódico, procedentes de lugares muy diversos y distantes, permite establecer una comparación muy esclarecedora. Haciendo una lectura comparativa en columna se percibe cómo un mismo invento melódico, que obra en la memoria colectiva como tipo referencial, va perdiendo la semejanza puntual con las variantes más simples, a medida que la inventiva de un intérprete va introduciendo desarrollos y adornos de estilo melismático. La simplicidad de las tres primeras variantes, en las que la línea melódica se percibe con claridad y el ritmo ternario del género no ha desaparecido (sí en la segunda, más libre rítmicamente), se va complicando a medida que un intérprete va introduciendo cada vez más adornos y desarrollos, que pueden ser más o menos originales, graciosos o inspirados, dependiendo de diversos imponderables.

Queda en el aire la pregunta básica que hay que resolver: ¿Es el flamenco un repertorio diferente y específico de canción, o es más bien una forma especial y personal de cantar lo que se canta en otros sitios y de otra manera?

Desde luego a esta pregunta respondió sin quererlo muy directamente Fosforito en el coloquio que sucedió a esta conferencia cuando afirmó: "El flamenco lo hemos hecho los cantantes".

Si se partiera de esta afirmación que parece tan evidente, ¿no se aclararían muchas dudas acerca del origen del flamenco?

EL FANDANGO: TRANSCRIPCION COMPARATIVA DE SEIS VARIANTES

*(trasladar aquí el ejemplo correspondiente)*

## RELACION ENTRE TEXTO Y MELODIA EN LA MUSICA POPULAR DE TRADICION ORAL

(Trabajo publicado en la revista *Anthropos*, n° 166/167, mayo-agosto de 1955)

La relación entre la melodía y el texto en la música popular de tradición oral sugiere un buen número de puntos de reflexión, que en un trabajo breve como éste no pueden ser más que enunciados y comentados brevemente.

### **1. La relación de origen**

La primera cuestión que se plantea al estudioso de este tema es la de aclarar si en la canción popular tradicional la melodía nace del texto, de forma que aquélla no es más que una dicción declamada y entonada del mismo, o si por el contrario las

fórmulas melódicas con que se cantan los textos tienen autonomía como lenguaje musical, independientemente de los textos con que se entonan. Esta cuestión es mucho más clara de resolver cuando se trata de la música denominada *culta*. En efecto, se puede decir que en la música de autor el caso más frecuente ya desde hace casi diez siglos es *que el compositor invente una melodía para un texto preexistente*, bien perteneciente a un fondo conocido y usado, del dominio común (caso de las músicas litúrgicas y de determinadas composiciones poéticas que a lo largo del tiempo se han ido poniendo de moda como textos para ser musicalizados), bien compuesto por él mismo, en el caso (muy raro) de que el músico sea a la vez poeta, bien buscado en un fondo literario en el cual el músico trata de encontrar algo sugerente, que le inspire una música (caso de las series de canciones o *lied* que muchos músicos han compuesto escogiendo poemas sueltos o series de textos poéticos), bien escrito expresamente para ser musicalizado (caso de muchas óperas, oratorios, cantatas, zarzuelas y géneros de tipo dramático). En todos estos casos es evidente que había texto antes de que la melodía fuese inventada, y que ésta nació, por así decirlo, de una declamación musicalizada de ese texto, creada por un músico. Esta afirmación se puede sostener de una manera global y generalizadora, pero sería necesario añadirle muchos matices si se quisiese una exactitud mayor.

Lo que ocurre con los cantos populares tradicionales es totalmente diferente. *Se puede decir que en la mayor parte de los casos no se sabe si una melodía ha tenido vida musical antes que el texto con el que un cantor la entona en un momento determinado*. Muy al contrario de lo que ocurre con la música de autor, la mayor parte de las melodías del repertorio popular tradicional son fórmulas musicales que se cantan con textos de recambio: todos los textos valen para todas las fórmulas melódicas, y a la inversa. La razón de ello es que la inmensa mayoría de los textos poéticos de la música popular tradicional tienen idéntica mensura silábica y estrófica. Si se hiciese un recuento estadístico de las fórmulas de los textos se llegaría a la siguiente conclusión aproximada: un setenta por ciento son cuartetos octosilábicos (o bien pares de dísticos hexadecasilábicos con cesura 8+8, en el caso de los romances antiguos), un veinte por ciento seguidillas, y el resto, un diez por ciento, mensuras poéticas y fórmulas estróficas de las combinaciones más dispares. La posibilidad de recambio e intercambio entre textos y músicas no implica negar que cada melodía determinada ha sido creada para un texto determinado, lo cual seguramente es el caso normal. Lo que se quiere decir es que esa melodía, una vez creada, ha comenzado su rodaje y andadura por las memorias de los cantores, yendo "de texto en texto" (y a la inversa), de manera que en la actualidad, escuchando a los intérpretes tradicionales o examinando los repertorios de música popular transcritos con músicas y textos, no se puede saber a ciencia cierta cuál fue originariamente el texto que dio origen a cada una de las fórmulas melódicas, porque todos los de la misma mensura valen para cantar todas las melodías inventadas para cantar la misma fórmula poética.

Pues bien, es precisamente esta intercambiabilidad entre mensuras poéticas y fórmulas musicales en la canción popular tradicional lo que origina, a veces una relación muy singular, y otras veces una serie de fricciones y desajustes que la música popular resuelve de manera muy particular. Vamos a enunciar y comentar sumariamente algunos de estos problemas de relación texto-música.

## 2. Anisorrhythmia

La anisorritmia o falta de adecuación entre las acentuaciones del texto y del ritmo de la melodía es la primera y principal consecuencia de la facilidad de intercambio entre textos y melodías, a la que acabamos de referirnos. En efecto, es muy raro que en una canción popular tradicional se dé un acuerdo y simetría perfecta (isorritmia) entre los acentos musicales y los del texto. La causa de tal desajuste, refiriéndonos, por ejemplo, a los versos octosilábicos (y el ejemplo valdría para cualquier otra mensura), son sus diferentes posibilidades de acentuación, ya que un octosílabo puede tener desde dos hasta cuatro sílabas acentuadas, y por otra parte los acentos pueden recaer en cualquiera de las sílabas del verso, a excepción de la última. Combinando una y otra posibilidad, los modelos tónicos se multiplican, y exigirían, al ser musicalizados, soluciones rítmicas diferentes para cada fórmula melódica o, lo que es más complicado, para cada tramo o inciso de la melodía. Estas soluciones se pueden encontrar si hay una preparación técnica, o si hay un instinto musical extraordinario, que en el caso de los cantores tradicionales sólo se da excepcionalmente. Encontrar un intérprete capaz de cantar sobre la marcha una misma fórmula melódica en las diferentes variantes rítmicas que exige el texto a causa de la diferente caída de los acentos en cada uno de los versos es muy raro, pero no imposible. Lamentablemente, los músicos no acostumbran a dar testimonio de este excepcional fenómeno en los trabajos de recopilación de música popular tradicional, sino que unifican las fórmulas musicales transcribiendo una sola variante, al igual que hacen la mayoría de los intérpretes.<sup>84</sup> Y es precisamente esa unificación de las fórmulas, junto con la posibilidad del intercambio, lo que genera la anisorritmia. Tratar de encontrar, rastreando en el fondo de la música popular tradicional transcrito y grabado documentalmente, cuál puede haber sido el texto que haya servido a un cantor-intérprete-creador-transmisor para inventar una melodía determinada, sería una ardua tarea, que a menudo llevaría a callejones sin salida.

Tarea ardua, pero a la vez inútil. Porque la anisorritmia se ha convertido en un fenómeno tan normal en la canción popular tradicional, que se puede afirmar sin duda alguna que ha llegado a formar parte de su estética.<sup>85</sup> De tal manera es esto verdad, que en ciertos casos las soluciones correctas desde el punto de vista de la isorritmia dan una impresión rara, como si estuvieran desprovistas de la gracia espontánea que es propia de las soluciones "incorrectas". Tal ocurre, por ejemplo, con algunos bailes en ritmo binario propios de la tradición popular de tierras de León y del Norte de Castilla, cuando se cantan con texto de seguidilla. En los cantos que animan esta especie de

---

<sup>84</sup> Por mi parte he comenzado a dar fe de este fenómeno excepcional cada vez que lo he encontrado, desde que me he dado cuenta de su importancia. El lector interesado puede encontrar algunos ejemplos en el *Cancionero Leonés*, de donde tomo la siguiente referencia: "Normalmente, cada cantor da una versión única de la melodía, cantando la misma fórmula desde el principio hasta el fin -de un romance-, después de que la memoria ya se ha estabilizado, cosa que suele ocurrir pasados los primeros tanteos. Pero en algunas ocasiones nos hemos encontrado con intérpretes que *cantan en variantes* sin atenerse a una fórmula melódica estable. En estos casos hemos transcrito las variantes tal cual nos han sido entonadas, para dejar constancia de este curioso fenómeno. Véanse, para comprobarlo, los núms. 653 (Gerineldo), 688 (La loba parda), 739 (Conde Claros), 766 El traidor Marquitos), 771 d (El arriero), 780 (La hermana despiadada y 801b (Enrique y Lola)". (Miguel MANZANO ALONSO: *Cancionero Leonés*, vol. II, tomo 2º, p. 62, León, Diputación Provincial, 1991).

<sup>85</sup> Puedo afirmar que estoy tan inmerso en la sonoridad de las canciones populares tradicionales desde que las vengo escuchando, estudiando y cantando, que ya no me doy cuenta de este fenómeno, que para la mayoría de los músicos profesionales es algo bárbaro y tosco. Lo cual no impide en absoluto que en mi trabajo de composición deba someterme a las normas de la isorritmia, tratando a la vez de que no se deteriore por ello la naturalidad y fluidez de la melodía.

bailes, el intérprete procede de una forma que parece intencionadamente anisorrítmica, de modo que casi siempre los versos segundo y cuarto, pero a veces también el primero y tercero, todos ellos con sílaba final átona, reciben el acento más relevante del inciso o frase musical, el último.

(Ejemplo 1)

Fuente: M. MANZANO, *Cancionero Leonés*, n° 551.

Y no es que en el repertorio popular se desconozcan las soluciones isorrítmicas a la seguidilla, ya que también se encuentran, tanto en los bailes a los que nos estamos refiriendo como, sobre todo, en las canciones de tipo rondeño, donde la melodía no es tan esclava de la fórmula rítmica como lo es en el caso de una tonada para el baile. Pero las formulas anisorrítmicas son tan frecuentes en los bailes en ritmo binario, que parecen como formar parte de un estilo propio del género, de tal modo que las soluciones isorrítmicas aparecen en el conjunto como desvaídas y sin gracia, como "demasiado correctas":

(Ejemplo 2)

Fuente: Sixto CORDOVA Y OÑA, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, tomo IV, n° 109, p. 133. Santander, 1955.

En resumen, el fenómeno de la anisorritmia, cuya causa evidente es la constante transmigración e intercambio de textos y melodías, ha llegado a convertirse, de puro habitual, en una especie de rasgo, y hasta recurso estético, que en modo alguno puede calificarse como una incorrección o barbarismo musical.

### 3. Isorritmia

El repertorio de las músicas tradicionales populares se nos presenta, pues, como un rico y variado fondo de textos y melodías que los intérpretes conservan en la memoria y combinan entre sí en las maneras más dispares, y a menudo en una forma un tanto forzada, según las necesidades y ocurrencias de cada momento, tal como acabamos de ver. Pero no todo es anisorritmia en el repertorio popular tradicional. Vamos a citar y ejemplificar algunas excepciones muy frecuentes, en las que texto y música aparecen claramente de acuerdo y en una perfecta isorritmia.

*Los estribillos.* La estructura compuesta de estrofa y estribillo es una de las más frecuentes en el repertorio popular. Pues bien, así como el fenómeno de la anisorritmia es habitual entre el texto y la melodía de la estrofa, en la cual se producen los intercambios entre ambos elementos, en el estribillo es la adecuación y acuerdo entre ambos lo más frecuente. La causa de este fenómeno de regularidad es la singularidad de la métrica de la mayor parte de los estribillos, que hace intransferibles las melodías de unos textos a otros. Puede decirse que cuanto más singular es el texto de un estribillo, cuanto menos repetida es su mensura silábica y su fórmula poética, mayor adecuación hay entre el texto y la melodía. Entre miles de ejemplos, he aquí uno bien gracioso:

(Ejemplo 3)

Fuente: M. MANZANO: *Cancionero de folklore musical zamorano*, núm. 317, p. 198.

*Los cantos de ritmo libre.* En este tipo de cantos la melodía no está sometida a una fórmula de compás fija, sino que organiza los valores de tiempo y la estructura rítmica sobre la dicción natural del texto. Como resultado de ello, la adecuación entre

ambos es total. Además, las diferentes acentuaciones de los versos no complican la isorritmia, porque se van adaptando sobre la marcha a la fórmula melódica, simplemente con decir cantando, e introduciendo, cuando es necesario, ligeros cambios en los valores de tiempo. He aquí un ejemplo:

(Ejemplo 4)

Fuente: M. García Matos: *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, vol II, n° 403, p. 57.

*Los cantos melismáticos.* Este tipo de cantos, con largas vocalizaciones, está todavía menos sometido a compás fijo. La fórmula melódica tiene en ellos una autonomía, con relación al texto, mucho mayor que la que tiene en los cantos rítmicos, ya que su principal elemento es el recinto sonoro creado por el decurso melódico. Este decurso no se apoya en acentos musicales, sino en inflexiones de la voz sobre determinados sonidos, los más relevantes dentro del ámbito en que se mueve la melodía. La unión con el texto se produce de una forma a la vez muy natural y muy sutil, que sólo los buenos cantores, bien dotados y con experiencia, son capaces de interpretar con soltura. Un ejemplo:

(Ejemplo 5)

Fuente: M. GARCIA MATOS: *Cancionero popular de la provincia de Cáceres*, I.E.M. del CSIC, Barcelona, 1982, n° 217, p. 112.

*Las estructuras arquetípicas protomusicales.* Se aplica esta denominación a un tipo de fórmulas en las que un texto prevalece sobre una melodía en estadio elemental, de ámbito casi siempre muy reducido, sirviendo de soporte sonoro a un recitado rítmico de la palabra, que toma la iniciativa sobre la entonación que recibe. El repertorio de estas fórmulas es amplísimo en la música de tradición oral, y comprende un sinnúmero de sonsonetes, cantilenas, trabalenguas y recitativos que animaban los juegos y pasatiempos con que los mayores entretenían a los niños o con que éstos jugaban en grupo, extendiéndose también a parcelas muy determinadas del repertorio adulto. Estas fórmulas protomusicales atestiguan un estadio elemental y arcaizante del lenguaje musical que revela caracteres muy peculiares del ritmo de un idioma, así como del modo en que se organiza espontáneamente el lenguaje musical propio del mismo en el caso, por ejemplo, de gritos, aclamaciones y consignas colectivas que se emiten rítmicamente en manifestaciones, huelgas, acontecimientos deportivos, etc.<sup>86</sup>

Evidentemente, en este tipo de fórmulas texto y música se traban en una forma perfecta, hasta el punto de que muy a menudo aquél está formado por frases que no tienen sentido de discurso, sino que se suceden en forma de retahíla para ir rellenando los sucesivos incisos de la fórmula musical (¡que a su vez ha sido generada por la rítmica de un texto determinado!). Mayor compenetración entre ambos elementos no se puede dar. Vaya un ejemplo, que quizá algunos recuerden por haberlo canturreado en la infancia:

(Ejemplo 6)

Transcripción: M. MANZANO

---

<sup>86</sup> En la *Revista de Musicología* de la SEDM (vol IX, 1986, n° 2, pp. 357 y ss.) se publicó un trabajo bastante amplio, y con abundante ejemplificación, que dediqué a este tema, bajo el título "Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional". (El trabajo está incluido en este libro.)

Aún pueden encontrarse algunos otros casos de perfecta adecuación entre melodía y texto, como los cantos de texto acumulativo, los rellenos silábicos para fórmulas instrumentales, pero los cuatro señalados son los más frecuentes y relevantes en el repertorio tradicional.

#### **4. El contenido del texto y el carácter de la melodía**

Al igual que sucede con el ritmo, entre la melodía y el texto de las canciones populares tradicionales, y por la misma razón de la constante transmigración e intercambio de letras y músicas, puede haber acuerdo o discordancia entre el contenido del texto y el carácter de la melodía. Es evidente que, en el momento de la invención, las melodías de carácter lírico tienen que haber sido creadas para textos de contenido lírico. Los diversos sentimientos que puede expresar un texto y los estados de ánimo que puede suscitar en una persona sensible (tristeza, melancolía, nostalgia, pasión amorosa, celos, añoranza, alegría, exaltación, serenidad, etc.) inspiran, sin duda alguna, melodías de carácter muy diferente. No se cantan en la misma forma la alegría y la tristeza, la serenidad y la zozobra, la añoranza y la presencia, la melancolía y la exaltación. Aunque formadas con los mismos sonidos, las melodías sugieren por sí mismas muy diferentes estados de ánimo: los que sugirieron, seguramente, a quienes las crearon, los textos para los que fueron hechas, sobre todo si la canción brotó como forma de expresión de lo que un intérprete-creador quería comunicar en un momento determinado.

En el repertorio popular tradicional hay un bloque muy numeroso de canciones de contenido lírico que reciben diferentes denominaciones (rondas, rondeñas, tonadas, albadas, alalás, etc.) y conforman en cada ámbito geográfico el tipo de canción que llega a las cotas más altas de perfección a causa de la hondura, la inspiración, el lirismo y la musicalidad de los textos y las melodías. Estos cantos líricos son gratuitos, no funcionales. Se entonan por necesidad, no por diversión. Se cantan por sí mismos, no con una funcionalidad determinada. No acompañan usos, costumbres, ritos o trabajos, sino que brotan de lo hondo cuando el cantor siente necesidad de expresar lo que lleva dentro. Y los buenos intérpretes, los que están dotados de gran instinto musical y lo han desarrollado y perfeccionado después de años de escucha y de práctica, conocen e interpretan a la perfección ese estilo más hondo de canción. Raramente se escucha a uno de estos intérpretes un texto inadecuado al carácter de la melodía con que lo entona.

Pero no todos los cantores tradicionales poseen ese instinto y musicalidad, que les hace interpretar textos y músicas en perfecta adecuación. Esta falta de sentido musical se refleja incidentalmente en las recopilaciones de música popular tradicional, donde de vez en cuando aparece, por ejemplo, un texto dramático que ha sido cantado con una melodía de estilo ligero, divertido, apto para el baile o el jolgorio. O bien una melodía de carácter lírico, que rezuma añoranza y tristeza, lleva un texto cuyo contenido nada tiene que ver con ella. El primer caso es bastante frecuente, sobre todo en las tonadas de baile. El segundo lo es mucho menos, pero también aparece de vez en cuando en las tonadas de carácter lírico.

Para dejar bien claro este punto es necesario añadir dos precisiones. La primera de ellas se refiere a las *fórmulas melódicas de los romances y cantos narrativos*. Tomando un bloque amplio de estas fórmulas y estudiándolas comparativamente, se detecta una gran diferencia de estilos musicales: narrativo severo, narrativo melódico,

narrativo lírico y libre. El primero y el segundo se suelen dar en los romances más antiguos, que se cantan con fórmulas arcaicas semirrecitativas cuyas melodías son como asépticas, por así decirlo, respecto de los hechos y los estados de ánimo de los personajes que van apareciendo en la narración. Evidentemente, en este tipo de fórmulas ni hay acuerdo ni desacuerdo entre texto y música. Es el oyente el que pone de su parte el sentimiento y el estado de ánimo al escuchar una historia cantada en la que la melodía es un mero soporte para una dicción clara y declamada, pero no dramatizada, del texto.<sup>87</sup>

La segunda precisión tiene que ver algo con la primera, y se refiere a la *música occidental* en general, y sobre todo a la de los últimos siglos. Tomada de forma global, la cultura musical occidental ha generado, quizá con mayor profusión que otras culturas, unos estilos melódicos que a quienes estamos inmersos en ella nos sugieren por sí mismos, independientemente del texto, pero mucho más si se trata de palabra cantada, estados de ánimo y sentimientos variados y contrastados. Este curioso fenómeno, que no ha sido estudiado en profundidad, no se sabe muy bien si tiene un fundamento físico (la naturaleza de los intervalos musicales) o solamente psicológico (a puro repetir un fenómeno, se crea una asociación). Por poner el ejemplo más conocido: si el modo mayor suena alegre y el modo menor suena triste, y si un ritmo vivo expresa alegría y un ritmo lento expresa calma, melancolía, dolor, etc. (o por ir algo más lejos, si la música es capaz de curar o poner enfermo a alguien, lo que parece demostrado con hechos) es algo que no está claro todavía si sucede por asociación o por una causa física.<sup>88</sup> Lo cierto es que en Occidente los estilos melódicos han sido generados por la música vocal, por la palabra cantada (ya desde el *canto gregoriano*, en el que cada uno de los ocho modos tenía connotaciones objetivas -así se afirmaba- con determinados estados del ánimo), llegando después a adquirir independencia en la música puramente instrumental.<sup>89</sup>

Para no alejarnos del tema, damos fin a este punto recordando que la música popular tradicional de estas latitudes ha sido contagiada por los estilos melódicos en uso en la música de autor. Por eso encontramos en ella las mismas relaciones entre estos estilos y los estados de ánimo más o menos definidos por la costumbre, el uso o la asociación.

## 5. Estructura del texto y estructura musical

---

<sup>87</sup> Los lectores interesados por este tema pueden encontrar una exposición amplia y abundantemente ejemplificada de los estilos melódicos de los cantos narrativos en el *Cancionero leonés*, ya citado en la nota 1 (vol. II, tomo 2º, pp. 78 y ss.).

<sup>88</sup> El ejemplo que siempre se aporta para avalar esta incertidumbre es el del célebre estudio de F. Chopin titulado *Tristeza*, que está escrito en modo mayor. ¿Es verdad que suena triste? ¿Cómo le sonará a quien no conoce el título? ¿Como nos sonaría si no llevara tal título?

<sup>89</sup> Abordar el estudio de la relación entre texto y música en el canto gregoriano, en la polifonía religiosa, en la estética barroca (según la cual el lenguaje de los sonidos tenía un amplísimo código de figuras retóricas tomado del que regía el lenguaje hablado) o en la canción romántica sería escribir todo un tratado. Simplemente hemos sugerido aquí lo necesario para hacer una aclaración.

También en el aspecto de la estructura aparecen en el repertorio popular tradicional ejemplos de perfecto acuerdo y otros de una falta de adecuación más o menos acusada.<sup>90</sup>

Entendiendo por *frase musical* un tramo melódico cerrado, concluso, y por *inciso* cualquier fragmento de ese tramo que carece de sentido final, aunque tenga cierto carácter suspensivo, decimos que en la música popular encontramos unas veces acuerdo entre las frase musical y la del texto, mientras que otras veces se da entre ambos una discordancia manifiesta. Volviendo a la cuarteta octosilábica, que es la mensura estrófica más corriente, encontramos una casuística muy parecida a la que hemos señalado respecto de la acentuación. Los casos de adecuación total son muy raros, y sólo aparecen cuando el sentido de cada uno de los elementos de la frase literaria coincide con cada inciso de la frase musical, participando ambos del mismo carácter conclusivo o suspensivo. Abundan, en cambio los casos de inadecuación de algún tramo o fragmento del texto con otro de la melodía, sobre todo cuando las inflexiones y cortes de los elementos del texto no se corresponden con las de los incisos de la melodía con que se cantan, o también cuando el sentido final de un tramo del texto no coincide con el carácter conclusivo o suspensivo del inciso melódico correspondiente.

Hay que tener en cuenta, no obstante, que esa falta de adecuación incidental entre texto y melodía queda tan velada por esa especie de nuevo sentido global que gana un texto cantado, que el conjunto palabra-melodía adquiere una diferente lógica de comunicación, por así decirlo, en la que desaparecen, o al menos no se perciben, los desajustes entre ambos elementos de la canción.

Analicemos este fenómeno en algunos ejemplos de los más repetidos en el repertorio popular tradicional. Un caso bastante frecuente es el de la estructura de *estribillo imbricado en la estrofa*, en la cual el último verso de la cuarteta octosilábica de la estrofa, que cierra y concluye la frase literaria, no se canta con un inciso musical conclusivo, como exigiría la lógica a la que se somete un compositor, sino que se une melódicamente con la primera frase, no conclusiva sino suspensiva, del texto; y precisamente en ese momento en que se comienza a decir algo que queda en suspenso, es cuando llega la cadencia musical conclusiva. Este encabalgamiento mutuo entre texto y música no sólo no es un disparate lógico, sino que es un recurso estético, muy antiguo por cierto (ya aparece en muchos de los villancicos "cultos" del *Cancionero de Palacio*), que denota un ingenio y gracia en la forma de trabar texto y música que ha desaparecido por completo en la música de autor, mientras que pervive en el repertorio popular tradicional. Para quienes lean música, he aquí un ejemplo de tonada de jota con estribillo imbricado en la estrofa, en el que se puede seguir el análisis que acabamos de hacer.

(Ejemplo n° 7)

Fuente: M. MANZANO, *Cancionero leonés*, vol II, tomo 2º n° 422, p. 248)

Otro caso muy frecuente, y en cierto modo semejante al del estribillo imbricado en la estrofa es el de la *muletilla* o *bordón* que se añade a alguno de los versos de una

---

<sup>90</sup> Para no extenderme en explicaciones complementarias, empleo aquí la terminología convencional que ha estado en uso hasta hace poco tiempo en el análisis musical, tomada de la del lenguaje, en la que se emplean los términos *periodo*, *frase musical*, *inciso*, *sentido afirmativo y negativo*, a pesar de la evidente diferencia entre el lenguaje hablado o escrito y el así llamado *lenguaje musical* (el uso de este término inadecuado denota ya cierta falta de rigor)

cuarteta, a modo de exclamación, con un sentido admirativo, evocador, suplicatorio, interrogante u otro cualquiera, sin ninguna unión "lógica" con el sentido del verso al que va unido. En estos casos, indefectiblemente, la frase musical experimenta una especie de estiramiento, quedando el sentido conclusivo de la melodía al final del texto de la muletilla añadida, y no al final del verso, como parecería lo natural. He aquí un ejemplo.

(Ejemplo n° 8)

Fuente: A. MARAZUELA, *Cancionero segoviano*, n° 234)

Y un tercer caso, el más frecuente de todos, es la *repetición de algún verso* de la estrofa o del estribillo. La incongruencia que tiene en el lenguaje literario la repetición idéntica e inmediata de una frase ya dicha desaparece por completo cuando este fenómeno se da en la canción. Y no sólo en el caso del estribillo, que también aparece en la poesía versificada, sino también, y sobre todo, en el caso de uno o varios versos de la cuarteta que se repiten al cantar, y en cada caso con un sentido diferente, suspensivo o conclusivo, y con diferente inciso melódico. De entre todas las variadísimas fórmulas de repetición de versos, el más característico y sugerente, a la vez que el más difundido en la canción tradicional popular es aquél en que se comienza el canto por el segundo verso de una cuarteta, entonado con el segundo inciso de la fórmula melódica, para continuar luego con regularidad, finalizando con una fórmula parecida hasta un total de siete incisos. Es la conocida forma de cantar la jota denominada aragonesa. El comienzo por el segundo verso de la cuarteta, sobre todo cuando ésta es de contenido jocoso o picante, crea una especial relación oculta entre el cantor y quienes lo escuchan. Al empezar el canto con una expresión que carece de sentido, por ser el segundo tramo de una frase cuyo comienzo se omite para decirlo acto seguido, el cantor provoca una especie de complicidad con los oyentes. Quienes no conocen la copla se preguntan: "¿por dónde saldrá éste?", mientras que aquéllos que la saben mueven la cabeza y se miran como diciendo: "ya sé por dónde vas, ya te veo venir".

Por consiguiente, el análisis comparado de las estructuras literaria y musical de la canción popular tradicional nos vuelve a demostrar cómo en la mayoría de los casos el desacuerdo entre ambas es sólo aparente, ya que se emplea intencionadamente como recurso estético. Sólo en casos excepcionales aparece una falta de adecuación clarísima entre la estructura de la frase literaria y la de la melodía. Pero no merece la pena detenerse a considerarlos, ya que resulta evidente el error de quien ha aplicado tal texto a tal melodía.

## 6. La diversidad de soluciones rítmicas para una misma mensura poética

Aunque decir melodía implica que se habla de una sucesión sonidos y de una fórmula rítmica que organiza en el tiempo el molde mensural en que esos sonidos se emiten uno tras otro, ambos elementos se pueden considerar separadamente al analizarlos. Ya hemos hecho varias alusiones de pasada a la diversidad de invenciones melódicas que una misma fórmula de verso y estrofa presenta en la música popular tradicional, aspecto que tiene mucho que ver con el carácter de la melodía. Si nos fijamos únicamente en el decurso de los sonidos, es tan evidente, que la variedad de invenciones es prácticamente inagotable, de tal manera que nadie la pone en discusión.

Pero no sucede así con el elemento rítmico, cuya variedad de soluciones sólo se comprueba cuando se analiza un repertorio. Volviendo a la cuarteta octosilábica, encontramos en el repertorio popular tradicional tres tipos de ritmos: el ternario simple, el binario y el binario compuesto, a los que hay que añadir los polirritmos sucesivos (cambios constantes de compás binario a ternario y viceversa), el ritmo Ubre y el estilo melismático. En cada uno de los tres primeros hay que distinguir de nuevo las soluciones que aplican la misma fórmula rítmica a cada uno de los cuatro incisos melódicos que corresponden a los cuatro versos, y las que corresponden a las fórmulas que unen tramos de dos o más versos del texto en un mismo tramo o inciso de la melodía. Agrupadas así las diferentes soluciones y puestas en columna, se vuelve a comprobar cómo en cada una de ellas las ocho sílabas del verso se organizan en tal diversidad de soluciones, que la mayor parte de las tonadas muestran una estructura rítmica singular, no compartida con ninguna otra.

Transcribo a continuación, como ejemplo ilustrativo de la variedad de soluciones rítmicas, el análisis que realicé del material documental contenido en el *Cancionero popular de Castilla y León*.<sup>91</sup> Para no alargar el ejemplo, he seleccionado únicamente los esquemas referidos a las tonadas cuya estrofa está compuesta de cuartetas octosilábicas.

(Ejemplo n° 9)

Fuente: *Cancionero popular de Castilla y León* (ver nota 8)

Para interpretar correctamente estas plantillas rítmicas hay que tener en cuenta que sólo se toma el esquema rítmico del primer verso de la cuarteta, o el del primer dístico cuando se trata de estructuras de incisos unidos, que muy raramente se conserva idéntico en los siguientes. La cifra de la izquierda señala el número de estructuras diferentes, y la de la derecha el número de orden que llevan en el cancionero. Como puede verse, para 74 tonadas (contando las 3 de ritmo libre) aparecen un número total de 54 soluciones rítmicas diferentes. No pasan de 4 los esquemas un poco repetidos, y ninguno de ellos más de 6 veces. Si a esto añadimos que es muy frecuente que los estribillos, casi siempre singulares, presenten variantes que contrastan con la estrofa en su estructura rítmica, tendríamos un perfil rítmico individual para cada tonada tomada en su integridad.

"La conclusión que puede extraerse de estos datos -escribimos en el pasaje citado- es más que evidente, y obliga a corregir ciertas opiniones acerca de la música tradicional que están muy lejos de ser verdaderas. Me permito transcribir, como conclusión de este apartado, unas palabras que he dejado escritas en el *Cancionero Leonés*, como final del análisis de las estructuras rítmicas: «Esta evidencia -me refiero a la fisonomía rítmica singular que presentan las tonadas analizadas- contradice de plano la opinión peyorativa, bastante difundida entre los que desconocen el repertorio tradicional, de que la canción popular es un género simple, repetitivo en las fórmulas, reiterativo en las estructuras, monótono en los desarrollos y falto de inventiva, salvo excepciones. Nada más lejos de la realidad: la excepción es aquí, precisamente, la repetición de un mismo esquema, que se da rarísimas veces»<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> *Cancionero popular de Castilla y León* (varios autores transcripción musical y estudio musicológico de M. MANZANO), Centro de Cultura Tradicional de la Diputación Provincial, Salamanca, 1989, pp. 79-82.

<sup>92</sup> *Cancionero popular de Castilla y León*, tomo I, p. 84. La cita del *Cancionero Leonés* se refiere al vol. I, tomo I, p. 181.

## 7. Conclusión

A pesar de la brevedad a la que he tenido que ceñirme en estas páginas, creo que ha quedado claro que el tema de la relación entre el texto y la melodía en las músicas populares de tradición oral sugiere amplios y variados puntos de reflexión, que sólo pueden ser abordados dentro de una perspectiva global, que incluya los aspectos musicales y los literarios. La simple lectura de los textos no permite descubrir todos los valores estéticos de las canciones populares, que a pesar de su breve desarrollo llegan en muchas ocasiones a ser obras maestras en su género. Texto y música parecen en muchos casos haber nacido juntos, por lo que tan limitado se halla para comprender y disfrutar de estas canciones, o para estudiarlas, quien sólo lee los textos como el que se limita a tararear las melodías. Es necesario hacer una lectura completa, hay que leer cantando, o cantar leyendo, para descubrir lo que hay en esas tonadas, hechas para más de un día.

Quizá la ausencia de esta lectura completa y simultánea explique el escaso interés que tienen las antologías y cancioneros que sólo recogen textos de canciones populares tradicionales. Colecciones de textos como las que lograron reunir N. Alonso Cortés, Alberto Sevilla, Antonio Puig Campillo, Mariano D. Berrueta, y antes que todos ellos F. Rodríguez Marín,<sup>93</sup> cuyo afán coleccionista todos han imitado después en alguna medida, no son, a pesar de llamarse *cancioneros*, más que amplísimos muestrarios de cuartetos octosilábicos y seguidillas que, además de aparecer despojados de las músicas con las que se cantan, no contienen apenas ninguna de las otras variadísimas muestras de mensura poética en las que los cantores tradicionales han vertido su ingenio inagotable. Es evidente que limitarse a estudiar como "literatura oral" unos textos que nunca vivieron separados de las músicas con que siempre se han cantado no conducirá más que a un conocimiento parcial de la realidad que se quiere aclarar por medio de la investigación. Esta sólo avanzará por un camino seguro cuando se lleve a cabo de forma conjunta, con las aportaciones que la filología y la etnomusicología pueden proporcionar, cada una desde su perspectiva propia.

Esta tarea conjunta se podría plantear, indudablemente, para los trabajos de recopilación que hoy se siguen haciendo, con mucha más abundancia que en décadas pasadas, a pesar de que la tradición musical popular está ya en la mayor parte de los lugares en una situación agónica, por causas bien conocidas. Pero también se podría orientar hacia el estudio del enorme caudal documental que en forma de transcripciones de melodías y textos llena las páginas de centenares de cancioneros editados desde hace un siglo, y de otras colecciones documentales aún inéditas, que obran en archivos donde pueden ser estudiadas y consultadas. De este modo, el fruto del esfuerzo y del trabajo de muchos recopiladores de música popular tradicional sería una importante fuente para el estudio de un tiempo histórico muy rico en creatividad, en lugar de ser considerado inútil, por formar parte de un pasado irrepetible, como apunta cierta tendencia dentro del campo de la etnomusicología que, olvidando o excluyendo el valor

---

<sup>93</sup> Narciso ALONSO CORTES: *Cantares de Castilla*, Valladolid, 1906, reedición, Valladolid, 1982; Alberto SEVILLA: *Cancionero popular murciano*, Murcia, 1921; Mariano D. BERRUETA: *Del Cancionero Leonés*, León, 1941; Antonio PUIG CAMPILLO: *Cancionero popular de Cartagena*, 1953; Francisco RODRIGUEZ MARIN: *Cantos populares españoles*. En esta relación habría que incluir también un buen número de obras denominadas *cancioneros* y *romanceros*, que transcriben sólo textos, o en los que aparecen sólo unas cuantas melodías, más a título ilustrativo que documental.

que de por sí tiene la canción popular tradicional en cuanto melodía y texto, únicamente se sirve de ella como de un medio de conocimiento del individuo y de la sociedad en que esa música se produce.

Lo más deseable, pues, sería que los trabajos de recopilación y de estudio de la música popular tradicional se hiciesen conjuntamente, en equipos interdisciplinarios, o al menos con criterios globales, que enfoquen la búsqueda y la encuesta, la grabación documental, la transcripción íntegra de los documentos y su posterior estudio hacia la captación de todos los elementos que conforman la canción popular tradicional, en especial la melodía y el texto. Los frutos de esta colaboración, hasta hoy tan escasamente logrados, no tardarían en aparecer.

*(Intercalar aquí los correspondientes ejemplos musicales)*

*(no encuentro la forma de borrar esta línea, ni sé a qué corresponde)*

## TEXTO Y MELODÍA EN LA CANCIÓN POPULAR TRADICIONAL

Conferencia pronunciada en el ciclo ‘Voz y palabra en la tradición’,  
dentro de la serie “Descubre tu patrimonio”,  
patrocinada por la Fundación Hullera Vasco-Leonesa, León, febrero de 2002

El tema del que nos vamos a ocupar en esta ocasión sólo se puede abordar con garantía de ser aclarado en toda su dimensión si se estudian a fondo los dos elementos que entran a formar parte de la canción popular tradicional: por un lado el texto, es decir las palabras, y por otro la música, o sea la melodía con que se cantan esas palabras. Y a fuer de sincero, tengo que comenzar por manifestar que a lo largo de los años que llevo estudiando la música popular tradicional, y van para cuarenta desde que

empecé, nunca he encontrado trabajo alguno que trate a fondo y con el detenimiento que se merece este tema que parece tan elemental y básico.

Tampoco yo voy a hacerlo en profundidad en esta ocasión, ante un auditorio que no tiene por qué soportar una conferencia teórica propia de una clase de etnomusicología en un aula universitaria o en un conservatorio superior, que es el lugar propio donde estos temas se han de tratar a fondo. Pero sí quiero que mis amables oyentes de esta tarde queden al final con algunas ideas claras acerca de lo que hay bajo el título de esta lección, que de puro simple parece que no puede dar mucho de sí. Muy al contrario, en cuanto uno se pone a pensar en esa relación, un tanto misteriosa, entre las palabras que se dicen cuando se entona una canción, y la música que les sirve de soporte sonoro, las preguntas surgen por todas partes. Algunas de esas preguntas voy a hacerme y a hacer a mis oyentes, tratando de aclarar en lo posible las respuestas. Y tratando de hacerlo de la mejor manera que se debe hacer cuando se explica un tema de música: cantando los ejemplos de los que voy a hablar, las canciones sobre cuya doble naturaleza, palabras y música, quiero hacer unas cuantas reflexiones.<sup>94</sup>

### **Filólogos y músicos ante la canción popular tradicional**

Termino de afirmar que no se ha estudiado todavía la relación entre la música y el texto de las canciones populares, y quiero aclarar por qué las cosas son así. Este hecho puede parecer extraño, pero tiene una explicación muy sencilla. Para estudiar la relación entre los dos elementos de la canción es necesaria una cierta preparación en el campo de la música y del lenguaje a la vez. Ahora bien, los hechos dicen que es muy raro encontrar un músico que, además de dominar los conocimientos que pertenecen a su oficio, a la vez se ocupe de los aspectos del lenguaje que se relacionan con la música. Pero es todavía mucho más raro encontrar un filólogo que entienda de aspectos musicales. Dicho todavía con más crudeza: lo que sucede normalmente es que los músicos, siempre un tanto creídos a causa de un oficio que les permite andar con pie seguro en el mundo de los sonidos, se desentienden, a menudo por ignorancia o falta de preparación, de todo lo que no sea música. Hay un hecho bastante repetido que lo demuestra: muchos de los cancioneros en que los músicos han recogido las canciones populares tradicionales dan tan poca importancia al texto, que lo reducen al mínimo necesario, mutilando la integridad de los documentos. En cuanto a los filólogos y lingüistas, lo normal es que sean analfabetos en música, por decirlo con toda claridad. Entendiendo por analfabeto quien es incapaz de descifrar los signos de un lenguaje escrito y tampoco sabe escribir en signos lo que escucha, es evidente que el número de filólogos analfabetos en música es tan grande, que lo excepcional es encontrar uno que sepa leer y escribir música.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> A lo largo de la conferencia el propio Miguel Manzano fue cantando cada uno de los ejemplos que ilustraban el texto, y explicando con sonidos las afirmaciones y reflexiones que iba haciendo.

<sup>95</sup> Y lo que es peor todavía, los filólogos presumen en general de que la música les importa un bledo, al no pertenecer al campo de los saberes científicos. Un buen prototipo del filólogo ignorante en música, que no sólo no lo oculta, sino que en cierto modo hasta se jacta de esta ignorancia, puede ser D. Miguel de Unamuno, que después de haber escuchado una interpretación de Eduardo Martínez Torner al violín pronunció una de sus frases lapidarias: "A mí lo que me gusta de verdad es el *Vals de las olas*". Este autorretrato dice muy bien lo que en general es la música para los intelectuales, filólogos u otros. Y

El resultado de esta falta de preparación, como es natural, es el que hemos dicho: a nadie se le ha ocurrido todavía estudiar a fondo la relación entre música y texto en la canción popular. Por lo que se refiere a los músicos hay que decir algo todavía más grave, aunque muy explicable. Ni siquiera han estudiado a fondo los aspectos propiamente musicales, durante los cien años que ya se lleva recogiendo la música popular tradicional en los cancioneros. Sólo en las dos últimas décadas se ha comenzado a esbozar una metodología de estudio y de análisis de la música popular tradicional, y a estudiarla sistemáticamente en todos sus elementos.

En cuanto al tema que aquí nos ocupa, la relación del texto con la música, la mayor parte de los músicos, incluso los que se han interesado por la música popular tradicional, que son muy pocos en el conjunto, siguen manteniendo unas ideas que denotan su falta de conocimiento sobre el funcionamiento de la música que no está escrita en los papeles, sino que ha vivido en la memoria de los cantores y cantoras. A menudo los músicos se refieren a las canciones tradicionales diciendo que son *composiciones*, y hablan de las transcripciones musicales diciendo que son *partituras*. La mayor parte de ellos piensan que las canciones que conocen y cantan los cantores y cantoras populares fueron escritas por un autor, que más o menos sabía lo que hacía porque era músico de oficio, y después, aprendidas por el pueblo inculto e ignorante, se han ido deteriorando cada vez más. O que las mismas músicas siempre se cantan con las mismas palabras, unidos textos y músicas de forma indisoluble. Con estas ideas, es evidente que hay muy poco que esperar de los músicos de oficio para aclarar los numerosos y apasionantes problemas y los interrogantes que suscita el estudio de las músicas populares tradicionales.

¿Pues qué decir de los filólogos y lingüistas? Algo muy parecido a lo que hemos dicho sobre los músicos. Si echamos una ojeada a la bibliografía que se refiere a los estudios sobre los textos de las músicas populares, no encontraremos apenas otra cosa que el estudio de los romances. El romancero es el único tema que ha merecido la atención de los filólogos. Nada o casi nada sobre cualquier otro aspecto relacionado con los textos de las canciones tradicionales. La razón de este hecho es también muy clara. Para un filólogo, los únicos textos de canciones que merecen atención son los romances, porque sólo en ellos encuentran un argumento digno de estudio. El resto de los textos del repertorio, que en su inmensa mayoría son breves estrofas de cuatro versos que expresan un pensamiento, un sentimiento, una idea, una opinión, una experiencia vital, no han merecido apenas la atención ni el interés de los filólogos, porque sólo se captan y entienden con profundidad si se cantan o escuchan cantados.<sup>96</sup> Tan sólo algunos, muy pocos, se han dedicado a lo largo de los cien últimos años a hacer colecciones de estas breves poesías de cuatro versos, y a tratar de organizarlas en unos cuantos apartados en razón de la semejanza del contenido de los textos.<sup>97</sup>

Y hay todavía un tercer grupo de estudiosos de la música popular tradicional, que tienen como peculiaridad común ocuparse de todo el contexto que rodea a esa

---

si esto piensan de la que llaman “música culta”, no hay que decir qué pensarán de la música popular tradicional, la música de los rústicos.

<sup>96</sup> Un cancionero con transcripciones musicales es para un filólogo como una obra escrita en esquimal. Se pierde en ella, se aburre porque contiene signos indescifrables para él. ¿Indescifrables, cuando cualquiera que dotado de oído normal terminaría por leerlos? Digamos más bien desconocidos para el ignorante que no ha dedicado tiempo a aprender a leer música, y oculta bajo el desprecio su complejo de inferioridad.

música, pero rehuyen estudiarla y analizarla también en todos los elementos que la configuran como un código de comunicación entre los humanos. Entre los trabajos de estos especialistas, que se denominan a sí mismos *etnomusicólogos*, podemos encontrar reflexiones sobre los aspectos antropológicos, etnográficos, simbólicos, económicos, sociales, sociológicos, psicológicos, folklóricos, históricos, etc., pero nada o casi nada acerca de la propia música, que estos especialistas, a quienes mejor sería denominar *musicántropos* (pues difícilmente puede ser etnomusicólogo quien no se ocupa también de la música), parecen ignorar, despreciar o desconocer como lenguaje. Por supuesto, ninguna aclaración podríamos encontrar al tema que nos ocupa aunque leyéramos toda la producción investigadora, cada vez más amplia, que cuando trata de la música la estudia solamente como comportamiento humano.

Como consecuencia de todo lo anteriormente dicho, es evidente que al tratar de reflexionar acerca de la relación entre los dos elementos de la canción, texto y música, nos vamos a encontrar en un campo apenas explorado, en el que se hace necesario comenzar a roturar, antes de poder sembrar para recoger después algún fruto. De este trabajo necesario, de este tema tan importante para el estudio de la música popular tradicional, voy a trazar, brevemente, algunas de las pautas básicas. Trataré de hacerlo en la forma más inteligible y amena para los que me están escuchando.

### **Nociones previas: la canción, forma musical breve del género vocal**

Ateniéndome al título que he puesto a esta lección, voy a comenzar aclarando algunos aspectos que sitúen el problema en los términos justos. Como es bien sabido, las creaciones musicales se agrupan en dos grandes géneros: la música vocal y la música instrumental, siendo la primera la que se interpreta con la voz humana, y la segunda la que interpretan los instrumentos. Si en la interpretación musical intervienen voces e instrumentos, estamos ante el género mixto. La canción, de la que aquí vamos a tratar, pertenece, claro está, al género vocal, y dentro de él a las formas breves, de poca extensión. Siempre que se habla de canción, convencionalmente se entiende que estamos refiriéndonos a obras pequeñas, menores, de corta duración.

La canción se puede definir como una obra musical breve, un texto breve, generalmente en verso, que se canta con una melodía. Podríamos añadir que en general la melodía de las canciones suele ser también breve, pues casi siempre es una música que se repite, siempre la misma, para sucesivas estrofas de texto que tienen la misma mensura poética. O también, muy frecuentemente, compuesta por dos melodías diferentes, una para cantar las estrofas, y otra para entonar el estribillo, cuyo texto se repite, siempre el mismo, después de cada una de las estrofas. Esta suele ser la forma más corriente y común de la canción popular tradicional. Una forma breve, porque ha de retenerse en la memoria y recordarse fácilmente, y una melodía también breve, aunque en muchas ocasiones encierre no pocas dificultades para cantores no adiestrados en determinados estilos de música popular.

La canción está presente como género, y es de suponer que lo ha estado desde hace siglos, en todas las culturas populares del mundo. Y por lo que se refiere a la civilización occidental, de la que nuestro país forma parte, se puede probar por referencias documentales que la canción ha formado parte de las costumbres y usos musicales habituales desde hace también muchos siglos. Hasta tal punto es esto cierto, que se puede afirmar también, porque está comprobado documentalmente, que los primeros experimentos de la música que llamamos culta, por lo que se refiere a la que

se ha interpretado con instrumentos, estaban muy ligados a las formas de la canción, también por una razón muy sencilla: porque no se escribían, sino que se improvisaban a partir de fórmulas musicales que los instrumentistas (y muchos oyentes) conocían de memoria.

### **La palabra cantada tiene una dimensión diferente de la palabra hablada**

Esta consideración es básica para entender la relación entre la melodía y el texto. Aunque se puede referir a todo tipo de música, vamos a llevar nuestra reflexión especialmente al repertorio de las canciones tradicionales. De acuerdo con la naturaleza y la función del texto que se canta, la música le añade una dimensión nueva en cada caso. La música transporta las palabras del texto que se canta a un ámbito muy diferente del que comporta el lenguaje hablado. Esta transferencia sucede en dos niveles diferentes: en el del funcionamiento sintáctico del lenguaje, y en otro más profundo, el de la significación y el sentido de los textos que se cantan.

### **El funcionamiento sintáctico de la palabra cantada**

Que el funcionamiento sintáctico del lenguaje cantado es diferente del hablado, es una evidencia tan diaria, que ni siquiera se cae en la cuenta de ella. Cuando un texto se canta ocurren una serie de fenómenos que no tienen sentido en el lenguaje hablado o escrito. Enumero algunos:

*Las repeticiones* de una frase o de un tramo del texto. Pongo un ejemplo y lo canto (también los lectores de este escrito tienen que cantarlo o buscarse a alguien que lo cante), para que se pueda percibir la diferencia. Es una canción rondeña alusiva al servicio militar y la tomo del *Cancionero leonés*. Hela aquí:

#### **Ejemplo 1**

Como se puede observar, cada una de las estrofas termina con una palabra que se repite: *que te vas a marear, marear; a llevar y llevar; pasar y pasar; por mar y por mar*. Pues bien, esta repetición sólo tiene sentido si se canta, porque es precisamente un recurso para añadir dramatismo a lo que el cantor está sintiendo al cantar. Porque si escuchamos a alguien que recitando de palabra termina diciendo *que te vas a marear, marear*, pensamos que algo raro le pasa: que se ha distraído, que es tartamudo, que le falta un hervor ...

Las repeticiones en el canto popular aparecen a cada paso, y sin que nadie se extrañe de ello. Unas veces en el modo que hemos dejado explicado, y muchas otras veces siguiendo una fórmula establecida por la costumbre. Uno de los casos más frecuentes de repetición es el que aparece en el canto de las estrofas de cierto tipo de jota. Tomamos una cuarteta cualquiera como ejemplo:

Anda diciendo tu madre  
que no me quiere por nuera:  
dile que no sope tanto,  
que todavía no quema.

La fórmula de cantarla con repeticiones es la siguiente:

Que no me quiere por nuera  
anda diciendo tu madre  
que no me quiere por nuera  
dile que no sople tanto  
que todavía no quema  
que todavía no quema  
anda diciendo tu madre.

La incongruencia es evidente si se lee el texto en el orden en que se canta, pero no sólo desaparece cuando se escucha cantado, sino que además el texto cobra mayor gracia, porque al empezar por el segundo verso comienza sugiriendo, y con las repeticiones termina insistiendo y redondeando el pensamiento, en un juego imposible de hacer si no se canta. Otra fórmula parecida de repeticiones es también un recurso muy utilizado para ampliar a ocho el número de versos de una cuarteta simple, a fin de que con ellas el texto llene los ocho incisos melódicos de la estrofa. Valga como ejemplo el siguiente:

Anda y dile a tu madre  
que te empapele,  
que a las empapeladas  
nadie las quiere;  
nadie las quiere (niña),  
nadie las quiere,  
anda y dile a tu madre  
que te empapele.

Los ejemplos de este juego de palabras aparecen a cada paso en los cancioneros y están a la orden del día en el uso popular. Una forma muy fácil de percibir cómo la lógica de la palabra cantada es diferente de la de la palabra hablada es tratar de escribir un texto con repeticiones con los signos de puntuación que usamos para determinar el sentido de las frases del lenguaje hablado. Pongo como ejemplo el estribillo de una jota muy conocida, *Coloradita*, que se canta con esta melodía:

## **Ejemplo 2**

Al cantar este estribillo no aparece ningún asomo de incongruencia; las repeticiones y las variaciones funcionan con toda naturalidad. Pero si escribimos el texto, aparecen en seguida las dificultades para transcribirlo con signos de puntuación correctos:

Coloradita, ¿cómo no sales  
a la ventana que te dé el aire,  
que te dé el aire, que te dé el viento,  
coloradita como el pimientito

Sólo están claros los signos que hemos puesto, algunas comas y el comienzo de la interrogación. Todos los demás admiten varias soluciones alternativas, porque el

texto no está compuesto para ser leído o recitado, sino para ser cantado. Y al cantar, la melodía separa y une a la vez en la forma en que sólo lo puede hacer una cadencia suspensiva, el final del segundo verso con el comienzo del tercero, lo que hace dudoso el final del interrogante si se lee el texto. Si hay algún filólogo que sepa leer música quizá encuentre la solución.

La palabra cantada también permite *jugar con las palabras uniéndolas y combinándolas al margen del sentido gramatical*. Repasando los cancioneros populares aparecen un gran número de textos cuya sintaxis es incongruente, que sin embargo cobran sentido cuando se cantan, porque texto y música están tan indisolublemente unidos, que carecen de sentido el uno sin el otro. El género en el que con más frecuencia aparece este fenómeno es el de los sonnetes infantiles, con los que los niños juegan a destruir el lenguaje en una forma constructiva de la que resultan cantos muy divertidos, llenos de ritmo y plagados, si no de frases construidas con lógica gramatical, sí de imágenes, recuerdos, imaginaciones. Que los niños, desde muy pequeños, juegan a descomponer las palabras y a buscar ritmos intuitivamente, repitiendo sílabas, forzando terminaciones, troceando y recomponiendo vocablos y canturreando la mezcla, eso está más que claro para cualquiera que se haya parado a escucharlos sin que se den cuenta. El resultado es ese batiburrillo que Alfonso Reyes, en acertada expresión, denominó *jitanjáforas*, y definió como “pedacerías de frases que no parecen de este mundo, o meros impulsos rítmicos, necesidad de oír ciertos ruidos y pausas, anatomía interna del poema.”

He aquí una de esas *jitanjáforas*, escrita en signos musicales para que los lectores puedan percibir cómo suena (repito, quienes no lean música que se hagan cantar el ejemplo, para que puedan percibir la indisoluble unión entre palabras y sonidos):

### **Ejemplo 3**

Muy pocos filólogos se han fijado en este fenómeno, que sin embargo no pasó inadvertido a un poeta como Gabriel Celaya, que en su obra *El lenguaje de los niños* recogió gran cantidad de estos textos, y cita el acertado comentario de Alfonso Reyes.<sup>98</sup>

Pero no son sólo los niños, sino también los adultos quienes juegan con el lenguaje en esta forma constructiva-desconstructiva. En el repertorio de los bailes colectivos que los adultos practican, se diría que con nostalgia de cuando eran niños, aparecen multitud de sonnetes un tanto *jitanjáforicos*, por seguir con el término, en los que suele prevalecer la estructura de encadenamiento por la que se van uniendo en retahíla musical textos que no dicen nada gramaticalmente correcto, pero que son eficacísimos para mover a los bailadores, que se divierten cantando incongruencias. Un ejemplo:

### **Ejemplo 4**

Es evidente que leer estos textos sin escucharlos cantados debe de parecer a los filólogos que no se han detenido a estudiar este fenómeno lingüístico y musical como patadas a la gramática, como lenguaje de rústicos que cantan y bailan grotescamente

---

<sup>98</sup> Gabriel CELAYA: *La voz de los niños*, Editorial Laia, Barcelona, 1975. La cita del texto de Alfonso Reyes viene en la página 35.

porque comen muchos ajos y cebollas, según aquella imagen vieja de *El villano*, que glosaron algunos vihuelistas y organistas:

Al villano se le da  
cebolleta, pan y puerro,  
al villano se le da  
cebolleta, puerro y pan.

Habría que citar todavía otros usos muy frecuentes en la tradición musical popular, que demuestran la especialísima forma en que se unen texto y música en una forma que sólo percibe quien canta o escucha cantar. Así por ejemplo ese juego por el que el final de un inciso musical se hace coincidir en medio de un verso no concluido, como en aquella bellísima *Loa a Santa Bárbara*, en la que las estrofas van quedando así dispuestas al cantarlas:

Santa Bárbara bendita,  
pedimos con devoción,  
nos ayudes / (*aquí el corte de final de inciso musical*)  
con tu gracia  
y tu santa protección.

Por más que gentil naciste,  
envidiable fue tu suerte,  
que a cristiana /  
convertida,  
tan sólo a tu Dios prefieres.

O cuando una palabra queda partida en dos mitades, cortada por un silencio rítmico que, además, se marca con una palmada o un golpe de tacón, como cuando se canta:

En el medio del ramo,  
niña, si quieres,  
has de saber quién te ama,  
quien te pretende,  
que to- (*aquí un silencio rítmico que corta la palabra*)  
ma este ramo  
de las hojas verdes,  
que to- (´) ma este ramo  
para que te acuerdes.

O la práctica del *estribillo imbricado*, esa sutileza literario-musical por la que estrofa y estribillo quedan engarzados en una forma imposible de describir, porque sólo se disfruta y se percibe cuando se canta. La imbricación de la estrofa en el estribillo sucede cuando el último verso de la cuarteta octosilábica de la estrofa, que cierra y concluye la frase literaria, no se canta con un inciso musical conclusivo, como exigiría la lógica a la que normalmente se tiene que someter un compositor para ser correcto en la adaptación de la frase musical a la frase literaria, sino que se une melódicamente con la primera frase, no conclusiva sino suspensiva, del texto; y es precisamente en ese

momento en que se comienza a decir algo, lo que dice el estribillo, cuando la oración gramatical queda en suspenso porque la frase musical que venía de atrás termina su sentido en una cadencia conclusiva. Este encabalgamiento mutuo entre texto y música no sólo no es un disparate lógico, sino que es un recurso estético, muy antiguo por cierto (ya aparece en muchos de los villancicos “cultos” recogidos en el *Cancionero de Palacio*), que denota un ingenio y gracia en la forma de trabar texto y música que ha desaparecido por completo en la música de autor, mientras que pervive en el repertorio popular tradicional. Para quienes lean música, he aquí un ejemplo de tonada de jota con estribillo imbricado en la estrofa, en el que se puede seguir el análisis que acabamos de hacer:

### **Ejemplo 5**

Todavía podemos citar otra forma diferente de imbricación, que consiste en intercalar entre dos versos de una estrofa una *muletilla* o *bordón* literario cuyo sentido nada tiene que ver con lo que se viene diciendo, pero que queda incorporado con toda naturalidad al desarrollo musical, y también literario, de la canción, enriqueciendo el discurso musical con un recurso estético que difícilmente se puede dar en el lenguaje hablado o escrito. La muletilla surge de repente en medio de los versos de una cuarteta a modo de exclamación, con un sentido admirativo, evocador, suplicatorio, interrogante u otro cualquiera, sin ninguna unión “lógica” con el sentido del verso al que va unido, En estos casos, indefectiblemente, la frase musical experimenta una especie de estiramiento, quedando el sentido conclusivo de la melodía al final del texto de la muletilla añadida, y no al final del verso, en una forma semejante a lo que sucede en el caso del estribillo imbricado. Un ejemplo (que hay que cantar) aclarará lo que he intentado explicar de palabra.

### **Ejemplo 6**

Sutilezas, en fin, todas éstas, que están vedadas a quien no sabe cantar lo que está escrito en música, o a quien pasa de largo por la canción popular tradicional, sin detenerse a escuchar, sin preguntarse siquiera qué encerrarán las páginas de los cancioneros populares.

Para terminar con esta relación de fenómenos que demuestran cómo la sintaxis del lenguaje funciona de modo diferente cuando las palabras se cantan, merece la pena citar un caso sorprendente, por cierto muy repetido en la práctica común. Lo enuncio en una forma categórica, antes de explicarlo: *en el acto de la interpretación, la canción popular tradicional prescinde del género, masculino o femenino, del sujeto gramatical de las frases*. Dicho de otro modo: aunque hay muchos textos cuyo sentido es válido para cualquier sujeto, sea hombre o mujer, abundan también los que implican el género del hablante, y sólo son congruentes cuando son dichos, cantados, por el sujeto, hombre o mujer, que denota su sentido.

Un ejemplo de texto con sujeto masculino:

Aquí vengo a rondarte,  
paloma mía,  
ábreme la ventana,  
que ya es de día.

Otro ejemplo con sujeto femenino:

Al uso del Montijo  
vengo peinada,  
que me peinó mi tía  
la montijana.

Y un tercero que funciona indistintamente con ambos géneros:

Tengo yo una cantarita  
toda llena de cantares,  
que cuando voy a cantar  
tiro por la cuerda y salen.

Pues bien, a pesar de esta evidencia, en el uso corriente los textos con sujeto masculino o femenino son cantados con frecuencia indistintamente por hombres o por mujeres, o por unos y otras a la vez. Esta práctica generalizada demuestra que la canción está en la memoria colectiva y es considerada como una herencia común, como una forma de expresión lírica que une a todos los cantores y cantoras en el momento de la ejecución, y como una especie de lenguaje pronunciado por un sujeto plural que encuentra en ella el cauce de expresión. Como si el cancionero tradicional popular fuese una creación colectiva, una corriente que viene de muy atrás, en la que cantores y cantoras se sienten inmersos como un sujeto múltiple.

### **Texto y música en la canción lírica**

En el caso de la canción lírica, la que en la tradición popular se suele denominar *ronda* o *rondeña*, la melodía añade a la palabra la emoción, trascendiendo el plano de los conceptos, las ideas, las reflexiones, los razonamientos y la propia sintaxis del lenguaje. La ronda es un canto comunicativo en el que texto y música se compenetran más que en ningún otro género para ser vehículo de expresión de los estados de ánimo más variados. Alegría, dolor, pena, nostalgia, júbilo, tristeza, serenidad, amor, celos, ausencias, recuerdos, melancolías, ilusiones, la temática más diversa, siempre con alguna carga de afecto y sentimiento, están contenidos en los textos y en las melodías rondeñas. Por ello la *ronda*, la *canción* es, sin duda, la forma musical en que el pueblo se ha expresado con mayor hondura y lirismo, en un estilo muy característico, y es el género que ha originado los tipos melódicos más inspirados y las estructuras de tonada más ingeniosas. Repasando las secciones de cantos de ronda en los cancioneros, el lector va de sorpresa en sorpresa, porque descubre a cada paso verdaderas obras maestras, aunque sean de arte menor.

Si leemos un poco detenidamente las tonadas de ronda, o si escuchamos a alguien que las cante, percibiremos claramente los variados matices que toma el lirismo en el género rondeño, y la forma en que la música acentúa en cada caso, en perfecta sintonía con las palabras, los matices de lo que el texto contiene y significa. Muchas de estas tonadas expresan el estado de ánimo de un enamorado inquieto, en el que se mezclan y suceden sentimientos encontrados y contradictorios. En cambio otras no revelan en absoluto la zozobra, la inquietud o el dramatismo de ciertas situaciones de

los enamorados, sino que dan la impresión de que quien canta, o está seguro y sereno, o se toma con calma y serenidad las cosas del amor, que sin embargo canta con hondura. En otros casos las canciones rondeñas producen una impresión alegre, desenfadada, amable, relajante, tanto por el contenido de los textos como por el carácter de las melodías, que parecen como estar hechas para ellas. Finalmente, encontramos también en el repertorio rondeño un amplio bloque de canciones que cumplen una función de simple divertimento o pasatiempo. Estas tonadas expresan sentimientos muy generales y situaciones de ánimo muy variadas como son los recuerdos de personas, lugares y situaciones, la emoción ante la belleza de los paisajes, la querencia o la ausencia del pueblo en que se nació y se vive, la idealización de ciertos oficios y trabajos, la personificación de animales, plantas y fenómenos atmosféricos experimentada como una vivencia y una interiorización, el estoicismo, la entereza, y hasta el humor en las situaciones adversas. El lirismo difuso, a veces simple e ingenuo de estas tonadas, las hace propias para cualquier ocasión. Leyendo con calma todos estos ejemplos sorprende comprobar cómo unas cuantas palabras bien dichas y unas melodías sencillas, a veces elementales en el empleo de recursos, pueden ser portadoras de matices y situaciones anímicas tan diversas. Bajo estas sencillas tonadas hay, sin duda alguna, un sedimento de siglos, un saber hacer que viene de muy atrás.

La naturaleza lírica de los textos de ronda ha originado en el repertorio tradicional un estilo musical que se adapta perfectamente al carácter y contenido del texto, que se puede llamar *estilo melodioso*. Bajo este término, más exacto que la denominación *estilo melódico*, a menudo empleada como contrapuesta a *estilo rítmico*, quiero aludir al carácter de las canciones en las que prevalece una especie de voluntad o intención de decir un texto con detenimiento, con calma, dando preferencia a la cantabilidad de la palabra sobre el cauce rítmico al que toda melodía se tiene que amoldar, sea su ritmo libre o medido. Se trata en suma de un estilo de canto pausado, calmoso, sosegado, que revela una cierta intención de demorarse en la dicción, de estirar las palabras para que discurren lentamente, de recrearse en los sonidos de que van revestidas, para que el sentido, la intención, el mensaje que llevan llegue a su destino con mayor fuerza comunicadora, en las alas de bellos sonidos. Difícilmente se pueden encontrar entre todos los géneros del repertorio canciones en las que texto y música se compenetren tan perfectamente como en estas tonadas rondeñas.

En estrecha relación con el estilo melodioso de los cantos de ronda, merece la pena destacar otro aspecto muy importante, que podemos denominar *la gratuidad*. Esa especie de reposo y calma que, empleando un término no muy afortunado, podríamos denominar “afuncional” intentando ser exactos, es la que rezuman la mayor parte de las canciones rondeñas. Si damos un repaso al repertorio rondeño de los cancioneros podemos percibir claramente ese estilo, que esconde y a la vez expresa el deseo de tomarse con calma el momento, porque lo que hay que hacer es cantar, dejarse escuchar, que la voz llegue a su destino, que la palabra quede dicha con la mayor claridad, para que el destinatario la capte. Es a este matiz al que denomino *gratuidad*. Quien canta una canción lírica lo hace sin ninguna finalidad práctica, sin que la canción cumpla función alguna ajena a ella misma. Las funciones que frecuentemente encontramos en las canciones del repertorio popular, como prestar fondo sonoro a un rito o costumbre, animar un trabajo, dormir a un niño, trazar la base rítmica a una danza o baile, solemnizar una ceremonia, acompañar un trabajo, servir como instrumento de enseñanza o adoctrinamiento, no las encontramos en el canto lírico, porque éste cumple por sí mismo la función de ser vehículo de expresión de los sentimientos del cantor.

Algunas coplas populares resumen claramente lo que digo sobre la gratuidad, como aquélla que dice:

El que canta pena espanta  
y el que llora las aumenta;  
yo canto porque se espanten  
las penas que me atormentan.

Que es lo mismo que declara aquélla otra:

Al corazón afligido  
la música lo consuela;  
ábrelo, que está partido,  
y hallarás una vihuela.

En resumen, el canto lírico nace de una necesidad interior, de un deseo de dar cauce a sentimientos profundos, que se refleja claramente en los textos de las canciones y en el carácter de las melodías. Traslado aquí como ejemplo una de las tonadas líricas más difundidas por todas las tierras del noroeste de la Península Ibérica, desde los montes de Cantabria hasta las comarcas de la Alta Extremadura. Hay que leerla cantando para percibir todo su hondo lirismo.

### **Ejemplo 7**

#### **Texto y melodía en la canción de baile**

También en las canciones de baile, cuya función es la animación rítmica de los bailadores, la música y el texto se unen en perfecta trabazón para que el canto cumpla esa función.

La canción expresa en sonidos cantados lo que la mente concibe y ordena: el fraccionamiento del tiempo en sucesivos instantes yuxtapuestos que se estructuran y agrupan en conjuntos varios (de dos, de tres, de cuatro, de cinco, etc.) y se pueden subdividir en fracciones. En este caso es el texto el que comunica a la melodía el dinamismo que contiene la mensura poética y la cadencia de los acentos, y es de esta unión entre texto y música de donde surge la eficacia de la canción en relación a la ordenación de los movimientos del baile. De este modo, por medio de la canción se establece la comunicación entre los animadores del baile, cantores o instrumentistas o ambas cosas a la vez, y los bailadores. La canción guía y conduce a los bailadores durante el desarrollo del baile, porque la memorización del texto y de la melodía recuerda a los bailadores la secuencia de los movimientos. La canción recuerda a los bailadores el género y especie de baile que van a interpretar.

Sería imposible recordar cada uno de los cientos de géneros del baile tradicional sin la ayuda que a la memoria prestan las canciones. Sería imposible también sin esta ayuda recordar los cientos y cientos de especies diferentes en que se ramifica cada uno de esos géneros, al ser enriquecidos con las aportaciones con que cada colectivo las ha singularizado a lo largo del tiempo. No se podrían recordar ni ejecutar sin un conocimiento de las tonadas los diferentes episodios de que constan muchos bailes que se desarrollan en una sucesión de lances, lazos o cuadros: son los textos musicados los

que ayudan a la memoria de los cantores, instrumentistas y bailadores a ordenar desarrollos y combinaciones de movimientos a veces muy complicados. No hay más que repasar los títulos de los bailes en los repertorios transcritos en los cancioneros y recopilaciones para constatar lo difícil que sería orientarse en la inmensa selva del repertorio de los bailes sin esta ayuda de la palabra cantada y la melodía. Tan verdad es esto, que cuando son los toques instrumentales de la dulzaina o de otro instrumento los que animan una serie de lances o episodios del baile, como ocurre en las *danzas de paloteo*, dichos toques se recuerdan por medio de textos de relleno silábico para poder ser recordados en su desarrollo y en la secuencia en que se van sucediendo. Estos nombres suelen aparecer como títulos de cada toque en las transcripciones, porque los mismos danzantes y maestros de danza los conocen por estas denominaciones. Títulos como *las entradillas, el villano, el tordón, la retiradita, cantaba Leonor, la escala, tras del abad, la cintilla, el menudito, el hielo, la toledana, el fraile, el castillo, el herrador, las ovejitas, las cintas y el baile a la Virgen*, que aparecen en las recopilaciones de paloteos, hacen posible diferenciar toques muy parecidos en su desarrollo melódico y memorizar las realizaciones coreográficas que corresponden a cada uno de ellos.

Los cantos de baile también cumplen la función de dar relieve diferente a los distintos momentos del desarrollo coreográfico, provocando intensidades diferentes de agitación motora al son de la diferente intensidad de la música que están escuchando los bailadores. En esta alternancia de tiempos fuertes y suaves, sin la cual todo baile sería monótono, aburrido y repetitivo, los cantores animadores del baile son verdaderos maestros en utilizar recursos cuya eficacia conocen por experiencia. Entre estos recursos, los más utilizados son los pasajes en *ostinato*, en los que un breve motivo melódico-rítmico se repite insistentemente con textos diferentes de la misma mensura, para provocar una aceleración cada vez mayor en los bailadores; los *menudeos rítmicos*, que dividen los tiempos y las fracciones del ritmo en valores mucho más breves, influyendo así en la actitud de los bailadores para que se muevan con mayor rapidez o intensidad; y *la aceleración progresiva*, a veces al final del estribillo que separa cada una de las estrofas, y sobre todo en los momentos últimos del baile, terminando así en un final apoteósico que contagia a todos, bailadores y espectadores.

Finalmente, el texto y la melodía de las tonadas muestran *el carácter del baile*. Éste es uno de los principales aspectos de la función de la canción. Sin entrar en consideraciones complicadas, podemos afirmar que la melodía tiene un poder especial (son los sonidos ordenados por la sincronización con el ritmo del texto los que lo poseen, aunque sólo sea porque convencionalmente lo han adquirido) de comunicar dramatismo y lirismo a quien escucha. Cuando decimos que una tonada es alegre o triste o melancólica, que una canción es agitada o tranquila, que produce sosiego o zozobra, estamos expresando el poder de la música sobre las personas. Pues bien, este diferente carácter de cada canción genera casi necesariamente bailes y danzas totalmente diferentes: es como si los movimientos manaran de los cantos que los están condicionando. Todos los estados de ánimo, todos los matices del sentimiento pueden ser expresados por la canción. Y cada uno de estos matices genera bailes diferentes. No hay más que repasar los repertorios de los bailes que conocemos para caer en la cuenta de este aspecto. Por ello quien procede a la inversa, porque tiene que hacer por encargo o por afición una coreografía determinada, busca primero una música apropiada y después organiza los movimientos del baile de acuerdo con ella.

### **Texto y música en los cantos narrativos**

El género narrativo es uno de los más aptos para percibir la forma en que la melodía tiene el poder de influir sobre el carácter del texto y cargarlo de matices y contenidos emotivos muy diversos. Aunque todos los textos narrativos tienen una forma y función idéntica, que es contar una historia, las músicas que se han inventado para ellos muestran una notable diversidad. Tomando un bloque amplio de fórmulas melódicas del repertorio narrativo y haciendo un análisis comparativo se detectan al menos cuatro estilos musicales, que podemos denominar *narrativo severo*, *narrativo melódico*, *narrativo lírico* y estilo de *tonadilla reciente*. Los dos primeros estilos se suelen dar en los romances más antiguos, que se cantan a menudo con fórmulas arcaicas semirrecitativas cuyas melodías son como asépticas, por así decirlo, respecto de los hechos y los estados de ánimo de los personajes que van apareciendo en la narración. En este tipo de fórmulas, ni hay acuerdo ni desacuerdo entre el carácter del texto y la música. Es el oyente el que pone de su parte el sentimiento y el estado de ánimo que le causa la narración cuando escucha una historia cantada en la que la melodía es un mero soporte para una dicción clara y declamada, pero no dramatizada por la música. Por el contrario en los estilos *narrativo lírico* y de *tonadilla reciente* el carácter lírico y el estilo sentimental de la melodía están aplicados a los textos con la intención expresa de contagiar al oyente con los sentimientos, a veces expresados en el propio texto, por los que van atravesando los personajes que protagonizan la narración. Estos son los estilos propios de las coplas que los ciegos cantaban ante el público en las plazas y calles de los pueblos y ciudades, para atraer a los viandantes, retenerlos hasta el final de la historia, y conseguir al final la limosna de la que vivían o la compra de los pliegos en que las historias venían impresas.

### **3. La relación de origen entre texto y melodía en la música de autor y en la música popular tradicional: cómo nace una canción**

La respuesta a esta pregunta es de dominio común. Todo el mundo sabe que una canción se crea inventando una música para un texto. Pero en relación con el tema que estamos tratando podemos apurar la pregunta un poco más, tratando de averiguar si en la canción popular tradicional la melodía nace del texto, de forma que aquélla no es más que una dicción declamada y entonada del mismo, o si por el contrario las fórmulas melódicas con que se cantan los textos tienen autonomía como lenguaje musical, independientemente de los textos con que se entonan.

Esta cuestión es mucho más fácil de resolver cuando se trata de la música de autor, la que acostumbramos a denominar *música culta* (mala costumbre ésta, porque la música popular tradicional no es *música inculta*, sino música de otra forma de cultura). En efecto, se puede decir que en la música de autor el caso más frecuente ya desde hace casi diez siglos es que el compositor invente una melodía para un texto preexistente. El texto puede pertenecer a un fondo conocido y usado, del dominio común (caso, por ejemplo, de las músicas litúrgicas y de determinadas composiciones poéticas que a lo largo del tiempo se han ido poniendo de moda como textos para ser musicalizados). O puede haber sido escrito por el mismo autor, en el caso (muy raro) de que el músico sea a la vez poeta, o buscando en un fondo literario en el cual el músico trata de encontrar algo sugerente, que le inspire una música bella (caso, por ejemplo, de las canciones o *lied* que muchos músicos han compuesto escogiendo en un libro poemas sueltos o series de textos poéticos). O puede ocurrir que el texto haya sido escrito expresamente

para ser musicalizado (caso de muchas óperas, oratorios, cantatas, zarzuelas y géneros de tipo dramático). En todos estos casos es evidente que había texto antes de que la melodía fuese inventada, y que ésta nació, por así decirlo, de una declamación musicalizada de ese texto, creada por un músico. Esta afirmación se puede sostener de una manera global y generalizadora, pero sería necesario añadirle muchos matices si se quisiese una mayor exactitud en la respuesta, que dejamos así, ya que no es precisamente de esta música de la que tratamos en este caso.

Lo que ocurre con las canciones populares tradicionales es totalmente diferente. Se puede decir que en la mayor parte de los casos no se sabe ni se puede saber si una melodía ha tenido vida musical antes que el texto con el que un cantor la entona en un momento determinado. Muy al contrario de lo que ocurre con la música de autor, la mayor parte de las melodías del repertorio popular tradicional son fórmulas musicales que se cantan con textos de recambio, porque todos los textos valen para todas las fórmulas melódicas, y a la inversa. La razón de ello es que la inmensa mayoría de los textos poéticos de la música popular tradicional tienen idéntica mensura silábica y estrófica, como ya hemos indicado antes. Si se hiciese un recuento estadístico de las fórmulas de los textos se llegaría aproximadamente a la siguiente conclusión: un setenta por ciento son *cuartetos octosilábicos* (o bien pares de dísticos hexadecasilábicos con cesura 8+8, en el caso de los romances antiguos), un veinte por ciento *seguidillas* (cuartetos que combinan versos de 7 y de 5 sílabas), y el resto, un diez por ciento, mensuras poéticas y fórmulas estróficas en las que aparecen las *combinaciones más dispares y variadas*.

La posibilidad de recambio e intercambio entre textos y músicas en la práctica tradicional no implica negar que cada melodía determinada haya sido creada para un texto determinado, lo cual seguramente es el caso normal. Lo que queremos decir es que esa melodía, una vez creada, ha comenzado su rodaje y andadura por las memorias de los cantores, yendo “de texto en texto”, y a la inversa, cada texto siendo cantado con variadas melodías. De tal manera, que en la actualidad, escuchando a los intérpretes tradicionales o examinando los repertorios de música popular transcritos con músicas y textos, no se puede saber a ciencia cierta cuál fue originariamente el texto que dio origen a cada una de las fórmulas melódicas, porque todos los de la misma mensura poética valen para cantar todas las melodías inventadas para una estrofa literaria cualquiera.

Después de lo dicho queda muy clara la gran diferencia entre la creatividad de la que surge la música de autor (la culta, para entendernos) y la música popular tradicional. En la primera siempre hay un autor que compone, escribe y fija una melodía determinada para un texto. Mientras que en la música popular tradicional, que no se escribe porque está sobre el soporte de la memoria, la libertad de crear una nueva melodía (crear una totalmente nueva o introducir algún cambio en una que el cantor ya conoce) siempre ha estado a la orden del día, por así decirlo. Examinando comparativamente las canciones de cualquier repertorio tradicional se percibe esta continua transformación que las melodías han ido experimentando de un tiempo a otro y de un lugar a otro. Ésta es, sin duda, una de las grandes diferencias entre la música de autor y la música popular tradicional.

## **La anisorritmia**

La *anisorritmia* o falta de adecuación entre las acentuaciones del texto y el ritmo de la melodía es la primera y principal consecuencia de la facilidad de intercambio entre textos y melodías, a la que acabo de referirme. En efecto, es bastante frecuente que en una canción popular tradicional no se dé un acuerdo y simetría perfecta (*isorritmia*) entre los acentos musicales y los del texto. La causa de tal desajuste, refiriéndonos por ejemplo a los versos octosilábicos, y el ejemplo valdría para cualquier otra mensura poética, son las diferentes posibilidades de acentuación de este verso, ya que un octosílabo puede tener desde dos hasta cuatro sílabas acentuadas, y por otra parte los acentos pueden caer en cualquiera de las sílabas del verso, a excepción de la penúltima, que lo tiene obligatoriamente, y de la última, que nunca lo lleva. Combinando una y otra posibilidad, los modelos tónicos se multiplican, y exigirían, al ser musicalizados, soluciones rítmicas diferentes para cada fórmula melódica o, lo que es más complicado, para cada tramo o inciso de la melodía. Estas soluciones se pueden encontrar si hay una preparación técnica, o si hay un instinto musical extraordinario, que en el caso de los cantores tradicionales sólo se da excepcionalmente. Encontrar un intérprete capaz de cantar sobre la marcha una misma fórmula melódica en las diferentes variantes rítmicas que exige el texto a causa de la diferente caída de los acentos en cada uno de los versos es muy raro, pero no imposible, porque a veces aparecen algunos cantores populares capaces de hacerlo.

Y es precisamente esa unificación de las fórmulas, junto con la posibilidad del intercambio, lo que genera la *anisorritmia*. Tratar de encontrar, rastreando en el fondo de la música popular tradicional transcrito y grabado documentalmente, cuál puede haber sido el texto que haya servido a un cantor-intérprete-creador-transmisor para inventar una melodía determinada, sería una tarea ardua, que a menudo llevaría a un callejón sin salida. Tarea ardua, pero además inútil. Porque la *anisorritmia* se ha convertido por el uso habitual en un fenómeno tan normal en la canción popular tradicional, que se puede afirmar sin duda alguna que ha llegado a formar parte de su estética. De tal manera es esto verdad, que en ciertos casos las soluciones correctas desde el punto de vista de la *isorritmia* dan una impresión rara, como si estuvieran desprovistas de la gracia espontánea que es propia de las soluciones “incorrectas”. Tal ocurre, por ejemplo, con algunos bailes en ritmo binario propios de la tradición de tierras de León y del norte de Castilla, cuando se cantan con texto de seguidilla. En los cantos que animan esta especie de bailes, los cantores proceden en una forma que parece intencionadamente *anisorrítmica*, de modo que casi siempre los versos segundo y cuarto, pero a veces también el primero y tercero, todos ellos con sílaba final átona, reciben el acento más relevante del inciso o frase musical, el último. Para ilustrar las afirmaciones que acabo de hacer traslado aquí los esquemas de las plantillas rítmicas de la sección de *bailes a lo alto* que he transcrito en el *Cancionero popular de Burgos*. El texto y las figuración rítmica de los ejemplos dejan bien claro el contraste entre los acentos del texto y de la música y la *anisorritmia* propia de las tonadas de este género de baile.

### **Ejemplo 8**

Traslado aquí el comentario al esquema de las plantillas rítmicas que en la obra citada sigue a los ejemplos:

“Otro aspecto muy interesante de las plantillas rítmicas del *baile a lo alto* es la *anisorritmia*. La falta de adecuación entre la acentuación del texto y la música que con

tanta frecuencia aparece en la canción popular, casi siempre explicable por la intercambiabilidad de los textos y las melodías, es tan acentuada y tan constante en este género de baile, que ha llegado a ser como connatural al mismo. De las 19 plantillas rítmicas que hemos tipificado (*téngase en cuenta que las 5 primeras no aparecen en el esquema porque llevan verso octosilábico*), sólo los nn. 3, 5, 9 y 17 son isorrítmicas. En todas las demás, la sílaba átona final del verso segundo de la seguidilla o del primero de la cuarteta cae en parte fuerte del compás. Se ha comentado a veces este hecho calificándolo como algo bárbaro e inculto. Pero un juicio semejante demuestra un gran desconocimiento por parte de quien lo hace, porque en la canción popular la estética y la función caminan de la mano, al contrario que en la música de autor, y las melodías siguen casi siempre una trayectoria diferente de los textos para las que fueron creadas. En el caso que nos ocupa podría explicarse de algún modo que las mensuras poéticas para las que se crearon las primeras músicas fuesen todavía *seguidillas* de una época anterior a la estabilización de la fórmula, en las que alternan los versos de siete sílabas con los de seis, en lugar de cinco, como por ejemplo la que dice: *La despedida canto, / que no canto más; / no canto más ni menos / ni menos ni más*. En este caso la isorritmia entre texto y música es perfecta, porque el inicio del tercer compás de la melodía coincide con el último acento del hexasílabo. Pero esto no pasa de ser una mera hipótesis, porque el hecho es que la seguidilla que alterna el heptasílabo con el pentasílabo aparece en millares de ejemplos como texto del baile a lo alto y la anisorritmia llega a ser como connatural al género, de tal manera que cuando no aparece se tiene la impresión de que las tonadas se apartan del arquetipo y no acaban de encajar en el estilo tradicional.”

Tal sucede en el siguiente ejemplo, que traslado del *Cancionero popular de Santander*:

### **Ejemplo 9**

En resumen: el fenómeno de la anisorritmia, cuya causa evidente es la constante transmigración e intercambio de textos y melodías, ha llegado a convertirse, de puro habitual, en una especie de rasgo, y hasta en un recurso estético, que en modo alguno puede calificarse de barbarismo musical. Dicho esto, hay que dejar también claro que no todo es anisorritmia en la música popular tradicional. Al contrario, una parte muy importante del repertorio presenta una adecuación perfecta entre texto y música, como puede comprobarse leyendo (cantando) los estribillos, en los que es muy raro encontrar anisorritmia, los cantos de ritmo libre, los cantos melismáticos, las estructuras arquetípicas protomusicales, y en general la primera estrofa de la mayor parte de los cantos narrativos, para la que casi siempre se ha inventado la melodía que después se siguen cantando con las siguientes estrofas del texto.

### **A modo de conclusión**

A pesar de la brevedad a la que he tenido que ceñirme en este escrito, creo que ha quedado claro que el tema de la relación entre el texto y la melodía en las músicas populares de tradición oral sugiere amplios y variados puntos de reflexión, que sólo pueden ser abordados dentro de una perspectiva global, que incluya los aspectos musicales y los literarios. La simple lectura de los textos no permite descubrir todos los valores estéticos de las canciones populares, que a pesar de su breve desarrollo llegan en muchas ocasiones a ser obras maestras en su género. Texto y música parecen en

muchos casos haber nacido juntos, por lo que tan limitado se halla pare comprender y disfrutar de estas canciones, o para estudiarlas, quien sólo lee los textos como el que se limita a tararear las melodías. Es necesario hacer una lectura completa, hay que leer cantando, o cantar leyendo, para descubrir lo que hay en estas músicas.

Quizá la ausencia de esta lectura completa y simultánea explique el escaso interés que tienen las antologías y cancioneros que sólo recogen textos de canciones populares tradicionales. Colecciones de textos como las que lograron reunir Narciso Alonso Cortés, Domingo Hergueta y Martín, Mariano D. Berrueta, y antes que todos ellos F. Rodríguez Marín,<sup>99</sup> cuyo afán coleccionista todos han imitado después en alguna medida, no son, a pesar de llamarse a veces *cancioneros*, más que amplísimos muestrarios de cuartetos octosilábicos y seguidillas que, además de aparecer despojados de las músicas con las que se cantan, no contienen apenas ninguna de las otras variadísimas muestras de mensura poética en las que los cantores tradicionales han vertido su ingenio inagotable. Es evidente que limitarse a estudiar como “literatura oral” unos textos que nunca vivieron separados de las músicas con que siempre se han cantado no conducirá más que a un conocimiento parcial de la realidad que se quiere aclarar por medio de la investigación. Esta sólo avanzará por un camino seguro cuando se lleve a cabo de forma conjunta, con las aportaciones que la filología y la etnomusicología pueden proporcionar, cada una desde su perspectiva propia.

Esta tarea conjunta se podría plantear, indudablemente, para los trabajos de recopilación que hoy se siguen haciendo, con mucha más abundancia que en décadas pasadas, a pesar de que la tradición musical popular está ya en la mayor parte de los lugares en una situación agónica, por causas bien conocidas. Pero también se podría orientar hacia el estudio del enorme caudal documental que en forma de transcripciones de melodías y textos llena las páginas de centenares de cancioneros editados desde hace un siglo, y de otras colecciones documentales aún inéditas, que obran en archivos donde pueden ser estudiadas y consultadas. De este modo, el fruto del esfuerzo y del trabajo de muchos recopiladores de música popular tradicional sería una importante fuente para el estudio de un tiempo histórico muy rico en creatividad, en lugar de ser considerado inútil, por formar parte de un pasado irrepetible, como apunta cierta tendencia dentro del campo de la etnomusicología que, olvidando o excluyendo el valor que de por sí tiene la canción popular tradicional en cuanto melodía y texto, únicamente se sirve de ella como de un medio de conocimiento del individuo y de la sociedad en que esa música se produce.

Lo deseable sería que los trabajos de recopilación y de estudio de la música popular tradicional se hiciesen conjuntamente, en equipos interdisciplinarios, o al menos con criterios globales, que enfoquen la búsqueda y la encuesta, la grabación documental, la transcripción íntegra de los documentos y su posterior estudio hacia la captación de todos los elementos que conforman la música popular de tradición oral: la melodía y el texto, el entorno etnográfico, el marco antropológico, el significado social y humano y la funcionalidad. Los frutos de esta colaboración, hasta hoy tan escasamente, no tardarían en aparecer.

---

<sup>99</sup> Narciso ALONSO CORTÉS: *Cantares de Castilla*, Valladolid, 1906, reed., Valladolid, 1982; Domingo HERGUETA y MARTÍN, *Folklore burgalés*, Burgos, 1934, reed., Burgos, 1989; Mariano D. BERRUETA: *Del cancionero leonés*, León, 1941; Francisco RODRÍGUEZ MARÍN: *Cantos populares españoles*, Sevilla, 1882-1883.

## CANCIONEROS DE LOS QUE PROCEDEN LOS EJEMPLOS MUSICALES

Miguel MANZANO ALONSO: *Cancionero Leonés*, León, Diputación provincial de León, 1989-1992 (ejemplos 1, 3, 4, 5, y 7).

Miguel MANZANO ALONSO: *Cancionero popular de Burgos*, Burgos, Diputación Provincial, 2001 (ejemplos 2 y 8).

Agapito MARAZUELA: *Cancionero segoviano*, Segovia, 1964 (ejemplo 6).

Sixto CÓRDOVA Y OÑA: *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, 1955 (ejemplo 9).

*(intercalar aquí, como siempre, los ejemplos correspondientes, que incluyo en su lugar en el bloque de los ejemplos de todas las conferencias, que adjunto fuera del texto)*

*Esta conferencia sustituye a la que forma parte del original anterior, que va después y subrayada (=tachada) con el título **SOBRE LA RELACIÓN ENTRE EL CANTO GREGORIANO Y LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL ESPAÑOLA**, que queda suprimida. Los ejemplos musicales valen, con la supresión de uno, que va indicado en su lugar.*

## ECOS DEL CANTO GREGORIANO EN LAS MÚSICA LITÚRGICAS DE TRADICIÓN ORAL

Conferencia pronunciada en las 'XII Jornadas de Canto Gregoriano'. Zaragoza, diciembre de 2006. Publicada en las Actas de las Jornadas. Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza. Zaragoza, 2008, págs 153 y ss.

### CONTENIDO

Breve presentación.- La creatividad en el repertorio gregoriano, condicionada por las tradiciones cantoras del entorno en que tuvo lugar.- El repertorio gregoriano, producto de un trabajo creativo realizado por 'especialistas', y expandido por todo el Occidente.- Las dificultades de la música en el templo cristiano: la otra cara de la moneda.- ¿Ha escuchado habitualmente el pueblo el repertorio

gregoriano completo?.- El repertorio popular de los cánticos litúrgicos.- Las diferencias de solemnidad en las ceremonias litúrgicas.- Los sacristanes, últimos testigos de una tradición musical secular.- Las músicas litúrgicas tradicionales: un repertorio apenas recogido y estudiado.- Diferencias en cuanto a los elementos musicales entre el canto gregoriano y el repertorio popular tradicional.- Casos seguros de relación musical entre ambos repertorios.- Pervivencia del canto gregoriano en otros cantos litúrgicos en latín pertenecientes al repertorio popular.- Constantes que se detectan en el comportamiento melódico de los cánticos litúrgicos del repertorio popular.- Conclusión

La brevedad del tiempo de que dispongo no me permite trazar con detalle, ni siquiera a grandes pasos, el largo itinerario histórico que sería necesario recorrer para responder a la cuestión que plantea el título de mi lección de esta tarde. Para ello habría que hacer un estudio detallado de los documentos históricos que demuestran la práctica milenaria del canto del pueblo en las celebraciones litúrgicas de la Iglesia cristiana, y un análisis comparativo de los repertorios gregoriano y popular tradicional. Así quedaría claro y demostrado, por una parte el tipo de parentesco que pudo haber entre ambos en los inicios del repertorio gregoriano, por otra cuáles serían los elementos musicales del canto gregoriano que podrían haber condicionado la formación del repertorio popular tradicional, tanto religioso como no religioso, y finalmente lo que del propio repertorio gregoriano haya sobrevivido en el cancionero popular tradicional. Por ello tengo que limitarme en primer lugar a comenzar enunciando, a modo de principios que pueden resumir siglos enteros práctica musical, unas cuantas afirmaciones que hoy ya nadie discute, al haber sido probadas y comprobadas por estudiosos que han dedicado su tiempo a aclararlas y avalarlas documentalmente. Sólo después de esta exposición sumaria puedo explicar con algún detalle lo que hoy (o mejor dicho ayer, es decir, a mediados del siglo pasado) ha quedado en la práctica popular, de una época en que la participación del pueblo en los cantos litúrgicos, aun siendo escasa, por las razones que iremos viendo a lo largo de esta exposición, siempre retuvo algunas muestras, que hoy ya se han venido a extinguir casi completamente.

Para mayor claridad y concisión voy a exponer sumariamente en sucesivos epígrafes algunas afirmaciones básicas que van a acotar el terreno de nuestro objeto de estudio: la supervivencia de las músicas litúrgicas en latín en el repertorio popular de las músicas tradicionales de la península Ibérica.

### **La creatividad en el repertorio gregoriano, condicionada por las tradiciones cantoras del entorno en que tuvo lugar**

El primero de los hechos bien probados que quiero enumerar se puede formular afirmando que el repertorio gregoriano que se había venido cantando hasta el Concilio Vaticano II en los actos litúrgicos de la Iglesia Católica no ha sido fruto de una inventiva libre, ni de aportaciones debidas a la fantasía, sino que nació y creció a partir de unos módulos creativos que, originados en el seno de las tradiciones vivas musicales, tanto de las sinagogas judías como de los usos cantores de cada uno de los pueblos donde la Iglesia se fue estableciendo en los primeros siglos, cristalizaron en una serie de arquetipos y tipos musicales que rigieron la creación de las músicas litúrgicas.

Por lo que se refiere a las sinagogas, el supuesto de que en las primeras comunidades cristianas debieron de sonar las músicas de alabanza, acción de gracias y súplica que desde siglos antes cantaban los judíos, es más que una hipótesis, pues lo demuestran algunos hechos musicales que han sobrevivido hasta hoy. En primer lugar,

porque el *Libro de los Salmos* (cuya denominación hace referencia explícita al salterio como instrumento acompañante de la voz del cantor o cantores) ha sido para la liturgia cristiana el principal fondo del que se han extraído la mayor parte de los textos de la liturgia cristiana. Qué puede haber pervivido en el canto cristiano en las diferentes formas de cantar los textos salmódicos, es algo todavía no resuelto, ni siquiera investigado a fondo, pues supone un estudio comparativo en profundidad entre los elementos más arcaicos del repertorio gregoriano y lo que haya pervivido en el culto de las sinagogas durante cerca de 2000 años. Tarea por nadie emprendida con detalle, aunque sí sugerida e iniciada en algunos trabajos especializados.<sup>100</sup> En segundo lugar, lo prueban también ciertos hechos como la supervivencia de algunas aclamaciones de origen judaico (*Alleluia, Hosanna, Amén*) de las que están plagados los cantos litúrgicos, las diferentes formas de cantar los salmos (*antifonal, responsorial y alternada*), de las que nos da testimonio el propio texto de muchos de ellos, y muy probablemente las sonoridades modales de algunas fórmulas de entonación de los salmos, así como la forma de recitado libre y protomelódico de las lecturas y otros textos largos denominada *cantilación*.

En cuanto a lo que el repertorio litúrgico gregoriano haya podido recibir de las tradiciones cantoras de cada uno de los lugares donde las comunidades cristianas fueron naciendo y creciendo durante los primeros siglos de la Iglesia, tenemos el mismo problema: la relación de origen es indudable y está avalada por muchas referencias documentales, pero no se podrá comprobar con certeza en los elementos musicales mientras no se disponga de recopilaciones y transcripciones de las músicas antiguas de los pueblos por los que se propagó el cristianismo en el primer milenio de la era cristiana. Pero esta prestación es indudable, porque para todo lo que en la liturgia no son textos bíblicos, sean del *Libro de los Salmos* o de cualquier otra fuente, como son principalmente los himnos y secuencias que integraron e integran una parte importantísima de la plegaria litúrgica cantada, el recurso a los cantos de la sinagoga no pudo ser suficiente, pues en la liturgia hebrea no aparece el género hímnico. Ahora bien, este tipo de cantos estróficos sobre un texto poético que se canta sobre una misma fórmula siempre repetida está avalado por testimonios de inventores de melodías en los primeros siglos de la era cristiana, no sólo del área latina, como San Ambrosio de Milán y Prudencio, y antes Bardesano, sino también, y anteriormente, de las iglesias de Oriente, como San Efrén. Pero además, y sobre todo, porque la Iglesia se implanta en unos grupos humanos en los que el canto siempre debió de estar presente en los actos rituales y en los usos y costumbres de divertimento y de trabajo, y seguramente en una forma semejante a la que ha conservado hasta hoy en los pueblos a los que se suele denominar primitivos. Y una cosa es el hecho de que tales prácticas fueran prohibidas para los cristianos, y otra muy diferente, y muy poco probable, que las estructuras musicales que poblaban la memoria y condicionaban la inventiva hayan sido excluidas totalmente a la hora de crear músicas para el culto cristiano.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Para una aproximación a este tema de estudio es imprescindible conocer la obra *L'Église à la conquête de sa musique*, de Solange CORBIN, editorial Gallimard. Paris, 1960.

<sup>101</sup> De que el conocimiento de las músicas populares de tradición oral tiene una gran importancia para aclarar el origen y la formación del repertorio gregoriano en su primera etapa se están dando cuenta hoy los estudiosos del mismo, que tratan de ahondar en el conocimiento de las fuentes y la práctica del canto a partir del estudio de las músicas de tradición oral. En este sentido apuntan el estudio de Peter JEFFERY, *Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, The University of Chicago Press, 1992, y el reciente artículo de Marie-Noël COLETTE, 'Des modes archaïques dans les musiques de tradition orale', publicado en *Études Grégoriennes*, XXVII, Abbaye de Sait-Pierre de Solesmes, 1999. Por otra parte, las investigaciones del reconocido estudioso e

Un aspecto muy especial relacionado con lo que vengo diciendo es la cuestión de la relación entre los modos y tonos del repertorio gregoriano y la música griega. Como condición previa para enfocar este estudio con una visión científica hay que tener en cuenta que de la música griega conocemos al detalle la teoría, pero ignoramos cuál era en la práctica el comportamiento de las melodías, que no han sobrevivido documentalmente, salvo breves fragmentos cuya transcripción siempre ofrece grandes dudas en cuanto uno trata de encontrarles sentido musical. Así que afirmar que el sistema modal gregoriano tiene relación fontal respecto de la música griega y que ha sobrevivido en ella carece de fundamento sólido.<sup>102</sup>

Mucho más probable es que una parte importante de los sistemas sonoros sobre los que se organizò el repertorio litúrgico de las iglesias de Oriente pasara a formar parte de los ritos en latín, a partir del siglo III, pero es indudable que, aparte de las grandes diferencias entre las liturgias oriental y latina, una lengua diferente exige melodías también diferentes, tanto en razón del ritmo y la métrica como del fraseo, que tiene que ser en gran parte de nueva creación.

### **El repertorio gregoriano, producto de un trabajo creativo realizado por ‘especialistas’, y expandido por todo el Occidente**

El trabajo creativo que consistió en inventar músicas para los textos de la liturgia que iba creciendo en ritos, ceremonias y cultos, hasta llenar todas las horas del día y de la noche y todos los días del año, tuvo que ser realizado por músicos con talento creativo formados a partir de la práctica y designados por las nuevas comunidades de cristianos para esta tarea. Esta afirmación también es indiscutible y demostrable, tanto por los documentos escritos como por los hechos musicales. Una lectura analítica y comparativa del repertorio gregoriano permite sacar la conclusión de

---

intérprete Marcel PÉRÈS acerca de la práctica viva del canto gregoriano que se esconde bajo los signos de los códices escritos se apoyan también sobre el conocimiento de las tradiciones vocales de canto tal como se han conservado hasta hoy en el área mediterránea donde el gregoriano nació y se formó. El concepto de *composición oral* como sustitutivo del término *improvisación* para referirse a la práctica del tratamiento de una melodía conocida por parte de los cantores que mantienen esta práctica en la música de tradición oral es muy esclarecedor a este respecto. (Puede leerse un breve estudio de PÉRÈS sobre esta práctica, con abundantes ejemplos musicales, en el artículo ‘La notation des musiques poliphoniques aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles’, en *Cahiers de civilisation médiévale*, XXXI année, n<sup>o</sup> 2, avril-juin 1988, Université de Poitiers.)

<sup>102</sup> Por ello es incongruente aplicar la nomenclatura de los modos y tonos gregorianos, tomada de las denominaciones del sistema griego, para clasificar las melodías del repertorio popular tradicional, Por una parte porque la relación entre ambos repertorios, aunque es cierta en algunos casos muy puntuales, a los que me voy a referir más adelante, es más bien muy escasa. Y por otra parte por la confusión que engendró la nomenclatura de Boecio, en la que el modo de Mi, primero del sistema griego y denominado *dórico*, o mejor *dorio*, se traslada al modo primero gregoriano, que no es el de Mi, sino el de Re, y se extiende a todos los demás en sentido ascendente, a pesar de que en el sistema griego el orden es descendente (Mi, Re, Do, Si), mientras que en la clasificación que procede de las teorías de Boecio el orden es ascendente Re. Mi. Fa. Sol). Como consecuencia lo cual el modo *lidio* gregoriano es el de Mi, mientras que el modo *dorio* griego es el de Mi, y no el de Re. En esta confusión y embrollo se siguen metiendo los etnomusicólogos que, a excepción de M. García Matos, que entendió y aplicó correctamente el sistema griego (aunque sea muy discutible la pervivencia de la práctica musical griega en nuestra música tradicional), califican las melodías según el sistema gregoriano.

que tiene que haber sido hecho (compuesto, dando a esta palabra un sentido mucho más amplio del que hoy tiene) por verdaderos músicos que llegaron a ser especialistas y profesionales. La creación de los rituales de culto, la organización de las ceremonias y los cánticos que forman parte de todos estos ritos tuvieron que ser realizados por ellos, bajo la tutela y el mandato de quienes presidían cada comunidad. Está documentado que en los templos de Roma había siempre un grupo de 'liberados' que entregaban todo su tiempo al servicio y organización de estas tareas, y que estos grupos de cantores-creadores, inmersos en la tradición y en la práctica, vivían en común una especie de 'monacato urbano' más abierto que el eremítico. Por lo que se refiere a la creación, interpretación y transmisión del repertorio musical, es indudable que además de ser necesarias unas dotes naturales especiales, las personas dedicadas a esta tarea tuvieron que estar dotadas de sabiduría, memoria musical, capacidad pedagógica y, por lo tanto, debieron de disponer de tiempo libre para dedicarse a las tareas de crear, interpretar, difundir y organizar.

El trabajo de estos creadores y maestros de canto tuvo que ser muy intenso durante los siglos en que la Iglesia se expandió por el Occidente latino. Durante el pontificado del Papa Cornelio (251- 253) ya hay en Roma cincuenta presbíteros que presiden otras tantas comunidades, cada una con su templo. Y desde ese momento hasta la época de San Gregorio Magno (590-604) la creatividad necesaria para organizar el culto y crear las músicas es incesante. Es durante ese período de tiempo cuando se pasa del griego (del cual quedan restos en el esquema de la misa) al latín, se desarrolla el rito de la misa en su esquema básico, se organiza el oficio divino y se crean los dos ciclos de los ritos litúrgicos: el de las fiestas del ciclo anual de las dos Pascuas y el del ciclo de los Santos que se interfiere y mezcla con él. Y es al final de ese período cuando el Papa San Gregorio acomete la empresa de organizar en una forma articulada y en un rito común todo lo que hasta entonces habían venido siendo iniciativas de cada comunidad, en las cuales había mucha dispersión de detalles, aunque todas coincidieran en los aspectos básicos. Por lo que se refiere al canto, es de esa época de la que procede la fijación de los textos del propio de la misa, que quedaron en forma de súplicas (*Kyrie eleison, Sanctus, Agnus Dei*) himnos (*Gloria in excelsis*), aclamaciones breves (*Amen, Alleluia, Hosanna*) y respuestas de la asamblea al que preside la celebración (*Et cum spiritu tuo, Habemus ad Dominum, Dignum et iustum est, etc.*). Y también es la época en que los cantos del propio de la misa (*Introitus, Tractus, Graduale, Alleluia, Offertorium* y *Communio*) se van incorporando a este esquema de celebración organizada y recibiendo ampliaciones en el desarrollo melódico, que fueron pasando desde el estilo silábico o neumático sencillo hasta las oleadas de melismas que los cantores fueron desarrollando progresivamente, dentro de la misma tradición cantora en la que estaban inmersos.

El período siguiente a la reforma organizativa de San Gregorio es, según los investigadores, el de la edad de oro del florecimiento y perfeccionamiento del canto litúrgico, denominado por ello canto gregoriano. El oficio de cantor y el grupo de cantores cercanos a él se van configurando como los músicos creativos que en un período de tiempo relativamente corto, poco más de dos siglos, llevan el repertorio gregoriano a su época de mayor crecimiento. De aquí a la unificación de la liturgia en todo el occidente hubo que dar otros pasos decisivos: la expansión de la misma a partir de misioneros enviados desde Roma a toda Europa, que fueron imponiendo un repertorio aceptado sobre todo en Galia con fines de unificación política del imperio carolingio, y con un apoyo del Papado que también afirmó su poder en esta unidad. Por otra parte, y como consecuencia de lo anterior, sobrevino la eliminación de los

repertorios y formas de organización litúrgica y musical preexistentes en España, Galia, Milán, sur de Italia y hasta en la propia Roma. Y, ya desde el comienzo de la expansión, la aparición de los signos gráficos que al principio servían para ayudar a la memoria y terminaron por representar los sonidos del canto, fijando su evolución natural de una vez para siempre, y dándole un valor como absoluto.

Sé que con este apresurado excursus histórico resumo y condenso en pocas líneas nada menos que diez siglos de práctica musical que comienzan en la Sinagoga judía, continúan en la liturgia cristiana centrada en el Domingo como día pascual, en la semana entera y las horas del día como ritmo de oración, que se van estableciendo y fijando durante varios siglos, y en la fijación de los tres ciclos litúrgicos (de Pascua de Resurrección, de Pascua de Navidad y de los Santos) como triple marco de los ritos y de los cantos litúrgicos que van anejos a ellos.

Pero no he olvidado el tema de mi lección, al que vuelvo ya, y que se entenderá mejor a la luz de este prolegómeno, con el que he intentado recordar que el canto gregoriano no fue un invento caído del cielo o inspirado por la paloma del Espíritu Santo cantándole al oído a San Gregorio, sino que en sus orígenes estuvo muy relacionado con los cantos de la sinagoga, con las costumbres cantoras de los pueblos donde se fue implantando el cristianismo y con el talento musical y dotes creativas de los cantores que lo fueron desarrollando a lo largo del tiempo.

### **Las dificultades de la música en el templo cristiano: la otra cara de la moneda**

Expuesto sumariamente el camino que siguió la música dentro del culto y de los templos cristianos durante el primer milenio hasta que el repertorio gregoriano llegó a su apogeo y plenitud en los siglos VII-VIII aproximadamente, veamos ahora la otra cara de la moneda: las dificultades que, casi desde los comienzos, tuvieron las nuevas comunidades cristianas que se fueron estableciendo por todo el Occidente, primero para que las nuevas creaciones musicales formaran parte integrante de las celebraciones, y después para que los cánticos no fueran solamente un repertorio entonado sólo por los cantores por decirlo así ‘profesionales’, sino que también la asamblea de los fieles asistentes, cada vez más numerosa, tomase parte en los cánticos.

Lo primero que hay que recordar es que la aceptación de la música como parte integrante de la liturgia no tuvo un camino fácil y rápido, sino tortuoso, difícil y largo. De cualquiera que conozca sumariamente la historia de la música en la antigüedad y en la Edad Media es bien conocida la dificultad que tuvo la música para entrar en el templo, ya desde los primeros siglos de la era cristiana. Uno de los más renombrados especialistas en este tema, el profesor y compositor J. Gelineau, afirma lo siguiente:

“En el mundo mediterráneo en que se desarrolló el culto cristiano la música iba casi siempre acompañando a los cantos idolátricos y a la civilización pagana. [...] No es extraño, pues, que la mayor parte de los textos primitivos que conciernen al arte musical contengan severas prohibiciones contra la música [...] La mayor parte de las canciones en boga provenían de los histriones y tenían textos licenciosos, cuya melodía recordaba las palabras.”<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> J. GELINEAU: *Chant et musique dans le culte chrétien*. Paris: Fleurus, 1962, p. Traducción de M. MANZANO.

Las citas de disposiciones canónicas sobre la inmoralidad de la música que acompañaba las diversiones, que los fieles no debían frecuentar, son innumerables y demuestran que esas músicas formaban parte integrante de la vida y de las costumbres de la gente y tenían gran poder de atracción. Pero además, como ya hemos dejado dicho, el canto dentro del templo se reducía en los primeros siglos del cristianismo a muy poca cosa: recitativos para las lecturas y salmodias, apenas unas respuestas breves de la asamblea, de las que han pervivido algunas muestras, y algunos estribillos de respuesta a los himnos y a las letanías. Esta era la única música que se permitía durante la celebración del culto, aparte de los cantos de los solistas que dominaban las fórmulas de entonación y las vocalizaciones de las piezas de estilo adornado o melismático, que eran escuchadas en silencio por la asamblea.

Pero además, incluso en este repertorio escaso algunas personas de mentalidad escrupulosa veían un peligro de frivolidad, de profanación de los lugares sagrados. Todavía en los albores del siglo V se debatía San Agustín entre las dudas de aceptar o rechazar dentro del templo la música aplicada al texto de los cantos sagrados, a causa del goce estético que le producían las melodías. Sus palabras, tan frecuentemente citadas, son bien claras a este respecto, y demuestran el reconocimiento de la fuerza del arte musical para producir emociones estéticas:

“Me siento indeciso entre el peligro que comporta el placer y la constatación de sus efectos saludables, inclinándome más bien, a pesar de no emitir una sentencia irrevocable, a aprobar el uso del canto dentro de la iglesia, pues yo soy de la opinión de que el espíritu con una fe endeble accederá de mejor manera al sentimiento de devoción religiosa a través del deleite que sienta en sus oídos. Esto no obsta para que, cuando comprenda que me ha emocionado más el canto que las palabras que se cantan, confiese que he cometido un pecado que habré de expiar, prefiriendo entonces no oír nada.”<sup>104</sup>

Hay también otro texto del Pseudo-Silvano que los estudiosos citan frecuentemente y que es muy demostrativo de la mentalidad de la Iglesia antigua respecto de la música y los cantores. Dice así:

“Decir los salmos con música –cantarlos- demuestra en primer lugar orgullo, porque tú estás cantando, mientras que el otro no canta –tú tienes buen oído y él no-. Segundo, endurece el corazón. Piensa en los Santos Padres: eran tan simples y sencillos, que no sabían ni los tonos ni los troparios. Y sin embargo brillaron como astros en el cielo. En cuanto al canto, ha llevado a más de uno al fondo de la tierra –al infierno-, y no sólo a los mundanos, sino también a muchos sacerdotes que por cantar se han afeminado y han caído en la lujuria y en otras pasiones vergonzosas. Por lo tanto, el canto es cosa de mundanos.”<sup>105</sup>

Frente a esta teoría y práctica tan restrictivas para la música en los actos litúrgicos que se celebraban en el templo, abundantes fuentes escritas e iconográficas que sería larguísimo citar atestiguan la vigencia y la práctica de los cantos y músicas profanas en la vida diaria de la gente. Dicha práctica queda atestiguada por el hecho de que la Iglesia prohíbe constantemente a sus fieles, que representaban durante varios siglos una porción más bien pequeña de la sociedad, la asistencia a los actos paganos en que se tocan instrumentos y los *joculatores* divierten al público con músicas, danzas y

---

<sup>104</sup> SAN AGUSTÍN DE HIPONA: *Las confesiones*, LIBRO ix, 6-7. Texto citado por E. FUBINI en *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, p. 91.

<sup>105</sup> Texto citado por J. Gelineau, o. c., traducción de Miguel Manzano.

espectáculos de diversión. Las actividades principales del hombre antiguo y medieval eran, como se sabe, el trabajo (agotador para los esclavos y servidores), la guerra y la caza, y por otra parte las diversiones en los momentos que dejaban libres estas ocupaciones. Los aldeanos, al igual que los habitantes de las ciudades, se divertieron siempre que podían al son de cantos y toques de instrumentos que los juglares comediantes y titiriteros empleaban para acompañar sus acciones en las plazas públicas. Los cantos rítmicos suavizaban y aliviaban los trabajos duros y monótonos. Y las historias romancescas cantadas por los juglares corrían de boca en boca, prendidas en la memoria y repetidas o reinventadas.

Y todo esto venía sucediendo desde los siglos en que el canto gregoriano de la Iglesia occidental alcanzaba su apogeo. El canto que acompaña los ritos religiosos se iba imponiendo, como hemos dejado dicho, pero sólo dentro del templo. En la calle y en casa las gentes viven su vida librándose como pueden, preciso es decirlo, del dominio del poder religioso y civil, que casi siempre, desde la época del emperador Constantino, caminaban de la mano y se ayudaban mutuamente.

Cierto que a partir de la época en que los grupos humanos (naciones, regiones, colectivos de todo tipo) se iban ‘convirtiendo’ a la fe cristiana, la mayoría de las gentes asisten a los actos de culto, pero no sólo por razones de fe, y en cualquier caso escuchando más que cantando, pues no hay que olvidar que la inmensa mayoría de aquellas multitudes de conversos eran analfabetos y desconocedores del latín culto en que la liturgia cristiana se celebraba.<sup>106</sup> Y fuera del templo esperaban las músicas y diversiones que alegraban las pocas horas libres, las fiestas, los goces terrenales, únicos que la mayoría de la gente tenía al alcance de la mano de vez en cuando.

Avanzado el tiempo y situándonos ya en la época medieval y en la parte cristiana de la península Ibérica, al mismo tiempo que el repertorio gregoriano se va ampliando y transformando, es cuando aparecen precisamente, según los testimonios documentales de la época, los *trovadores* que cantan y se acompañan con instrumentos, sobre todo para divertir a príncipes, nobles y obispos, y los *juglares*, que divierten a la masa de los plebeyos con toda suerte de entretenimientos en los que la música instrumental y vocal ejerce a menudo un papel primordial. Una simple enumeración de las habilidades que ejercía este gremio de animadores nos da idea de lo que el pueblo escuchaba, y a veces también coreaba y cantaba en aquella época: *juglares, ministriles, remedadores, histriones, comerciantes, ilusionistas, cazurros, bufones, segreres, zaharrones, goliardos, juglaresas, soldaderas y cantadeiras* se ganaban la vida actuando ante un público popular para recrearlo y divertirlo con músicas,

---

<sup>106</sup> A este respecto hace S. CORBIN la siguiente consideración, refiriéndose a la época que comenzó con la paz del emperador Constantino: “¿Qué hacer ante un aumento masivo del culto originado por un gran número de fieles llenando las iglesias? Se podría haber fijado la organización de la liturgia de otra manera: con textos recitados o cantados por los asistentes, aumentando el tiempo dedicado a enseñar textos y músicas, etc. Pero una vez más el clero se encuentra en breve tiempo en presencia de una numerosos asistentes incapaces de decir o cantar por sí mismos otra cosa que no sean breves aclamaciones o respuestas muy cortas a las letanías. Estos nuevos cristianos, lo mismo que los antiguos, son incapaces de unirse al canto de los oficios; por regla general no saben leer, y se coincide en afirmar que son menos fervorosos que los de las catacumbas –ya no se corre peligro de ser martirizado al declarar que se es cristiano–, y un aumento considerable de la cantidad no se pudo hacer sin una merma considerable de la calidad. Finalmente, las cosas sólo cambiaron en lo que se refiere al número de fieles y a la calidad de la devoción, porque los conversos del siglo IV no tuvieron casi nunca el privilegio aristocrático de ser personas instruidas. Al igual que aquellos que los precedieron, no estaban en disposición de leer por sí mismos o de cantar un nutrido repertorio de salmos.” (o. c., p. 102, traducción de Miguel MANZANO.)

charlatanerías, juegos de manos, danzas, acrobacias, mímicas y sonidos de instrumentos.<sup>107</sup>

A este respecto el *Libro del buen amor*, del Arcipreste de Hita, que ya se ha hecho cita obligada en la historia de la música, al contener uno de los más ricos y variados catálogos de instrumentos que son tañidos en una larga procesión carnavalesca desfilando por las calles “*en la más gozosa algazara juglaresca que han escuchado los siglos*”, nos muestra a un pueblo entero en fiesta, y no precisamente religiosa ni dentro del templo, sino bien profana, saliendo al encuentro de Don Amor y arrastrando tras de sí “*a clérigos e legos, flaires e monjas e dueñas e joglares*”.<sup>108</sup>

En conclusión, estamos ante un largo período que abarca más de siete siglos, durante el cual tiene lugar la organización del culto, la creación de un inmenso repertorio de músicas inspiradísimas y completamente acordes con su funcionalidad dentro de los ritos y ceremonias de las que forman parte, y a la vez ante una masa de asistentes que cada vez fue creciendo más, pero que, si nos referimos a las comunidades e iglesias no monásticas, sólo era capaz de unirse a las celebraciones con breves aclamaciones, respuestas litánicas y conclusiones con un *Amén* a una larga parrafada cantada o semitonada, mientras que fuera del templo se divertía con todo tipo de músicas, bailes y toque instrumentales que nada tenían que ver con la liturgia.

### **¿Escuchaba el pueblo el repertorio gregoriano completo?**

A esta pregunta se podría responder afirmativamente sólo si se refiere a los primeros siglos del cristianismo, y desde luego excluyendo el culto en los templos monásticos de las órdenes religiosas, donde la participación colectiva de todos los asistentes, o al menos de una gran parte de ellos, era más frecuente. Pero difícilmente se puede extender la afirmación, como acabamos de comprobar, al conjunto de toda la Iglesia de Occidente, y cada vez menos a medida que han ido avanzando los siglos.

A pesar de la certeza de esta afirmación, constatable documentalmente, no han faltado algunos estudiosos de la música popular tradicional que no sólo han respondido afirmativamente a la pregunta que planteamos, sino que van mucho más allá, llegando a afirmar que el repertorio de las músicas populares de tradición oral procede directamente de la memorización por parte del pueblo de las melodías del canto gregoriano, que después reciben textos de las lenguas romances procedentes del latín.

En efecto, desechada la opinión de que la música popular tradicional es una especie de música culta deteriorada y venida a menos al caer en manos del pueblo iletrado y rudo, mantenida por algunos de los primeros recopiladores de músicas populares de tradición oral, intentaron después algunos otros estudiosos indagar en los orígenes de estas músicas planteando y tratando de probar nuevas hipótesis. Y una de las que se han repetido con mayor frecuencia es la que afirma que el repertorio popular tradicional se formó sobre la base del canto gregoriano, respecto del cual aquél otro habría tenido una relación de dependencia directa. Comparten esta opinión algunos de los más renombrados estudiosos de las músicas de tradición oral, como son M. García

---

<sup>107</sup> Por lo que se refiere al ámbito de la península Ibérica, la obra más importante sobre este tema es la publicada por Menendez Pidal: “*Poesía juglaresca y juglares: Aspectos de la Historia literaria y cultural de España*”. Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1.924.

<sup>108</sup> Arcipreste de Hita: *Libro de Buen Amor*, estrofas 1227-1237. Edición de Jacques Joret, Espasa Calpe, Madrid, 1974.

Matos y Sixto Córdova y Oña, que tratan de demostrar esta dependencia directa y fontal con pretendidos argumentos y razones que dan por seguras. El primero de ellos expone abiertamente su opinión en el estudio introductorio a la primera de sus numerosas recopilaciones, la *Lírica popular de la Alta Extremadura*. He aquí sus palabras:

“Fue la música de la Iglesia, en todos los tiempos de la Edad Media hasta el siglo XIII, una de las más caudalosas fuentes para el canto popular. En ella bebió el pueblo un sinnúmero de elementos que luego transformó y modificó constantemente conforme a sus necesidades artísticas y a sus costumbres especiales profanas. (...)

El pueblo hacía el papel de coro en los oficios divinos y entonaba los salmos, las antífonas y los himnos. Durante cientos de años cantó el pueblo las melodías rituales de la Iglesia. (...) Cuando algunos siglos después el lenguaje se había hecho vulgar y dejó de cantarse en la iglesia por la ignorancia del latín y su significado, la música aprendida en el templo con la que se entonaban los latines seguía resonando de manera inteligible en la conciencia del pueblo, y emocionaba con la misma fuerza anterior sus corazones. Se hace comprensiblemente natural que al hacer después uso de tales melodías hubo necesidad de aplicarles un texto en lengua vulgar; este texto, ya profano, ya religioso, viene a producir en su adaptación las consiguientes modificaciones del tema melódico, sea en su parte formal o bien en la rítmica. El objeto al que cada melodía es limitada es para el pueblo indiferente. Se presenta una coyuntura en que hay necesidad del canto, y allá va un tema de himno gregoriano con la forma y ritmo de seguidilla; o con el acoplamiento de una cuarteta amorosa que se dirige a una moza enamorada; o para acompañar el dulce roró con que la madre aduerme a su hijo.”<sup>109</sup>

No se puede ser más explícito en la afirmación del origen de la música popular tradicional respecto del canto gregoriano. En una forma muy parecida se expresa otro de los más renombrados recopiladores de música popular tradicional, el cántabro Sixto Córdova y Oña, teorizando acerca del origen de las canciones populares tradicionales. He aquí sus palabras:

“Durante muchos siglos el canto montañés ha recibido grandes aportaciones de las melodías de canto llano o gregoriano, las cuales a su vez se inspiraron desde el s. V en los cantos populares de oriente. Los montañeses antiguos apenas oyeron otra música que la eclesiástica, principalmente en sus ramas de mozárabe o visigótica, y este género de lírica arraigó hondamente en su temperamento cántabro, por su emoción, libertad, facilidad y vuelo, por su curva blanda y giros sencillos y suaves.”<sup>110</sup>

Pero esta opinión no es exclusiva de los investigadores que en España han recopilado músicas populares de tradición oral, sino que aparece con cierta frecuencia en cancioneros y antologías de canción popular de otras tierras y naciones. Valga como ejemplo la de Joseph Canteloube, compilador de la más renombrada de las colecciones de música popular tradicional francesa, que escribe las siguientes palabras en la introducción a su antología de canciones tradicionales:

“Desde el día en que el cristianismo se impone, parece que los cantos de la Iglesia jugaron el papel de principal inspirador de los cantos populares. Los cantos rudos y salvajes se transformaron y fueron desapareciendo poco a poco, reemplazados por una nueva especie de cantos populares. No podía el pueblo escuchar y conservar en la memoria sino los cantos de los oficios religiosos. En casa los tarareaba durante el

---

<sup>109</sup> GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid, 1944, pp. 21-22.

<sup>110</sup> CÓRDOVA Y OÑA, Sixto. *Cancionero popular de la provincia de Santander*, tomo III, pp. 385-386. tomo IV, p. 26.

trabajo. Al no entender el latín y al no poder retenerlo lo sustituía, para cantar las melodías litúrgicas que le obsesionaban, por palabras en lengua vulgar que eran como un ingenuo esbozo de romance que narraba una historia ocurrida en casa propia o en la del vecino, un hecho cualquiera de la vida cotidiana. Así nació la canción popular, brotando directamente del canto religioso en cuanto a la música y en cuanto al texto, de la necesidad natural al hombre, de expresar sus sentimientos.”<sup>111</sup>

He aquí, pues, una respuesta bien simple, sencilla, contundente y categórica a una cuestión difícilísima de resolver, dada por algunos de los más renombrados recopiladores de canción popular tradicional: todas o casi todas estas músicas populares conservadas por tradición oral proceden por evolución del canto religioso litúrgico en latín que el pueblo aprendió de memoria al asistir a los actos de culto. Los citados autores se imaginan (ésta es la palabra exacta) al pueblo entero llenando los templos, escuchando el canto gregoriano, asimilando sus sonoridades y tomándolas, más o menos puntualmente, como fuente temática para los cantos del repertorio profano, para el que eran aptos simplemente cambiándoles el texto original latino, que no entendían, por palabras en la lengua romance que hablaban.

Sugere teoría, que tiene más de elucubración romántica que de hecho comprobado. Afirmar que la única música que el pueblo escuchaba y cantaba en la época antigua y cuando se estaban formando las lenguas romances, era el canto eclesiástico, durante las ceremonias que tenían lugar en los templos, y asegurar que el pueblo escuchaba y cantaba el repertorio gregoriano completo: misa, oficios, salmos, antífonas e himnos, es lanzar afirmaciones, no sólo indemostrables, sino en abierta contradicción con una abundantísima investigación que prueba lo contrario, como hemos dejado claro en el epígrafe anterior.

La seguridad con que se expresan estos especialistas tan renombrados produce la impresión de que frases tan contundentes tienen que ser el resultado de largas y pacientes investigaciones. Por el contrario, creemos que las razones para rechazar esta afirmación son gratuitas y no se pueden mantener, pues hay infinidad de datos documentales que las desmienten rotundamente.

### **¿Ha escuchado habitualmente el pueblo el repertorio gregoriano completo?**

Pongamos los pies en tierra y volvamos a los hechos que se pueden comprobar, si queremos sacar en claro conclusiones y afirmaciones fiables. Detengámonos ahora a examinar el estado de las tradiciones de la música en el templo centrándonos en las prácticas vigentes en nuestras tierras hasta la entrada en vigor de la liturgia renovada por los decretos del Concilio Vaticano II, que muchos de los aquí presentes hemos conocido y vivido durante varias décadas. Vamos a proceder ordenadamente a considerar en varios epígrafes algunos de los aspectos más importantes del enunciado general que planteamos en este epígrafe.

#### ***El repertorio popular de los cánticos litúrgicos***

Por *cánticos litúrgicos* entendemos aquellos que forman parte integrante de ceremonias rituales del culto público oficial como son la misa, los sacramentos o cualquier otro acto cuyo desarrollo está regulado por una norma o rito establecido para

---

<sup>111</sup> CANTELOUBE, Joseph. *Anthologie des chants populaires français*. Paris, Durand & Cie., Editeurs, 1951, t. I, p 7. (Traducción de Miguel Manzano.)

toda la Iglesia Católica de rito latino. Dado que antes de la reforma de este rito, establecida en la década de 1960 por el Concilio Vaticano II, todos o la inmensa mayoría de los actos litúrgicos del rito católico (abrumadoramente mayoritario por estas tierras en los cinco últimos siglos) tenían que celebrarse en latín, única lengua oficial litúrgica, es obvio que los únicos cantos religiosos propiamente litúrgicos hasta esa época eran los que se cantaban en dicha lengua, el latín.<sup>112</sup>

Estos cánticos litúrgicos pertenecientes al rito latino tenían también, y quizá sigan teniendo, una melodía oficial, también ritual y obligatoria en principio: el *canto gregoriano*, unificado en toda la Iglesia de rito latino por el Papa Pío V a raíz del Concilio de Trento, y también una posibilidad de ser cantados en variadas formas de música figurada, con determinadas condiciones de estilo, también sujetas a normas severas desde el comienzo del siglo XX. Teniendo en cuenta esta normativa estricta, podemos hacernos la siguiente pregunta: si el pueblo asistente a los actos de culto oficiales entonaba cantos litúrgicos, ¿tenía que cantar necesariamente las melodías gregorianas? La práctica popular secular demuestra que no. En primer lugar, porque en paralelo con las melodías religiosas oficiales, desde hace varios siglos ha habido en muchos lugares otras fórmulas para cantar ciertos cánticos litúrgicos en latín, que se han conservado por tradición oral desde tiempos cuyo comienzo no recuerdan los últimos cantores que las han mantenido en su memoria y en la práctica. Y en segundo lugar, porque también han existido en la tradición popular otra serie de fórmulas melódicas de las que se suele afirmar que son corruptelas o deformaciones de las melodías gregorianas. Aunque también se puede decir, si se las analiza con detenimiento, que se trata más bien de re-creaciones en estilo musical tradicional de unos cantos gregorianos que se ha tratado de enseñar al pueblo (por no decir imponer), pero que éste se ha resistido a cantar con fidelidad a las melodías consideradas como oficiales en cada época, al resultarles difíciles de asimilar puntualmente.

Lo que está fuera de toda duda es que, a pesar de la obligatoriedad ritual del canto gregoriano, la música popular litúrgica se ha reducido siempre a muy poco, sobre todo en el ámbito rural, es decir, en las parroquias sin posibilidades de disponer de un servicio de cantores, clérigos o seglares, como explicaré en el epígrafe siguiente. Las piezas más repetidas de este repertorio eran las siguientes: unas cuantas fórmulas

---

<sup>112</sup> Como consecuencia de la ininteligibilidad del latín y de la dificultad de asimilación del canto gregoriano, también ha existido desde hace siglos en la Iglesia Católica un repertorio paralelo de cánticos que podemos denominar *paralitúrgicos y devocionales* en lengua vulgar. Estos cánticos han cumplido y suplido las funcionalidades de la música propiamente litúrgica en latín, tanto en las celebraciones rituales (*misa, oficio, procesiones, culto a los Santos*, etc.), en las que doblaban a los cantos obligatorios en latín, como en los actos piadosos de devoción colectiva que desde hace siglos también, pero sobre todo en los tres últimos, se han venido multiplicando hasta la saturación: *rosarios, novenas, quinaros, septenarios, triduos, dolores y gozos, siete domingos, nueve primeros viernes, trece martes, devociones a todos los Cristos y Vírgenes, Santos y Santas, peregrinaciones, rogativas, procesiones, romerías y actos piadosos* de todo tipo. Algunos de estos actos religiosos, como los que tienen lugar en el contexto de las fiestas y devociones más antiguas del calendario festivo (*Cuaresma y Semana Santa, Navidad y Reyes, rogativas, fiestas y Santos patronos* de cada lugar) disponían en muchos lugares de un repertorio de cantos en lengua viva que en algunos casos podían tener varios siglos de vigencia. Otros, sin embargo, son mucho más recientes, como también lo son las devociones que los han originado, y los cantos que los acompañan están compuestos en un estilo popularizante que imita al popular tradicional y que revela una mano culta, tanto en los textos como en las melodías. Todo este repertorio paralitúrgico y devocional ha venido sustituido con creces al repertorio ritual en lengua latina, que siempre ocupó un lugar mínimo en el conjunto de las músicas que el pueblo ha cantado tradicionalmente en el templo.

melódicas, de diferentes grados de solemnidad (dominical, festiva solemne y ferial o diaria), para el canto del *ordinario y propio de la misa*, los cantos del *Oficio y Misa de Difuntos* (el más frecuente, casi diario hasta hace cuatro décadas), algunos himnos y antífonas relacionados con el culto eucarístico (*Pange lingua, Tantum ergo, Sacris solemniis*) o con la devoción a la Virgen María (*Ave maris stella, Regina caeli, Letanías, Salve Regina*), el salmo *Miserere* en Cuaresma, Semana Santa y celebración del sepelio, y alguna fórmula de salmodia simplificada para el canto de las *Vísperas o Completas* en las fiestas más solemnes del calendario. Estos eran los únicos cánticos propiamente litúrgicos que el pueblo escuchaba o cantaba, bien con fórmulas melódicas en cierto modo autóctonas, aunque procediesen del repertorio gregoriano, bien con otras compuestas expresamente para sustituir al canto gregoriano, aunque inspiradas en su sonoridad.<sup>113</sup>

### ***Las diferencias de solemnidad en las ceremonias litúrgicas***

Para situar en su justo lugar y contexto social, digámoslo así, los cánticos que el pueblo cantaba en latín, que evidentemente no son más que un resto exiguo del amplísimo repertorio gregoriano, conviene también dejar claros, aunque sea en forma sumaria, una serie de aspectos relacionados con el desarrollo de los actos de culto en la Iglesia Católica.

Las celebraciones litúrgicas nunca han sido iguales en el aspecto que ofrecen en su desarrollo. Los actos de culto de la Iglesia siempre han tenido, y siguen teniendo, despliegues ceremoniales visuales y sonoros muy variados y diferentes, unos en función de la solemnidad de las fiestas y ritos que se celebran, otros en consonancia con los ministros del culto que las presiden, y otros dependiendo de los medios materiales de que dispone cada demarcación territorial (diócesis), parroquia o comunidad religiosa. No transmite la misma imagen de solemnidad y brillantez ceremonial, y por lo tanto de grado jerárquico, una misa celebrada por el Papa en el Vaticano, o en uno de sus viajes de visita a cualquier país, que un acto de culto celebrado por un obispo en una catedral, o una misa celebrada en una parroquia de suburbio urbano o en una pequeña iglesia rural.<sup>114</sup> Dado que la solemnidad y brillantez de las celebraciones litúrgicas requiere y exige medios económicos porque supone gastos, a veces muy cuantiosos, es evidente que las diferencias en la disponibilidad de esos medios han marcado y establecido las diferentes categorías en la apariencia

---

<sup>113</sup> Al conjunto de estas músicas, bien documentado en manuales y libros de pronto uso compuestas por autores que las publican con su nombre, se le suele denominar *canto mixto*, tanto a causa de su sonoridad a la vez gregoriana y tonalizada, como por su escritura musical, que combina las melodías gregorianas o de inspiración gregoriana con la música mensurada escrita en figuras de valor fijo y proporcional.

<sup>114</sup> La solemnidad de los ritos, que tiene una historia de más de 15 siglos, ha querido ser en la intención de los mandatarios de la Iglesia, al menos así se afirma, un testimonio público de la fe, un signo de la grandeza y majestad de Dios, y una imagen de la importancia que la Iglesia se atribuye a sí misma como administradora de la salvación del género humano. Pero puede uno preguntarse, y de hecho se lo han venido preguntando desde siempre muchos creyentes, si las solemnidades festivas, los esplendores y riqueza de los templos, los ornamentos, las músicas y cantos que realzan el aparato escénico, no ensombrecen en muchos casos, más que aclaran, el verdadero fondo y esencia del mensaje que la Iglesia dice comunicar. Porque es evidente, por ejemplo, que una misa celebrada en el Vaticano, con toda la pompa de su desarrollo, oculta, mucho más que muestra, que allí se está celebrando una réplica o reactualización de la última cena de Jesús con sus discípulos en la víspera de la Pasión. Aunque pueda contribuir a la reafirmación de una forma de entender y practicar la religión católica que no es única dentro de la Iglesia.

externa de los actos de culto. Y como la música, los cantos litúrgicos y los instrumentos que los acompañan han formado una parte muy importante de la solemnidad y brillantez del culto desde los primeros siglos en que la Iglesia salió de la clandestinidad a la que la obligaron las persecuciones, la forma en que en los templos se ha realizado el canto ha estado siempre en consonancia con las posibilidades económicas y humanas de cada comunidad o grupo de cristianos.

Si por ejemplo nos situáramos en las diócesis de Aragón (ya que en la capital de esta Comunidad Autónoma tiene la sede de su actividad investigadora el Instituto que ha organizado estas jornadas de reflexión) en las primeras décadas del siglo XX, nos encontraríamos, por lo que a la música litúrgica en latín se refiere, con los siguientes estratos o categorías.

1. *Las Catedrales (y la Basílica del Pilar en Zaragoza, con todo lo que tiene de excepcional este templo)*, en las que el culto se desarrollaba en los días feriales y fiestas ordinarias con el concurso y presencia de cerca de 20 canónigos y una docena, más o menos, de *beneficiados* o *racioneros*, dependiendo de las posibilidades que cada Catedral tenía de dar trabajo (es un decir) a los clérigos. Todo este plantel de personajes sacros, más algún salmista y sacristán, entonaban los oficios en canto gregoriano, mientras que la Capilla de la Catedral, formada por 6 u 8 músicos cantores de oficio (además del organista y el maestro de capilla) y unos cuantos niños de coro, cantaban composiciones musicales a varias voces, sobre todo en los días más solemnes. Y como el número de asistentes a un acto de culto dice también mucho de la solemnidad con que se celebra, era obligado asegurar una presencia numerosa de fieles en las festividades más relevantes del año litúrgico en que el propio Obispo presidía la celebración, como por ejemplo las dos Pascuas y el día de Cristo Rey. Lo cual se conseguía fácilmente con la asistencia de los centenares de estudiantes de los seminarios diocesanos mayor y menor, amén de un selecto cortejo de religiosos y religiosas representativo de las numerosas congregaciones residentes en cada capital o ciudad episcopal. Esta presencia estaba asegurada con una mínima insinuación del Obispo, o un mandato si ello era necesario.

2. En este mismo nivel musical, y aun más alto en razón del mayor número de cantores, habría que situar las comunidades masculinas y femeninas de *frailes*, *monjes* o *religiosos* pertenecientes a una orden monástica o congregación, (no tanto las de religiosas), en las que el canto de la liturgia en latín se realizaba, al menos en algunas de sus celebraciones, en la forma más solemne, al ser la principal ocupación de quienes siguen este modo de vida. Y dentro de esta misma categoría, por lo que se refiere a la disponibilidad de personas para la práctica musical de las liturgias en latín, habría que situar también *los seminarios diocesanos* y *casas de formación de las comunidades religiosas*, en las que las músicas litúrgicas podían desarrollarse también con el concurso de numerosos cantores, en muchos casos formando coros de voces mixtas, dado que los internados facilitaban la enseñanza y la práctica de la música en esa modalidad. Como queda dicho, de estos centros salían para *las parroquias*, con el bagaje de músicas que habían aprendido, los curas y frailes que iban a ejercer su ministerio. Ahora bien, como estamos hablando de los cánticos litúrgicos en latín, hay que decir que en estos centros de formación el aprendizaje de los latines litúrgicos se venía reduciendo en general a muy poco, y casi siempre de memoria, pues la enseñanza de la música y del canto gregoriano en los seminarios y casas de formación fue siempre muy precaria y no resolvió de manera eficaz, salvo en casos muy especiales, el dominio de la lectura y escritura musical, tan necesario para el futuro ministerio de los clérigos.

3. En un tercer rango de la escala habría que situar las *parroquias de ámbito urbano* con posibilidades económicas y materiales, que podían sustentar alguna persona o grupo encargado de las músicas. Con la salvedad de que esta dedicación se dirigía siempre mucho más a la animación y solemnización de los actos paralitúrgicos y devocionales que a la realización musical de la liturgia oficial en latín, que siempre se hacía como de pasada y porque no había más remedio que cumplir las normas rituales.

4. Y por fin, en el último grado del escalafón musical habría que ubicar las *parroquias rurales*, en las que la situación era muy parecida, pero mucho más precaria todavía, en general, que en las del ámbito urbano, por falta de medios humanos y económicos. En cuanto a la liturgia en latín, las músicas dependían casi completamente de los *sacristanes* y de un coro de hombres que cantaba las partes fijas de la misa en algunos días de solemnidad especial.

### ***Los sacristanes, últimos testigos de una tradición musical secular***

Al lado del párroco y en estrecha vinculación musical con él había en cada templo sobre todo en los del ámbito rural, otro personaje que era en la práctica el principal actor y responsable de la música litúrgica: el *sacristán*. Este personaje era el verdadero maestro de capilla imprescindible, que dialogaba los latines litúrgicos con el cura, cantaba la parte del pueblo en las celebraciones, animaba la actividad musical de la parroquia, y desempeñaba tareas de ostiario, lector, acólito y subdiácono. Los *sacristanes*, gremio cuya actividad musical terminó casi totalmente con el paso a las celebraciones en lengua vernácula, eran hasta bien mediado el pasado siglo los representantes vivos de una tradición cantora que tenía sin duda varios siglos de vigencia. Tal era la importancia de estos semiclérigos, que en muchos lugares dejaban sentir el peso de la tradición musical sobre los sucesivos curas que iban pasando por las parroquias, terminando siempre (salvo cuando el párroco se tenía por buen músico y era muy terco en sustituir el viejo repertorio por nuevas formas y estilos de canto) por imponer los usos musicales tradicionales que en cada lugar se habían conservado por tradición oral y práctica diaria.

Este hecho tiene una explicación muy sencilla, a la que ya me he referido en el epígrafe anterior: la escasa preparación musical de los futuros curas. Esta preparación musical, a la que no se podría denominar formación sin faltar a la verdad de los hechos, se reducía en sus años de estudios a muy pocos elementos. El primero, el aprendizaje memorístico de las fórmulas musicales que les eran imprescindibles para los ritos litúrgicos: la parte del sacerdote celebrante en la *misa*, que era muy corta, y las salmodias y antífonas correspondientes al *oficio de difuntos* (el más repetido en la liturgia parroquial, por razones obvias) y al canto de las *vísperas* o *completas* en algunas fiestas muy solemnes. Después, la memorización de algunas fórmulas de canto del *ordinario de la misa*, tomadas de los repertorios de *canto mixto*. Y además, la práctica de un breve repertorio de viejos cantos tradicionales en lengua vernácula, muy conocidos y cantados en casi toda España. Como he dicho, a esta formación musical elemental de los curas casi siempre se imponía el *sacristán*, sobre todo porque la mayor parte del corpus musical necesario para las celebraciones litúrgicas y piadosas conforme a los usos y costumbres de cada localidad, lo conocía mejor que el cura recién llegado, sobre todo si éste era joven.

Pero además de esta tarea musical, esta especie de semiclérigos que eran los sacristanes ejercían también casi siempre como protochantres de todas las actividades musicales de la parroquia. Ellos eran los que cantaban a diario las misas en latín en diálogo con el celebrante. Ellos preparaban, ensayaban y dirigían al coro de hombres

que en la mayor parte de las parroquias cantaban la gran *misa solemne* en latín en las grandes fiestas del año. Con ellos y con todo el pueblo la tradición cantora se mantenía viva, muy semejante en ciertos rasgos comunes en todos los lugares, y diversificada también en otros detalles que formaban parte de cada tradición local. Y eran precisamente estas diferencias, a veces muy sutiles, las que los sacristanes defendían y mantenían como rasgos propios de la tradición local de cada pueblo, que tenía a gala su propia versión de la misa.

***Las músicas litúrgicas tradicionales:  
un repertorio apenas recogido y estudiado***

De la lectura de los cancioneros en que se ha recogido la música popular de tradición oral española se deduce que los recopiladores de esta música no han prestado apenas atención al canto de la misa en latín y a las otras músicas litúrgicas de tradición oral. Las únicas que encontramos en los cancioneros populares son las siguientes: una versión de la *Misa Dominical* recogida por Casto Sampedro en su *Cancionero Gallego*, que titula *Misa con gaita*,<sup>115</sup> otra variante adornada de una *Misa* recogida también en Galicia por E. Martínez Torner, y Jesús Bal y Gay,<sup>116</sup> dos variantes recogidas en el *Cancionero popular de Santander*, de Sixto Córdova y Oña,<sup>117</sup> y una antología de 14 cánticos en latín recogidos en Salamanca por A. Sánchez Fraile, que también dedicó una atención especial a este repertorio, sobre todo a la misa.<sup>118</sup> El resto de los autores de cancioneros populares ni siquiera citan estas tradiciones.<sup>119</sup>

Por mi parte, convencido del interés del repertorio popular litúrgico en latín, he tenido especial cuidado de recoger en mis trabajos de recopilación las muestras que iban apareciendo a lo largo de mis contactos con los informantes. Al comienzo de la década de 1970, cuando todavía esta tradición cantora estaba viva en la memoria, aunque había desaparecido en la práctica, comencé esa recopilación en Zamora, mi tierra natal.<sup>120</sup> Con la colaboración de algunos cantores amigos de mi padre, pude registrar en mi pueblo natal, Villamor de Cadozos, y conservo en grabación fonográfica, las interpretaciones tradicionales de la *Misa Solemne Festiva*, la *Misa Dominical* y la *Misa ferial*, que son muestras de tres formas diferentes de interpretar los cantos litúrgicos en latín en estilo muy adornado, en estilo semiadornado y en estilo silábico.<sup>121</sup> En un segundo trabajo de recopilación realizado en la provincia de León,<sup>122</sup>

---

<sup>115</sup> Casto SAMPEDRO: *Cancionero Musical de Galicia*, La Coruña, 1982, nº 282, p. 60.

<sup>116</sup> Eduardo MARTÍNEZ TORNER y Jesús BAL: *Cancionero Gallego*, La Coruña, 1973, nn. 734-742, p. 345 y ss.

<sup>117</sup> Sixto CÓRDOVA y OÑA: *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, 1948-1955. 4 vols. Las transcripciones de las misas aparecen en el tomo IV, nº 275 y ss.

<sup>118</sup> Cf. *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca*, recopilaciones de M. GARCÍA MATOS y A. SÁNCHEZ FRAILE, edición de A. CARRIL y M. MANZANO, Salamanca, 1995, nn. 295-305. p. 295 y ss.

<sup>119</sup> Por poner el ejemplo de Aragón, ninguno de los cuatro grandes cancioneros populares recogidos en esta tierra contiene muestra alguna de estos cánticos litúrgicos populares en latín. Una excepción rara a esta norma casi general es una transcripción de la misa en latín que aparece en una recopilación modesta, pero muy interesante, al ser un testimonio musical muy amplio de un pequeño pueblo, La Garganta, situado en la sierra cacereña limítrofe con la provincia de Salamanca (no confundir con Garganta de la Olla, situado más al sureste de la misma sierra). El autor de la recopilación, (Pedro MAJADA NEILA: *Cancionero de La Garganta*, Cáceres, 1984, nº 56, p. 117 y ss.

<sup>120</sup> Miguel MANZANO: *Cancionero de folklore musical zamorano*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1982, nn. 903-905, pp. 509-526.

<sup>121</sup> Esta misma misa de Villamor de Cadozos había sido transcrita por la década de 1950 por el P. José Andrés MIELGO, misionero claretiano, primo carnal de mi padre, que también la transcribió en la década anterior en Torres del Carrizal (Zamora). Ambas transcripciones manuscritas obran en mi

volví a registrar grabaciones de un repertorio más amplio de cantos litúrgicos en latín, en el que además de fórmulas musicales de diferentes tipos melódicos de los tres estilos de canto de la misa, recogí también fórmulas y tipos del *Oficio de Difuntos*, del canto de la salmodia en diferentes tonos, de los *responsorios* del mismo Oficio, del canto tradicional del salmo *Miserere* perteneciente a los *Maitines del Triduo Sacro*. Y también, lo más sorprendente, una fórmula para el canto de las *Lamentaciones de Jeremías*, de los mismos *Maitines*, en la que reconocí una de las melodías que en mis años de estudiante se difundieron por medio de un folleto para uso privado editado por el Seminario de Logroño, que contiene testimonios musicales de una tradición hispana distinta de la que presenta el repertorio gregoriano vigente.<sup>123</sup> Me cantó aquella versión el sacristán de un pueblecito de la montaña leonesa, por nombre Solle, y quedó transcrita en el *Cancionero leonés* (nº 2160).

El fondo recogido en el *Cancionero de Burgos* no es muy amplio, al haberse realizado su recopilación en una época de casi total extinción de los cánticos litúrgicos en latín, pero es también muy interesante, sobre todo porque contiene versiones nuevas de la *Misa Solemne Festiva* y de la *Misa Dominical* diferentes de la que contienen los cancioneros de Galicia, León, Zamora y Salamanca, como explicaré más adelante.<sup>124</sup>

De todos estos documentos he realizado transcripciones musicales, naturalmente aproximativas, dada la dificultad que presentan las fórmulas muy adornadas o recitadas, en las que la grafía musical sólo puede dar una idea aproximada de los valores de tiempo conforme a los que se ejecuta el canto, sobre todo cuando éste es de estilo libre recitativo. No obstante, como la principal finalidad de estas transcripciones no es la interpretación a partir de la lectura, sino dejar testimonio de una práctica y hacer posible el estudio comparativo entre las diversas interpretaciones, tienen la utilidad de demostrar, por una parte, cómo estas fórmulas han vivido en variantes en la memoria de los cantores de diferentes lugares, y por otra parte, la de constatar cuáles son los arquetipos melódicos de los que proceden en su mayoría. De todas estas fórmulas de canto, las más reiterativamente presentes en la tradición, al menos por las tierras del Noroeste de la Península Ibérica, que son las que mejor se pueden conocer, al haber sido recogidas las músicas tradicionales en grabaciones y recopilaciones sonoras y en transcripciones musicales, son las integradas por dos tipos melódicos, con sus diferentes versiones, de la *Misa Solemne festiva*, de la que recientemente se han podido recoger y transcribir un buen número de variantes melódicas en pueblos de la provincia de Salamanca.<sup>125</sup> De este modo la obra que cito en nota a pie de página pasa a ser la

---

poder.

<sup>122</sup> Miguel MANZANO: *Cancionero Leonés*, tomo VI, León, 1991, doc. nn. 2111-2162, pp. 421-480.

<sup>123</sup> *Lamentationum toni ex codicibus hispanis desumpti*. In seminario Lucroniensi, mense januarii, 1949. El cuaderno, de 40 páginas, copia y reproduce melodías transcritas de los códices de Silos, Calahorra, Toledo, León y El Escorial, tomadas de las transcripciones realizadas por los monjes de Silos Casiano Rojo (*Cantus lamentationum apud Hipanos usurpatus*, Bilbao, 1917) y Germán Prado (*Cantus lamentationum*, Tournai, 1934).

<sup>124</sup> Miguel MANZANO: *Cancionero popular de Burgos*, Burgos, Diputación Provincial, 2001-2006.

<sup>125</sup> Por estas fechas está a punto de entrar en prensa la edición de esta obra, titulada *La Misa Solemne Popular en la tradición salmantina*, que recoge 20 variantes de esta misa cantada tradicionalmente por los hombres de otros tantos pueblos, a las órdenes y bajo la dirección del sacristán. Los documentos han sido recogidos por Hilario ALMEIDA y transcritos por él y por Pascual BARTUREN. En la publicación colaboran con estudios sobre diversos aspectos de esta tradición Antonio CEA, Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Miguel MANZANO, Marcel PÉREZ, Serafín SÄSNCHÉZ y José SIERRA. Se recogen en ella las ponencias de unas jornadas de estudio sobre el tema celebradas en Salamanca en enero de 2006. La publicación forma parte de la serie *Cuadernos de notas*, que edita el Centro de cultura Tradicional 'Ángel Carril', de la Diputación de

fuente más importante de esos interesantísimos documentos sonoros, a la vez que una referencia imprescindible, en razón de los trabajos de los estudiosos que hemos preparado cada una de las aportaciones de este libro, para el conocimiento y estudio de esta singular tradición musical popular, ya casi totalmente extinguida en donde fue tan pujante durante muchas décadas.

### **Diferencias en cuanto a los elementos musicales entre el canto gregoriano y el repertorio popular tradicional.**

Después del largo itinerario seguido, creo que estamos en disposición de valorar en su justa medida qué es lo que en el repertorio popular tradicional puede haber de pervivencia del canto gregoriano lo cual es tanto como decir de las tradiciones monásticas, ya que en éstas se ha guardado con mayor fidelidad la totalidad de la plegaria oficial de la Iglesia (el Oficio Divino) y el conjunto del repertorio de las músicas litúrgicas. Pero antes de ello voy a aclarar, aunque sea sumariamente, cuáles son las relaciones entre ambos repertorios, tratando de establecer sus semejanzas y diferencias por lo que se refiere a los tres elementos musicales básicos: la sonoridad de los sistemas melódicos, las estructuras rítmicas y el estilo melódico.

En cuanto a *los sistemas melódicos*, las diferencias son más que evidentes. El repertorio gregoriano es rigurosamente diatónico, o al menos en teoría lo ha sido durante los últimos siglos, mientras que el canto popular tradicional se nos muestra coloreado por constantes cromatizaciones e inestabilidades características de cada uno de los sistemas. La melodía gregoriana se mueve con una reiteración muy acusada dentro de cada uno de los dos ámbitos, auténtico y plagal, de cada uno de los modos: la melodía de las canciones populares, por el contrario, no está sujeta a ningún esquema previo que sitúe la nota básica de cada sistema a una altura determinada dentro del decurso melódico, sino que evoluciona libremente en cualquier zona y altura. El repertorio gregoriano, aunque muestre una creatividad y variedad inagotables, está reiterativamente configurado por las sonoridades y la interválica propia de cada uno de los cuatro modos y sus sonidos finales; muy al contrario, en el repertorio popular han quedado restos bastante frecuentes de sistemas que tienen como base los sonidos Si, Do y La, así como de otras organizaciones protomelódicas que en el repertorio gregoriano quedan muy ocultas bajo las fórmulas arquetípicas de cada modo y tono. Por último, en el repertorio popular encontramos infinidad de melodías que muestran un estadio de evolución a mitad de camino entre la sonoridad modal y la tonal, mientras que en el canto gregoriano es muy raro que aparezca este fenómeno.

Por lo que se refiere a *las estructuras rítmicas*, las diferencias entre ambos repertorios son todavía mucho más evidentes. La libertad rítmica de la melodía gregoriana, irreductible a cualquier esquema de repetición reiterativa, sólo presente, y no siempre, en los textos mensurados de los himnos y secuencias, no resiste una comparación con el pulso y compás uniforme que aparece en la mayor parte de los cantos del repertorio popular. Es absolutamente evidente que nos encontramos en dos mundos completamente diferentes en este aspecto. Y ello es consecuencia precisamente de la diferente naturaleza rítmica de los textos de los que cada uno de estos dos repertorios proceden: la prosa en la mayor parte del repertorio gregoriano (téngase en cuenta que los salmos no presentan en la versión latina un texto mensurado), y el texto

estrófico con mensura silábica en la canción popular. No hay que insistir demasiado en este punto.

Y en cuanto al *estilo melódico*, tampoco ofrece duda alguna la comparación. Si hay alguna música claramente identificada desde que comienza a sonar, es precisamente el canto gregoriano, inconfundible a causa del estilo melismático, semiadornado o recitativo silábico. A diferencia del repertorio popular, donde el estilo silábico mensurado predomina en absoluto, siendo la excepción el estilo adornado.

Podemos, pues, afirmar con toda seguridad que si comparamos el repertorio gregoriano con la canción popular tradicional, percibiremos cómo resalta la evidencia de que nos encontramos ante dos mundos sonoros completamente diferentes. Si hay alguna semejanza, ésta se da en la sonoridad de algunos sistemas melódicos, pero podría explicarse por la procedencia de estos dos repertorios de un fondo de cultura musical más antiguo que ambos en algunos de sus elementos, que ha sobrevivido en uno y otro en una forma diferenciada, aunque con algunos rasgos comunes que podríamos llamar troncales o arquetípicos. Sobre este punto, como he indicado más arriba, comienzan a hacerse investigaciones desde hace algunas décadas (véase la nota 2).

### **Casos seguros de relación musical entre ambos repertorios**

A pesar de la afirmación global que hemos hecho y demostrado en el apartado anterior, es un hecho que aparecen casos concretos en el repertorio popular en que una melodía del repertorio gregoriano es tomada como fuente temática de algunos cantos populares. Conviene distinguir claramente entre una prestación directa y demostrable y una cierta semejanza entre la sonoridad de ciertos cantos populares y la del canto gregoriano. Unas veces esta similitud se debe a los comportamientos melódicos de ciertos sistemas modales presentes en ambos repertorios, como son, sobre todo, el modo de Mi, el más frecuente en toda la tradición popular hispana, cuya semejanza con el *deuterus* gregoriano (tonos III y IV) es a veces muy pronunciada, y también el modo de Do y el modo mayor tonal, ambos muy semejantes en su comportamiento al *tritus* gregoriano (tonos V y VI). Tampoco hay que olvidar al hablar de semejanzas la sonoridad del modo menor de infinidad de tonadas del repertorio popular, cuyo 'material sonoro' es a menudo muy cercano al del *protus* gregoriano, con frecuencia muy tonalizado como consecuencia de la 'alergia' al tritono, y por lo tanto muy cercano a la sonoridad del tono menor, aunque los comportamientos melódicos de uno y otro repertorio difieran profundamente. Finalmente, otras veces la semejanza aparece en el aspecto rítmico, sobre todo en tonadas de ritmo libre que se cantan en un estilo declamatorio muy semejante a los recitativos del repertorio gregoriano.

Por ello una lectura comparativa de los cancioneros buscando en ellos los rastros gregorianos, si a la vez no es muy analítica y detenida, nos puede llevar en muchos casos a confundir semejanza con procedencia. Por ello es necesario el rigor al buscar parentescos, para no correr el peligro de creer que se han encontrado restos gregorianos por todas partes. Por lo general, la sección a la que hay que acudir en los cancioneros para poner en práctica la búsqueda es la de los cantos religiosos tradicionales, que es precisamente la que falta en la mayor parte de las obras de recopilación, pues somos escasos los estudiosos de la canción popular que nos hemos interesado por este género de canciones.

Una búsqueda hecha a la luz de los criterios que acabo de exponer da como resultado muchos casos de semejanzas en los que no se puede afirmar que haya una prestación directa. Como estoy dirigiéndome en esta lección más bien a oyentes que no van a tener la ocasión de detenerse a estudiar este tema con la detención que merece, y seguramente ni siquiera van a poder disponer de los medios para hacerlos, ya que las recopilaciones de música popular tradicional son escasas y a menudo forman parte de obras agotadas, voy a trasladar aquí a modo de apéndice tres bloques de ejemplos que puedan valer como paradigmas, uno de prestación directa y otro de semejanzas.

El primero de ellos es uno de los raros casos de prestación directa indiscutible. Es uno de los más difundidos en variantes por todo el noroeste de la península Ibérica, y afecta a un bloque bastante numeroso de cánticos religiosos que proceden de la salmodia del cuarto tono gregoriano, que se tomó para el canto del salmo *Miserere* en el denominado tradicionalmente *Oficio de Tinieblas* (Maitines y Laudes) del *Triduo Sacro* (Jueves, Viernes y Sábado Santo), probablemente por razón de su semejanza acusada con el sistema melódico de Mi modal, tan reiterativamente presente en la tradición popular hispana. Aunque se puede encontrar en varias recopilaciones, voy a tomarlo del *Cancionero leonés*, en el que pude recoger, además de la melodía original procedente del repertorio gregoriano, una serie amplísima de variantes que muestran la trayectoria evolutiva que en la tradición popular ha experimentado esta melodía..

El canto de este salmo penitencial en el oficio tal como se entonaba en las parroquias se hacía con una solemnidad especial, sobre todo en el ámbito rural. A la única luz de la última vela del tenebrario, un coro numeroso formado por los hombres del pueblo se dividía en dos grupos, uno que acompañaba a sacerdote en el templo, y otro que se encerraba en la sacristía para alternar el canto de los versículos. El tono lúgubre de la salmodia y la dramatización de que se revestía el momento debieron de ayudar a la memorización de la melodía del *Miserere*, que ha servido posteriormente como fuente temática para un buen número de cánticos de Cuaresma y Semana Santa.

**(Véase el bloque I de ejemplos: EL GREGORIANO COMO FUENTE TEMÁTICA DE LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL)**

#### COMENTARIO

En la serie de ejemplos que propongo, tomados de mi *Cancionero Leonés*,<sup>126</sup> presento el canto del *Miserere* en versión popular, con la serie de transformaciones que ha ido experimentando en su largo proceso evolutivo. En las variantes A y B puede constatarse la semejanza básica, casi identidad, de este recitativo con la fórmula de la salmodia gregoriana del tono IV (con final en E=Mi), con la única diferencia en la cuerda recitativa, que en la versión popular se hace sobre la nota Sol, en lugar del La de la gregoriana. En la variante C aparecen algunas cromatizaciones sobre La y Sol, muy características del estilo popular, como más adelante comentaré. Otro tanto ocurre en la variante D, que sirve de entonación, todavía recitada, al canto de las *Siete palabras* en el Viernes Santo. La variante E vuelve al diatonismo de la fórmula gregoriana. En las variantes F y G aparece el II grado del sistema, la nota Fa, afectada por una inestabilidad que proporciona al sistema una ambigüedad entre el modo de Mi originario y una sonoridad menor sobre la misma nota. El ejemplo H muestra también una sorprendente mezcla de sonoridades, al aparecer por una parte la inestabilidad del II grado, Fa, junto a la cromatización del VII grado, Re, que tiñe la cadencia final de

---

<sup>126</sup> MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Leonés*. León: Diputación Provincial, 1988-1991. 3 vols., 6 tomos. Vol. II, tomo VI, núms. de documento citados en cada ejemplo.

una sonoridad tonal menor, al sensibilizar la subtónica del modo originario. El ejemplo I es una muestra clara de la transformación, ya estable, del sistema de Mi modal en un sistema de La diatónico (transportado a Mi, evidentemente). En la variante J aparece de nuevo la inestabilidad del III grado del sistema, que al ser ahora de sonoridad menor por ser estable la cromatización del Fa, se asemeja ahora hacia una modulación de tipo tonal hacia la subdominante La. Y finalmente, la variante K nos lleva, sorprendentemente, nada menos que a una sonoridad mayor, sobre Sol, que en el lenguaje tonal denominamos modo mayor relativo del de Mi menor.

Como he dicho antes, no es fácil encontrar una relación tan directa en que aparezca con claridad una prestación puntual de una melodía gregoriana al repertorio popular. Pero leyendo las secciones que las recopilaciones de música popular dedican al género religioso se percibe con claridad que la influencia del gregoriano ha tenido una gran importancia en la formación de dicho género. Para no ser prolijo en citas que no van a ser fácilmente comprobables por los lectores, me limito, ya que estoy en Aragón y estoy dirigiéndome a oyentes de esta tierra en que estamos, a proponer una guía de lectura, que ha de ser reflexiva y comparativa, de las cuatro grandes recopilaciones de música popular aragonesa. Me refiero a los cancioneros recogidos por M. Arnaudas en Teruel, por A. Mingote en Zaragoza, y por J. J. De Mur en Huesca, que cito en nota a pie de página.<sup>127</sup> En estos cuatro cancioneros aparecen amplias secciones dedicadas al repertorio religioso, con abundantes ejemplos en los que, por una parte en la estructura de ritmo libre y estilo recitativo, y por otra en las sonoridades de la melodía, aparece con claridad la influencia que ha tenido el canto gregoriano en la formación de estos repertorios. De entre las cuatro recopilaciones recomiendo sobre todo la de Juan José Mur en Huesca, cuya sección de *Gozos* (núms. 164- 242, pp. 141-188) es de obligada lectura para quien quiera comprobar cómo el ‘aura gregoriana’, por así decirlo ha inspirado la bella, sobria y a menudo arcaica sonoridad de muchas de estas melodías.

Como conclusión de este primer punto podemos afirmar, por una parte que la opinión de que la canción popular tradicional procede globalmente del canto gregoriano no se puede mantener, y por otro que en el género religioso del cancionero popular es donde únicamente pueden encontrarse algunos ejemplos de relación directa, y además una gran abundancia de ejemplos en los que se muestra con evidencia que las sonoridades del canto gregoriano han influido en los creadores de música popular religiosa, muchos de ellos clérigos, aunque sean anónimos.

### **Pervivencia del canto gregoriano en otros cantos litúrgicos en latín pertenecientes al repertorio popular**

---

<sup>127</sup> ARNAUDAS LARRODÉ, Miguel. *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel* / prologada por José ARTERO. Zaragoza: Lit. Marín, 1927. 2ª ed. facs. de la ed. de 1927 / con prólogo de Jesús María MUNETA. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1981-1982.. MINGOTE, Ángel. *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1950. (Reediciones por la misma Institución en 1967, 1980 y 1981.). MUR BERNARD, Juan José de. *Cancionero popular de la provincia de Huesca*, edición a cargo de Josep CRIVILLÉ i BARGALLÓ, Barcelona: CSIC, 1986. GARCÉS TIL, Gregorio. *Cancionero popular del Alto Aragón* / edición a cargo de Blas COSCOLLAR SANTALIESTRA, Zaragoza: Diputación de Huesca, Diputación general de Aragón, 1999.

El segundo bloque de ejemplos al que quiero referirme es el de los *Cantos litúrgicos de tradición oral en latín*. Como ya he dejado explicado en epígrafes anteriores, los textos latinos de las ceremonias y ritos litúrgicos tenían, además de la música oficial del repertorio gregoriano unificado y fijado a raíz del Concilio de Trento, otro repertorio paralelo de melodías y fórmulas recitativas conservado y practicado por tradición oral, sobre todo en las celebraciones más repetidas en las parroquias: la misa dominical y festiva, la misa y el oficio de difuntos, las celebraciones de la Semana Santa y las Vísperas y Completas de algunas festividades solemnes.

Todas estas músicas, muchas de ellas seculares, desaparecieron a raíz de la reforma de los ritos y la autorización de las lenguas vivas en las celebraciones litúrgicas oficiales decretada por el Concilio Vaticano II. Tal como se cantaban, estas músicas no se entonaban con ayuda de libros con notación musical, aunque algunas de ellas procedan de repertorios compuestos a imitación gregoriana y publicados hasta hace unos dos siglos, y sólo han quedado testimonios gráficos de ellas, como ya hemos visto, en las escasas páginas que algunos recopiladores de música popular tradicional les hemos dedicado en los cancioneros populares. En el momento en que han sido recogidas, estas fórmulas se venían aprendiendo de memoria y se enseñaban de viva voz. Incluso aquellas que proceden de una ‘corrupción creativa’<sup>128</sup> del canto gregoriano, tampoco se puede decir que estén escritas, al menos en la forma en que se cantaban y estaban en la memoria. Primero porque son fórmulas melódicas que en ciertos casos proceden de la asimilación de un estilo musical extraño. que era transformado, a veces profundamente, por la práctica de los cantores, adquiriendo una sonoridad nueva. Pero además, porque muchas de ellas no están, al parecer, emparentadas con las del repertorio gregoriano oficial, o al menos no se percibe claramente su parentesco con ellas.

Hemos dicho que eran los sacristanes los intérpretes habituales de estas músicas tradicionales. Pero hay que añadir, para precisar bien las cosas, que en cuanto a la misa festiva que se cantaba en las grandes fiestas del año, no eran ellos solos los que mantenían la tradición de las variantes que cada pueblo conservaba celosamente. Porque en muchos casos eran los propios párrocos de cada lugar, sobre todo los que tenían buen oído o algunos conocimientos musicales, quienes se encargaban de seguir manteniendo con ensayos y repeticiones las fórmulas de cada lugar. Pero además porque, tanto en la misa dominical como, sobre todo en la de las grandes solemnidades, un grupo de las mejores voces de los hombres de cada lugar, y a veces el pueblo entero, se unían a este canto solemne.

Traslado a continuación algunos de los ejemplos de estas músicas, tanto de la misa solemne como de algunos otros cánticos en latín pertenecientes a otros ritos o ceremonias, que yo mismo he recogido y publicado en los cancioneros de Zamora y de León, que ya van citados en las notas a pie de página.

***(Véase el bloque II de ejemplos: EL REPERTORIO POPULAR TRADICIONAL, CANTOS LITÚRGICOS EN LATÍN)***

---

<sup>128</sup> Esta expresión puede parecer a algunos extraña y contradictoria, pero en la mayor parte de los casos responde a una realidad. El cantor popular, y los sacristanes lo eran, se formaba como tal cantor dentro de una tradición en la que la memoria como soporte era la base, tanto de repeticiones puntuales de lo que se ha aprendido en la práctica viva, como de la libertad improvisatoria a partir de arquetipos, que era muy frecuente. Y si el cantor tenía talento, nunca esas improvisaciones eran deformaciones de un original, sino variantes del mismo.

## COMENTARIO

En este bloque II de ejemplos he hecho una subdivisión en dos apartados. En el *apartado 1* incluyo una serie de variantes de las músicas de los textos del ordinario de la misa relacionadas por su sonoridad y estilo melódico con el canto gregoriano. El grado de desarrollo melódico da origen a un tipo de *variantes* que podemos denominar *simples* (grupo A, *Kyrie*, *Gloria* y *Credo* –dos versiones–), que se cantaban en los domingos y fiestas ordinarias por toda la asamblea (algunas personas a toda voz y otras muchas uniéndose al canto en un leve murmullo, aunque todo el mundo sabía las músicas de memoria); otras *solemnes*, de estilo muy adornado (grupo B, *Gloria* y *Credo*), que se cantaban en las grandes solemnidades por un grupo de hombres, y otra *simple*, que el sacristán cantaba a toda prisa en las celebraciones diarias (grupo C, el *Gloria* de la misa *galopada*, tal como se la denominaba en algunos lugares). La fuente melódica, que podemos denominar arquetípica, de las versiones del *Kyrie* y *Gloria* está documentada en ciertos manuales de canto litúrgico editados para el uso de cantores que sabía leer música, o al menos tenían algunas nociones, y que contienen versiones del denominado canto mixto. Traslado una página de uno de estos manuales, de la que seguramente procede la versión más difundida de estas melodías de uso tradicional.

El muy probable itinerario que han seguido estas melodías ha sido: de los libros y manuales de canto mixto a su uso y memorización en los seminarios y casas de formación de órdenes y comunidades religiosas, y de este uso al de las parroquias, en las que los clérigos las habrían enseñado, en su triple versión (*simple*, *solemne* y *muy solemne*) a los sacristanes y a un grupo de hombres de las parroquias que no disponían de otros medios de solemnizar las celebraciones con la aportación de un grupo de cantores más o menos profesionales. De estas tres variantes, la más diversificada en adornos y desarrollos es la *muy solemne*, lo cual es explicable porque esta forma adornada de cantar, muy fijada y codificada en los usos cantores de catedrales, basílicas, colegiadas y grandes templos con una capilla de cantores, entraba en las memorias de los cantores populares, muy habituados a cantar con adornos algunos géneros del repertorio tradicional, como las canciones de las faenas de trabajo agrícola (canciones de arada, de acarreo, de muelos, de siega y de otras labores).<sup>129</sup> Que los adornos establecidos por norma en el canto eclesiástico se hayan mezclado en la memoria con los que se practicaban para este tipo de melodías, no tiene nada de extraño. Esto explica que bajo el arquetipo melódico, que siempre se adivina, la ornamentación no fuera idéntica en todos los lugares, pues cada uno guardaba celosamente la tradición recibida de los mayores como algo único e intransferible.

Al *apartado 2* traslado otra serie de ejemplos en los que se percibe claramente el origen fontal respecto del canto gregoriano, del que parecen una especie de ‘corruptela creativa’. Pueden proceder, tanto de una simplificación progresiva del original, como de algunas versiones de canto mixto, que al fin y al cabo consiste también en una simplificación de las melodías del canto llano. Las pertenecientes al *Oficio* y *Misa de Difuntos* eran de uso casi diario, y nunca eran completamente iguales de un lugar a otro, aunque todas procedían del mismo ‘original’.<sup>130</sup> En la del *Oficio de Tinieblas* del

---

<sup>129</sup> Sobre esta forma de ornamentar el canto llano escrito en los libros de uso coral véase el trabajo de GÜMPEL, K.-W., “El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo”, en *Recerca Musicologica*, VIII, 1988, 25-45.

<sup>130</sup> Sobre este hecho puedo aportar mi propio testimonio: como soy hijo de maestro y sobrino de cura, conocí durante mi niñez y juventud las melodías de cuatro pueblos distintos. Todas se parecían, pero todas eran diferentes en algún detalle puntual, a veces notablemente diferentes.

*Miércoles Santo* aparecen las fórmulas tradicionales más comunes para el canto de las partes del propio de la misa, de las antífonas y de la salmodia.

El interés que ofrecen estas fórmulas musicales es doble. Por una parte son testimonio de unos usos de los que apenas quedan ya algunas supervivencias en la memoria de las personas mayores. Pero sobre todo tienen un gran valor documental para conocer el funcionamiento de la memoria como soporte musical diferente de la escritura musical. Estudiar comparativamente las variantes de estas piezas y relacionarlas con los arquetipos de los que proceden es un trabajo todavía pendiente, a causa de la escasez de datos musicales recogidos directamente de la tradición oral.

### **Los cánticos hechos a imitación de los elementos musicales del repertorio gregoriano**

Ya me he referido de pasada a estos cánticos en el comentario al bloque I de ejemplos musicales. El repertorio de estos cantos imitativos no es muy abundante, porque no se le ha prestado demasiada atención en las recopilaciones. Pero la relación con las fuentes gregorianas, tanto en el estilo declamatorio recitativo como en la sonoridad que imita algunos de los tonos gregorianos es muy clara.

*(Véase el bloque III de ejemplos: CANTOS IMITATIVOS DEL ESTILO MELÓDICO GREGORIANO)*

#### COMENTARIO

Traslado a este último bloque ejemplos pertenecientes a los dos estilos presentes en los repertorios recogidos. El estilo *melismático* aparece en las dos versiones del cántico *Oh admirable Redentor*, una recogida en la tierra de León y otra en la de Burgos. El *Víacrucis* recogido en tierras de Zamora es una buena muestra de estilo silábico. En ambos casos, además de la imitación de los estilos del canto gregoriano, se percibe también una sonoridad diatónica que recuerda la austeridad sonora de las dos variantes del *protus* gregoriano.

### **Constantes que se detectan en el comportamiento melódico de los cánticos litúrgicos del repertorio popular**

Si se analizan detenidamente los ejemplos que he trasladado para ilustrar este trabajo comparándolos con la fuente gregoriana de la que proceden, se pueden detectar una serie de transformaciones melódicas debidas al impulso creativo obrado por las estructuras musicales que pueblan la memoria del cantor popular tradicional. Y bajo estas transformaciones se perciben asimismo una serie de constantes en el comportamiento melódico, que se pueden enunciar en la siguiente forma:

A) *Tendencia a la cromatización de ciertos grados que suelen ser inestables en los sistemas melódicos del repertorio popular tradicional:*

–El II grado del sistema melódico de Mi, que llega a transformarse en un sistema homónimo de sonoridad menor. En los casos más extremos el VII grado también se altera, y la melodía tiende hacia la tonalización en modo menor (caso del *Miserere*).

–Los grados III y IV en el sistema modal de La, que en ocasiones suena casi como una tonalidad menor, aunque el comportamiento global de la melodía no es tonal, sino modal (caso del *Credo* de la misa dominical y solemne). En ciertos casos la

sensibilización de la subtónica es consecuencia de la creciente influencia del repertorio tonal sobre el modal en la música popular de tradición oral. Pero en otros casos parece percibirse como una especie de alergia a las distancias de un tono en la realización de la cadencia final (del VII grado al VIII), que se soluciona mediante la cromatización sucesiva de los grados VI y VII (téngase en cuenta que el intervalo de 2ª aumentada es casi completamente ajeno a la tradición de las tierras del norte peninsular). Evidentemente, si se analizan bien los ejemplos, queda bien claro que no se trata de verdaderas modulaciones, sino de inestabilidades características que sólo se producen en determinados pasajes del decurso melódico, siempre muy similares.

B) *Tendencia al desarrollo melismático en la solemnización del canto* (caso del *Credo*, y sobre todo del *Incarnatus*, que casi siempre gozaba de una interpretación individual, a cargo de la voz mejor dotada y reconocida como tal en el coro de hombres que formaban el coro popular). El desarrollo melismático de melodías de estilo silábico es una constante en determinados géneros del repertorio popular, sobre todo en ciertos cantos de trabajo. En los casos que hemos transcrito aquí el fenómeno ocurre en una forma del todo semejante a la común. Estamos, pues, como ya he apuntado, ante un comportamiento habitual del cantor solista popular, tomado en prestación para el repertorio religioso, en el que también hubo durante siglos hábito y normas de adornar las melodías del canto llano de tipo silábico o neumático, al igual que la hubo también (yo recuerdo haber sido testigo de esta costumbre escuchando a los salmistas en la catedral de Zamora) de cortar drásticamente los pasajes neumáticos largos enlazando directamente la primera nota con las últimas.

C) *Tendencia, en sentido contrario a la simplificación, en la asimilación del repertorio gregoriano de tipo adornado o melismático* (caso del *Oficio* y *Misa de Difuntos*). Esta simplificación se produce como consecuencia del comportamiento de las melodías gregorianas, cuyo decurso sigue pautas sorprendentes y extrañas, no sólo al cantor popular, sino también a cualquier músico formado exclusivamente en los sistemas de la música tonal.

## Conclusiones

1. El análisis comparativo entre el repertorio musical y el tradicional revela profundas diferencias en las sonoridades, que no permiten sostener la afirmación de la dependencia fonológica de la música popular de tradición oral respecto del repertorio gregoriano. Los casos de relación comprobada sólo aparecen en el género religioso, y son muy escasos, prácticamente insignificantes en el conjunto del repertorio tradicional, incluso religioso.

2. Ciertas similitudes en las sonoridades pueden explicarse por la constante presencia del canto gregoriano en las celebraciones litúrgicas de las iglesias y templos más relevantes de cada diócesis, que sin duda ha influido sobre los compositores de cánticos en lengua vernácula destinados al uso de los fieles, difundidos hasta las parroquias por la vía del aprendizaje en los seminarios y casas de formación religiosa y por los párrocos y misioneros rurales.

3. Algunas otras similitudes, como pueden ser los recitativos silábicos, las melodías circulares, las estructuras litánicas y responsoriales y la presencia de sistemas protomelódicos anteriores a la fijación de la escala como base de construcción musical, pueden muy bien explicarse por el origen de ambos repertorios, religioso y popular, en usos musicales comunes anteriores a ambos, que se han mantenido a través de los

siglos en estas dos vetas de cultura, que han estado, sin duda alguna, en constante comunicación e interinfluencia.

4. Al igual que el canto gregoriano está indisolublemente ligado a la lengua latina, el canto popular no puede entenderse, ni en su origen ni en su desarrollo y conservación, sin una referencia constante al lenguaje vulgar de cada época, y en el caso del repertorio en lengua castellana y en otras lenguas romances, a las formas de habla que han prestado soporte a las músicas.

*(Intercalar aquí los ejemplos musicales correspondientes)*

## SOBRE LA RELACION MUSICAL ENTRE EL CANTO GREGORIANO Y LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL ESPAÑOLA.

**NOTA: Este escrito queda suprimido, sustituido por el anterior**

Los ejemplos musicales siguen valiendo, excepto uno que va tachado.

Ponencia en el Congreso Internacional *Canto Gregoriano III Milenio* Madrid, 21-24 de marzo de 1995

Desechada la opinión de que la música popular tradicional es una especie de música culta deteriorada y venida a menos al caer en manos del pueblo iletrado y rudo, mantenida por algunos de los primeros recopiladores de saberes populares, intentaron después otros etnomusicólogos indagar en los orígenes de las músicas tradicionales planteando y tratando de probar nuevas hipótesis. Una de las que se han repetido con más frecuencia se formula afirmando que el repertorio popular se formó sobre la base del canto gregoriano, respecto del cual habría una relación de dependencia. En otra de las ponencias de esta misma Mesa se han citado los textos de dos estudiosos y recopiladores de música popular tradicional, M. García Matos y S. Córdova y Oña, que se expresan afirmativamente acerca de esta dependencia y tratan de probarla por varios argumentos.

El primero de ellos deja expuesta claramente su opinión en un estudio introductorio a la primera obra de recopilación que publicó, *lirica popular de la Alta Extremadura*. He aquí sus palabras:

"Fue la música litúrgica de la Iglesia, en todos los tiempos de la Edad Media hasta el s. XIII, una de las más caudalosas fuentes para el canto popular. En ella bebió el pueblo un sinnúmero de elementos que luego transformó y modificó constantemente conforme a sus necesidades artísticas y a sus costumbres especiales profanas. [...] El pueblo hacía el papel de coro en los oficios divinos y entonaba los salmos, las antífonas y los himnos. Durante cientos de años cantó el pueblo las melodías rituales de la

Iglesia. [...] Cuando algunos siglos después el lenguaje se había hecho vulgar y dejó de cantarse en la iglesia por ignorancia del latín y su significado, la música aprendida en el templo con la que se entonaban los latines seguía resonando de manera inteligible en la conciencia del pueblo, y emocionaba con la misma fuerza anterior sus corazones. Se hace comprensiblemente natural que al hacer después uso de tales melodías hubo necesidad de aplicarles un texto en lengua vulgar; este texto, ya profano, ya religioso, viene a producir en su adaptación las consiguientes modificaciones del tema melódico, sea en su parte formal o bien en la rítmica. El objeto a que cada melodía es dedicada resulta para el pueblo indiferente; se presenta una coyuntura en que hay necesidad del canto, y allá va un tema de himno gregoriano con forma y ritmo de seguidilla; o con el acoplamiento de una cuarteta amorosa que se dirige a una moza enamorada; o para acompañar el dulce roró con que la madre aduerme a su hijo."

No se puede ser más explícito en cuanto a la relación de origen de la música popular tradicional respecto del canto gregoriano. En una forma muy parecida se expresa Córdova y Oña, discurriendo acerca del origen de las canciones populares tradicionales. He aquí sus palabras:

"Durante muchos siglos el canto montañés ha recibido grandes aportaciones de las melodías de canto llano o gregoriano, las cuales a su vez se inspiraron desde el s. V en los cantos populares de Oriente. Los montañeses antiguos apenas oyeron otra música que la eclesiástica, principalmente en sus ramas de mozárabe o visigótica, y este género de lírica arraigó hondamente en su temperamento cántabro por su emoción, libertad, facilidad y vuelo; por su curva blanda y giros sencillos y suaves."

Pero esta opinión no es exclusiva de los investigadores que en España han recopilado músicas populares de tradición oral, sino que aparece con cierta frecuencia en cancioneros y antologías de canción popular. Valga como ejemplo la de Joseph Canteloube, compilador de una de las más renombradas colecciones de música popular tradicional francesa, *Anthologie des chants populaires français*, que escribe las siguientes palabras en la introducción a su obra:

"Desde el día en que el cristianismo se impone, parece que los cantos de la Iglesia jugaron el papel de principal inspirador de los cantos populares. Los cantos rudos y salvajes se transformaron y fueron desapareciendo poco a poco, reemplazados por una nueva especie de cantos populares. No podía el pueblo escuchar y conservar en la memoria sino los cantos de los oficios religiosos. En casa los tarareaba durante el trabajo. Al no entender el latín y al no poder retenerlo lo sustituía, para cantar las melodías litúrgicas que le obsesionaban, por palabras en lengua vulgar, que eran como un ingenuo esbozo de romance que narraba una historia ocurrida en casa propia o en la del vecino, un hecho cualquiera de la vida cotidiana. Así nació la canción popular, brotando directamente del canto religioso en cuanto a la música, y en cuanto al texto, de la necesidad, natural al hombre, de expresar sus sentimientos".

He aquí, pues, una respuesta bien simple, sencilla, contundente y categórica a la cuestión que aquí nos planteamos, dada por algunos de los músicos folkloristas de mayor renombre: toda o casi toda la música tradicional procede por evolución y transformación de la música religiosa, litúrgica, que el pueblo aprendió en la iglesia, es decir, del canto gregoriano. Los citados autores se imaginan al pueblo entero escuchando el repertorio completo del canto gregoriano, asimilando sus sonoridades, y tomándolas, más o menos puntualmente, como fuente de inspiración para los cantos del repertorio profano. La seguridad con que hablan investigadores tan renombrados produce la impresión de que frases tan contundentes tienen que ser el resultado de largas y pacientes investigaciones acerca de un tema del que sólo los especialistas están

al corriente. ¿Pero no podrían ser más bien el producto de una imaginación que redacta bellas teorías para tratar de dar una explicación a lo que, a falta de datos seguros, hay que considerar como incógnita, o a lo sumo como hipótesis? Vamos, pues, a poner en juego el sano ejercicio de la duda, la reflexión y la discrepancia como punto de partida, para tratar de aportar algún dato seguro, siquiera sea por exclusión, a la cuestión que nos proponemos aclarar en esta ponencia.

#### 1. Dos supuestos muy poco probables

La teoría que sostiene la importancia del canto gregoriano como fuente de la música popular de tradición oral se apoya sobre dos supuestos difícilmente comprobables, o más bien claramente erróneos. He aquí estos dos puntos de apoyo, esquemáticamente enunciados:

1. La única música que el pueblo escuchaba y cantaba en la época antigua y medieval, cuando se estaban formando las lenguas romances, era el canto eclesiástico, durante las ceremonias litúrgicas que tenían lugar en los templos.

2. El pueblo escuchaba y cantaba el repertorio gregoriano completo: misa, oficios, salmos, antífonas e himnos: "Durante cientos de años -así lo afirma García Matos- cantó el pueblo las melodías rituales de la Iglesia".

Veamos qué puede haber de cierto en estos supuestos.

#### ¿EL PUEBLO ESCUCHABA SOLO MUSICA GREGORIANA?

Asegurar que la única música que el pueblo escuchaba en la edad media y antigua era el canto gregoriano es lanzar una afirmación no sólo indemostrable, sino en abierta contradicción con una abundantísima documentación que prueba lo contrario.

De cualquiera que conozca sumariamente la historia de la música occidental es bien conocida la dificultad que tuvo la música para entrar en el templo, ya desde los primeros siglos de la era cristiana. "En el mundo mediterráneo en que se desarrolló el culto cristiano -afirma J. Gelineau- la música iba casi siempre acompañando a los cultos idolátricos y a la civilización pagana [...] No es extraño, pues, que la mayor parte de los textos primitivos que conciernen al arte musical sean severas prevenciones contra el arte musical [...] La mayor parte de las canciones en boga provenían de los histriones y tenían textos licenciosos, cuya melodía recordaba las palabras".

Las citas de disposiciones canónicas sobre la inmoralidad de la música que acompañaba a las diversiones, que los fieles no debían frecuentar, son innumerables y demuestran que esas músicas formaban parte integrante de la vida y de las costumbres y tenían gran poder de atracción. Pero además, está suficientemente probado que el canto dentro del templo se reducía en los primeros siglos del cristianismo a muy poca cosa: recitativos para las lecturas y salmodias, apenas unas respuestas breves de la asamblea, de las que han quedado algunas muestras, como *amen*, *alleluia* y *Kyrie eleison*, y algunos himnos. Esta era la única música que se permitía dentro del culto, aparte de los cantos de los solistas que dominaban los tonos (fórmulas de entonación) y las vocalizaciones de los cantos de estilo melismático, que eran también músicas que los cantores especializados entonaban, y eran escuchadas por la asamblea. Y aun en este repertorio escaso algunas personas de mentalidad escrupulosa veían un peligro de frivolidad, de profanación. Todavía en los albores del siglo V se debatía San Agustín entre las dudas de aceptar o rechazar dentro del templo la música aplicada al canto de los textos sagrados, a causa del goce que le producían las melodías. Sus palabras, tan frecuentemente citadas, son bien claras a este respecto, y demuestran el reconocimiento del valor profano del arte musical:

"Me siento indeciso entre el peligro que comporta el placer y la constatación de sus efectos saludables, inclinándome más bien, a pesar de no emitir una sentencia

irrevocable, a aprobar el uso del canto dentro de la iglesia, pues soy de la opinión de que el espíritu con una fe endeble accederá de mejor manera al sentimiento de devoción religiosa a través del deleite que sienta en sus oídos. Esto no obsta para que, cuando comprendo que me ha emocionado más el canto que las palabras que se cantaban, confiese que he cometido un pecado que habré de expiar, prefiriendo entonces no haber oído cantar nada".

Hay también otro texto del Pseudo-Silvano que los estudiosos citan frecuentemente, y que es muy demostrativo de la mentalidad de la Iglesia antigua respecto de la música y el canto:

"Decir los salmos con música -cantarlos- demuestra en primer lugar orgullo, porque tú estás cantando, mientras que tu hermano no canta -tú tienes buen oído y él no-. Segundo, endurece el corazón. Piensa en los Santos Padres: eran tan simples y sencillos, que no sabían ni los tonos ni los tropaños. Y sin embargo brillaron como astros en el cielo. En cuanto al canto, ha llevado a más de uno al fondo de la tierra -al infierno-, y no sólo a los mundanos, sino también a muchos sacerdotes, que por cantar se han afeminado y han caído en la lujuria y en otras pasiones vergonzosas. Por lo tanto, el canto es cosa de mundanos".

Frente a esta teoría y práctica tan restrictivas, abundantes fuentes escritas e iconográficas, que sería larguísimo citar, atestiguan la vigencia de la música y el canto en la vida diaria. La Iglesia prohíbe constantemente a sus fieles -una porción pequeña de la sociedad durante varios siglos- la asistencia a los actos paganos en que se tocan instrumentos y en que los *joculatores* divierten al público con músicas, danzas y espectáculos. Las actividades fundamentales del hombre medieval y antiguo, el trabajo, la guerra, la caza y las diversiones, reclamaban cantos y toques instrumentales. Los aldeanos y habitantes de las ciudades se divertieron siempre al son de cantos e instrumentos que juglares y titiriteros empleaban para acompañar sus actuaciones en las plazas públicas. La gaita y la zanfoña maravillaban por sus sonoridades "polifónicas". Los cantos rítmicos suavizaban y aliviaban los trabajos duros y monótonos. Y las historias romancescas cantadas por los juglares corrían de boca en boca, prendidas en la memoria que las repite y transforma.

Pero además, todo esto sucedía precisamente en los siglos en que el canto gregoriano de la Iglesia occidental alcanzaba su apogeo. Nacido en Roma hacia mediados del primer milenio, el repertorio gregoriano crece y se expande por todo el imperio carolingio, usado a la vez como instrumento de unificación política y de implantación de la Iglesia en todas las capas sociales. El canto gregoriano florece y se impone, sí, pero sólo dentro del templo. En la calle, las gentes viven su vida librándose como pueden del dominio del poder civil y religioso. La mayoría de las gentes asisten a los actos de culto, pero no sólo por razones de fe y creencias, y en cualquier caso, escuchando más que cantando, porque el canto gregoriano es una música "cult", para especialistas. Y fuera del templo esperan las músicas y diversiones que alegran las pocas horas libres, las fiestas, los goces terrenales, los únicos que la gente tiene al alcance de la mano.

Durante la época medieval, cuando el repertorio gregoriano se va ampliando y transformando, es cuando aparecen precisamente, según los testimonios documentales de la época, los *trovadores* que cantan para príncipes, nobles y obispos, y los *juglares*, que divierten al pueblo bajo con toda suerte de entretenimientos en los que la música, el canto, ejerce a menudo un papel primordial. Una simple enumeración de las diferentes habilidades que ejercía este gremio de animadores nos da idea de lo que el pueblo escuchaba, y a veces también cantaba en aquella época: juglares, ministriles,

remedadores, histriones, comerciantes, ilusionistas, cazurros, bufones, segregres, zaharrones, goliardos, juglaresas, soldaderas y cantadeiras se ganaban la vida actuando ante un público popular, a fin de recrearle con músicas, charlatanerías, juegos de manos, danzas, acrobacias, mímicas y sonidos de instrumentos. El *Libro del Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, que ya se ha hecho cita obligada en la historia de la música, al contener uno de los más ricos y variados catálogos de instrumentos, que son tañidos por las calles "en la más gozosa algazara juglaresca que han escuchado los siglos", nos muestra a un pueblo entero en fiesta, y no precisamente religiosa ni dentro del templo, sino bien profana, saliendo al encuentro de Don Amor, y arrastrando tras de sí "a clérigos e legos, flaires e monjas e dueñas e jöglares".

Nada, pues, más lejos de la realidad que la afirmación de los piadosos etnomusicólogos citados al comienzo que, según veíamos, imaginaban al pueblo asimilando músicas religiosas dentro del templo e inspirándose en ellas para llevar a cabo la composición del vastísimo e inagotable repertorio de las músicas populares tradicionales. Estas, por el contrario, gozaron siempre de autonomía y buena salud, caminando en paralelo con la música eclesiástica por calles y plazas, chozas y mansiones, animando la vida y la existencia de las gentes.

¿ESCUCHABA EL PUEBLO EL REPERTORIO GREGORIANO COMPLETO?

Así lo afirma García Matos tajantemente cuando escribe estas palabras: "El pueblo hacía el papel de coro en los oficios divinos y entonaba los salmos, las antífonas y los himnos. Durante cientos de años cantó el pueblo las melodías rituales de la Iglesia". Afirmación muy sugerente, pero de todo punto insostenible. Porque el repertorio completo del canto gregoriano sólo se ha cantado en los monasterios, y en las colegiatas y catedrales de las ciudades y villas de cierta importancia. Mientras que en las parroquias pequeñas del ámbito rural los únicos cantos gregorianos que sonaban habitualmente eran los del *Oficio de Difuntos*, alguna melodía del *Ordinario de la Misa*, preferentemente la denominada *Missa de Angelis*, una de las más tardías por cierto, alguna antífona mariana, el oficio de *Vísperas* o *Completas* de alguna festividad especial, y las fórmulas de recitativos y entonaciones que el sacerdote cantaba en la misa. Imaginar que en todos los templos se cantaban los introitos, graduales, tractos, secuencias, ofertorios, comuniones, antífonas y salmos del repertorio gregoriano es soñar lo imposible, porque ni siquiera conocían ni cantaban estas músicas la mayor parte de los curas de las parroquias. La formación musical de los futuros clérigos siempre se redujo al aprendizaje de las fórmulas que el celebrante debía cantar en las misas festivas y en el Oficio y Misa de Difuntos, que por cierto era el más repetido durante todo el año en las parroquias, ya que constituía la parte más importante de la retribución del clero. El repertorio gregoriano completo no entró en los seminarios y casas de formación de clérigos sino a partir de finales del siglo XIX, cuando las sucesivas ediciones del *Liber Usualis* a cargo de los monjes de Solesmes redujeron a un tomo de fácil manejo los antiguos libros de facistol que servían en las catedrales y colegiatas para la interpretación del gregoriano, denominado canto llano.

Pero además el repertorio gregoriano restaurado por Solesmes ni siquiera en los seminarios y casas de formación era cantado por todos los futuros clérigos, religiosos y monjes. Como mucho, había en cada casa una pequeña *schola cantorum* que se encargaba de cantar las partes variables de la misa, mientras que el resto, como mucho cantaba las partes del ordinario, que no pasaban de tres o cuatro entre la gran variedad de fórmulas que ofrece el Kyriale. Y por lo que se refiere al Oficio, el canto se reducía a las *Vísperas* dominicales, los Maitines y Laudes de Triduo Sacro, y a algún canto más

en las fiestas extraordinarias. Así pues, los curas llegaban a las parroquias, sobre todo rurales, con un bagaje musical mínimo, reducido a unas cuantas fórmulas.

Pero hay más. Porque los verdaderos depositarios de la tradición musical litúrgica en las parroquias no eran los sacerdotes, sino los sacristanes. Eran estos servidores seculares, músicos de un oficio aprendido por tradición, los que de verdad mantenían vivas en la memoria las viejas fórmulas de canto heredadas de los mayores. Pero lo que es aún más sorprendente es que estas fórmulas de canto, a las que nos vamos a referir inmediatamente, no conservan en todos los casos la semejanza que permitiría relacionarlas directamente con las melodías gregorianas, sino que tienen todos los visos de proceder de otro fondo musical diferente, aunque emparentado seguramente con el repertorio gregoriano.

En conclusión, tampoco se puede sostener ni probar la hipótesis de que el pueblo cristiano escuchaba el repertorio gregoriano íntegro, sino sólo una parte mínima e insignificante, y además muy transformada y alejada de las sonoridades más características de dicho canto.

## 2. Diferencias musicales entre el canto gregoriano y el repertorio popular tradicional

Si quedara alguna duda acerca de la relación de procedencia del repertorio popular tradicional respecto del fondo gregoriano, ésta se disipa en cuanto se comparan uno y otro en sus rasgos musicales. Aunque el tema de esta ponencia no es precisamente aclarar las relaciones musicales entre ambos repertorios, tratando de establecer sus semejanzas y diferencias, no está de más enumerar algunos de los rasgos que marcan la diferencia entre uno y otro. Nos referiremos básicamente a las tres más notables: la sonoridad de los sistemas melódicos, las estructuras rítmicas y el estilo melódico.

En cuanto a *los sistemas melódicos*, las diferencias entre ambos repertorios son más que evidentes. El repertorio gregoriano es rigurosamente diatónico, mientras que el canto popular se nos muestra coloreado por constantes cromatizaciones e inestabilidades muy características de cada modo o sistema. La melodía gregoriana se mueve con una reiteración muy acusada dentro de los dos ámbitos, auténtico y plagal, de cada uno de los modos; la canción popular, por el contrario, no está sujeta a ningún esquema previo que sitúe la nota básica de cada sistema a una altura determinada dentro del decurso melódico, sino que evoluciona libremente en cualquier zona y altura. El repertorio gregoriano, aunque con una creatividad y variedad inagotable, está reiterativamente configurado por las sonoridades y la interválica propia de cada uno de los cuatro modos y sus sonidos finales; muy al contrario, en el repertorio popular han quedado restos bastante frecuentes de sistemas que tienen como base los sonidos Si, Do y La, así como de otras organizaciones protomelódicas que en el repertorio gregoriano quedan muy ocultas dentro de las fórmulas arquetípicas de cada modo y tono. Por último, en el repertorio popular encontramos infinidad de melodías en un estadio de evolución a mitad de camino entre la sonoridad modal y la tonal, mientras que en el canto gregoriano es casi imposible que aparezca este fenómeno.

Por lo que se refiere a *las estructuras rítmicas*, las diferencias entre ambos repertorios son todavía mucho más evidentes. La libertad rítmica de la melodía gregoriana, irreductible a cualquier esquema de repetición reiterativa (sólo presente en los textos mensurados) no resiste una comparación con el pulso uniforme que aparece en la inmensa mayoría de los cantos del repertorio popular. Es absolutamente evidente que nos encontramos en dos mundos completamente diferentes en este aspecto. Y ello es consecuencia precisamente de la diferente naturaleza de los textos de los que ambos

repertorios han nacido preferentemente: la prosa en la mayor parte del repertorio gregoriano, y el texto mensurado y estrófico en la canción popular. No hay que insistir demasiado en este punto.

Y en cuanto al *estilo melódico*, la comparación no ofrece duda alguna. Si hay alguna música claramente identificada desde que comienza a sonar, es precisamente el canto gregoriano, inconfundible precisamente a causa del estilo melismático o semiadornado de lo más característico del repertorio. A diferencia del repertorio popular, donde el estilo silábico predomina en absoluto, siendo el estilo melismático o adornado la excepción.

Podemos, pues, afirmar con toda seguridad que si comparamos el repertorio gregoriano con la canción popular tradicional, es más que evidente que nos encontramos ante dos mundos sonoros completamente distintos. Si hay alguna semejanza, ésta se da en la sonoridad de algunos sistemas melódicos. Pero puede explicarse más bien por la procedencia de ambos repertorios de un fondo de cultura musical más antiguo que ambos, y que ha sobrevivido en los dos de forma diferente, aunque con algunos rasgos de semejanza que podríamos llamar troncal.

### 3. Algunos casos claros de relación musical entre ambos repertorios

A pesar de la afirmación global que creemos haber demostrado en el apartado anterior se pueden detectar ciertos casos concretos del repertorio religioso popular tradicional en que una pieza del repertorio gregoriano es tomada como fuente temática de determinados cánticos populares. Conviene distinguir claramente entre una prestación directa y demostrable y una cierta semejanza entre la sonoridad de ciertos cantos populares y la del gregoriano, debida a la semejanza en los comportamientos melódicos de ciertos sistemas modales presentes en ambos repertorios.

Los casos de relación directa son muy contados y por ello se pueden identificar muy fácilmente. Uno de los más difundidos en variantes por todo el N.O de la Península es el de los cantos que proceden de la salmodia del cuarto tono gregoriano, que debió de ser tomada para el canto del salmo *Miserere* en el *oficio de tinieblas* (*Maitines* y *Laudes*) del triduo sacro, probablemente por razón de su semejanza cadencial con el sistema melódico de Mi modal, tan reiterativamente presente en la tradición popular musical española. El canto del salmo penitencial en el oficio se hacía con una especial solemnidad en el ámbito rural. A la única luz de la última vela del *tenebrario*, un coro numeroso formado por hombres del pueblo se dividía en dos grupos, uno que acompañaba al sacerdote en el templo y otro que se encerraba en la sacristía para alternar el canto de los versículos. El tono lúgubre de la salmodia y la dramatización de que se revestía el momento debieron de ayudar a la memorización de la melodía del *Miserere*, que ha servido posteriormente como fuente temática para numerosos cantos de Cuaresma y Semana Santa.

**(Véase el bloque I de ejemplos: EL GREGORIANO COMO FUENTE TEMÁTICA DE LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL)**

En la serie I de ejemplos, tomados de nuestro *Cancionero Leonés*, presentamos el canto del *Miserere* en versión popular, con la serie de transformaciones que ha ido experimentando en su largo proceso evolutivo. En las variantes A y B puede constatarse la semejanza básica de este recitativo con la fórmula del tono cuarto (final E), con la diferencia en la cuerda recitativa, que en la versión popular se hace sobre Sol en lugar de La. En la variante C aparecen algunas cromatizaciones sobre La y Sol, muy características del estilo popular, como más adelante comentaremos. Otro tanto ocurre en la variante D, que sirve de entonación todavía recitada al canto de las Siete palabras en el Viernes Santo. La variante E vuelve al diatonismo de la fórmula gregoriana. En

las variantes F y G aparece el segundo grado del sistema, la nota Fa, afectada por una inestabilidad que proporciona al sistema una ambigüedad entre el modo de Mi originario y una sonoridad menor sobre la misma nota. El ejemplo H muestra también una sorprendente mezcla de sonoridades, al aparecer por una parte la inestabilidad del II grado, Fa, junto a la cromatización del VII grado, Re que riñe la cadencia final de una sonoridad tonal al sensibilizar la subitónica. El ejemplo I es una muestra clara de la transformación, ya estable, del sistema de Mi modal en un sistema de La diatónico en altura Mi. En la variante J aparece de nuevo la inestabilidad del III grado del sistema, que al ser ahora de sonoridad menor por ser estable la cromatización del Fa, se asemeja a una modulación de tipo tonal hacia la subdominante La. Y finalmente, la variante K nos lleva, sorprendentemente, nada menos que a una sonoridad mayor sobre Sol, que denominaríamos modo mayor relativo del Mi menor, si nos encontráramos en el mundo de la música tonal.<sup>11</sup>

Otro de los casos de prestación bastante difundidos es el del la melodía del Prefacio, que presta base musical a un repertorio de cantos de texto jocoso, grotesco y a veces irreverente, con los que se imitaba el canto de los latines del cura en la misa. En el n° 2 del primer bloque transcribimos un ejemplo, *La monja boba*, tomado de nuestro *Cancionero de Folklore musical Zamorano*.<sup>12</sup>

Como conclusión de este primer punto podemos afirmar que la relación directa entre el gregoriano y la música popular por prestación directa del aquél hacia ésta es tan escasa que hay que calificarla como rarísima y excepcional.

#### 4. Otros tipos de relación musical entre ambos repertorios

##### A) *El repertorio litúrgico de tradición oral en latín*

Esta relación aparece en el repertorio litúrgico de cánticos en latín que se han conservado hasta hace poco por tradición oral. Los textos latinos de las ceremonias y ritos litúrgicos de la Iglesia Católica tenían, además de la música oficial del repertorio gregoriano, otro repertorio paralelo de melodías conservado y practicado por tradición oral, sobre todo en las celebraciones litúrgicas más repetidas y practicadas en las parroquias rurales: la misa dominical y festiva, la misa y el oficio de difuntos, las celebraciones de la Semana Santa y las Vísperas y Completas de algunas festividades solemnes. Esta tradición ha sido conservada sobre todo por los *sacristanes*, que además de prestar ayuda en la celebración del culto, ejercían el oficio de cantores, en diálogo con el sacerdote celebrante, de las piezas correspondientes al pueblo y a la *schola cantorum*.

Todas estas músicas, muchas de ellas seculares, desaparecieron a raíz de la reforma de los ritos litúrgicos y la autorización de las lenguas vivas en las celebraciones litúrgicas oficiales decretada por el Concilio Vaticano II. Tal como se cantaban, estas músicas no están escritas en ningún libro, y sólo han quedado testimonios de ellas en las escasas páginas que algunos recopiladores de música popular tradicional les hemos dedicado en los cancioneros. Las fórmulas se aprendían de memoria y se enseñaban de viva voz. Incluso aquellas que proceden de una corrupción (creativa) del gregoriano, tampoco se puede decir que estén escritas, al menos en la forma en que se cantaban y estaban en la memoria. Primero, porque son fórmulas melódicas que en ciertos casos proceden de la asimilación de una cultura musical foránea, culta, que era transformada, a veces profundamente, por la práctica popular, adquiriendo una sonoridad nuevo. Pero además, porque en muchas de ellas no están, al parecer, emparentadas con las del repertorio gregoriano oficial, o al menos no se percibe claramente su parentesco con ellas.

Hemos dicho que eran los sacristanes los intérpretes de esas músicas tradicionales. Pero hay que añadir, para precisar bien las cosas, que no eran ellos los únicos intérpretes, porque tanto en la misa dominical y festiva como, sobre todo, en la de las grandes solemnidades, el pueblo entero se unía al canto, o bien eran interpretadas por un coro de hombres, cuando se trataba de la gran misa solemne festiva, cuya tradición musical, aun procediendo de un tipo melódico único, era mantenida y celosamente guardada en cada lugar con sus variantes características.

Ejemplos del bloque II: EL REPERTORIO POPULAR TRADICIONAL, CANTOS LITURGICOS EN LATIN

Transcribimos a continuación algunos de los ejemplos de estas músicas que hemos recogido en nuestros cancioneros de Zamora y León. En el bloque II de ejemplos hemos clasificado dos apartados. En el 1 incluimos una serie de variantes del ordinario de la misa relacionadas por su sonoridad y estilo melódico con el canto gregoriano. El grado de desarrollo melódico da origen a un tipo de variantes que podemos denominar simples (grupo A, *Kyrie, Gloria y Credo* -dos versiones-), que se cantaban en los domingos ordinarios por toda la asamblea; otras solemnes, de estilo muy adornado (grupo B, *Gloria y Credo*), que se cantaban en las grandes solemnidades por un grupo numeroso de hombres, y otra simplificada, que se cantaba a toda prisa en las celebraciones diarias (grupo C, el *Gloria* de la *misa galopada*, tal como se la denominaba corrientemente). La fuente de las versiones del *Kyrie y Gloria* está documentada en ciertos manuales de canto litúrgico editados para el uso común, que contienen versiones del denominado canto mixto. Transcribimos una página de uno de estos manuales de la que seguramente procede la versión tan difundida de estas melodías de uso tradicional (D: versión arquetípica). En cambio del *Credo* no hemos encontrado hasta ahora documento alguno que permita detectar la fuente de la que puede proceder la versión popularizada.

En el apartado 2 transcribimos otra serie de ejemplos en los que se percibe claramente el origen frontal respecto del canto gregoriano, del que parecen una especie de corruptela creativa. Pueden proceder, tanto de una simplificación progresiva del original, como de algunas versiones de canto mixto, que al fin y al cabo consiste también en una simplificación de las melodías del canto llano. Las pertenecientes al oficio y misa de difuntos eran de uso casi diario. En la del *Oficio de tinieblas* del miércoles santo aparecen las fórmulas tradicionales más comunes para el canto de las partes del propio de la misa, de las antífonas y de la salmodia.

El interés que ofrecen estas fórmulas musicales es doble. Por una parte son testimonio de unos usos que ya han desaparecido, de los que apenas quedan ya más que supervivencias. Pero sobre todo tienen un gran valor documental acerca del funcionamiento de la memoria como soporte diferente de la partitura escrita. Estudiar comparativamente todas ellas y relacionarlas con los arquetipos de los que proceden es un trabajo todavía pendiente, a causa de la escasez de datos musicales recogidos directamente de la tradición oral.

B) Cánticos hechos a imitación de los elementos musicales del gregoriano.

El repertorio de estos cantos recogido en las recopilaciones de música popular tradicional es todavía más escaso que el del apartado anterior, pero no por ello menos interesante. Se trata de cantos religiosos que imitan en su estructura y en su estilo melódico las sonoridades del repertorio gregoriano.

(Véanse los ejemplos del bloque III: CANTOS IMITATIVOS DEL ESTILO MELODICO GREGORIANO)

En el bloque III de ejemplos transcribimos para ilustrar este apartado los dos estilos presentes en el repertorio popular religioso. El estilo melismático aparece en las dos versiones del *Oh admirable Redentor*, una recogida en tierra de León y otra en la de Burgos. El *Viacrucis*, recogido en tierras de Zamora, es una buena muestra de estilo silábico. En ambos casos, además de la imitación de los estilos del canto gregoriano, se percibe también una sonoridad diatónica que recuerda la austeridad sonora de las dos variantes del *protus* gregoriano.

#### 5. Constantes que se detectan en el comportamiento melódico

Si se analizan detenidamente los ejemplos que hemos transcrito para ilustrar este trabajo comparándolos con la fuente gregoriana de la que proceden, se pueden detectar una serie de transformaciones melódicas debidas al impulso creativo obrado por las estructuras musicales presentes en la memoria del cantor popular tradicional. Y bajo esas transformaciones se perciben asimismo una serie de constantes en el comportamiento melódico, que se pueden enunciar en la siguiente forma:

A) *Tendencia a la cromatización de ciertos grados que suelen ser inestables en los sistemas melódicos del repertorio popular tradicional:*

- El II grado en el sistema melódico de MI, que llega a transformarse en un sistema homónimo de sonoridad menor. En los casos más extremos, el VII grado se altera, y el sistema tiende a la tonalización (caso del *Miserere*).

- Los grados III y VII en el sistema modal de LA, que en ocasiones suena casi como una tonalidad menor, aunque el comportamiento global de la melodía no es tonal, sino modal (Caso del *Credo* de la misa dominical y solemne). En ciertos casos la sensibilización de la subtónica es consecuencia de la influencia del repertorio tonal sobre el modal. Pero en otros casos parece percibirse como una especie de alergia a las distancias de un tono, que se suaviza mediante la cromatización del grado inmediatamente inferior. Evidentemente, si se analizan bien los ejemplos, queda bien claro que no se trata de verdaderas modulaciones, sino de inestabilidades características que sólo se producen en determinados episodios de la melodía, siempre muy similares.

B) *Tendencia al desarrollo melismático en la solemnización del canto* (caso del *Credo*, y sobre todo del *Incarnatus*, que siempre gozaba de una interpretación individual, a cargo de la voz mejor dotada y reconocida entre el grupo de hombres que formaban el coro popular). El desarrollo melismático de melodías de estilo silábico es una constante en determinados géneros del repertorio popular, sobre todo en ciertos cantos de trabajo. En los casos que hemos transcrito aquí el fenómeno ocurre en una forma del todo semejante a la común. Estamos, pues, ante un comportamiento habitual del cantor solista popular, tomado en prestación para el repertorio religioso.

C) *Tendencia en sentido contrario, a la simplificación, en la asimilación del repertorio gregoriano* (caso del Oficio y Misa de Difuntos). Esta simplificación se produce como consecuencia del comportamiento de las melodías gregorianas cuyo curso sigue pautas sorprendentes y extrañas, no sólo al cantor popular tradicional, sino a cualquier músico educado exclusivamente en los sistemas de la música tonal.

#### Conclusión

El análisis comparativo entre el repertorio musical gregoriano y el tradicional revela profundas diferencias en las sonoridades, que no permiten sostener la afirmación de la dependencia frontal de la música popular de tradición oral respecto del repertorio gregoriano. Los casos de relación comprobada sólo aparecen en el género religioso y son muy escasos, prácticamente insignificantes, en el conjunto del repertorio tradicional, incluso en el religioso.

Ciertas similitudes en las sonoridades pueden explicarse por el origen de ambos repertorios en fuentes comunes anteriores a ambos, que se han mantenido a través del tiempo en estas dos vetas de cultura musical que son el canto gregoriano y el canto popular tradicional. Al igual que el primero está indisolublemente unido a la lengua latina, el canto popular no puede entenderse, ni en su origen ni en su desarrollo y conservación, sin una referencia constante a las lenguas romances que le prestan el soporte verbal del que nacen las músicas.

## RELACION ENTRE GREGORIANO Y MUSICA POPULAR

**EJEMPLOS MUSICALES (ver nota al comienzo de este escrito, que queda suprimido.**

LA CONSERVACIÓN Y LA RESTAURACIÓN  
DEL CANTO RELIGIOSO TRADICIONAL  
LAS IGLESIAS LATINAS (ESPAÑA)

Conferencia pronunciada enviada y leída en el Coloquio en la Abadía de Sylvanes,  
julio-agosto de 2002

Sobre el tema 'Memoria fraccionada, memoria compartida'

*El Canto de las Iglesias de Oriente y de Occidente  
en los albores del Tercer Milenio*

Comienzo esta aportación mía pidiendo permiso para cambiar el sugerente título propuesto para el primer tema de este Coloquio. En el caso del país al que represento, España, el título debería quedar modificado así: "*La Agonía del Canto Religioso Popular a lo largo del siglo XX en España, y las escasas posibilidades de conservación y restauración que aparecen como posibles*". La invitación de Marcel Pérès a participar en este coloquio me ofrece una buena oportunidad de describir el progresivo debilitamiento de la tradición cantora en España, hasta su extinción casi total, pues no quedan en este momento más que restos muy aislados de esa tradición, uno de los cuales, *Los Cantores de Andavías*, podrá ser escuchado en una de las audiciones propuestas para este encuentro. Este itinerario hacia la agonía que ha sufrido en España la tradición cantora de la música religiosa ha tenido lugar a lo largo del siglo XX, pero sobre todo a partir de la década de 1940. Como básicamente este período coincide con mi vida profesional como músico, ya que he ejercido tareas musicales activas durante tres décadas en la música eclesiástica, y después trabajos de investigación sobre la música popular de tradición oral, esta aportación mía va a tener un tinte casi autobiográfico: hablo y escribo ante todo como actor y espectador, aunque también como estudioso e investigador.

## **1. Los últimos testigos de una tradición musical secular**

En la pequeña aldea de la provincia de Salamanca en que pasé los quince primeros años de mi vida, la actividad musical de la parroquia estaba muy definida, y reflejaba sin duda una situación que venía de muy atrás, y que era la más común en las parroquias rurales y también en muchas urbanas. El párroco que por el año 1942 regía la vida religiosa de mi pueblo cantaba con voz fuerte, sonora y bien timbrada los latines litúrgicos de la misa y los oficios siguiendo una tradición que después he seguido escuchando a la mayor parte de los curas de mayor edad, hasta la desaparición del canto en latín a partir del Concilio Vaticano II. Esta tradición cantora se apoyaba sobre las fórmulas del canto gregoriano, pero tomadas con una gran libertad: se cantaban introduciendo más o menos adornos, quiebros y cromatizaciones, dependiendo de la mayor o menor solemnidad de la fiesta, y en un estilo que, cuando se trataba de curas con buen oído musical (éstos eran muy pocos), terminaba por ser personal, aun dentro de una tradición.

Al lado del párroco y en estrecha vinculación musical con él había otro personaje que era el verdadero jefe y responsable de la música litúrgica: el *sacristán*, verdadero 'maestro de capilla' imprescindible, que dialogaba los latines litúrgicos con el cura, cantaba la parte del pueblo en las celebraciones, animaba la actividad musical de la parroquia, y desempeñaba tareas de ostiario, lector, acólito y subdiácono. Los *sacristanes*, gremio cuya actividad musical terminó con el paso a las celebraciones en lengua vernácula, eran en aquella época (década de 1940) y hasta mucho después los representantes vivos de una tradición cantora que tenía sin duda varios siglos de vigencia. Después de aquellos años pude comprobar durante mucho tiempo cómo el

oficio de sacristán dejaba sentir el peso de la tradición musical sobre los sucesivos curas que iban pasando por las parroquias, terminando siempre por imponer los usos musicales tradicionales que en cada lugar se habían conservado por tradición oral y práctica diaria.

Este hecho tiene una explicación muy sencilla: la preparación musical de los futuros curas se reducía en sus años de estudios a muy pocos elementos. El primero, el aprendizaje memorístico de las fórmulas musicales que les eran imprescindibles para las celebraciones: la parte del sacerdote celebrante en la *misa*, que era muy corta, y las salmodias y antífonas correspondientes al *oficio de difuntos* (el más repetido en la liturgia parroquial, por razones obvias) y al canto de las *vísperas* o *completas* en algunas fiestas muy solemnes. Después, la memorización de algunas fórmulas de canto del *ordinario de la misa*, tomadas de los repertorios de *canto mixto* (de las que después hablaré). Y además, la práctica de un breve repertorio de viejos cantos tradicionales en lengua vernácula, muy conocidos y cantados en casi toda España. Como he dicho, a esta formación musical elemental de los curas casi siempre se imponía el sacristán, sobre todo porque la mayor parte del corpus musical necesario para las celebraciones litúrgicas y piadosas la conocía mejor que el cura recién llegado, sobre todo si éste era joven.

Pero además de esta tarea musical, esta especie de semiclerigos que eran los sacristanes ejercían también casi siempre como protochantres de todas las actividades musicales de la parroquia. Ellos eran los que preparaban, ensayaban y dirigían al coro de hombres que en la mayor parte de las parroquias cantaban la gran *misa solemne* en latín en las grandes fiestas del año: la que todavía mantienen viva los *Cantores de Andavías*. Y ellos eran también los que iniciaban y sostenían, con voz fuerte y segura, los cantos del repertorio tradicional en lengua vernácula que doblaban las celebraciones litúrgicas o solemnizaban los actos piadosos como procesiones, novenarios, cultos piadosos, santas misiones y otros. Con ellos la tradición cantora se mantenía viva, muy semejante en ciertos rasgos comunes en todos los lugares, y diversificada también en otros detalles que formaban parte de cada tradición local.

## **2. Algunos ejemplos del repertorio musical litúrgico tradicional.**

Al comienzo de la década de 1970, cuando todavía esta tradición cantora estaba viva en la memoria, aunque había desaparecido en la práctica, comencé a realizar una recopilación de músicas tradicionales en mi tierra natal, Zamora, una de las provincias del Oeste de España. Y dentro del contexto general de las canciones, formado por el ciclo vital y el ciclo anual de costumbres, trabajos y fiestas, dediqué también una parte de mi trabajo a recoger muestras de los cantos religiosos en lengua vernácula, y a modo de apéndice, un repertorio de muestras de los cantos tradicionales en latín.<sup>i</sup> Con la colaboración de algunos cantores amigos de mi padre, pude recoger en grabación fonográfica, por el año 1972, las interpretaciones tradicionales de la *Misa Solemne Festiva*, *Misa Dominical* y *Misa ferial* que yo había escuchado desde pequeño, y que son muestras de tres formas diferentes de cantar los cantos litúrgicos en latín en estilo muy adornado, en estilo semiadornado y en estilo silábico. En un segundo trabajo de recopilación realizado en la provincia de León,<sup>ii</sup> volví a registrar grabaciones de un repertorio más amplio de cantos litúrgicos en latín, en el que además de fórmulas musicales de diferentes tipos melódicos de los tres estilos de canto de la misa, recogí también fórmulas y tipos del *Oficio de Difuntos*, del canto de la salmodia en diferentes

tonos, de los responsorios, del canto tradicional del salmo *Miserere* perteneciente a los *Maitines del Triduo Sacro* y, lo más sorprendente, una fórmula para el canto de las *Lamentaciones de Jeremías*, también de los *Maitines del Triduo Sacro*, en la que reconocí una de las que en mis años de estudiante se difundieron como pertenecientes a un recién descubierto y transcrito *Códice Silense*, que atestigua una tradición hispana distinta de la que presentan los libros litúrgicos vigentes en la época a la que se refería el sacristán de un pueblecito de la montaña, por nombre Solle, que me los cantó para la registración sonora.

De todos estos documentos, y de algunos más que he recogido en el *Cancionero Popular de Burgos*, actualmente en proceso de edición, he realizado transcripciones musicales, naturalmente aproximativas, dada la dificultad que presentan las fórmulas muy adornadas o recitadas, en las que la grafía musical sólo puede dar una idea aproximada del *tempo* en que se desarrolla el canto. No obstante, como la principal finalidad de estas transcripciones es hacer posible el estudio comparativo, tienen la utilidad de demostrar, por una parte, cómo estas fórmulas viven en variantes en la memoria de los cantores de diferentes lugares, y por otra parte, constatar cuáles son los arquetipos melódicos de los que proceden en su mayoría. De todas estas fórmulas de canto, la más reiterativamente presente en la tradición, al menos por las tierras del Noroeste de la Península Ibérica, únicas en que ha sido recogida en algunas grabaciones y recopilaciones sonoras, es la de la *Misa Solemne festiva*. La excepcional importancia histórica de esta práctica musical en la tradición popular no ha sido apenas captada por los estudiosos y los recopiladores.

### 3. La práctica del *canto mixto* en las celebraciones litúrgicas tradicionales

En mi ignorancia, alimentada por elucubraciones de músicos de oficio, sobre todo maestros de capilla, y de estudiosos y recopiladores que afirmaban con demasiada ligereza que la *misa festiva solemne* conservada en la tradición popular era un resto vivo de la vieja tradición hispana, yo también creí durante algún tiempo, a pesar de algunas dudas que me causaban los textos de la liturgia latina y las sonoridades recientes (las de un sistema tonal mayor) de algunas de sus partes, que en efecto se trataba de una supervivencia del repertorio mozárabe. Sólo salí de mi error cuando, con ocasión de un congreso denominado *Gregoriano Tercer Milenio*, celebrado en Madrid en marzo de 1995, escuché una ponencia que expuso José Sierra, Catedrático de Paleografía en el Real Conservatorio Superior de Madrid, con el título *Canto Mixto*.<sup>iii</sup> El trabajo de Sierra, tal como él mismo declara al comienzo de la misma, no es más que una primera aproximación a una práctica musical que pervivió durante tres siglos en las iglesias españolas (también en las de otros países, en diferentes formas). Pero precisamente por ello abre las puertas al estudio de todo un mundo de práctica musical que ha sido ignorado o silenciado por los investigadores. Así lo afirma Sierra al comienzo de su trabajo con estas palabras:

“La investigación moderna, especialmente después de la reforma de Solesmes, ha considerado este canto como uno de los síntomas más evidentes de la decadencia del canto gregoriano puro, en el que, según la mencionada reforma, no cabe la divisibilidad del tiempo simple. Debido a ello, el Canto Mixto ha sido postergado y eliminado, no sólo de toda práctica ortodoxa, sino de su estudio y consideración histórica. Esa es la razón de que no se haya tratado nunca en los estudios musicológicos ni aparezca apenas en los diccionarios, y si lo hace, es con evidente descuido y poco rigor.”<sup>iv</sup>

A continuación cita Sierra una definición del *canto mixto* que aparece en el *Diccionario Técnico de la música*, de F. Pedrell:<sup>v</sup>

“*Canto mixto o figurado*.- En la música litúrgica es un canto formado con elementos del gregoriano y de la música. Su tonalidad es diatónica, como en el gregoriano, pero su ritmo es uniforme, como en la música en general, determinado por un compás. Es muy usual en las iglesias de España. Ha consentido, y, desgraciadamente, sigue consintiendo muchos abusos, y sujetando a compás melodías gregorianas características, haciendo de ellas una verdadera profanación. Según el P. Uriarte, lo que los métodos de canto llano suelen llamar *canto mixto o figurado*, consistente de ordinario en himnos y secuencias, no es más que una bastarda derivación del canto gregoriano puro”.

El comentario peyorativo de esta definición descriptiva es a todas luces evidente, y Pedrell no oculta el desprecio que le merece.

La ponencia de José Sierra deja muy claro que el *canto mixto*, que se venía practicando en España a partir de mediados del s. XVI, aplicado sobre todo a los himnos y las secuencias, se fue extendiendo también a otros textos litúrgicos, adquiriendo durante el s. XVIII un gran incremento que afectó sobre todo a los cantos del ordinario de la misa, y también a otras formas no estróficas como son las *Pasiones*, *Lamentaciones*, *Evangelios*, *Epístolas* y *entonación de oraciones*. Este incremento en la composición creó todo un repertorio paralelo inspirado en las sonoridades gregorianas, cuyo uso se extendió a catedrales, monasterios y templos parroquiales. Evidentemente, eran los seminarios, los noviciados religiosos y las casas de formación los centros donde se aprendía este repertorio, cuyo uso se extendió así a la mayor parte de las iglesias rurales, último reducto donde se conservó vivo hasta la aplicación de la *Constitución de Sagrada Liturgia* del Concilio Vaticano II que instauró el canto en lenguas vernáculas.

Desde que escuché la conferencia de José Sierra me puse a buscar y reunir toda la documentación posible sobre repertorios de canto mixto, y ya he logrado encontrar la mayor parte de las fuentes documentales de las que proceden los arquetipos de la *misa solemne dominical* que había recogido de la tradición oral. En un trabajo que estoy preparando daré cuenta de todas estas fuentes, y trataré de esclarecer la forma en que los arquetipos de canto mixto que está en el origen de este documento son tratados creativamente por los cantores tradicionales, que lo aprendieron seguramente de los curas que a su vez lo habrían memorizado durante sus años de estudio.

### **Un repertorio no muy antiguo, pero un estilo de canto con rasgos milenarios**

El último punto de la ponencia de José Sierra, titulado *El Canto Mixto y otras tradiciones de Canto*, es casi esquemático, pero contiene algunas sugerencias muy iluminadoras. Las deduce Sierra de ciertas afirmaciones de autores teóricos que arrojan mucha luz sobre la práctica tradicional del canto tal como ha llegado hasta hace unas décadas. Siguiendo la clasificación que hace Jerónimo Romero de Ávila en la introducción al *Breviarium Gothicum*,<sup>vi</sup> Sierra se pregunta cuál sería el lugar del canto mixto en la catedral de Toledo durante el siglo XVIII. Y responde en la siguiente forma, siguiendo la exposición del teórico citado: En esta época hay cuatro tradiciones

de canto conviviendo en la catedral toledana. 1: el *Canto mozárabe o gótico*, que siempre es mixto, y se rige por el tiempo de la mensura binaria, excepto los himnos, que están bajo mensura ternaria. 2: el *Canto eugeniano*, que ahora llamamos *melódico*, (que es) de dos formas: de glosa simple y doble; la glosa doble la usamos en todas las festividades *per annum*; la glosa simple en las ferias, Responsorios y Tractus; y la glosa doble en el Gradual de la Misa de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo. 3: el *canto Llano o Gregoriano*. Y 4: el *Canto Mixto*.

A la vista de esta clasificación, no podemos menos de pensar en las tres formas de canto que hemos recogido en los cancioneros de tradición oral a los que nos hemos referido. En ellos aparece bien clara una triple forma de cantar, la muy adornada, la adornada y la simple, que están en correspondencia con los tres tipos de categoría litúrgica de las festividades: solemne, dominical y ferial. Leyendo bajo esta luz las transcripciones de los cantos que hemos recogido de la tradición viva, resulta evidente que los cantores tradicionales han sido hasta hace poco los testigos vivos de unas formas muy antiguas de canto litúrgico que se han conservado por tradición oral. En especial la forma muy adornada, con la que se canta la *misa festiva solemne* tradicional, deja bien claro que, si bien los repertorios de canto mixto no tienen en general más de tres siglos de existencia, cuando los cantores los interpretan en estilo adornado están poniendo en práctica una forma antiquísima de canto de la que son testigos vivos, y que no está escrita en los signos musicales de los libros litúrgicos.

Que en el tratado de Romero de Ávila se relacione esta forma de cantar con la vieja tradición del canto mozárabe nos vuelve a plantear un interrogante apasionante acerca de unas músicas que no están estudiadas y que están a punto de morir, pues sólo quedan vivas en la memoria de cantores de avanzada edad. La hipótesis que ronda en la mente queda flotando: el canto mozárabe y los repertorios en que estaba escrito perecieron ciertamente, hace ochocientos años, perseguidos hasta la extinción casi total por los decretos de Roma. ¿Pero desapareció también el estilo de canto de aquellos tiempos, o habrá pervivido en la práctica de los cantores populares?

#### **4. El canto tradicional popular en lengua vernácula**

Es bien sabido que en todas las iglesias ha existido la práctica del canto popular tradicional conviviendo con el canto del latín litúrgico. En este repertorio popular religioso recogido en las recopilaciones de cantos tradicionales de España se perciben dos estratos o vetas diferentes. La primera de ellas, la más antigua, está integrada por cánticos muy relacionados con las fiestas y los ciclos litúrgicos de Navidad, Cuaresma y Pascua, y con las fiestas de la Virgen María y de los Santos más relevantes del santoral. Estos cantos paralitúrgicos se hicieron sin duda para permitir la expresión y la plegaria en lengua vernácula en el contexto de la liturgia en latín. El estilo de estos cantos es en general sobrio y severo, y recuerda la sonoridad y el ritmo de las secuencias e himnos gregorianos. Pero también, en muchos casos, aparecen variantes adornadas de algunos cantos en interpretaciones de cantores que mantienen una costumbre muy antigua de ampliar con melismas y adornos las melodías silábicas. En este fondo antiguo se pueden encontrar, si se hace una lectura atenta y pausada, verdaderas joyas musicales, muestras de una sabiduría musical que sin duda hunde sus raíces en los usos musicales medievales, tanto litúrgicos como profanos.

Mezclados en los usos y costumbres con este bloque antiguo, aparecen también otros cánticos religiosos relacionados con la piedad privada, y con las devociones

modernas, con las advocaciones a los Santos de los siglos XVIII y XIX, y con el cristianismo militante y combativo que lucha también con himnos y cánticos contra incrédulos, ateos y pecadores. El lenguaje de estos cantos es barroco y ampuloso, lleno de cultismos y términos teológicos que el pueblo no comprende. Y las melodías, cuya hechura no se remonta más allá de la mitad del siglo XIX, imitan el estilo popular, pero sólo lo consiguen raras veces. Forman la parte más reciente y menos valiosa, desde el punto de vista musical, del repertorio popular religioso en lengua vernácula.

## 5. Las etapas de la destrucción de las tradiciones

Todo este gran tesoro de músicas se ha perdido en menos de un siglo, quedando en el olvido. Como decía al comienzo de esta comunicación, también he sido testigo, por razón de mi oficio de músico y de mis trabajos de estudio y de investigación, de esta agonía de los cantos tradicionales religiosos.

El debilitamiento comenzó por la eliminación del viejo repertorio de los cantos litúrgicos tradicionales en latín. Volviendo a mis años de niñez y adolescencia puedo reconstruir el primer paso de este olvido. Hacia el año 1944 llegó a mi aldea un nuevo cura párroco que sustituyó al viejo, al que me referí al principio. Al año escaso de su llegada comenzó a aplicar una reforma musical impulsada por el rebufo del *Motu Proprio* de Pío X. Tenía una voz excelente y un buen oído musical, pero sobre todo una fiebre gregoriana, seguramente adquirida en sus años de estudiante de Teología, que en seguida quiso contagiar a la parroquia. Enseñó a un coro de chicas jóvenes nada menos que la misa *Cum iubilo* para la fiesta grande del pueblo, la Virgen de la Paz, precedida por el introyto *Statuit Dominus*, que le debía sonar a música celestial (no es necesario decir que Solesmes quedaba muy lejos en la interpretación del piadoso coro). De un golpe quedó eliminada la participación del sacristán y del coro de hombres que siempre habían cantado la *misa popular solemne*. Para las liturgias dominicales acudió a la colaboración del maestro (mi padre), y ensayó con los niños la misa *De Angelis*. Y para la liturgia diaria (casi siempre el *Oficio de Difuntos*), enseñó también las melodías gregorianas a un pequeño coro de monaguillos (del que también formé parte) a las órdenes de un mozalbete con buen oído. En cuanto al repertorio viejo de cánticos tradicionales que conocía todo el pueblo, también fue renovado en muy poco tiempo, sustituido por unos cuantos cánticos piadosos para la comunión, para la fiesta del Sagrado Corazón de Jesús, para el Mes de Mayo, y por algunos villancicos simples para la adoración del Niño Jesús en Navidad. El panorama musical de la parroquia cambió en poco más de tres años, entrando así en el espíritu de la reforma de Pío X. En las dos décadas siguientes pude comprobar cómo esta reforma en las costumbres musicales fue llegando sólo a una pequeña parte de las parroquias, y además muy lentamente, de acuerdo con las escasas facultades musicales de que el clero siempre ha dado muestras.

De los intentos de gregorización (al modo de Solesmes, claro está) del clero y de las parroquias, no sólo fui testigo durante casi tres décadas, sino que además fui, hoy lo puedo decir así, culpable por ignorancia. Encargado del coro y de la música en el Seminario Diocesano de Zamora, fui enviado a cursos acelerados de Ritmo y Modalidad gregoriana impartidos por un profesor graduado en el Instituto Gregoriano de París, que nos metió en la cabeza todas las teorías de Dom Mocquereau, Dom Pothier y Dom Ferretti, inventores de la estética del canto gregoriano fundada sobre la teoría de *un punto=un tiempo indivisible*, que contradice más de un milenio de práctica

de canto en la Iglesia latina. Debo confesar que mis esfuerzos como director del coro fueron casi inútiles: sólo conseguí que una pequeña *schola cantorum* entonase con cierta corrección las partes del propio de la misa dominical. En cuanto al colectivo de estudiantes, futuros curas, conseguí muy poco. La mayor parte de ellos, al llegar a las parroquias, fueron a depender de los sacristanes de cada lugar, que siguieron siendo los verdaderos maestros de la liturgia parroquial. A lo sumo, los que tenían un oído medianamente correcto lograban ensayar a un coro parroquial de chicas un breve repertorio de cánticos en lengua vulgar, la mayor parte de ellos compuestos por maestros de capilla que inventaban músicas en el aura de la sonoridad piadosa recomendada por Pío X, sobre unos textos detestables, ridículos y faltos del mínimo decoro estético para ser cantados en los templos. La dignidad y la inspiración de los vetustos cantos del repertorio tradicional fue quedando cada vez más olvidada.

Para decirlo resumiendo: este panorama, el más común en la mayor parte de las parroquias de España, duró casi hasta la instauración de la liturgia en lenguas vivas decretada por el Concilio Vaticano II. Las recomendaciones sucesivas de las encíclicas *Divini Cultus* de Pío XI, y *Musicae sacrae disciplina*, con la consiguiente *Instructio* de Pío XII, que recomendaban la participación de los fieles en la liturgia también por medio de cánticos en lengua vulgar inspirados en texto y música en los contenidos de las plegarias litúrgicas tuvieron muy escaso eco en España, dada la escasa formación litúrgica de los Maestros de Capilla. Finalmente, fue el mandato de la *Constitución de Sagrada Liturgia* el que se desató en España una nueva oleada de músicas en las lenguas vernáculas, cuyo fruto ha sido un puñado de cánticos dignos en texto y música, y una invasión (quizá sea más exacto llamarla epidemia) de músicas de nueva creación que, bajo la disculpa de facilitar la participación de los fieles en la liturgia por medio del canto, que ha trivializado y en muchos casos ha envilecido las músicas y los textos hasta unos límites insoportables para las personas dotadas de sensibilidad. En cuanto al canto popular tradicional en latín, es evidente que también murió de muerte súbita “por decreto”. Ciertamente la participación está asegurada, si por ello entendemos que los fieles canten en su lengua materna. Pero ¿a qué precio?, podemos preguntarnos.

## Conclusión

Ya lo dije al comienzo de esta aportación: no he tenido más remedio que hablar sobre una desaparición, sobre una agonía. ¿Podré añadir algo todavía sobre el título que se me propuso para esta conferencia, diciendo algunas palabras sobre *conservación y restauración*? Voy a intentarlo.

Comienzo por *el canto popular litúrgico en latín*. Por si acaso pudiesen resonar en mi país las palabras que he escrito, comenzaré dando una voz de alarma ante la agonía de siglos enteros de música popular religiosa tradicional en latín. Los *Cantores de Andavías* son un ejemplo de lo que se ha hecho en un lugar escondido e ignorado del Oeste de España. Una serie de circunstancias favorables han hecho posible que ellos hayan conservado su herencia: el empeño de ellos mismos, un sacerdote que les ha animado (no sólo permitido) a no olvidar las viejas músicas que sabían, y un grupo de amantes y estudiosos de las tradiciones que les han impulsado y ayudado a que recuerden lo que ya estaba medio olvidado. Los cantores de Andavías eran sólo ocho o nueve hace unos años, y hoy se han duplicado. Aquí hay una esperanza.

Segundo: ¿Sería posible que en otros puntos surgieran otros grupos como el de Andavías? Es difícil, pero no imposible. El rescoldo se puede animar a partir de una

práctica todavía no extinguida. Si el olvido no es total, se podría extender el ejemplo de Andavías a otros lugares, a otras piezas, a otros repertorios de canto mixto que hoy duermen en los archivos y pueden recibir nueva vida musical.

Tercero: el camino no puede ser esperar a que el clero y los obispos impulsen esta reanimación, pues comparten mucha responsabilidad en su desaparición. Por otra parte, las celebraciones litúrgicas tal como hoy se hacen no dejarían demasiado lugar a los latines ni a los desarrollos musicales largos, en unos tiempos de prisa y aceleración que el clero parece compartir gustosamente, quizá por temor a que los templos se queden vacíos. Pero se pueden intentar otros caminos, otras ayudas. Se pueden tocar otras sensibilidades. Porque la música tradicional popular también es una herencia cultural, un testimonio histórico que alguien tiene la obligación de conservar. Encontrar personas, instituciones, personajes del mundo de la política que sean sensibles a iniciativas de restauración, buscar espacios y tiempos para estas músicas, es cuestión de imaginación. Bien claro tenemos el ejemplo de lo que aquí, en Sylvanes, se está consiguiendo en estos encuentros. Quedan personas que todavía recuerdan las formas de cantar. Quedan grabaciones documentales de estas músicas. Quedan repertorios impresos de canto mixto en los archivos. ¿No se podrían conjuntar todos estos factores?

Y finalmente otras palabras sobre el *canto popular religioso en lengua vulgar*. En este campo las posibilidades son todavía mucho mayores, porque la memoria está mucho más viva, los repertorios están transcritos y grabados en documentos fonográficos y el número de cantoras y cantores vivos es mucho mayor. Aquí tendría que haber una labor previa de selección, para tomar lo más representativo de las viejas tradiciones: los cantos más bellos e inspirados en texto y música, los más ligados a las grandes festividades del ciclo litúrgico y a los Santos patronos de cada lugar. Restaurar la memoria de este repertorio selecto, darlo en interpretaciones ejemplares que permitan recordarlo, aprenderlo y repetirlo a grupos más jóvenes de cantores, sería un trabajo ejemplar, para el que las ayudas de todo tipo no serían difíciles de conseguir.

Y además sería una buena lección para los responsables del canto popular en las celebraciones litúrgicas. Que por cierto, la necesitan mucho.

¿SE PUEDE LEGISLAR SOBRE ARTE?

*NOTA PREVIA: Incluyo este texto porque aunque no cae de lleno en el tema de la música popular tradicional, lo roza de pasada en algunas de las consideraciones que contiene. Por otra parte pertenece al contexto temático de los dos escritos anteriores, por lo que considero que puede interesar a algunos lectores.*

Es evidente que la pregunta que da título a esta mesa redonda es retórica, ya que la respuesta es muy clara. Se puede, en efecto, legislar sobre arte, pero de poco o de nada sirve, sobre todo a largo plazo. Y tampoco sirve de nada a corto plazo cuando una ley ya nace caduca por no tener en cuenta la realidad sobre la que el legislador quiere actuar. La historia demuestra en una forma reiterativa que siempre que la autoridad ha pretendido regular por medio de leyes la producción en cualquiera de las artes bellas, ha terminado siendo desautorizada por la fuerza de los hechos. Y no ha sido una excepción el Papa Pío X al emitir, *motu proprio*, el renombrado decreto que legislaba sobre la música en el culto de la Iglesia católica. Los cien años transcurridos ya desde su promulgación proporcionan suficiente perspectiva para comprobar el efecto que tuvieron las normas dictadas por tal decreto, escaso en algunos de sus aspectos más importantes y dudoso en otros, por lo que se refiere a nuestro país. La escasez del tiempo de que dispongo me obliga a resumir casi en enunciados una serie de puntos que quiero dejar claros. Evito repeticiones sobre temas ya tratados en estos días, y voy directamente a consideraciones básicas sobre los aspectos más discutibles y los puntos más débiles del decreto.

### ***El Motu proprio, nueva ocasión perdida para una reforma a fondo***

Ante todo hay que afirmar que el *Motu proprio* fue una nueva ocasión perdida para abordar una reforma, o al menos un principio de reforma de la música litúrgica que, debiendo haber sido hecha varios siglos antes, tardó todavía casi otro siglo más, después del decreto, en ser abordada con la profundidad que era necesaria. Y ello a pesar de que la perspectiva de casi cuatro siglos de aplicación de la reforma tridentina, más que reforma reafirmación reaccionaria, seguía demostrando que la negativa a la introducción de las lenguas vivas y a la reforma de la liturgia de la palabra había sido un error histórico. En este sentido el *Motu Proprio* fue una legislación retrógrada, porque se centró en un aspecto secundario, aunque importante, de una reforma necesaria de la música de los templos, pero no abordó los cambios necesarios para eliminar el anquilosamiento secular de la liturgia católica en unas formas que excluían la participación de la asamblea en el canto y daban la exclusiva a los cantores profesionales. Y además porque las necesidades de cambio que exigía el aspecto pastoral de la liturgia no sólo se sentían en los ámbitos de la Iglesia misionera, por entonces en una expansión creciente hacia ámbitos geográficos no latinos, no occidentales, sino también en las Iglesias de Occidente, donde la mayor parte de las músicas litúrgicas se venían doblando o simplemente sustituyendo, por necesidades pastorales cada vez más vivamente sentidas, en músicas paralitúrgicas o devocionales, punto sobre el que el *Motu Proprio* guarda sepulcral silencio.

### ***El Motu proprio soslaya la alusión a las causas remotas de los excesos que pretende eliminar***

El preámbulo que encabeza el decreto, en el que se describe sumariamente el hecho que después se detalla, a saber, la profanación de los espacios y celebraciones litúrgicas por las músicas que el decreto llama profanas, es la parte más clara del texto, aunque el término empleado sea discutible. Pero omite aludir a la causa, remota y próxima, que había dado lugar a tales excesos. Sin entrar en detalles, se puede afirmar que la situación a la que intenta hacer frente el decreto es el último eslabón de una cadena que había comenzado muchos siglos antes, dentro de la propia Iglesia y con consentimiento, o muchas veces por voluntad expresa, de la propia jerarquía. La solemnidad de los ritos de la Iglesia Católica, que tiene una historia de más de 15 siglos, ha querido ser en la intención de sus mandatarios, al menos así se afirma, un testimonio público de la fe, un signo de la grandeza y majestad de Dios, y una imagen del papel que la Iglesia se atribuye a sí misma como administradora de la salvación del género humano. Pero muchos creyentes, y entre ellos los más activos reformadores, algunos de los cuales aguantaron y otros fueron expulsados del seno de la Iglesia, se han venido preguntando desde hace siglos si las solemnidades festivas, los esplendores y riqueza de los templos, los ornamentos, las músicas y cantos que realzan el aparato escénico que conlleva la liturgia católica, no ocultan muy a menudo, más que muestran, en la forma en que han venido haciendo, el verdadero fondo del mensaje que la Iglesia debería comunicar.

Hay un hecho histórico evidente: la evolución de la música desde las formas gregorianas hasta el despliegue de los estilos que, también por afán de dar brillantez a los oficios sagrados, han ido surgiendo en la Iglesia al paso de los siglos es la historia de a): la reducción de la asamblea de los fieles al silencio casi total, al papel de meros oyentes de unos textos de alabanza, de súplica y de acción de gracias que ellos mismos deberían cantar; y b): la progresiva complicación de las músicas que se han venido componiendo para las celebraciones litúrgicas, que ha originado la necesidad, primero, de un grupo de cantores profesionales, *schola cantorum*, *capilla de cantores*, y después de instrumentistas. A este grupo de especialistas se acabó dando el protagonismo en la interpretación del canto, no sólo de los textos que en razón de su función y de su contenido eran propios de la *schola*, sino también de los que nunca debió dejar de cantar la asamblea.

La propia Iglesia, desde arriba, propició desde el nacimiento de la polifonía, incluso desde antes, este itinerario constante: de la meditación al entretenimiento, de la solemnidad al boato, de la brillantez al atractivo para curiosos, de lo impresionante y majestuoso al espectáculo sugestivo para turistas y viajeros. Estas prácticas seculares originaron la diferencia, basada en los medios económicos, de categorías y calidades de la celebración en las comunidades de fieles, desde el brillo y el boato de la liturgia pontifical de Roma, grado supremo de la celebración litúrgica como espectáculo, hasta la pobreza y humildad de la más pequeña comunidad rural, en la que un sacristán de voz gangosa y un párroco de oído mediano o malo eran los únicos actores de la solemnización de los actos litúrgicos. Ni una sola alusión, ni un solo recuerdo para estas iglesias humildes en el *Motu proprio*, (si no es el deseo de que el canto gregoriano, restablecido en su pureza e integridad (¡!), llegase también a estas asambleas cristianas olvidadas en su pobreza de medios).

Entiéndaseme bien. Con lo que acabo de decir no estoy negando el papel importantísimo que la música, incluso la gran música desplegada en sonoridades

corales e instrumentales, puede cumplir en las celebraciones litúrgicas. Lo que afirmo es que en la Iglesia Católica ha perdurado hasta bien entrado el siglo XX la peor de las formas en que ha tenido lugar en la historia la participación de la música en el culto: la que cierra la boca y reduce al silencio a la asamblea de los fieles que asisten a las celebraciones. Y ello a pesar de que es evidente que, aun dentro de la rigidez de estructuras a que había llegado el rito de la Misa y del Oficio por la época del *Motu proprio*, y a pesar del uso del latín, hay formas de composición que podrían haber permitido que los diferentes actores de la celebración, ministros, asamblea, coro y solistas, cumplieran sus respectivos papeles en el canto litúrgico.

### **Los fundamentos doctrinales del *Motu proprio***

El fundamento doctrinal que el decreto expone, o mejor, supone, como punto de partida para las reformas que contiene, viene expuesto en forma de *Principios generales* en los primeros artículos del *Motu proprio*. Analicemos en detalle esos principios.

#### **1. La música religiosa (sacra): un concepto falso**

Afirmar, como se hace en el decreto, que hay dos tipos de música: *música religiosa* (*santa*, se dice en el pasaje), y *música profana*, es partir de un supuesto a todas luces falso. Porque la música ni es sagrada ni es profana, es simplemente música. Si un determinado texto litúrgico se canta y se incluye como parte integrante de una celebración, no por este hecho comunica santidad o sacralidad a la música, que sigue siendo como es: o buena o mala o mediocre como arte. Mirando desde la perspectiva de la propia música, no hay diferencia alguna, desde el punto de vista de lo sagrado, entre el melisma de un *alleluia* gregoriano, el gradual *Sederunt principes* de Perotinus, el *Requiem* de Verdi, y la *Misa luba*. Podría objetarse que la diferencia estriba en que un tipo, un género, un estilo de música es más apto que otro para cantar textos litúrgicos, como parece querer decir la expresión “*el oficio principal de la música consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico*”. Al decir *adecuadas*, el legislador está pensando sin duda en el canto gregoriano, y en la polifonía de Palestrina, pues los propone más adelante como modelos supremos de música sacra. Pero tampoco vale esta afirmación. ¿Por qué es más adecuado, por ejemplo, un melisma de veinte notas al cantar *alleluia* que las vocalizaciones de un aria que entona un versículo de un salmo? ¿Por qué va a ser más apta para cantar la súplica o la alabanza una melodía de aire tranquilo y mesurado que un canto rítmico que llega al alma, y también contagia al cuerpo? ¿Y por qué va a ayudar más a la meditación del texto de los salmos el sonido de un órgano que los arpeggios y ritmos de una guitarra bien pulsada, descendiente directa del salterio que dio nombre a los poemas bíblicos? Los textos litúrgicos expresan alabanza, acción de gracias, súplica o petición, y pueden ser cantados en mil maneras, no en una sola, de forma que la música ayude a decirlos con mayor convencimiento. Incluso pueden ser cantados, y de hecho lo han sido muy a menudo, con músicas compuestas originariamente para textos no religiosos, como lo demuestra la vieja práctica de adaptar textos *a lo divino* para músicas profanas.

Tampoco vale para aclarar las cosas equiparar música sacra a música bien hecha, en el sentido de que todo lo bien hecho es un reflejo de un Dios creador. Aparte de que no está claro de qué dios se trata cuando esto se afirma, un análisis rigurosamente musical de las obras bien hechas las sitúa a todas en un mismo plano de

bondad artística o falta de ella. Tratar, por ejemplo, de encontrar diferencias de sacralidad entre *La consagración de la Primavera*, *Les Noces* y la *Sinfonía de los Salmos*, si no son las que corresponden al texto y al género musical al que pertenece cada una de ellas, sería un empeño vano. Un análisis musical riguroso llevaría a un ‘perito en música sacra’ a un callejón sin salida: o bien a la conclusión, peligrosa y arriesgada para él y su doctrina, de que dos obras maestras, perfectas en su género y voluntariamente profanas tienen contenido sacro porque reflejan al Dios creador, o bien a decir que la *Sinfonía de los Salmos* no es música religiosa (o no tiene ningún viso de música sacra) porque su estilo es semejante al de las otras dos obras profanas. La estrechez de la mentalidad eclesiástica y la aplicación del criterio que define, muy vagamente, qué es música religiosa, ha llevado incluso al absurdo de no dar valor de sacra, en el sentido de apta para el culto católico, a una obra como la *Pasión según San Mateo*, de J. S. Bach, al haber sido compuesta para la liturgia de una Iglesia separada, herética, excomulgada. El concepto de música sacra es, pues, un concepto muy confuso, por mucho que los peritos que han redactado los sucesivos decretos que han emanado de la Santa Sede se hayan esforzado en darle un valor de principio claro y evidente durante los dos últimos siglos, y sobre todo a partir del *Motu proprio*.

Otra cosa muy diferente de lo que vengo diciendo es que un determinado tipo de música suene a religiosa o no suene. Aquí ya estamos ante un hecho que pertenece a la esfera de la percepción, que unida a un tiempo y a un espacio determinados, acaba por configurar la mente cuando se trata de establecer criterios. A partir de un hecho repetido, si una música determinada suena a religiosa, no será porque su naturaleza sonora sea religiosa, sino por las circunstancias y el ámbito en el que habitualmente suena, que connota lo religioso o lo sagrado en quien escucha, como ocurre con el canto gregoriano. Pero en el fondo seguimos en la misma ambigüedad, porque para quien no entiende las palabras, la obra musical con texto más indecente puede sonar a música religiosa. En una ocasión hice la experiencia de hacer escuchar a mis alumnos durante la clase uno de los textos más lúbricos de los *Carmina burana*, *Totus floreo*, con la melodía que se ha transmitido en los manuscritos: música de iglesia, cánticos gregorianos, era la impresión de los que la escucharon sin previa información. Aquí hay, pues, otra especie de sofisma oculto en el decreto, que rechaza como profanas determinadas formas musicales por el hecho de que suenan frecuentemente en los teatros. ¡Como si las músicas que entretienen y hacen soportables los actos litúrgicos no hubieran sonado también durante siglos enteros en las iglesias!

El caso contrario a lo que se entiende por música religiosa es el del tipo de música que el *Motu proprio* quiere expulsar de los templos: la música de estilo teatral, que tampoco es profana ni religiosa en sí, considerada como música, pero se compone y se interpreta generalmente para el puro divertimento. En este aspecto hay que reconocer al *Motu proprio* el mérito de haber dejado claro que en el templo se interpretaban músicas que en lugar de ayudar a aclarar el sentido de los textos litúrgicos, y en lugar de favorecer las actitudes de acción de gracias, alabanza, meditación y súplica a las que invitan los textos, eran un impedimento para que los asistentes a una asamblea litúrgica pudiesen adoptar tales actitudes.

Pero el decreto, como ya he apuntado, se queda demasiado corto, porque este tipo de músicas ya venían siendo practicadas desde varios siglos atrás, y muy a menudo por iniciativa de la propia jerarquía, o al menos con un consentimiento continuado. Repasar, por poner un ejemplo, el repertorio de las músicas y textos de los villancicos que durante tanto tiempo fueron el género preferido en el que se recreaban los asistentes a las festividades religiosas, es constatar hasta qué grado de depauperación

había llegado la música en los templos, sobre todo en las catedrales, capillas cortesanas y templos con medios para sustentar cantores e instrumentistas. Un repaso somero a la historia de los géneros y de las costumbres musicales en la Iglesia Católica deja en evidencia que el deterioro que intenta frenar el *Motu proprio* venía ya de muy atrás.

## **2. El arte verdadero: un supuesto inconsistente**

*El segundo de los principios generales* invocados afirma taxativamente que esa música que se denomina sagrada “*debe tener arte verdadero, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia al admitir en su liturgia el arte de los sonidos*”. Nuevo supuesto inconsistente, porque el arte ni es verdadero ni falso, es arte simplemente, es decir, vehículo y forma de expresión de lo que el artista lleva en su interior y quiere comunicar. La lectura del decreto no aclara en ningún momento qué se entiende por arte verdadero. Tan sólo en un pasaje se afirma que la música litúrgica tiene que tener *bondad de formas*, lo cual no aclara demasiado el sentido del principio que se proclama. Se podría sospechar, sin embargo, qué entiende el legislador por arte verdadero, si el ideal de la música del templo, para él, es el canto gregoriano y la polifonía de Palestrina. Como el mismo decreto aclara, cuanto más se parezca la música que suena en los templos a las sonoridades de estas dos músicas, será más verdadera. Quizá sea éste el sentido último que se pretende sugerir, con todo lo que esto tiene de relativo, ya que de un plumazo quedarían (de hecho quedaron) excluidas las músicas modernas, en las que el legislador ve un peligro de profanación del templo, pues *casi toda la música moderna es profana*. Se ha entrado claramente en el ámbito de lo subjetivo: será buena la música que suene bien a determinadas personas, las que tienen el poder de legislar y decidir.

Peligroso e inconcreto principio, que acarreó una serie de exclusiones que todavía siguen vigentes. En primer lugar, esta postura cerrada excluyó la colaboración de muchos grandes músicos que no admitieron un criterio impuesto de forma general, y prefirieron renunciar a componer obras para las celebraciones litúrgicas. De hecho, a partir del *Motu proprio* la mayor parte de las obras compuestas para la liturgia lo fueron por músicos al servicio de la Iglesia en las catedrales, comunidades religiosas y templos con posibilidades de mantener un grupo de cantores. Mientras que el número de compositores de renombre que han participado durante el siglo XX en la creación de obras aptas para ser interpretadas en el marco de las celebraciones litúrgicas ha sido muy exiguo.

En segundo lugar, esta postura intransigente ha venido excluyendo de las celebraciones litúrgicas todo un catálogo de culturas musicales autóctonas que siempre han servido para que la gente exprese sus creencias religiosas, las que sean. Y excluye también la más cercana, la música litúrgica que podríamos llamar rústica, cuya estética es diferente de la que determinadas clases sociales estiman como arte verdadero. Esta forma de ver las cosas cae por tierra de un solo plumazo si nos preguntamos: ¿El canto gregoriano, en sus orígenes, vino llovido del cielo, o procedía de las músicas todavía no religiosas de la época en que comenzó a compilarse el repertorio? La respuesta es clara.

## **3. La música universal: un imposible**

*La mayor contradicción*, cercana ya al absurdo, entre las que contienen los *principios generales*, aparece cuando se dice que, además de santa y verdadera *la música de las celebraciones tiene que ser universal*. Porque en la mente del legislador queda claro, y aquí sí lo aclara el contexto, que *la música de toda nación debe subordinar sus formas particulares y su carácter específico a los caracteres generales*

*de la música sagrada.* En suma, esto es tanto como afirmar que para ser universal tiene que ser romana, ya que romanos y latinos son los dos géneros de música que se proponen como modelo de universalidad: el canto gregoriano y la polifonía al estilo de Palestrina. En este aspecto el *Motu proprio* se muestra como un decreto marcadamente inmovilista y retrógrado. El carácter católico-romano de la música litúrgica va, según el *Motu proprio*, indisolublemente unido al latín como única lengua litúrgica, reinstituído de nuevo por el decreto con una obligatoriedad insoslayable. Sólo el latín tiene valor ritual y sacramental.

Sorprendentemente, el criterio que se pretendió establecer ha tenido un doble efecto. Por una parte creó o afianzó una mentalidad que a impulsos de la Santa Sede ha gozado de una vigencia especialmente larga, que tuvo, todavía en Monseñor Lefevre, su penúltimo defensor a ultranza. Y por otra parte el sentido prohibitivo de las normas es también uno de los puntos más débiles del *Motu proprio*, y uno de los que más demuestran la inutilidad de legislar sobre arte. Porque a causa de esta contradicción interna entre romanidad y catolicidad, el decreto no pudo terminar con el uso creciente de las lenguas vernáculas. No sólo no pudo, sino todo lo contrario, fomentó por reacción experiencias cada vez más frecuentes de otros lenguajes y de otras culturas musicales, que para una parte de los católicos eran una verdadera profanación de los textos sagrados, mientras que para la masa de los creyentes más comprometidos en una acción misionera por todo el mundo era considerada como una liberación y una conquista. Recuérdese como ejemplo el desconcierto que a nivel católico-romano produjo la célebre *Misa luba* por la década de 1960, así como las experiencias, primero tímidas y después abiertas, permitidas y fomentadas por una parte de la jerarquía de la Iglesia, del uso de las melodías, los ritmos y los instrumentos del *gospel*, que fueron escándalo para muchos y respiro para otros. Evidentemente coleaba todavía el *Motu proprio*, aunque cada vez con menos fuerza. Lo sorprendente de esta reacción fue, además, que no se planteó en el terreno de la discusión teórica de los principios, sino que se dio en el terreno de los hechos, que terminaron por desmontar una base teórica que carecía de fundamento.

## **Los modelos de la música sagrada**

*La proclamación del canto gregoriano y de la polifonía al estilo de Palestrina,* cuyo nombre se cita expresamente, son, junto con la obligatoriedad del latín como lengua litúrgica, los pilares fundamentales del *Motu proprio*. Añado sobre estos aspectos algunas consideraciones un tanto liminares, puesto que son los temas en que otros ponentes han incidido.

### ***El modelo del canto gregoriano***

En el primer párrafo del epígrafe segundo del decreto se hacen dos afirmaciones que durante mucho tiempo se tuvieron por ciertas, sobre las que, sin embargo, cada vez se ciernen mayores dudas. Las expreso en forma de preguntas.

*Primera:* ¿Es cierto y demostrable históricamente que el canto gregoriano al que se alude, el restaurado por los monjes de Solesmes, *ha sido custodiado celosamente durante el curso de los siglos en los códices litúrgicos de la Iglesia?* ¿De qué códices se habla? Evidentemente, sólo de los primeros, a los que se atribuye valor de fuente y modelo. Pero no de todos, pues consta documentalmente que se omitieron los que no convenían a las teorías preestablecidas. Y sobre estas fuentes primeras se cierne la gran

duda, porque es indemostrable que en esos códices aparezcan datos que avalen la forma de interpretación del canto tal como Solesmes lo viene entonando desde hace más de un siglo. Pero además, ¿qué valor documental hay que dar a los otros que se siguieron escribiendo durante más de un milenio? ¿Sólo el valor de testimonios de la corrupción de la pureza inicial? Un análisis comparativo de los códices de más de diez siglos de canto gregoriano dejaría clara la trayectoria evolutiva del gregoriano al paso del tiempo, dejando claro que siempre fue una música viva. Trayectoria que, al haber sido mirada con la mente llena de prejuicios a partir del predominio de las teorías y la práctica de Solesmes, ha sido prejuzgada como una corrupción progresiva de la pureza del canto en sus inicios. Esta visión, a pesar de ser incierta y acientífica, ha dejado en la oscuridad de lo desconocido más de cinco siglos de fuentes y de práctica del canto gregoriano. Y es evidente que al *Motu proprio* corresponde en gran medida la responsabilidad de la cerrazón de muchas mentes con relación a esos siglos, con graves consecuencias tanto en el campo de la práctica musical como en el de la reflexión científica. Llevando las cosas al terreno de la ‘otra música’, es como si se considerase el clasicismo como una corrupción del barroco, o al impresionismo como un deterioro del romanticismo, y se propusiese (¡y no han faltado quienes lo han intentado!) devolver a la música, en la teoría y en la práctica, la pureza de las leyes armónicas establecidas por la naturaleza.

*Y segunda:* El canto gregoriano tal como lo vienen cantando los monjes de Solesmes, ¿es una reproducción fiel de la sonoridad y del estilo de canto con que se interpretaba hace más de 10 siglos, o es un invento tardorromántico de una comunidad de monjes franceses, que nunca se pudo dar en aquellos siglos primeros? El estudio de la práctica musical en la Iglesia Católica durante los siglos del establecimiento del canto gregoriano deja bien claro que es prácticamente imposible que este canto se interpretara en su primera época en la forma en que se ha venido interpretando en Solesmes. Estoy seguro que alguno de mis compañeros, especialistas en este tema, va a responder con claridad a estas preguntas.

Y ahora dos consideraciones sobre el canto gregoriano en nuestro país. Sobre su implantación, o mejor, reimplantación, en los centros de formación del clero y las comunidades religiosas, y después en las parroquias, varios de los que aquí estamos sabemos bastante, pues vivimos esa etapa desde dentro. Por lo que a mí respecta puedo decir que después de todos mis esfuerzos de 12 años en un seminario diocesano, 5 como encargado del coro y 7 como prefecto de música, sólo conseguí una pequeña *schola cantorum* de 6 cantores que leyeran y cantaran con un mínimo de seguridad las partes del propio de la misa, y cuatro misas al año cantadas por toda la comunidad en las partes variables. Y eso después de innumerables horas de ensayo. Lo que de allí pudo pasar a las parroquias, evidentemente, quedó reducido a nada.

Sin embargo el decreto sí tuvo *un efecto directo* sobre la desaparición de todo un repertorio tradicional, vigente en las parroquias de una buena parte de la geografía de nuestro país. Estoy refiriéndome a las diferentes formas en que venía perviviendo, por tradición oral y sin códices, el canto de los latines litúrgicos, sobre todo en las parroquias rurales. Como se trataba de un canto, o bien muy alejado del que había sido “restaurado en toda su pureza e integridad”, o bien compuesto a partir de sonoridades gregorianas, desapareció en el curso de dos o tres décadas. Toda una tradición de canto mantenida casi siempre por un grupo de hombres de cada pueblo, con raíces gregorianas, ciertamente, aunque reinventado en el estilo conforme a una tradición antiquísima de ornamentación y declamación, se vino abajo, gracias al impulso, en este caso negativo, del *Motu proprio* de Pío X. Al ser considerada como música deteriorada,

imperfecta, mal interpretada, malsonante (como “música asquerosa” la hemos oído calificar aquí después de la escucha de un ejemplo, ciertamente mal interpretado en su estilo y mal escogido), ha sido arrojada al cesto del olvido, junto con la de los otros cinco o seis siglos de gregoriano de catedrales, monasterios y parroquias. La actitud de los expertos, los ‘estudiosos’ y los legisladores de la Iglesia Católica, en la que el *Motu proprio* tuvo mucha culpa, al haber tomado partido por una opinión excluyendo las otras, no ha sido precisamente en este punto un modelo de postura científica y abierta.

### ***El modelo del canto polifónico***

Después de haber puesto la polifonía de Palestrina como supremo modelo de música religiosa, no queda más remedio que reconocer, como se dice más adelante en el decreto, que “*La música moderna es principalmente profana*”. Lo cual es tanto como admitir que durante los últimos siglos no ha habido demasiados músicos creyentes en la Iglesia Católica. Y si los ha habido, no han puesto en juego sus saberes musicales para componer obras dignas del templo. Las razones de esta conducta son obvias, y no han faltado compositores de renombre, algunos de ellos creyentes, que las han expuesto abiertamente.

Como contraposición al estilo teatral, se hace entre líneas una alusión laudatoria al estilo denominado *ceciliano* que precedió, principalmente en Alemania, a la promulgación del *Motu proprio*. Quedaron así consagradas también como modelos de buen hacer las obras emanadas de esta escuela, y por extensión las del que décadas después fue su principal émulo e imitador, el romano Lorenzo Perosi. Prolífico e inspirado compositor, Perosi surtió las capillas catedralicias del orbe católico con obras (principalmente *misas*) biensonantes, tardorrománticas, buenos ejemplos del tipo de música sacra que patrocinaba la Santa Sede, que fueron interpretadas en infinidad de templos, e imitadas por toda una legión de compositores. El repertorio de las capillas se renovó, ciertamente, aunque casi siempre con composiciones que iban a la zaga de la música ‘profana’. Pero siguieron manteniéndose las mismas formas de actuar, el mismo silencio del pueblo, el mismo estilo de cantores creídos (creídos como profesionales, aunque en general bastante descreídos cuando cantaban).

Algunas anécdotas grotescas que corrían de boca en boca retratan con trazos gruesos la situación de aquellas décadas. Como aquella que la resumía bien, del canónigo magistral que recriminaba al maestro de capilla por no haber escuchado nunca un sermón completo, y recibía en venganza la réplica de éste echándole en cara que nunca le había visto escuchando el canto del Credo. Yo mismo recuerdo bien un botón de muestra del que fui testigo: “¡Aprieta, Benéitez, que pasan unas francesas!”, le escuché decir yo mismo al contralto de la catedral de Zamora, acodado en la barandilla del trascoro, animando al tenor que gorjeaba uno de los solos de la “*secunda pontificalis*” de Perosi, en la que yo cantaba de tiple. El reclutamiento de los cantores a partir de la única condición de una voz apta para la función de las capillas catedralicias (procedimiento ya secular en la Iglesia), prescindiendo de cualquier otra cualidad en el campo de la piedad o de una mínima cultura teológica y litúrgica, llenó de músicos de oficio y beneficio vitalicio las *scholae cantorum* catedralicias. La profesionalidad del cantor: ¿Habría habido en la historia algún solista (o algún coro) que haya orado de corazón al cantar *Kyrie eleison*? Mi pertenencia durante 14 años a una capilla catedral, en calidad de ‘racionero organista’ me permite afirmar que lo veo muy improbable, porque estos cantores profesionales están en otra onda cuando ejercen su oficio. La capilla catedralicia *postmotupropriana* (¡toma neologismo!) cantando desde el balconcillo a ella reservado las músicas inspiradas por el *Motu Proprio* no era más que

el anverso brillante del triste espectáculo que daba en las catedrales la asamblea de fieles escuchando en silencio lo que a ellos les correspondería cantar. Nada hay, pues, que lamentar ante la desaparición de estas reservas medievales de práctica musical litúrgica, cuya vida alargó unas cuantas décadas, al menos indirectamente, el *Motu proprio*, y que han terminado por morir de inanición por efecto de varias causas en las que la sociología, y principalmente la economía (aunque siempre se pone como causa principal la descristianización), han tenido mucho que ver.

### **El *Motu proprio* en España**

Hablando de la actividad musical en el campo de la Iglesia durante las 6 o 7 primeras décadas del siglo XX, no se puede dar al término España un sentido exclusivamente geográfico, porque las prácticas musicales, los campos de investigación de la incipiente musicología, las revistas y publicaciones de música religiosa, y la formación y la movilidad de los profesionales dentro del mapa de posibles destinos obraron una innegable cohesión ideológica y práctica dentro del territorio designado por el término.

La plantilla de compositores y maestros de capilla y de coro ‘afectados’ por el *Motu proprio* fue muy amplia, si se tienen en cuenta los cargos disponibles en las capillas catedrales, los monasterios y comunidades religiosas, los templos y parroquias de las ciudades, los seminarios y casas de formación de las diócesis y de las órdenes religiosas, y los colegios de enseñanza en régimen de internado regidos por estas últimas. No obstante, hay que dejar claro que fueron muy pocos los compositores que proporcionaron obras funcionales para todo este componente. La actividad de estos creadores de música, entre los que consiguieron un nombre o un cierto renombre, no mucho más de dos decenas, se ejerció en varios campos muy relacionados entre sí. El primero fue la composición de obras litúrgicas en latín, dentro de las normas del *Motu proprio*. A pesar de la fuerza del rebufo romano de Perosi, cuyo repertorio fue predominante, se crearon por estas tierras obras de un buen nivel. Más abundantes fueron las creaciones de motetes, responsorios y piezas litúrgicas relacionadas con la Semana Santa, la Navidad, las fiestas de la Virgen y el culto eucarístico, que conoció una notable proliferación de los *Pange lingua* y *Tantum ergo* y otros motetes para el acto semilitúrgico denominado ‘*Bendición con el Santísimo*’, con que se solía rematar el rezo del rosario. Entre una amplia producción, pueden citarse varias obras maestras en su género, siempre dentro de la función que desempeñaban, y de acuerdo con el estilo constreñido por la normativa del decreto de Pío X. Muchas obras muy bien realizadas no lograron ser conocidas fuera del lugar en que un determinado maestro ejerció su oficio. Un repaso al catálogo de las tres principales editoriales de música religiosa, la *Eviti* de San Sebastián, la *Boileau* de Barcelona y la *Coculsa* de los PP. Cordimarianos proporciona una visión de conjunto suficiente para analizar la producción de aquellas décadas.

Un campo muy trabajado por los compositores fue el de la música para órgano o armonium, generalmente sin pedal (por falta de tradición o por falta de instrumentos dotados de este recurso). No obstante esta limitación, el repertorio organístico fue uno de los campos en que se desarrolló preferentemente la actividad creadora de estos músicos. Este repertorio se compuso principalmente para servir de fondo musical, como música de ambiente para interpretar durante la celebración de la misa rezada, es decir, la misa que el celebrante recitaba en voz baja, a la que asistía en silencio,

desgranando sus devociones particulares, la asamblea de fieles. La libertad que daba esta funcionalidad difusa, permitía una inspiración basada sobre motivos gregorianos, y de vez en cuando también sobre melodías populares tradicionales. Para proporcionar esa funcionalidad, que podríamos llamar paralitúrgica, a este repertorio, los compositores aludían a los diferentes tiempos en que se desarrollaba el rezo de aquellas misas: *entrada, gradual, preludio, interludio, ofertorio, elevación, meditación, saeta, comunión, marcha procesional y salida*. En combinación con ella los títulos aluden a veces a los tiempos del año litúrgico o a diferentes actitudes piadosas, traducidas en una frase, como *Bienaventurados los que lloran*, o en el *incipit* de una pieza gregoriana, como *Tu gloria Jerusalem*. El repertorio es amplísimo, y en muchas ocasiones estas obras breves son una lección de buen hacer musical, aparte de la inspiración, que no aparece siempre, pero sí a menudo.

Otro de los campos a los que esta generación de músicos dedicó una buena parte de su actividad fue el canto popular en lengua vulgar. En este punto vuelve a quedar en evidencia hasta qué punto el *Motu Proprio* fue una ley trasnochada, inerte e inútil. Porque toda esta producción surgió al margen y a espaldas del decreto, y a veces en flagrante contradicción con él, ya que la función de estos cánticos era, o la amenización piadosa, digámoslo así, de las celebraciones litúrgicas, como la misa rezada, o los actos piadosos paralitúrgicos que con frecuencia sustituían o doblaban la liturgia; por otra parte los destinatarios eran los fieles reunidos en asamblea, que sólo cantaban a coro estas músicas, y nunca las gregorianas, a excepción de media docena de piezas; y además la lengua no era desde luego el latín, ni tampoco la sonoridad gregoriana era imitada en las melodías. De todo hay en esta amplísima producción, en la que abunda lo mediocre y aparece lo trivial y detestable, sobre todo en los textos, tocados de un misticismo falso e hipócrita que rezuma mentiras piadosas. Aunque la falta de funcionalidad y la baja calidad de los textos terminó en muy poco tiempo con todo este repertorio, del que unos pocos cánticos, entre una producción que abarca más de un millar, fueron cantados durante mucho tiempo por más de diez millones de personas. Una pregunta surge de inmediato: ¿Qué hay en algunas de estas melodías que, a pesar de los mediocres textos –no todos- para los que fueron compuestas, tocaron fondo en la memoria colectiva de varios millones de personas de dos generaciones enteras?

A la vista de esta panorámica, por necesidad resumida, parece un tanto injusto afirmar que estos músicos formaron una generación explotada y estafada, como afirma Tomás Marco al cerrar el capítulo que les dedica en el último tomo de la *Historia de la música española*. Que no se trata en general de grandes talentos, es evidente. Que no estuvieron en la corriente renovadora de los lenguajes y las técnicas musicales, es también muy claro: formaban parte de un contexto general en el que no desentonaban. Pero afirmar, como lo hace Marco, que “sacrificaron su talento creador en una tarea a la postre inutilizada”, es una afirmación arriesgada, es más, inexacta. Muchos de estos maestros, cuya tarea sobrepasó a menudo los estrechos límites de las funciones litúrgicas y religiosas, participaron en la fundación de no pocos conservatorios de provincia, en la actividad musical de las capitales, en la recopilación de la música popular de tradición oral. Pero ante todo ellos cumplieron con su oficio de crear e interpretar música en el momento, contexto y función que les correspondió, para unos destinatarios claros, intérpretes u oyentes, que necesitaban de esas músicas para expresar sus creencias, para encontrar sentido a su vida. Y además tuvieron todavía la suerte de que sus músicas fueran escuchadas, interpretadas y cantadas repetidas veces, en una época en que todavía los creadores no necesitaban impulsos y ayudas institucionales para que su labor musical tuviera amplio eco en la parcela de la sociedad

a la que iba destinada. Lo que es evidente, y aquí sí es cierta la afirmación de Tomás Marco, es que con ellos se dio “el cerrojazo definitivo a una forma de música persistente durante siglos”. Los necesarios e inaplazables cambios que trajo el Vaticano II terminaron por una parte con las músicas que alentó el *Motu Proprio*, el gregoriano y la polifonía, y por otra parte con un tipo de canción popular religiosa en lenguas vivas que tuvo que ser abandonado sobre todo por falta de funcionalidad. Paradójicamente, unos decretos que se promulgaron para dar nueva vida al repertorio de las músicas de las celebraciones litúrgicas terminaron por nuestras tierras con prácticas seculares.

### **Un panorama sombrío para la música de los templos**

El panorama de la música que hoy se interpreta en los templos de nuestro país es hoy por hoy desolador. Comencemos por la música que hoy se canta en los actos litúrgicos y piadosos. Asistir hoy a un acto de culto, por devoción o por un compromiso social, es verse expuesto a tener que soportar las trivialidades de una caterva de cantautores completamente desprovistos de la preparación musical que habría que exigir a un músico profesional. El repertorio litúrgico y paralitúrgico de estilo *pop* en uso en la mayoría de los templos es la consecuencia de que durante los últimos 30 años los responsables de la música en la Iglesia por estas tierras se hayan inhibido de un deber que siempre habían venido cumpliendo, con un criterio que en cada caso fue producto de la mentalidad de la época. Con la disculpa de que el espíritu (¿Santo?) sopla donde quiere, en lugar de encomendar la tarea de composición a los profesionales que saben hacerla, como siempre fue norma en la Iglesia, se ha venido permitiendo que cada uno cante lo que se le ocurre. El resultado es que por el momento lo que soplan son muy malos vientos para el canto religioso popular, pues faltan profesionales de la música popular religiosa, músicos que ayuden al (E)espíritu a soplar como Dios manda.

Al otro extremo de estos deterioros musicales, pero tocándose con ellos en el aspecto de lo inadmisiblemente litúrgicamente, están las interpretaciones musicales, sobre todo misas, en las que un coro, con o sin acompañamiento instrumental, aprovecha las celebraciones para cantar un repertorio tópico de *best-sellers* históricos de la gran música religiosa que, a pesar de ser obras maestras, o a menudo sin serlo siquiera, nada tienen que ver con el contenido y la liturgia de la fiesta que se celebra y de cada momento de la misa. O la práctica, que hoy comienza a aparecer, de reproducir actos litúrgicos históricos del pasado (la consagración de un templo, el funeral de un rey, la consagración de un obispo, etc.) repitiendo puntualmente el repertorio interpretado hace tres o cuatro siglos, cuidadosamente restituído por un musicólogo. Tales prácticas no son más que una vuelta a aquellas misas *amenizadas* de antaño, en las que esto sucedía a diario, porque únicamente se intentaba que las músicas dieran brillantez a una ceremonia, atrajeran a la gente a los templos y entretuvieran a los asistentes para que los actos de culto no resultasen pesados. Y son producto de un momento de evidente involución, en la que cualquier desempolvador de archivos puede convencer a un párroco ignorante de que hará una gran contribución a la renovación de la música religiosa si presta a un conjunto de voces e instrumentos de época el lugar y la ocasión para ‘clonizar’ una ceremonia litúrgico-musical histórica.

¿Pues qué decir de la ‘gran música’? Lo que también es un hecho evidente: que también siguen faltando (¿los hubo alguna vez por estas tierras?) compositores que a la vez sean creyentes y sepan compaginar, al menos para la liturgia de los grandes espacios y grandes solemnidades, la gran música con la participación de la asamblea

que asiste al culto. Como ejemplo (único ejemplo, por cierto) y como modelo de creatividad en el campo de la música religiosa se ha citado en ocasiones el fondo de obras compuestas año tras año por encargo de RNE para las *Semanas de Música Religiosa de Cuenca* y para las *Celebraciones de Semana Santa en Radio Nacional de España*. Pero tomada en conjunto, esta producción es una isla cultural que tiene muy poco o nada que ver con creaciones musicales que puedan considerarse como la expresión espontánea de músicos creyentes. Mucho menos todavía tiene que ver con las celebraciones litúrgicas o paralitúrgicas en que nacieron la inmensa mayoría de las grandes obras de la música religiosa hasta este siglo. Ni una sola de estas obras de encargo se ha planteado en una forma parecida a, pongamos por caso, *la Pasión según San Mateo* de J. S. Bach, en la que se integra la música de la más alta calidad artística como testimonio de un músico creyente, con la participación de una asamblea en una celebración de culto. Ni tampoco, en general, como expresión testimonial de la inquietud religiosa de un compositor, como es, independientemente de alguna interpretación en el marco litúrgico, la *Missa Solemnis* de L. V. Beethoven. Se trata simplemente de un catálogo de obras escritas por encargo a partir de un listado en el que se ha ido respetando el escalafón de notables. A la vista de los hechos es muy discutible la afirmación categórica de Enrique Franco cuando asegura que “Gracias a las Semanas de Cuenca, los compositores españoles han vuelto a lo religioso, reanudando con ello una de las tradiciones perdidas casi totalmente”. (Texto citado por Miguel Alonso en la ponencia *Compositores actuales y música religiosa*, en la XXIV Semana Teológica de la Universidad Pontificia de Salamanca -León, septiembre de 1991-, cuyas actas se publicaron con el título *La música en la Iglesia, de ayer a hoy*, Salamanca, 1992, p. 152). Los hechos no demuestran esa vuelta. Así que el panorama, también en este aspecto, sigue siendo tan desolador como el que refleja el *Motu proprio*, a pesar de que cualquier compositor dispone hoy de un yacimiento inagotable de textos litúrgicos en lenguas vernáculas que le permitiría dar cauce a su creatividad componiendo obras funcionales. Aunque evidentemente, ni el momento por el que atraviesa la Iglesia en España, ni la actitud de la Jerarquía, permisiva con lo mediocre y reacia a la solución de un problema cada vez más difícil, animaría a los compositores de hoy a apuntarse a una tarea tan poco gratificante en todos los órdenes.

Tan evidente es el problema, tan alarmante es el panorama, que ya se empiezan a escuchar voces pidiendo una solución. Pero cuidado: voces que, en lugar de invitar a la verdadera renovación de la música a partir de la funcionalidad litúrgica de los textos, la calidad de las músicas, la participación de la asamblea y los demás actores de la celebración, incluido el coro y los instrumentos, piden una vuelta atrás, añorando el canto gregoriano, el latín y las polifonías con aroma católico-romano.

COLOFÓN:

¡No bajar la guardia, que puede volver el *Motu proprio*!



LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL  
EN LA OBRA DE JOAQUÍN RODRIGO

Conferencia pronunciada en el ciclo .....

Dada la forma en que se me ha invitado a participar en este encuentro, mi contribución a esta mesa redonda no va a poder exceder los límites de una exposición esquemática acerca de un aspecto que creo puede ser interesante, que va indicado en el título que doy a esta intervención: *La música popular tradicional en la obra de Joaquín Rodrigo*. En parecidas circunstancias he recibido otras invitaciones similares en su contenido, una con el objeto de aclarar en qué forma y medida la música popular está en la obra de Manuel de Falla, y otra, en un Simposium sobre el *Cancionero de Palacio*, En las dos ocasiones me vi en la coyuntura de precisar y corregir opiniones y puntos de vista que carecían de base documental, pero que circulaban (y seguirán circulando todavía por mucho tiempo) como moneda corriente entre comentaristas, investigadores y enseñantes que no se suelen tomar la molestia de comprobar si son ciertos los datos que manejan en sus escritos o en sus clases. Por tercera vez, pues, voy a tratar, aunque sólo sea en forma de boceto, y esta vez refiriéndome a la obra de Joaquín Rodrigo, un tema que merece la pena tratar en profundidad, cuando se presente la ocasión de hacerlo

### **Punto de partida**

El punto de partida para un enfoque correcto sobre las referencias de música tradicional en la obra de un compositor se deberá apoyar en todos los casos sobre tres soportes ineludibles: un conocimiento del repertorio tradicional de la música española que supere una visión simplificadora y tópica, un estudio analítico detallado de la obra del autor en cuestión, y un ejercicio de reflexión comparativa entre ambos.

El primer requisito suele ser el más ausente en la mayor parte de los juicios que se emiten sobre las referencias temáticas tradicionales en las composiciones de autor. La música popular tradicional española es tan variada en sus sonoridades, tan compleja en sus ritmos, tan diversa en sus estructuras, que es muy difícil conocer toda la riqueza que contiene, y en consecuencia, la inagotable variedad de posibilidades que ofrece como punto de partida para un compositor que quiera tomar referencias musicales del repertorio tradicional.

### **Los clichés musicales del nacionalismo español**

Un repaso al catálogo de cancioneros publicados desde el último cuarto del siglo XIX hasta hoy mismo, demuestra con claridad que las primeras colecciones de canciones publicadas como populares españolas hasta el año 1900 es, por una parte un fondo muy escaso, por otra carente de valor documental, y por otra muy reiterativo en los contenidos. Este hecho, comprobable por la simple lectura de los títulos de las publicaciones, fue la causa de que en los usuarios de tales colecciones, principalmente los compositores y los pianistas y cantantes del género que se denominó *música de salón*, utilizaran un fondo musical idéntico que acabó creando una serie de tópicos melódicos, rítmicos y referenciales que desde entonces hasta nuestros días se fueron realimentando de sí mismos, y poblando la memoria colectiva de los oyentes de unas referencias musicales reiterativas, que transmiten una imagen incompleta y distorsionada de la música tradicional española. Como consecuencia de ello, los rasgos de la música popular española quedaron simplificados y definidos en el conjunto de

estas primeras recopilaciones en una serie de clichés reconocibles, que podían quedar enunciados de la siguiente manera, en forma sumaria:

*En el aspecto melódico*, sonoridad del *modo de mi*, denominado posteriormente **cadencia andaluza**, en un error evidente y simplificador, primero porque esa sonoridad está presente en toda la Península Ibérica, y no porque haya emigrado de norte a sur; y segundo porque no es la única, ni la más original, ni la más sorprendente de todas las que aparecen en el repertorio tradicional, como puede comprobarse por la lectura atenta de los cancioneros populares. Junto a este prototipo sonoro, al que se hacen constantes alusiones en los títulos y en el contenido de las composiciones, aparece también con mucha frecuencia en estos repertorios de pronto uso otra sonoridad configurada por una tonalidad menor con el tercer grado inestable, combinada con modulaciones estereotipadas al modo mayor relativo. Los tonos estables, mayores o menores, son mucho menos frecuentes, y se suelen reservar casi siempre para evocar las tierras gallegas, asturianas, y a menudo castellanas, denominación ésta última que nunca se sabe de dónde se toma y a qué alude, ya que lo castellano es un concepto impreciso y amplísimo cuando se alude a la música popular tradicional.

*En el aspecto rítmico*, los clichés protonacionalistas, por denominarlos de alguna manera global, se caracterizan por la presencia reiterada y casi exclusiva de los ritmos del fandango, la jota, la seguidilla y su hermano el bolero, y en menor medida por otra serie de esquemas rítmicos pertenecientes a las tradiciones periféricas, como la sardana, la muiñeira y en su caso el zortzico. Con estos elementos tan simples como base referencial, y con la ausencia total de los ritmos más originales y arcaicos del fondo popular tradicional español se ha compuesto la mayor parte de la música española que puede entrar bajo el concepto de nacionalista.

Como es bien sabido, los compositores de zarzuela se sirvieron reiterativamente de estos arquetipos, bien asimilados por el público, para producir, semana tras semana y año tras año, obras del género chico o grande que tenían asegurada la aceptación de los aficionados. Pero hay más. Porque tampoco los compositores de bien ganado renombre se libraron de estas referencias y de estos clichés. La mayor parte de las composiciones con referencias populares compuestas por Albéniz, Granados, Falla, Turina, Conrado del Campo y Oscar Esplá, por citar algunos de los más conocidos, son deudoras de los clichés musicales configurados por las colecciones que hemos citado, y por una realimentación de la memoria colectiva obrada por cada una de las nuevas composiciones.

Se suele excluir a Manuel de Falla de este sometimiento a los arquetipos, afirmando que fue el único, que bebió directamente de la tradición popular. Pero esto no es más que verdad a medias, pues sólo se podría decir con exactitud si nos referimos a la música andaluza, o mejor, al flamenco. Porque el uso de otro tipo de referencias no flamenco-andaluzas, ya se trate de citas temáticas o de piezas con *aroma popular*, como suele decirse, es tan escaso en la obra de Manuel de Falla, que se puede decir que es irrelevante, pues se reduce a no más de media docena en *El sombrero de tres picos* y a otras todavía más escasas en *El retablo de Maese Pedro* y el *Concierto para clave*. Y ello a pesar de que él conocía, y había leído y releído, cancioneros llenos de melodías arcaicas, cuya sonoridad muy poco o nada tenía que ver con lo que se denomina música andaluza. Lo sorprendente en Falla, como en los otros citados, es la forma en que

logran, unos en mayor medida que otros, trascender con un tratamiento creativo las citas que toman como punto de partida, que son reiterativamente las mismas.

Resumiendo lo que llevo dicho hasta ahora, la música popular tradicional española es mucho más rica y diversa en sonoridades, que lo que nos demuestra el uso temático, tópico o trascendente, que de ese fondo han hecho los compositores españoles, incluso los más renombrados. Conviene recordar, para terminar este punto, que este fenómeno no es exclusivo de España, y que, por poner un ejemplo semejante, Béla Bartók tuvo que gastar mucho de su tiempo en desmontar una imagen estereotipada y falsa de la música popular húngara que había servido como fuente temática nada menos que a compositores tan eminentes como Brahms y Listz.

### **La música tradicional en la obra de Joaquín Rodrigo**

Voy ya directamente, después de esta necesaria introducción, al tema que me propongo aclarar: la presencia de la música popular tradicional española en la obra de Joaquín Rodrigo.

Para empezar: un músico creativo, un buen compositor, no necesita para nada tomar temas de música tradicional o de otros. Los toma como referencia, cuando quiere que produzcan un eco en los oyentes. La impresión que dan los artículos de García Matos sobre las raíces populares en la obra de Manuel de Falla terminan por dejar en el lector la impresión de que el maestro necesitaba leer los cancioneros populares para inspirarse o para tomar directamente los temas de sus composiciones.

Además: con un pequeño cuaderno sobran ideas, temas. Hay recopiladores de canción tradicional que piensan que a un compositor le hace falta mucho material para elaborar o componer obras a partir de músicas de raíz popular. Quizá las Siete Canciones populares de Manuel de Falla han fomentado esta idea, que está muy lejos de la realidad y de la práctica. Pero ocupémonos ya de Joaquín Rodrigo.

Y comienzo por una afirmación rotunda: esta presencia es constante y muy relevante en la obra del maestro Rodrigo. Un simple repaso a su catálogo de obras deja bien claro este aserto. Títulos como *Dos miniaturas andaluzas* (1929); *Sonatas de Castilla* (...); las *Cuatro piezas para piano* (1936-1938), que incluyen *La Calesera*, *El fandango del ventorrillo* y la *Danza valenciana*; las *Tres danzas de España*, título que contiene una *Rústica* y una *Serrana*; *A la sombra de la Torre Bermeja* (1943); *Cuatro estampas andaluzas* (1946-1952), de las que forman parte *Crepúsculo sobre el Guadalquivir*, las *Seguidillas del diablo* y los *Barquitos de Cádiz*; las *Tres evocaciones* (1980-81), dedicadas a otros tantos lugares de la ciudad de Sevilla: *Tarde en el parque*, *Noche en el Guadalquivir* y *Mañana en Triana*; y hasta el infantil *Álbum de Cecilia* (1948), en el que aparecen la *Jota de las palomas* y *Borriquillos a Belén*. Estos títulos ya dan referencias explícitas, todas las cuales se traducen en sugerencias sonoras en las que aparecen reiterativamente los ritmos del fandango y la seguidilla, así como el empleo reiterado de la escala andaluza como material sonoro predominante.

Pero se equivocaría quien pensase que Rodrigo no se sale de los esquemas de un nacionalismo andalucista, porque simplemente esto no es verdad. En primer lugar, porque estos títulos son sólo hitos en un catálogo amplísimo en el que abundan composiciones que nada tienen que ver con la referencia a lo español, así como otras en las que un inicio temático que recuerda lejanamente algún rasgo se aleja después por caminos originales, inéditos. Piénsese, por ejemplo, en el *Preludio al gallo mañanero*, obra tempranísima cuyo lenguaje se sitúa en el umbral mismo de un atonalismo en el

que alguien ha adivinado similitudes con el *Catálogo de pájaros* de Messiaen. Otro tanto se puede decir de las *Sonatas de Castilla*, en las que las referencias a lo tradicional se diluyen rápidamente, sumergidas en un tratamiento armónico y rítmico totalmente liberado de la cita inicial, que sólo es tomada como punto de arranque. Y podríamos seguir con otras muchas. Por ello es necesario escuchar lo que hay debajo de los títulos, para llegar a captar la esencia sonora de estas obras, en las que Rodrigo a menudo vierte lo mejor de su oficio e inspiración.

Una segunda puerta de escape al tópico nacionalista del que Joaquín Rodrigo parte casi siempre, y de ella se ha hablado reiteradamente, es la cita temática de obras de autores del Renacimiento y Barroco español, o de los bailes cortesanos de la época galante. En este bloque hay que situar, por ejemplo, la temprana *Sarabanda lejana y Villancico*, las *Pavanas* y las *Diferencias* de las *Cinco piezas del siglo XVI*, los *Tres viejos aires de Danza* (*Pastoral Minué y Giga*), las dos *Piezas caballerescas* (*Madrigal y Danza de cortesía*), la *Suite para piano*, y sobre todo la *Fantasia para un Gentilhombre*, con citas literales de Gaspar Sanz, los *Cuatro madrigales amatorios*, con referencias directas de Juan Vasquez, y la *Soleriana*, que hace lo propio con piezas del padre Antonio Soler. En todas estas obras Rodrigo se muestra respetuoso con el material, que toma como punto de partida, incluida a veces su armonización arcaizante, pero se aleja casi siempre con un tratamiento armónico y rítmico que sitúa las citas en otra órbita sonora muy alejada del punto inicial.

Como es conocido, y repetido hasta la saciedad, la más célebre de las obras de Joaquín Rodrigo, la que le ha dado mayor renombre, es el *Concierto de Aranjuez*. Que se trata de una obra maestra por su hechura, por la originalidad sorprendente de los temas de los tres movimientos, por la concisión, por la inspiración del desarrollo y el tratamiento, ello es más que evidente. No en vano esta obra ha entrado en la memoria colectiva, y no sólo de los españoles, como es de sobra conocido.

Sobre esta obra, como también sobre algunas de las que he citado antes, nos podemos preguntar cuál es su relación con la música popular tradicional española. La respuesta es clara: no se trata de obras que pertenecen por sus citas temáticas puntuales al fondo del repertorio popular. Hay que situarlas más bien en el campo de las obras popularizantes, es decir, de las que pertenecen al repertorio de autor, pero a un repertorio especial: el que ha tomado en el pasado algunos temas populares aptos para un tratamiento temático porque su configuración sonora lo permite.

Si se escucha esta obra, la más renombrada de su autor, con una mente analítica se encuentran referencias múltiples a la música popular, pero nunca literales. El primer tiempo combina en una forma muy libre e ingeniosa los ritmos de fandango, petenera y jota. No se puede hablar de citas literales de música andaluza. Tampoco el segundo tiempo, que sólo evoca el estilo de la guitarra flamenca en ciertos floreos y punteos, pero se aleja de ella en que es una construcción melódica inspiradísima en la que es la guitarra la que canta, no la voz, y además entona una melodía en sonoridad menor, no en modo de Mi, que es, de principio a fin, como una gran cadencia hacia un final lentísimo. Una obra maestra por su belleza melódica, que además ha traspasado los límites de la música denominada 'culta' y ha dado el salto al ámbito de una aceptación popular amplísima, gracias a la conocida y difundida versión de un cantante francés. (Si el autor despreciaba esta versión o no, no está muy claro. Pero de hecho fue la que proporcionó a la obra una difusión que nunca tuvo la original, aparte de los derechos de autor, nada despreciables y bien merecidos, que debió de generar.) Y en cuanto al tercer tiempo, tiene el aire de una danza rústica, con múltiples referencias tradicionales, pero

no directas, que sepamos. Su mayor originalidad y atractivo, como es bien sabido, es la irregularidad de su plantilla rítmica. Es la que más se aleja del estilo andaluz y la que más se acerca a un estilo de danza palaciega con raíz popular.

Hay, pues un fondo popular, una utilización “culto”, por así decirlo, y una reutilización distante en el tiempo. E indudablemente, como ocurre en la tonadilla, el fondo popular sigue presente. De ahí ese colorido especial que se capta al escucharla.

Tanto en un caso como en otro, es evidente que Rodrigo, como todos los demás músicos de su generación y de la anterior, toma como punto de partida los clichés y los arquetipos difundidos como música española, con todos los inconvenientes que tiene el tóxico. Pero el resultado final, en todos los casos, es de cuenta del autor. Por ello en unos casos la obra final tiene aceptación, mientras que en otros la obra pasa rápidamente al fondo de las músicas olvidadas. Así lo afirma Béla Bartók, respondiendo a quienes le acusaban de falta de imaginación por emplear citas literales de músicas tradicionales de su tierra. Cito sus palabras literalmente: “Para elaborar un canto popular no se necesita, como suele afirmarse, menos inspiración que la requerida para cualquier otra composición (...) En manos de quien no tiene talento, ni la música popular ni cualquier otro material musical puede adquirir importancia. Es decir, contra la falta de talento, para nada sirve apoyarse en la música popular o en otras cosas. El resultado, en uno u otro caso, sería siempre el mismo: nada.” Evidentemente éste no es el caso de Joaquín Rodrigo.

Sobre la obra de Joaquín Rodrigo se ha dicho de todo. Se le ha reprochado a veces que haya utilizado con insistencia los temas y las referencias populares y popularizantes. Se ha calificado globalmente su obra como una música casticista, sin que se sepa muy bien qué quiere decir este término, aplicado a la música de Rodrigo. Pero es indudable que él ha demostrado también que no necesita para nada una idea ajena para construir una obra maestra. Como también ha demostrado en el tratamiento y desarrollo de las ideas una gran sabiduría e inspiración. Y esto es, en definitiva, lo que salva a una obra para la historia. Como parece que está salvada, si no toda, sí una buena parte de la música del maestro Joaquín Rodrigo.

DULZAINA, GAITA Y FLAUTA, TRES INSTRUMENTOS POPULARES

Breve estudio introductorio a una colección de *‘Músicas nuevas para instrumentos viejos’*

NOTA. Traslado aquí tres breves estudios introductorios a la triple antología de 'Nuevas músicas para instrumentos viejos' que he compuesto, con ayuda de la Junta de Castilla y León, para los tres instrumentos melódicos tradicionales más implantados en la tradición de esta Comunidad. Considero que estos textos, a pesar de formar parte de cuadernos de música muy especializados, pueden sin embargo contener noticias y reflexiones que quizás interesen a algunos lectores que, tal como van publicados en su original formato, tendrían difícil acceso o escasa noticia de ellos. (Los cuadernos de las respectivas músicas se publicaron en Zamora, patrocinados por la Junta de Castilla y León, 2009)

## 1. LA DULZAINA

### Resumen histórico y geográfico

La dulzaina, como sabe cualquiera que se interesa por ella, es un instrumento aerófono de lengüeta doble formado por un tubo cónico de madera a cuyo extremo superior se fija aquella por medio de una pieza metálica que suele denominarse *tudel* o *tundel*. Es la variedad menos evolucionada del antiguo arquetipo traído, se dice, por los árabes, del que se fueron derivando la *chirimía*, un poco más perfeccionada y variada en tamaños y tesituras, y el *oboe*, único de los instrumentos de lengüeta doble cuyo sonido logró entrar en la “gran música” debido al refinamiento de su timbre y a sus avanzados mecanismos técnicos de control de alturas. De la *chirimía* no quedan hoy más que recuerdos de lo que en cierta época fue un instrumento que invadió las catedrales para sustituir o reforzar las voces en la ejecución de las obras polifónicas. Los modelos más chillones de *chirimía* salían de la catedral a las procesiones por la calle, o acompañaban desfiles, como todavía ocurre en las grandes festividades de ciertos lugares.

La dulzaina que en la mayor parte de las tierras de la Península Ibérica se ha usado en las músicas populares desde hace siglos es la variedad más ruda y áspera de la familia de instrumentos de lengüeta doble. Pero también la más potente, lo cual la ha convertido en la reina de la calle, donde no hay instrumento que la iguale por su sonido penetrante. Dada su simplicidad y la relativa facilidad con que un artesano habilidoso la podía fabricar, se puede suponer que viene siendo usada en el ámbito popular desde tiempos antiguos. La dulzaina y la música popular, sobre todo para animar los bailes, han ido siempre del brazo. Seguramente a causa de este poder de evocación de lo popular comenzó a usarse como registro en el órgano ibérico desde mediados del siglo XVI.

La pareja de músicos formada por un *dulzainero* que ejecuta la parte melódica de los toques acompañado por un percusionista que les presta la base rítmica en un *tambor*, generalmente la caja o redoblante, es actualmente la formación de instrumentistas tradicionales más extendida por tierras peninsulares. La presencia de este par de músicos, a la que a veces acompaña un bombo, cubre la mayor parte de los pueblos de la península Ibérica, recibiendo diferentes denominaciones y conviviendo con otras formaciones instrumentales. Su actividad es dominante en todas las tierras del centro peninsular (ambas Castillas), Navarra, Aragón y La Rioja, y casi exclusiva en Cataluña y en las comunidades de Levante, en las que ha constituido la base de la mayor parte de los bailes y danzas tradicionales. Se desconoce prácticamente en Galicia, pero convive con la gaita en Asturias, Cantabria, León, oeste de Zamora y este de Salamanca, llegando por el sur hasta las puertas de Andalucía. *Dulzaina* es el nombre

más difundido de este invento sonoro. El mismo instrumento o diferentes variedades muy parecidas se denominan *gralla* (Cataluña, donde tiene una presencia importantísima, a pesar de la invención y difusión del conjunto denominado *cobla* desde hace siglo y medio), *gaita* (Aragón y Navarra), *dolçaina* (tierras levantinas) y *xeremies* (Baleares).

Aunque nunca perdió totalmente la presencia en la música popular, sobre todo para prestar la base musical a los bailes y danzas tradicionales, la dulzaina experimentó una fuerte debilitación por todas partes a partir de la década de 1940, cuando se comenzaron a imponer los conjuntos instrumentales de viento que interpretaban los bailes que la moda iba trayendo cada año y la radio difundía. En las últimas décadas, sin embargo, la dulzaina y el instrumento rítmico acompañante han experimentado un nuevo auge, al aire de la refolklorización que busca raíces y singularidades hurgando en la tradición musical.

El uso de la dulzaina en todas sus variantes como instrumento animador de los bailes y danzas se extiende, pues, a la mayor parte del territorio peninsular, con las únicas excepciones, por lo que se refiere al momento actual, de Galicia, donde el predominio de la gaita ha borrado del mapa los demás instrumentos que pudo haber en tiempos pasados,<sup>131</sup> y de Andalucía, donde la guitarra y la música flamenca han influido del mismo modo en la desaparición de otros instrumentos tradicionales, a excepción de las zonas en que pervive la flauta y tambor. Los testimonios documentales de los que puede extraerse información sobre la actuación de los dulzaineros son muy abundantes en los archivos desde hace unos cinco siglos. En cambio los primeros testimonios propiamente musicales, es decir las transcripciones de toques de dulzaina, proceden de las primeras recopilaciones sistemáticas de música popular tradicional llevadas a cabo desde el final del siglo XIX. Dada la falta de información acerca del sistema sonoro de los instrumentos y de la tesitura de los mismos, es necesario interpretar estas primeras transcripciones a partir de la información que nos proporcionan los instrumentos que hoy se utilizan, para poder sacar conclusiones seguras.

### **Resumen organológico: sistema melódico y afinación de la dulzaina**

A juzgar por los ejemplares antiguos que han quedado, se puede afirmar que la dulzaina era hasta finales del siglo XIX (todavía lo sigue siendo hoy en gran medida) un instrumento bastante rudimentario por lo que se refiere al sistema melódico que se puede hacer sonar en él: una escala mayor de una octava, de  $F\#_3$  a  $F\#_4$  aproximadamente, que se obtiene destapando sucesivamente los orificios del tubo, y una octava superior que se consigue por presión de los labios sobre la lengüeta. A duras penas se podían obtener en la dulzaina (o se pueden, cuando se trata de modelos sin llaves) sonidos alterados o cromatizados, a base de digitaciones de horquilla (tapar dos orificios en lugar de uno por debajo de uno destapado), de orificio medio tapado, y de

---

<sup>131</sup> La única alusión a la dulzaina que aparece en el *Cancionero musical de Galicia* de Casto SAMPEDRO es una cita del prologuista del mismo, J. FIGUEIRA VALVERDE, en la que alude a un órgano construido para la Catedral de Santiago por el organero gallego Pedro Martínez de Montenegro, al que se manda construir en 1558 un nuevo órgano que lleve “un frautado de quatorce palmos de largo que venga afinado con las chirimías, un churumbelado de quinceas muy claro y gracioso, dos pares de dozaynas unísonas del flautado principal con los cuales se harán diferencias nunca vistas muy sonoras y extrañas de todas las otras diferencias...” (o. c., p. 24). Queda clara la alusión a la novedad del sonido, que debe destacar por su timbre muy sonoro.

diferente presión de los labios sobre la lengüeta. Los tres recursos son difíciles de emplear y requieren un largo entrenamiento. Por ello la inmensa mayoría de los dulzaineros se han limitado a su sonoridad básica. Y por esta razón, salvo contadísimas excepciones, es muy raro escuchar o leer una melodía en tono menor o con notas cromatizadas en el repertorio de dulzaina transcrito en los cancioneros y grabado desde finales del primer tercio del s. XX. A lo más que solían llegar los dulzaineros, con excepción de algunos muy expertos que han adquirido destreza por acumular talento y práctica o por proceder del campo de algún instrumento de viento en alguna formación de banda, era a tocar la escala mayor en dos alturas diferentes, rebajando o no el tercer sonido de la misma, y con mayor dificultad el sexto y séptimo.

A fin de ampliar las posibilidades del instrumento, algunos intérpretes que a la vez fueron constructores consiguieron fabricar instrumentos dotados de llaves, con las que se podían conseguir sonidos cromáticos. Pero a pesar de este recurso, presente desde hace varias décadas en la dulzaina castellana y ausente o no utilizado en otras tierras, lo cierto es que el repertorio de dulzaina, tanto el de los viejos intérpretes que se ha conservado en algunas transcripciones recogidas principalmente por Federico Olmeda y Agapito Marazuela, como el de los que hoy siguen tocando, demuestra que para muy poco han valido las mejoras de la dulzaina en el aspecto de la posibilidad de obtener con ella sonidos cromáticos. De algunos de los antiguos dulzaineros se sabe por testimonios directos que arrancaron las llaves o taponaron los agujeros correspondientes a ellas, lo que demuestra que no las necesitaban para tocar lo que sabían. De los demás, con escuchar el repertorio queda bien claro que la sonoridad básica del instrumento, de la que se exceptúan muy pocas piezas, se sigue ciñendo a una tonalidad mayor que se suele tocar en dos alturas diferentes, a distancia de una cuarta, según convenga a la situación del sonido básico de la melodía en el marco de un sistema tonal mayor.<sup>132</sup>

La afinación del instrumento todavía no está completamente modelizada, salvo en algunos talleres, y oscila entre varias alturas aproximadas. Tampoco lo está la escritura en las transcripciones, ya que unas veces el sonido fundamental de la escala se transcribe en altura *do*<sub>3</sub>, transportándolo una cuarta abajo, y otras veces se escribe en altura *sol* o *fa* en los métodos y repertorios. En cuanto a las transcripciones de los cancioneros, cada recopilador las ha venido escribiendo un tanto a bulto, en altura aproximada a lo que oye, al carecer de referencias. La única excepción es el repertorio de Agapito Marazuela, que transcribe en las dos alturas más razonables, *do* o *fa*, de acuerdo con las dos tesituras denominativas, *abajo* o *arriba*, en que suelen tocar los instrumentistas. En una publicación reciente titulada *Cancionero segoviano de música popular*, en la que Félix Contreras transcribe el repertorio de su padre, el renombrado dulzainero segoviano Mariano Contreras, se adopta para algunas piezas la transcripción en *si bemol* en lugar de *do*, que Mariano empleaba como alternativa para evitar la fatiga en las piezas de sonido muy agudo. Falta, evidentemente, una modelización de la escritura de la dulzaina, aunque sea por ámbitos geográficos, y una correspondencia de las diferentes tesituras, para que los respectivos repertorios puedan aprenderse e

---

<sup>132</sup> Buena prueba de ello es el análisis del repertorio de toques tradicionales de Castilla y León transcrito por María Dolores PÉREZ RIVERA, que recoge la práctica totalidad de los toques recogidos en grabaciones fonográficas en la obra (en proceso de edición) *La música de dulzaina en Castilla y León*. De un total de 446 toques, 387 pertenecen al sistema tonal mayor, 38 al tonal menor, 15 a diversos sistemas modales, 5 en sistema mixto mayor-menor, y una pieza inclasificable. Las cifras hablan por sí solas.

interpretarse en un intercambio que sería muy provechoso.<sup>133</sup>

## La dulzaina en la tradición musical de Castilla y León

Los primeros toques de dulzaina en este ámbito geográfico aparecen transcritos en el *Cancionero popular de Burgos* de Federico Olmeda, obra pionera en muchos datos relativos a la música popular tradicional. En la segunda parte del apartado *cantos coreográficos*, dedicada a los bailables *instrumentales*, Olmeda hace una descripción de los instrumentos que ha conocido y escuchado en su contacto con la música popular: el *pito* y el *rabel* por una parte, y por otra tres tipos de gaita: la *gaita común* u *ordinaria*, la *gaita zamorana* y la *gaita gallega*. A juzgar por las aclaraciones que hace comparando la gaita zamorana y la gallega, hay que concluir que para Olmeda la gaita ordinaria o común es la *dulzaina*.<sup>134</sup> También la lectura del repertorio que Olmeda asigna a esta gaita ordinaria demuestra que está hablando de la dulzaina. Pero se nota que la escucha del instrumento le produce algún desconcierto, pues las alturas y las afinaciones, sobre las que no hace ningún comentario, no aparecen claras en las transcripciones, muy probablemente debido a que Olmeda escucharía diferentes instrumentos y afinaciones. Para lo que atañe a lo que estamos aclarando, lo importante es su testimonio acerca del uso de la dulzaina en la animación de los bailes y danzas, entre las que enumera y transcribe bailes *al agudo*, bailes *a lo llano* (jotas), *ruedas*, *pasodobles*, *remeneos*, *entradillas* y un documento de inestimable valor: la serie de *pasacalles*, *bailes* y *danzas* que se interpretan en la procesión del Corpus en Burgos, cuya tradición se ha seguido ininterrumpidamente hasta hoy mismo.<sup>135</sup> El testimonio musical de Olmeda sobre el uso de la dulzaina, el más antiguo de todos, según he dicho, se completa con una información no menos importante acerca de la relación entre el repertorio de las tonadas vocales y las instrumentales de baile.

Casi por la misma época de Olmeda, aunque publicados un lustro después, recogía y transcribía Dámaso Ledesma para su *Cancionero Salmantino* unos cuantos toques de dulzaina recogidos en un pueblo del Campo de Peñaranda, Encinas de Abajo, al dulzainero Eduardo Gareja (¿García?), acompañado por el cajero Román Miguel. En la introducción no olvida Ledesma hacer una breve descripción del instrumento con las siguientes palabras:

“Dulzaina peñarandina. El instrumento que, como hemos dicho antes, se usa en el campo de Peñaranda –ha advertido al comienzo de la introducción que la dulzaina es un instrumento excepcional en la tierra salmantina– para sustituir a la gaita es la antigua Chirimía, que tiene lengüeta doble, de la familia de los Oboes, acordada exactamente como la gaita, pero cuyos sonidos se producen sin necesidad de quintar, por medio de siete agujeros, uno de los cuales, en algunos casos, se sustituye por una llave.

La forma de este instrumento es cónica, concluida por una campana o pabellón a

---

<sup>133</sup> Mariano CONTRERAS y Félix CONTRERAS: *Cancionero segoviano de música popular*, Colección Etnográfica Segovia Sur, Asociación por el Desarrollo Rural de Segovia Sur, financiado por “Proder de Segovia Sur”, Segovia, 2000.

<sup>134</sup> F. OLMEDA: *Cancionero popular de Burgos*, Burgos, Diputación Provincial, pp. 153 y ss.

<sup>135</sup> Los documentos a que nos referimos llevan en la sección correspondiente los números 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, y 32 al 38.

diferencia de la gaita, que es cilíndrica y lisa. Tiene 0,30 centímetros de largo por 0,15 de diámetro.<sup>136</sup>

La lectura del repertorio de piezas de baile transcrito por D. Ledesma produce desconcierto a causa de su sonoridad. La falta de lógica en un contexto que siempre lo suele tener hay que explicarla acudiendo a ese contexto, cosa que en este caso no es difícil, ya que se dispone de un buen repertorio de dulzaina de esas mismas tierras, en las que pervive el uso del instrumento, recogido en la obra *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca*, transcrito por M. García Matos, a cuyo contenido nos referiremos más adelante.<sup>137</sup>

Lo importante, en todo caso, es el testimonio de la dulzaina como instrumento popular tradicional en la provincia de Salamanca, una tierra que, no sólo ha conservado la herencia recibida, sino que además ha sido la patria chica de toda una dinastía de tres generaciones, *Los Talaos*, que ha llevado el instrumento a una de las cotas más altas de habilidad y virtuosismo, a pesar de la dificultad que en sí entraña el dominio de la dulzaina, y a una creatividad en un campo muy especial, al que ya nos referiremos más adelante.

### **La obra recopiladora de Agapito Marazuela para dulzaina**

Pero para encontrar un testimonio bien documentado y un repertorio correctamente transcrito del tipo de dulzaina que se suele denominar *castellana*, y de su uso como instrumento ambientador de fiestas, solemnizador de ritos y animador de bailes, hay que acudir al *Cancionero segoviano* de Agapito Marazuela. Esta obra es básica e imprescindible para el conocimiento del instrumento y su evolución, de su uso en la tradición de animador de los bailes populares, de su repertorio, y también de la forma más correcta de transcribir los toques. Por la importancia que tienen las aportaciones de Marazuela, que a la vez fue intérprete y recopilador, desde 1910, de la música de dulzaina de su tierra, trasladamos aquí la información que transmite, que recoge en forma concisa la larga experiencia del maestro:

“La más primitiva dulzaina –*explica Marazuela refiriéndose a una fotografía en la que aparecen tres modelos del instrumento*– mide 26 centímetros de longitud; sigue posteriormente otro tipo, con 34 centímetros, que es la longitud intermedia, y la dulzaina moderna o actual, con 38 centímetros. En los tres tipos, la lengüeta va encajada en el tudel, el cual se coloca en la parte superior de la dulzaina y es de doble caña, semejante a la del óboe.

La dulzaina posee siete agujeros, a los que se les dio el nombre de las notas de la escala natural diatónica, esto es, Do, re, mi ,fa, sol, la, si. El sonido que

---

<sup>136</sup> Dos observaciones hay que hacer al texto de LEDESMA. La primera, que la dulzaina se ha tocado siempre por otras zonas de Salamanca, por lo que hay que entender que él se refiere a la Salamanca que él conocía. Y segunda, que evidentemente no es cierto que la flauta (gaita) y la dulzaina estén exactamente acordados, a no ser que “se haga la vista gorda” al sonido que cada cual de ellos produce y se hable de series o escalas de sonidos diatónicos, lo cual tampoco es del todo cierto en el caso de la flauta, cuyo sistema sonoro incluye un sonido ambiguo y sus enarmónicos.

<sup>137</sup> Manuel GARCÍA MATOS y Aníbal SÁNCHEZ FRAILE: *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca*, edición de A. CARRIL y M. MANZANO, Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca, Salamanca, 1995, núms. 401-412, 443-454, 458-459, 465a-465b, 477-479, y 496.

resulta dejando libres los siete agujeros corresponde al do, formando octava con el do inmediatamente inferior al pentagrama. La octava alta se obtiene por medio de la embocadura, internando un poco la caña en la boca y apretando los labios, especialmente el superior.

Los dulzaineros antiguos, para obtener los semitonos, solían emplear dos procedimientos: tapar la mitad del orificio o bien sacar un poco la caña de la boca, aflojando el labio. La dulzaina antigua carecía de tonalidad determinada, en lo que influían varias razones y circunstancias, derivadas del hecho de ser unas más cortas que otras, cosa que ocurría igual con las cañas y con el tudel, siendo rarísimo que resultaran dos instrumentos en el mismo tono.

Aunque los dulzaineros llamaron “do” al primer orificio, fundando sobre éste la escala, dicho “do” no se relaciona con el del diapasón. Debido a la diferencia de tamaño que ha existido en la dulzaina, ocurre a veces que, dando la misma nota, resulta una segunda y una tercera de diferencia, por lo que, además de otras razones, es difícil fijar la tonalidad.

La dulzaina antigua, de la que venimos ocupándonos, aunque usada también en las provincias mediterráneas, en alguna de las cuales continúa empleándose, fue en las provincias de Castilla la Vieja donde más arraigo alcanzó, pues, desde el siglo XVI en adelante, se hizo imprescindible en fiestas y conmemoraciones. Hasta finales del siglo XIX, la dulzaina conservó su carácter diatónico, mas por esta época, don Ángel Velasco, de Renedo, provincia de Valladolid, de quien me honro haber sido discípulo, añadió a la dulzaina las llaves que en la actualidad ostenta, convirtiéndola en cromática y dándole más extensión, puesto que la bajó una tercera menor al añadirla el si natural, el si bemol y el la natural. (Continuamos llamando do a la nota que denominaban así antiguamente, aunque alguien a este do le denomine re, como en el clarinete.)

En la dulzaina moderna, aunque no de modo exacto, ya que influyen también notablemente el tudel y las cañas, sí de manera aproximada puede afirmarse en el tono en el que se halla, puesto que, denominando do a la nota que así llamaron los antiguos, el sonido de la nota fa coinciden el do del diapasón, en cuyo caso la dulzaina se halla en fa. Y si a esta nota se le denominara re, entonces estaría en sol

El hecho de haber convertido en cromática la dulzaina, dándole más extensión sin perder por ello el carácter de su sonoridad, proporciona innegables ventajas para la ejecución de las obras musicales, ya que es posible realizar modulaciones y combinaciones que con la antigua no podrían hacerse”.<sup>138</sup>

### **La afinación de la dulzaina según Marazuela**

He aquí condensado en pocas líneas todo lo principal que hay que saber sobre la dulzaina castellana. Especialmente interesantes son en este texto las aclaraciones respecto de la afinación de la dulzaina, que deberían tenerse en cuenta siempre que se transcriben los toques. Queda claro después de lo que explica Marazuela que la dulzaina es un instrumento transpositor, en el que se denomina *do* a un sonido que en el diapasón está aproximadamente en altura *fa#* (*fa#<sub>3</sub>*, se entiende). En consecuencia, la música para dulzaina se debe transcribir, según Marazuela, escribiendo como *do* (*do<sub>3</sub>*) en el pentagrama la nota que siempre se ha llamado *do* en el uso tradicional del instrumento aunque es *fa#* en el sonido real, ya que la dulzaina está naturalmente afinada en una

---

<sup>138</sup> A. MARAZUELA, o.c., pp. 13 y 14.

escala mayor que parte del sonido más bajo que se obtiene en ella (sin tener en cuenta los sonidos, uno o tres, que quedan por debajo de él en algunos modelos ampliados, que se transcribirán como *la*, *si bemol* y *si natural*). Queda también clara después de leer el texto que hemos trasladado la razón por la que otros transcriben en altura *sol* los toques de dulzaina castellana: porque el sonido básico de la escala de la dulzaina, según la longitud del instrumento, está entre *fa* y *fa#*, éste último a veces un poco alto. Ésta puede ser la razón de que en algunos métodos y cuadernos que contienen repertorio de dulzaina se transcriban los toques un tono más alto, de forma que para escribir la escala básica del instrumento se emplee una armadura de dos sostenidos (*re mayor*), y para escribir las piezas cuya nota tónica está situada una cuarta arriba del sonido de la escala básica se emplee la armadura de *sol mayor* (un sostenido). A este motivo quizá haya que añadir el otro que apunta Marazuela: el de seguir la costumbre de transcribir con la armadura acostumbrada para el clarinete en *si bemol*, que es la de un tono de *re mayor* (dos sostenidos). Esta puede ser la explicación más convincente para las zonas de Levante, Cataluña y por extensión Aragón y La Rioja, donde las transcripciones de los toques siguen también esta norma, a pesar de que se construyen y se usan dulzainas de dos tamaños, las largas, de 34 cm. de longitud, y las cortas, de 31, que suenan un tono más alto.

### **Los sonidos alterados en la dulzaina según Marazuela**

Otro aspecto muy interesante en la explicación de Marazuela es el que se refiere a la forma de conseguir las notas alteradas (los semitonos superior o inferior respecto de los sonidos naturales). Aunque hay diferentes formas de conseguir los sonidos de la escala cromática, el hecho es que las notas alteradas apenas aparecen en los repertorios transcritos, lo cual demuestra el poco uso que de las llaves han hecho la mayor parte de los dulzaineros. Se puede afirmar después de una lectura comparativa que la casi totalidad de los toques están en tono mayor, que se toca en dos alturas diferentes: en la que se llama escala de *do*, la natural del instrumento, o en la de *fa*, con el *si bemol*, que equivalen a los tonos de *re mayor* y *sol mayor* si se adopta la escritura de un tono más alto. Las escasas piezas en sonoridad menor suelen evitar la alteración en el VII grado, lo cual demuestra que no son fáciles de obtener estos sonidos para la mayoría de los dulzaineros. Seguramente fue esta la razón de que se aplicasen llaves a la dulzaina, mejora que, como ya hemos dejado dicho, todavía no ha influido apenas en el repertorio que se interpreta con ella.<sup>139</sup>

### **La riqueza melódica y rítmica en la tradición de la dulzaina castellana**

Pero además de las anteriores observaciones, Marazuela hace otra todavía más valiosa acerca del repertorio que ha recogido y aprendido de los dulzaineros antiguos:

---

<sup>139</sup> Cada uno por su parte, según informaciones diferentes y no contrastadas recogidas en publicaciones sobre la dulzaina, los realizadores de las mejoras en la variante castellana del instrumento fueron el vallisoletano Ángel Velasco, el palentino Ramón Adrián, los burgaleses Hipólito Arroyo y Victorino Arroyo “El Pollo”, y el vallisoletano Bruno Ontoria. Lo cierto es que todos ellos consiguieron instrumentos con mayores posibilidades de ejecución de notas alteradas, que hoy son aprovechadas por diferentes constructores, entre los que destaca el segoviano Lorenzo Sancho, de cuyo taller están saliendo desde hace más de dos décadas los instrumentos que ofrecen la posibilidad de una afinación modelizada y controlada.

“A estos dulzaineros es a quienes especialmente consideramos como merecedores de que se les dedique unas líneas, en gracia a lo mucho que contribuyeron al enriquecimiento del folklore de Castilla, pues si bien la mayor parte de ellos careció de conocimientos musicales, tuvieron en general intuición y puede considerárseles creadores no sólo de melodías de variados caracteres, sino también de ritmos muy interesantes.

¡Qué diferentes fueron aquellos dulzaineros a los modernos, que tal vez sin percatarse del valor que tenía lo heredado de nuestros antepasados, lejos de conservarlo como aquello que nunca debería perderse, contribuyeron al derrumbamiento del antiguo folklore, poniendo la dulzaina al servicio de la música frívola y exótica, como son tangos, boleros, etc.!”<sup>140</sup>

Y en efecto, leyendo el repertorio de toques que Marazuela transcribe en la sección instrumental de su cancionero se percibe la enorme riqueza y variedad de los toques que recogió, que no tienen igual en ninguna de las antologías y colecciones de dulzaina de otras zonas de la península Ibérica. En primer lugar como consecuencia de la sonoridad de las piezas, en muchas de las cuales aparecen sistemas melódicos diferentes del modo mayor, tan reiterativo en todos los repertorios. A esta sonoridad se refiere sin duda Marazuela cuando habla de “melodías de variados caracteres”. Y en segundo lugar los ritmos, cuya representación gráfica cuida y explica el maestro con todo detalle, para que queden bien claros. Es un mérito de este reconocido investigador e intérprete haber tipificado el ritmo de subdivisión quinaria del *baile corrido de rueda*, que ya había apuntado escuetamente Olmeda refiriéndose a la *rueda burgalesa*. En realidad, como después se ha podido comprobar, hay toda una zona y una serie de géneros en los que aparece este ritmo en diferentes denominaciones (*rueda, baile corrido de rueda, charrada y perantón*) y en un territorio que comprende las tierras de Burgos, Soria, Palencia, Valladolid, Salamanca y norte de Cáceres. Agrupación rítmica que es una clara supervivencia que se ha sustraído a la regularización de los compases propia de la música de autor. También catalogó y tipificó Marazuela por vez primera la agrupación 3+3+2 que caracteriza el ritmo de la *entradilla*, pieza que puede considerarse como una de las obras maestras de todo el repertorio de dulzaina, que él transcribió tan escrupulosamente, además de dejarla para la posteridad en una interpretación modelo que por fortuna se conserva en grabación sonora. Se debe también a Agapito Marazuela la identificación y tipificación de las plantillas rítmicas de otras piezas tradicionales del repertorio de la dulzaina castellana como la *diana*, el *pasacalle*, las *habas verdes*, la *seguidilla castellana* y la *rebolada* (o *revolada*, tanto da, pues la escritura es ambigua al proceder de la transcripción escrita de una fonética que sólo se ha conservado por tradición oral hasta que la escribió Marazuela).<sup>141</sup>

Y son precisamente estos dos rasgos originales de la música de dulzaina de las tierras de Castilla los que deben marcar el camino para la renovación del repertorio del instrumento. Si como dice Marazuela, el empobrecimiento y el deterioro de la tradición

---

<sup>140</sup> A. MARAZUELA, o. c., p. 15.

<sup>141</sup> Es muy probable que la grafía *rebolada* proceda del mismo MARAZUELA, quien la tomaría seguramente de la tradición oral y la escribiría por vez primera. El término escrito así aparece recogido en el *Diccionario del español actual* (Manuel SECO, Olimpia ANDRÉS y Gabino RAMOS, Madrid, Ed. Aguilar, 1999), que a su vez lo ha recogido de un texto de *El Adelantado de Segovia*. Por lo tanto, de la fijación escrita procedente del cancionero de MARAZUELA. Mientras no se aduzca una razón filológica en contra, parece preferible mantener esta grafía.

dulzainera, y en muchos casos su desaparición, fue consecuencia del abandono de esta línea creativa, a causa de la necesidad que los dulzaineros tuvieron de buscarse la vida con los nuevos cambios en los gustos musicales, es sin duda alguna por la vuelta a esa línea creativa por donde hay que buscar preferentemente la renovación del repertorio. Volveré sobre este punto, el más interesante de todos, al final de esta introducción.

Agapito Marazuela es sin duda alguna, a causa de su *Cancionero segoviano*, el más renombrado de los dulzaineros de su tierra, en la que también fueron muy conocidos y valorados todos los que él cita en su obra como transmisores, y a veces creadores de toques que lograron pasar a la memoria colectiva de los músicos tradicionales. Para el conocimiento de otros toques del repertorio tradicional de la dulzaina castellana hay que nombrar también a Manuel García Matos, Teófilo Arroyo, Aureliano Muñoz, Jorge Bayón, Mariano Contreras y Los Talaos, de cuyos repertorios se han hecho transcripciones que se pueden consultar y estudiar. Para situar a cada uno en su lugar e importancia haremos más adelante un breve comentario. Otros nombres también han destacado merecidamente por su dominio del instrumento y por su quehacer como animadores de los bailes y las danzas en las tierras de la Meseta Norte. Por el momento, y a la espera de un estudio detenido de la antología amplia publicada por M<sup>a</sup> Dolores Pérez Rivera, que recoge gran parte de la riquísima tradición de las tierras de Castilla y León, hemos señalado sólo aquellos cuyo repertorio se puede estudiar en transcripciones musicales, ya que sólo la escritura musical permite el análisis de los rasgos musicales de cada uno de los tipos de baile, la pertenencia a una misma familia rítmica y las características de funcionalidad y de estilo que configuran a cada uno de ellos.

### **El repertorio de toques de dulzaina en la tradición de Castilla y León**

He dicho al comienzo que lo más importante que hay que saber sobre un instrumento es la música que se ha hecho y se hace con él. Por esta razón el repertorio recogido por Agapito Marazuela ha sido y sigue siendo imprescindible para poder conocer, reproducir, valorar, analizar, comparar y tipificar los géneros musicales que integran el repertorio de la dulzaina castellana, pues es el único que se puede calificar como completo, o casi completo, y representativo. La influencia de la obra de Marazuela en la tradición dulzainera de Castilla, ha sido tan grande, que por una parte ha contribuido, quizás como ninguna otra, a la revitalización del instrumento, sobre todo a partir del momento en que su figura de músico pudo ser reivindicada después de un largo período de silencio. Aunque por otra parte, tanto el cancionero como sus últimos años de magisterio fijaron en cierto modo la parte de la tradición que él representaba y las variantes, sin duda alguna bien elegidas, que él mismo interpretaba y enseñaba. En muchos casos estas variantes han llegado a ser consideradas como algo intocable por personas configuradas por esa mentalidad purista que, además de ser consecuencia de un desconocimiento del funcionamiento de la memoria y la creatividad en la música de tradición oral, califica como falta de autenticidad cualquier versión o variante de un tema musical, en este caso de un toque, que no siga puntualmente, nota a nota, la versión que el purista tiene como prototipo, casi siempre por desconocimiento del contexto de las variantes.

Por ello es muy importante, por una parte para el conocimiento pervivencia de la dulzaina, y por otra parte para la ampliación creativa del repertorio tradicional, la

publicación de transcripciones de los toques de dulzaina que han sobrevivido en la memoria de los viejos dulzaineros que han seguido manteniendo la tradición, a pesar del explicable debilitamiento que sufrió durante las décadas centrales del siglo XX. Lamentablemente, aunque estos dulzaineros han sido muchos en las nueve provincias de Castilla y León, en la mayor parte de los casos todavía no hay referencia sonora, y mucho menos escrita, de los repertorios que interpretaban, que en muchos casos no han podido ni ser aprendidos por las generaciones más jóvenes. De ahí el gran valor documental de los pocos que se han publicado, pues permiten un conocimiento más amplio de la tradición dulzainera, afincada básicamente en la memoria de los intérpretes, y por lo tanto difícil de estudiar.<sup>142</sup>

Aunque no son estas páginas el lugar propio para hacer un estudio detenido, sí quiero dejar esbozadas algunas conclusiones básicas que se pueden sacar del análisis de los escasos repertorios publicados hasta ahora. Comienzo por una breve nota sobre cada uno de ellos.

El primero de todos es la obra *Danzas típicas Burgalesas*, de Justo del Río, que reúne las 84 melodías que animan las danzas y bailes que durante décadas enteras, a partir de la década de 1930, formaban el repertorio de los grupos de baile y danza que llevaban el nombre de su Director, Justo del Río.<sup>143</sup> Esta obra no es, ciertamente, un repertorio de toques de dulzaina. Pero sí es un testimonio clarísimo del empleo de este instrumento como animador sonoro de los bailes y danzas, y sobre todo, lo cual es muy importante, como sustituto de las voces que tradicionalmente animaron muchos de los bailes. Sustitución cuyas ventajas eran sobre todo prácticas, ya que un solo músico resolvía todos los problemas que planteaba un grupo de cantoras y cantores que a menudo tenía que desplazarse para actuar. Por otra parte, y también por esta razón, la obra de Justo del Río es un buen testimonio de la práctica que atestigua Federico Olmeda, a la que nos hemos referido al comienzo de estas páginas.

También se publicó en Burgos, en el año 1979, un cuaderno titulado *La dulzaina*, que recoge y ordena materiales compilados por Francisco Javier Hernando Cuende con fines pedagógicos, aunque el autor rehuye el título de método.<sup>144</sup> La obra compila en su mayoría toques de baile y danza de los más conocidos en tierras de Burgos, además de algunas melodías de canciones para las que Hernando propone arreglos para dos o para tres dulzainas. El libro da una cierta idea sobre el material en uso en una escuela donde se preparan para el oficio dulzaineros que deben conocer el repertorio básico que se les va a pedir cuando se profesionalicen.

Aproximadamente por la misma fecha del anterior trabajo, y también en Burgos, se publicó en edición privada y sin referencias de impresión el repertorio de dulzaina compuesto por el renombrado dulzainero Teófilo Arroyo, último de los músicos de la saga que lleva su apellido, que a su actividad como dulzainero animador musical de grupos de baile unió la de director de la Escuela Municipal de Dulzaina de Burgos.<sup>145</sup> La colección, aunque breve, tiene un doble interés. Primero el de ser una propuesta de ampliación del repertorio de dulzaina con la adopción de ritmos de baile “modernos”

---

<sup>142</sup> Es muy explicable el celo con que muchos intérpretes han guardado su repertorio.

<sup>143</sup> Justo DEL RÍO: *Danzas típicas burgalesas*, Burgos, 1959.

<sup>144</sup> Francisco Javier HERNÁNDEZ CUENDE: *La dulzaina*, Amigos de la Música, Burgos, 1979.

<sup>145</sup> El repertorio de Teófilo ARROYO está publicado en un pequeño cuaderno, en preciosa caligrafía manuscrita, con el título *Música popular castellana para dulzaina*. No lleva pie de imprenta ni fecha de publicación, al ser de uso privado.

popularizados por la radio y los discos, tales como *pasodoble*, *vals*, *fox-polka*, *habanera*, *tango*, *samba* y *mazurca*, abriendo uno de los caminos posibles para la pervivencia de un instrumento que estaba experimentando un declive. Y segundo, el de buscar un enriquecimiento de la sonoridad de la dulzaina con la escritura de piezas para dúo de dulzainas. Si el primer aspecto se ha mostrado con el tiempo un tanto difícil y discutible, no así el segundo. Las piezas de Teófilo Arroyo para dos dulzainas, además de tener gracia e inspiración dentro de cada género, son una lección de buen hacer musical, pues no se trata de vulgares y socorridos dúos a la tercera inferior, sino que encierran muchos pasajes a contrapunto solucionados con una habilidad que demuestra mucho oficio y buen conocimiento de las posibilidades del instrumento. Yo no dudo en clasificar estas piezas como lo mejor que hasta ahora se ha escrito para dos dulzainas, hablando del aspecto de estas obras como composiciones musicales, y sin entrar por ahora en la discusión de si la adopción de los géneros de baile popularizados es o es un camino acertado para la renovación del repertorio. Volveré sobre este punto más adelante.

De gran valor documental por lo que se refiere al repertorio de dulzaina es el material contenido en las *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca*, recogido por Manuel García Matos, del que ya hemos dado referencia en la nota 7. Se trata de un repertorio transcrito en tierras de Salamanca en el año 1950, que recoge toques de tres dulzaineros, José Aparicio Jiménez, de Bercimuelle, Feliciano Hernández Gil “Polega”, de Cespadosa de Tormes, e Isidro Sánchez, miembro de la tercera generación de la saga de “Los Pachulos”, originarios de Macotera. De estos tres dulzaineros recogió y transcribió García Matos un total de 53 documentos: 12 *charradas*, 10 *jotas*, 23 *toques de paloteo* y otros 8 *toques diversos rituales y de ambientación festiva*. Son especialmente interesantes las 12 charradas, por ser una de las escasísimas muestras de este género en la interpretación de la dulzaina, cuya estructura y estilo se pueden estudiar con detalle en las minuciosas transcripciones del profesor García Matos.

De características muy similares, aunque con repertorio más relacionado con Valladolid y Segovia, es la publicación que lleva por título *Divulgaciones del Concejo de Dulzaineros del Toro Vega*, de Tordesillas. Se trata de un cuaderno que contiene 33 toques de dulzaina transcritos en su mayoría por Jorge Bayón<sup>146</sup>, que ya había publicado anteriormente otra colección con el título *Danzas tradicionales de Castilla y León*, y por Aureliano Martín, alumno de Agapito Marazuela. La colección recoge diversos cantos de baile en versión para dulzaina, y transcripciones de *dianas*, *jotas*, *charradas*, un *corrido* y cuatro toques de *habas verdes*. También parece que esta colección se utiliza como repertorio básico para la enseñanza en escuelas del instrumento.

La obra *Cancionero Segoviano de música popular*, que ya hemos citado, y que recoge el repertorio de Mariano Contreras transcrito por su hijo Félix, es hasta el momento la recopilación más importante del repertorio de uno de los dulzaineros que enlazan con la tradición anterior a la época de decadencia de la dulzaina. Sorprende comprobar la prodigiosa memoria de un músico práctico que fue capaz de recordar al final de su vida, sin ayuda de signos escritos, más de 200 melodías, la mayor parte de ellas toques de dulzaina, y muchos de ellos parecidos, aunque no iguales. A pesar de que se le pueden poner algunos reparos, este trabajo es un ejemplo de lo que se debería hacer con el repertorio de todos y cada uno de los dulzaineros mayores que todavía

---

<sup>146</sup> Jorge BAYÓN ya había publicado anteriormente otra colección con el título *Danzas tradicionales de Castilla y León*, del que no tengo referencia, y un folleto con los toques de los paloteos de Berrueces. El cuaderno *Divulgaciones del Concejo de Dulzaineros del Toro Vega* se publicó en Tordesillas en 1992 con el patrocinio de Iberdrola.

recuerdan la tradición.<sup>147</sup> Colecciones como ésta de Mariano Contreras serían un medio inestimable para el estudio y el conocimiento de la música de dulzaina, para clasificar debidamente el repertorio, para captar su evolución, para el aprendizaje en las escuelas, y para inspirar nuevas piezas que sigan (que vuelvan, mejor dicho) a la corriente más honda, valiosa y característica de la dulzaina tradicional.

Sin fecha de publicación, ha visto la luz recientemente, aunque para uso privado, la obra *Dulzaineros de Castilla, Canciones de Teo*. Su autor, Teófilo Sánchez Plaza, ha sido hasta su reciente fallecimiento uno de los miembros más activos de la tercera generación de dulzaineros apodada “Los Talaos”, originaria también de tierras de Salamanca, con sucesivos asentamientos en Mancera de Arriba (Salamanca), Salmoral (Salamanca) y Madrid, que han mantenido y siguen manteniendo la práctica de la dulzaina superando un sinnúmero de vicisitudes que en muchas ocasiones estuvieron a punto de terminar con este oficio tradicional en la familia Sánchez. Dos son también los puntos de interés de esta obra. El primero, una relación de todos los dulzaineros de Castilla realizada por Teófilo a partir de entrevistas directas con los intérpretes actuales o con los testigos más directos en caso de desaparición de algunos. Esta relación tiene un cierto valor documental, con el sorprendente detalle de que está escrita toda ella en versos octosílabos, como si se tratase de un largo poema épico en honor del instrumento y sus intérpretes. Lástima que la relación se quedase incompleta en algunos detalles a causa del fallecimiento repentino del autor.

Pero más interesante aún es el valor de la parte musical, una antología de toques de dulzaina creados por el propio Teófilo Sánchez Plaza. La antología, que no es exhaustiva, está integrada por una serie de toques tradicionales de *jota*, *entradilla*, *charrada*, *rebolada*, *marcha procesional*, y otra amplia colección de ritmos popularizados de baile como *pasodobles*, *valeses*, *marchas procesionales*, *boleros* y *rumbas*. Pero lo más interesante es la hechura de las piezas. De su lectura atenta se saca la concusión de que Teófilo Sánchez tenía un talento natural extraordinario, que le permitía, a partir del conocimiento que le dio la práctica de toda una vida, componer unas músicas, por una parte llenas de inspiración y de gracia, y por otra correctas y perfectas casi siempre en el desarrollo de las frases musicales. Detalle que, lamentablemente, no se encuentra siempre en otros repertorios recientes de dulzaina, a menudo incorrectos desde el punto de vista de la gramática musical, que tiene unas normas muy claras que, cuando no se respetan, evidencian el desconocimiento o la limitación de quien las ha inventado.

Para concluir esta relación de obras sobre la dulzaina que incluyen transcripciones musicales de piezas, es imprescindible citar el trabajo, recientemente

---

<sup>147</sup> El abundante repertorio de Mariano CONTRERAS GARGÍA (1903-1994), renombrado dulzainero segoviano, ha sido transcrito por su hijo, Félix CONTRERAS SANZ, y ha sido publicado formando parte de la *Colección Etnográfica Segovia Sur* (véase más arriba la nota 3). El valor documental de esta publicación es muy grande, al reunir un crecido número de toques y algunas decenas de tonadas vocales. Sólo habría que objetarle que con esta publicación, cuyo título, *Cancionero segoviano de música popular*, puede dar lugar a confusiones, se haya desperdiciado la ocasión de realizar un estudio de un repertorio dentro de un contexto, el más próximo de la tierra segoviana, y el más amplio de la dulzaina castellana. Porque un nuevo trabajo sobre dulzaina en tierras segovianas es una labor que remueve un campo muy arado, en el que no se debería haber prescindido de un riquísimo contexto musical, del que sólo aparecen referencias mínimas. El propio relieve de Mariano Contreras como creador y transmisor de tradición habría cobrado mucha mayor importancia al ser presentado dentro del contexto tradicional en el que se formó, y al que hizo notables aportaciones, que en esta obra quedan poco claras por falta de las referencias comparativas entre variantes musicales que aparecen en esta obra y en otras anteriores.

publicado, de M<sup>a</sup> Dolores Pérez Rivera al que he aludido más atrás, *La música de dulzaina en Castilla y León*.<sup>148</sup> Esta amplia antología, por cuya publicación hay que felicitar, va a permitir por vez primera hacerse una idea global bastante exacta de lo que hoy interpretan los dulzaineros de Castilla y León, ya que está transcrito a partir de las grabaciones sonoras que están actualmente en los catálogos de las editoriales discográficas del género. Por el interés que tiene esta visión de conjunto trasladado aquí un resumen del índice de las piezas transcritas en el trabajo de Pérez Rivera.

El repertorio de *toques para animar los bailes* comprende un total de 159 piezas pertenecientes a todos los géneros y especies de baile, agrupadas en la forma siguiente: Habas Verdes (12), Titos (3), Charros (1), Seguidillas (2), Jotas (74), Fandangos (1), Bailes castellanos (3), Rondón (2), Baile llano (1), Ritmos diversos mezclados (3), Corrido o baile corrido (13), Rueda (13), Mazurcas (4), Pasodobles (3), Pericón (1), Vals (3) y Fox (1). El repertorio de *danzas de paloteo y otros toques rituales* comprende un total de 192 piezas. Las *piezas de ambientación festiva y desfiles* aparecen en número de 41. Las músicas específicas *para actos religiosos* son 11. Y en el último apartado aparecen 37 *piezas adaptadas de tonadas vocales* cuya relación de parentesco ha podido establecerse, y otras 8 *piezas de autor* al estilo tradicional.

## Conclusiones del análisis del repertorio

Leyendo comparativamente el repertorio contenido en todas estas obras, aunque no sea exhaustivo, se pueden plantear ya una serie de reflexiones muy interesantes.

La primera de ellas es la que ya hemos apuntado al comienzo: el repertorio de dulzaina actualmente en uso es *enormemente reiterativo en los géneros* que se ejecutan en ella. Más de dos tercios del total de los toques recogidos pertenecen a la animación de las danzas de paloteo por una parte, y por otra a los toques de baile, que muy a menudo tienen más una función de ambientación que de soporte sonoro para las coreografías.

Dentro de este bloque segundo *prevalece la jota en una proporción enorme*, un total de unos 170 toques. A propósito de este repertorio jotero hay que hacer varias observaciones. La primera, que lejos de dar la impresión de variedad, imaginación y creatividad, *la proliferación de jotas produce una impresión de saturación*. La razón es muy sencilla: casi la totalidad de los toques de jota interpretados con dulzaina siguen el mismo esquema de frases construidas sobre la armonía alternativa de tónica y dominante, de modo que más que diferentes inventos melódicos, no son más que variaciones sobre un único tema. Pero las variaciones tienen un límite. Si se hiciera un estudio comparativo de todo el repertorio jotero de dulzaina colocando en columna todas las variantes melódicas y rítmicas, se percibiría con toda claridad la poquísima diferencia que hay entre muchas de ellas. Por ello la jota tonal, la que interpretan las dulzainas normalmente, es indudablemente un género exhausto, en el que se han agotado ya todos los recursos creativos, desde la sencillez hasta la filigrana virtuosa, y desde las posiciones más graves hasta las más agudas en que puede desarrollarse el decurso melódico. Mi propuesta para renovar el repertorio jotero, que explico más adelante, es abandonar de una vez por todas la sonoridad tonal y buscar un camino

---

<sup>148</sup> María Dolores PÉREZ RIVERA: *La música de dulzaina en Castilla y León, compilación de toques instrumentales*. Instituto Municipal de Cultura, Escuela Municipal de Dulzaina, Burgos, 2004.

nuevo a partir del repertorio de melodías vocales, como afirma Marazuela que hicieron los viejos maestros.

La segunda observación acerca de la jota se refiere a su *funcionalidad*. Cuando la dulzaina toca para animar un baile, está ejecutando una función propia del toque. Pero es bien sabido que el repertorio melódico vocal que animó los bailes de jota en la tradición era enormemente variado y rico, de tal manera que sólo en los cancioneros ya publicados en Castilla y León se pueden encontrar cerca de un millar de tonadas de una sonoridad tan variada, que aparecen en él todos los sistemas melódicos, desde los más arcaicos hasta los más recientes (la jota tonal, a la que acabo de referirme), y las más diversas plantillas y fórmulas rítmicas, inspiradas por fórmulas de versificación de la más variada acentuación. La consecuencia es evidente: a pesar de que los bailes y coreografías de la jota son variadísimos, la uniformidad de la sonoridad del soporte musical las trivializa, y uniforma en cierto modo los bailes que se interpretan al son de este repertorio tan reiterativo. También aquí se produce la saturación.

Y esto mismo sucede cuando la jota cumple la función de toque de ambientación ritual o festiva. Un toque de jota es la forma menos comprometida de salir del paso para un dulzainero con pocos recursos o sin ganas de molestarse. Tanto se ha prodigado el sonido de la jota, de un solo tipo de jota, en estas ocasiones, que la comitiva festiva, con o sin personajes públicos, que se desplaza por las calles o recorre un espacio seguida de los dulzaineros tocando “jotas castellanas” ha llegado a ser como una caricatura de lo que debería ser un momento festivo o ritual.

¡Ya está bien de jotas!, he oído a más de un dulzainero. Cosa con la que no estoy de acuerdo, naturalmente, porque la música de la jota es un tesoro inagotable en la tradición vocal. Sólo falta que los dulzaineros se animen a aprender nuevos toques que se aparten del tópico creado por la reiterativa sonoridad del tipo de jota que se interpreta.

La segunda reflexión que sugiere una lectura comparativa del repertorio se refiere a *los toques de ambientación ritual y festiva* recogidos por Marazuela de la tradición viva de su tiempo, a saber, *entradilla, rebolada, diana, pasacalle, bailes de procesión, baile corrido y habas verdes*. Y la conclusión que se deduce respecto de esta lectura es la escasa presencia de estos toques en el repertorio renovado y en la práctica actual de los dulzaineros. Un recuento de todo lo que aparece en las colecciones que hemos citado da una cifra bien corta en el conjunto, pues apenas sobrepasan un total de 90. Con la particularidad, además, de que estos toques son en su mayoría variantes cercanas, y a veces puntuales, de las transcritas por Marazuela. La consecuencia es bien clara: la creatividad en este campo está muy anquilosada, muy atada a un pasado que, en lugar de seguir inspirando, ha servido a menudo de freno, casi siempre como consecuencia de un desconocimiento de la música de tradición oral.

Porque es evidente que no se puede mantener respecto de los toques instrumentales el concepto purista que a veces se percibe en ciertas opiniones y comentarios. Toda la música de tradición oral, pero en especial la instrumental, ha estado en continua evolución a lo largo del tiempo. Por consiguiente no se puede afirmar sin riesgo de error que tal o cual versión es la auténtica, ya que la medida de lo auténtico en la música tradicional no es la repetición puntual de una composición de autor, que nunca o casi nunca existe, sino la conservación de un estilo tradicional en las invenciones personales que los buenos instrumentistas siempre han venido realizando a partir de inventos que ya conocían al estar, en variantes nunca completamente iguales, en la práctica común. Los ejemplos que se pueden aportar para avalar esta afirmación

son muchísimos, y ello a pesar de que las transcripciones de los toques instrumentales son todavía muy escasas en relación con la sobreabundancia de los que se han venido manteniendo en la práctica.

La tercera reflexión que sugiere la lectura atenta del repertorio ya la he apuntado más atrás, y sólo la dejo aquí enunciada, porque volveré sobre ella. Si es un hecho evidente que el repertorio de jotas de sonoridad uniforme, modo mayor tonal, ha crecido en unas cuantas décadas hasta la saturación, mientras que por el contrario el repertorio más original y variado en ritmos y sonoridades, que es el de los toques rituales y de ambientación festiva, que exige un uso y un dominio más amplio de los sonidos que se pueden extraer de la dulzaina perfeccionada con llaves, sigue siendo muy escaso, la conclusión es evidente: ***la dulzaina no ha sido apenas utilizada en las amplias posibilidades que le han proporcionado los constructores*** que desde hace un siglo han venido tratando de perfeccionar el instrumento.

### **El repertorio vocal como fuente temática de los toques instrumentales de baile**

La principal fuente temática de la música instrumental es la música vocal, la canción. Éste es un hecho evidente avalado por las referencias de los recopiladores y además por argumentos incontrovertibles como son la práctica y el testimonio de los propios músicos, y el análisis comparativo entre ambos repertorios, el vocal y el instrumental.

El primer testimonio acerca de la relación estrecha entre el repertorio vocal e instrumental lo encontramos de nuevo en el cancionero de Burgos recogido por Federico Olmeda, que ya hemos citado tantas veces. En la introducción a la sección de *bailables instrumentales* escribe estas palabras: “*Muchas de estas tocatas revisten un doble interés. Servían y sirven en el uso popular como bailables vocales y como instrumentales: por eso van puestas algunas con la letra con que las dicen cuando las cantan con la voz en lugar de la gaita. Algunos de los Agudillos, Llanos y Ruedas, antes expuestos –se refiere a las sección anterior, bailables vocales–, se han empleado también y todavía se cantan con gaita: en estas condiciones se puede comparar el número 9 A lo Llano de las canciones vocales con la siguiente, número 7, en donde se ve que se trata de una misma canción, que en esta parte está un poco más floreada por ser para gaita. Y lo mismo que se observa en estas dos tocatas se advierte en muchas de las que ofrecen esta circunstancia de ser vocal e instrumental*”<sup>149</sup>

Voy a tratar de aclarar un poco más la relación entre el repertorio instrumental y la música vocal. Esta relación se da en dos planos diferentes. El primero de ellos es el de la relación que podríamos llamar *directa*, temática, y se da cuando un dulzainero que conoce una melodía vocal cualquiera, la lleva directamente al instrumento, bien para cumplir la función que esa melodía tiene en el repertorio, bien para otra cualquiera. El segundo plano de la relación tiene lugar *en el campo de la inventiva libre*, y aunque se da de varias maneras, siempre tiene como fundamento la capacidad creativa del dulzainero que la pone en práctica.

---

<sup>149</sup> F. OLMEDA, o.c., p. 154.

De entre todos los géneros del repertorio que los instrumentistas tenían en uso, el de los bailes y las danzas es el que manifiesta relaciones más estrechas con el repertorio vocal. Una lectura detenida de los repertorios deja muy clara la estrecha relación entre los toques instrumentales, en especial los de baile, y los repertorios vocales. Si se leen detenidamente ambos repertorios, se puede percibir claramente, no sólo la dependencia melódica de muchos de ellos, sino también la estructura rítmica de las frases, en las que muy a menudo es fácil detectar las diferentes plantillas rítmicas que genera la cuarteta octosilábica del texto de la estrofa y las fórmulas rítmicas de los estribillos vocales. Tal sucede, por poner el ejemplo más conocido, en el repertorio de las jotas, en el que se percibe, sobre todo al llegar a la estrofa, cómo la dulzaina va como cantando una melodía cuyas notas sucesivas repiten literalmente las sílabas del texto de una estrofa de cuatro versos octosílabos. El instrumentista, el dulzainero en el caso que nos ocupa, no hace otra cosa, y ya es bastante, que adaptar al instrumento la tonada vocal que tiene en su memoria, porque la ha escuchado y cantado cientos de veces, y realizar una versión instrumental, con mayor o menor gracia y creatividad en la ornamentación, dependiendo de su talento o de la inspiración que le asiste o le falla en el momento de tocar.

El otro procedimiento, el de la inventiva libre, se ha venido aplicando sobre todo a las tocatas en las que los dulzaineros ejercen funciones de ambientación sonora: solemnización de actos, acompañamiento de comitivas, realce de ciertos momentos rituales y actos similares. En este tipo de piezas se percibe una mayor independencia del repertorio vocal, ya que no requieren el sometimiento a unas estructuras melódicas que tienen que servir para guiar a los bailadores o danzantes en el desarrollo de sus movimientos, mientras que los bailes y danzas, por el contrario, se organizan siempre sobre la repetición de movimientos sujetos a una cuadratura temporal y a un desarrollo cíclico. Pero también para inventar bien hay que conocer muy bien la tradición, como afirmaba Marazuela cuando decía que la riqueza del repertorio que él interpretaba y transcribió “*se debió a aquellos antiguos dulzaineros, ingeniosos y competentes que, desconociendo por lo general el arte de la música, llevaban dentro verdaderos músicos, llenos de intuición y sabiduría popular.*”<sup>150</sup>

### **La calidad de los repertorios y de los intérpretes**

Es evidente, pues, que la calidad musical de los toques, tanto en el caso del empleo de temas de la música vocal como en el de las piezas de inventiva libre, depende de la calidad de los instrumentistas, necesaria en ambos casos para que la música que se interpreta lleve de verdad el sello y la sonoridad de la tradición dentro de la que los dulzaineros ejercen como músicos. Pero si nos preguntamos abiertamente cuál es el dulzainero que se puede calificar como buen intérprete del repertorio tradicional, la respuesta no es tan simple como podría parecer. Para empezar, el criterio que se aplica al instrumentista de las otras músicas, las que llaman cultas, para juzgar su calidad, no nos vale en este caso, porque no se puede medir por la fidelidad a un original escrito, que en el caso de la música popular tradicional no existe. Los instrumentistas tradicionales, no hay que olvidarlo, no trabajan sobre partituras fijadas por la escritura, sino a partir de arquetipos y tipos melódicos que residen en la memoria y toman forma concreta y definida cada vez que el músico se pone a tocar. El músico tradicional, por

---

<sup>150</sup> A. MARAZUELA, o. c., p. 16.

tanto, no tiene que tener una fidelidad puntual y absoluta a una melodía. ¿En qué consiste, entonces, su calidad como intérprete? ¿Cómo se mide esta calidad? La respuesta es muy clara: se mide en razón de su fidelidad a los rasgos característicos y definitorios de cada una de las piezas que está tocando, cuya estructura, desarrollo y perfiles musicales tiene que conocer bien. Y también en razón de su fidelidad al estilo musical con que tradicionalmente se han venido interpretando las piezas del repertorio del instrumento.

Manteniendo esta doble fidelidad, el músico tradicional puede introducir, y de hecho lo hace habitualmente, muchos elementos personales en la forma de organizar el fraseo y la separación y unión de las células de la melodía, en los matices de la intensidad, en la acentuación de ciertas notas, en la ornamentación y las glosas de los sonidos, sobre todo largos, en las ligaduras y picados, en las variaciones sobre la plantilla rítmica del género que está interpretando, sin perder por ello la condición de fidelidad a la tradición. El buen intérprete es, pues, el que combina sabiamente todos estos elementos de forma que la pieza guarda el equilibrio justo entre la sobriedad y la ornamentación, sin resultar ni simple y vulgar, ni demasiado recargada de adornos que, si no se dosifican bien, producen en los oyentes más admiración de la habilidad que emoción ante lo bello.

Si hacemos una comparación global entre los intérpretes de ayer, algunos de los cuales siguen en activo o han sido muy conocidos, y los dulzaineros de hoy, refiriéndonos a los que han llegado ya a la madurez, probablemente no encontraríamos demasiadas diferencias, pues los hubo y los hay de muy buena calidad. No sería en el terreno del virtuosismo y la habilidad donde encontraríamos grandes diferencias. Sí las encontraríamos, sin embargo, en lo referente al repertorio. Los instrumentistas tradicionales de antaño disponían de un repertorio prácticamente inagotable, que les hacía capaces de estar tocando horas enteras sin repetirse o repitiendo muy poco. Porque además de las piezas habituales, las que tenían en el repertorio propiamente instrumental, tenían en la memoria una amplísima reserva de melodías del repertorio vocal que podían llevar a su instrumento si era necesario para prolongar la sesión.

A diferencia de los intérpretes de ayer, que vivían continuamente entre la práctica viva de las canciones tradicionales, los intérpretes de hoy tienen, en general, un conocimiento mucho más limitado del repertorio vocal tradicional, que en muchos lugares ha desaparecido casi por completo y en otros está muy debilitado, y por lo tanto, muy pocas posibilidades de ampliar un repertorio ya fijado en su última etapa creativa en las grabaciones de los últimos maestros. Por otra parte, en la época de debilitamiento de la práctica de la dulzaina se fueron perdiendo muchos datos sobre los rasgos musicales de los géneros, sobre todo en el aspecto rítmico. Esta es la causa de que algunos de los ritmos más característicos de baile y danza se hayan ido corrompiendo y depauperando, caminando progresivamente hacia una regularización de los tiempos. Eso ha ocurrido, por ejemplo, con los ritmos de agrupación quántuple irregular (3+2/3+2), que en la interpretación de ciertos instrumentistas han ido derivando hacia la regularidad del compás de 6/8, perdiendo lo más característico de su plantilla rítmica..

Por mi parte, y por las razones que acabo de apuntar, nunca me cansaría de recomendar a los dulzaineros de hoy que además de estudiar a fondo los ritmos más característicos del repertorio de nuestra tierra en la interpretación de los buenos maestros y en las transcripciones fiables (se sabe muy bien cuáles son), se metan de lleno en el inmenso campo del repertorio vocal. Esto está hoy al alcance de cualquiera, porque si la práctica viva del canto ha ido desapareciendo en donde siempre estuvo, a cambio de ello el repertorio recogido en grabaciones sonoras y en transcripciones

musicales alcanza varios millares de ejemplos, entre los que hay para escoger y poblar la memoria con bellas melodías, siempre dentro de la mejor tradición.

### **Presente y futuro de la dulzaina**

Como conclusión de este breve recorrido por la historia y el repertorio de la dulzaina quiero formular unos cuantos criterios sobre una serie de aspectos que me parecen sumamente interesantes, y que agrupo en dos bloques. En el primero incluyo aquellos que se podrían calificar, a mi juicio, como caminos falsos o dudosos para el futuro de la música de dulzaina, tanto en el aspecto del repertorio como de las variedades y formas de interpretación, y en el segundo los que considero como más acertados y claros para su renovación y pervivencia. Asumo la responsabilidad de las afirmaciones que voy a hacer, algunas de ellas un tanto comprometidas, y estoy dispuesto, tanto a probarlas con argumentos y razones que a mi juicio tienen fundamento claro, como a reconocer que estoy equivocado en aquéllas sobre las que se me demuestre con argumentos o con hechos que verdaderamente lo estoy.

### **Los caminos de la renovación**

El primero y el más importante es a mi juicio la ampliación del repertorio tradicional de la dulzaina por medio de la **creación de un repertorio nuevo** basado, para las piezas de baile, en el repertorio vocal, y para las piezas rituales y de ambientación festiva, en los toques tradicionales más característicos de la dulzaina de nuestras tierras: *entradilla, rebolada, diana, pasacalle, charrada, bailina, bailes de procesión, baile corrido y habas verdes*. Aquí se impone una advertencia: puesto que los ritmos son más identificables, es relativamente fácil servirse de ellos como base. El máximo cuidado y atención habrá que ponerlo en la sonoridad de la melodía, y en este punto hay que tener siempre clara la advertencia de Agapito Marazuela: los antiguos dulzaineros lograron un perfil sonoro tan característico como el de los ritmos que inventaron (o mantuvieron de la tradición, o copiaron creativamente) gracias a su conocimiento y práctica del cancionero tradicional. En las pocas piezas de estos géneros que aparecen en los repertorios transcritos siguen apuntando casi exclusivamente las sonoridades reiterativas, sobre todo los tonos mayores. Es hora de buscar otros moldes sonoros: los tonos menores, las sonoridades mixtas, los modos mixtos e inestables. Hay que leer y cantar los cancioneros, que para eso también se han hecho. Hay que escuchar una y otra vez piezas como la *entradilla* transcrita por Marazuela, en la que conviven el tono mayor y el menor con pasajes en sonoridades de los modos de *mi* y *sol*. Hay que usar las llaves de la dulzaina en todas las amplias posibilidades que hoy ya tienen. Las instituciones públicas deberían fomentar la creatividad con concursos o con obras de encargo que fomenten un repertorio con estas características, que se perdieron en las décadas centrales del siglo pasado.<sup>151</sup>

Y hablando de repertorio nuevo, este es el momento de hacer una consideración acerca de las piezas imitativas de la canción moderna de baile con las que algunos

---

<sup>151</sup> Si mis referencias son ciertas, la única obra premiada en un concurso ha sido la que escribió Alberto JAMBRINA con el título *Entradilla "Cabañales"*, respondiendo a una convocatoria. Ignoro si aquel concurso se ha seguido convocando.

dulzaineros han buscado una ampliación de la música de dulzaina. Hago la pregunta con toda claridad: ¿Es un buen camino para la renovación y ampliación del repertorio de dulzaina la adopción del ritmo y las sonoridades de la canción moderna, es decir, la que fue llegando a todos los ámbitos populares a partir de las primeras décadas del siglo XX? ¿Debe la dulzaina adoptar e interpretar piezas con ritmo y sonoridad de *pasodoble*, *vals*, *mazurca*, *polka*, *bolero*, *fox*, *habanera*, *tango*, *samba* y otros similares? ¿No perderá con este repertorio lo más característico de sus rasgos tradicionales, su autenticidad como instrumento popular? ¿No fue precisamente este repertorio traído por la moda el que puso en peligro la supervivencia de la dulzaina, y el que obligó a muchos dulzaineros a olvidar la verdadera música popular tradicional?

Por mi parte reconozco que la respuesta a esta pregunta no me resulta nada fácil. En primer lugar, porque algunas piezas de este tipo de repertorio, por ejemplo las de Teófilo Arroyo y Teófilo Sánchez, están tan bien escritas, que reúnen a la vez la sencillez y gracia de lo popular y el colorido tradicional del instrumento. En segundo término, porque la línea de separación entre la música popular y la tradicional nunca ha sido fácil de trazar, pues a lo largo del tiempo, y en mayor medida en el siglo XX, como se percibe en la evolución del repertorio cantado, la gente, lo que se suele llamar el pueblo, ha ido asimilando corrientes nuevas y haciendo mezclas que por el fenómeno que se llama aculturación, han llegado a entrar de lleno en la corriente popular. Nadie puede arrogarse el derecho de dogmatizar sobre un asunto tan difícil como definir claramente qué es lo auténticamente popular tradicional, en el que no valen prejuicios, porque los hechos los desmienten continuamente, dejando en evidencia a quienes quieren ser más papistas que el Papa (o más populistas que el mismo pueblo, por así decirlo). Y en tercer lugar, porque el sonido de la dulzaina es tan característico y representativo de lo popular, que tiene el poder de “contaminar” de rusticidad y de ruralidad (lo digo en sentido positivo) todo lo que toca. Así que a fuer de sinceros tendríamos que reconocer que un pasodoble bien hecho, por poner un ejemplo, cuando suena en una dulzaina bien tocada, con un buen acompañamiento rítmico, tiene a la vez todo el colorido de lo popular y el toque de lo tradicional que le da el sonido de la dulzaina. Al fin y al cabo la diferencia musical entre un pasodoble y uno de esos pasacalles a los que nadie niega el sello tradicional no es tan grande, sino que se reduce a detalles mínimos. En consecuencia, que un buen dulzainero que domina un amplio repertorio de toques tradicionales se marque de vez en cuando un pasodoble o una polka cuando se lo pide el cuerpo o la ocasión se le ofrece, no parece que vaya muy en contra de la autenticidad que los puristas reclaman para el instrumento, porque la autenticidad entendida en la forma en que ellos la entienden nunca se dio en la práctica. Otra cosa sería que los ritmos “modernos” proliferasen tanto que acabaran sustituyendo a los del antiguo repertorio.

El segundo camino de renovación es la **creación de piezas para varias dulzainas**. La creatividad en este campo es todavía muy incipiente y tímida, y se reduce poco más que a los dúos a la tercera y a la sexta, que revelan poco dominio de la escritura para voces. Hay que reconocer que la dulzaina, al menos en la variedad del modelo que más abunda por las tierras de Castilla y León, es un instrumento difícil para interpretar armonías a tres, o alguna vez a cuatro partes, a causa del timbre tan agudo de su sonido y de la estrechez del ámbito en que se pueden mover tres o cuatro voces, sobre todo si se quiere enriquecer la escritura con algunos pasajes a contrapunto.<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Una sonoridad más rica en amplitud de ámbito melódico sólo será posible cuando se

Difícil, pero no imposible, si se busca cuidadosamente la tesitura para cada una de las piezas. Hay que tener en cuenta dos normas que no siempre se respetan en los escasos inventos que hasta ahora han aparecido. La primera, que las armonías a tres sólo suenan aceptablemente en la región más baja del instrumento donde la gama de armónicos es más amplia, y son menos ricas cuanto más agudas. Y la segunda, que la melodía de la pieza, lo que denominamos la voz cantante, siempre se ha de destacar sobre las demás, lo cual no se cumple cuando una de las voces inferiores se cruza hacia arriba dejando más baja la principal. Lo que el oyente percibe en este caso es un trenzado de sonidos y una secuencia de acordes en los que la melodía queda como enterrada, confusión en suma. En este caso, y para que tenga sentido claro el movimiento melódico, la solución es jugar con diferentes volúmenes sonoros, buscando algún recurso para dar mayor intensidad a la voz principal, como por ejemplo doblarla o triplicarla con más intérpretes.

En estrecha relación con la lectura y con la posibilidad de que la dulzaina se pueda integrar en conjuntos instrumentales, bien de varias dulzainas, bien de diverso tipo, desde una orquesta hasta formaciones de cámara, hay un hecho que demanda urgentemente una solución práctica: **la afinación tradicional del instrumento** en una altura totalmente extraña y ajena a la de los otros instrumentos en uso, incluso los que son de su misma familia, como pueden ser el oboe y el clarinete. Mi criterio respecto a este punto es contundente: no se podrá llevar a cabo una integración del instrumento en el contexto si no se soluciona antes el problema de su afinación. En mi opinión, que ofrezco a la consideración de los constructores que actualmente las hacen, no hay que dar un valor absoluto e inmutable a una afinación que, no habiendo sido única en tiempos pasados, ha terminado fijando el sistema del instrumento en una altura tan artificiosa y ‘poco natural’ como la nota fa#. Tal afinación seguirá impidiendo a la dulzaina integrarse con naturalidad en conjuntos instrumentales, porque obliga a los otros instrumentistas a tocar en tonalidades de 6 o 7 alteraciones. Tanto este aspecto como el de la fabricación de modelos en una tesitura más baja, una cuarta o una quinta, que permitan componer obras para conjuntos de varias dulzainas en una tesitura menos aguda, permitirá, en mi opinión, la renovación y revitalización del instrumento por un camino menos lleno de dificultades para los profesionales y los estudiosos de la dulzaina.

El tercer requisito para la revitalización de la dulzaina es, a mi entender, **tomar la calle**. Porque la calle es el ámbito y recinto donde la dulzaina es la reina, y donde no tiene competidores. La fuerza de su sonido, que a menudo se convierte en estridencia cuando se toca en un lugar cerrado, se transforma en la calle en una música alegre, que invita al regocijo y a la fiesta. Pero también en este punto hay que tener en cuenta aspectos que se olvidan con frecuencia. El primero, que la dulzaina, incluso en la calle, tiene un sonido que admite muy difícilmente la amplificación. El sonido de la dulzaina

---

fabriquen instrumentos en tesituras más graves, del tipo de la ‘gralla dulce’ y la ‘gralla baixa’ catalanas. En este sentido es interesante escuchar el efecto que produce esta sonoridad en un disco editado recientemente bajo el título *Ara ballen els gegants* (Tecnosaga, WHCM-352, Madrid, 2006). Antología interesante, además, como ejemplo de trabajo armónico a tres voces a partir de toques tradicionales que animan los bailes de los Gegants en Barcelona. Es sorprendente (aunque por otra parte un hecho repetido históricamente) comprobar cómo en puntos geográficamente distantes aparecen simultáneamente experiencias nuevas. Aunque el estilo compositivo de este cuaderno se diferencia enormemente del de los toques tradicionales en Cataluña, trabajados armónicamente en el disco que estamos comentando, ciertas similitudes son evidentes.

amplificado por medio de micrófonos y pantallas sonoras sólo se aguanta cuando se escucha desde lejos. De otro modo se convierte en insoportable por su estridencia. En mi opinión, se debe huir de la dulzaina amplificada o reducirla a las ocasiones en que sea verdaderamente imprescindible. Es preferible doblar, triplicar o multiplicar los intérpretes, de acuerdo con la amplitud de cada ámbito, antes que hacer odioso un instrumento que al aire libre lleva siempre las de ganar cuando es usado debidamente.

En relación con la calle hay otro aspecto que tampoco se debería olvidar, ahora que las escuelas de dulzaina están preparando alumnos que en pocos años van formando colectivos numerosos. Lo enuncio en una forma un tanto brusca, para que se me entienda mejor: **en la calle se deberían evitar también las bandas clónicas de dulzaineros**. Me explico. Entiendo por banda clónica un conjunto de quince a treinta dulzainas tocando la misma pieza en audición o desfile, tal como va siendo práctica cada vez más frecuente.<sup>153</sup> La dulzaina no se ha hecho para esto, y el resultado sonoro de los abusos siempre es mediocre. Primero, porque es casi imposible afinar correctamente cuarenta dulzainas, y si fuera posible al comienzo, durarán muy poco. La desafinación se puede volver insoportable. Y segundo, por la misma razón que acabo de apuntar antes. De cierto número de instrumentos para arriba, volvemos a la estridencia, aunque sea en la calle. Preferible dividir los grupos y recorrer espacios distintos. Puede resultar hasta bello escuchar sonidos de diferentes grupos que llegan, como envueltos, de diferentes puntos cercanos y lejanos. Pero sería aún más preferible lo que decía antes: preparar piezas a varias partes, para ser interpretadas por un conjunto de hasta una docena de dulzainas, y salir a la calle. Yo me figuro el atrayente colorido sonoro de una fiesta animada por estos conjuntos, con piezas bien escritas. Tendría a la vez el valor de la raíz popular y tradicional, la armonía sencilla pero eficaz, y la calidad. Condiciones todas éstas para triunfar en la fiesta. Una última reflexión todavía a propósito de la estridencia: sería muy recomendable, como se ha hecho a veces, incluir el sonido de un bombo en la base rítmica de todos o la mayor parte de los conjuntos de dulzainas, porque es el único contrapeso de sonidos graves en una banda en la que predominan los sonidos sobreagudos de la dulzaina y el timbre agudo de la caja.

Y por último, una vía imprescindible para la revitalización de la dulzaina es, a mi entender, **la lectura**. Porque sin duda la lectura es el camino más corto y más seguro, hoy imprescindible para la dulzaina y para cualquier instrumento. Sé muy bien que esta afirmación puede suscitar fuertes desacuerdos. Pero creo que es necesario defender la lectura con firmeza. A la lectura se le suelen poner dos objeciones que parecen fuertes. Primero, que todos los grandes dulzaineros (e instrumentistas) del pasado aprendieron a tocar sin saber leer. Y segunda, que los signos musicales no representan los detalles del estilo y del colorido auténtico de la música de dulzaina. Pues bien, ninguna de estas dos objeciones se mantiene en pie, a poco que se reflexione con imparcialidad.

La respuesta a la primera objeción es muy sencilla. El aprendizaje de maestro a discípulo y con la memoria como única base pudo tener sentido en el pasado, pero no en las escuelas de música, en las que hoy se aprende a tocar la dulzaina por lo general. Lo que no tiene sentido hoy es que el enseñante, o el profesor de dulzaina, que tiene a su disposición un número más que suficiente de piezas para dulzaina escritas en signos musicales, enseñe sólo o casi exclusivamente sobre la base de la memoria, ni que vaya

---

<sup>153</sup> El no va más de estos conjuntos clónicos de instrumentistas tradicionales, que van proliferando cada vez más, fueron los tropecientos y pico gaiteros tocando juntos la misma pieza para celebrar la toma de posesión de Fraga en la plaza del Obradoiro. ¡Qué delirio celta!

administrando lentamente un breve repertorio de piezas para cada etapa o curso, que prolonguen innecesariamente la permanencia de los alumnos, sobre todo los mejor dotados, en la escuela, y haga necesaria la presencia permanente de un profesor durante más tiempo del que sería útil y razonable. Conviene recordar un principio que a menudo se olvida: el mejor profesor, de música y de cualquier otra disciplina, es el que se hace innecesario en el menor tiempo posible: señal de que ha formado un alumno capaz de empezar a valerse por sí mismo.

La segunda objeción es todavía más floja, porque los rasgos de estilo de un instrumento son una cuestión de tiempo, una vez que se ha adquirido el dominio básico del mismo. El estilo se aprende rápidamente de los maestros, de los enseñantes que no vuelven la espalda en el momento más importante en que el alumno quiere aprender. Y se puede aprender hoy con facilidad a partir de la escucha de los grandes intérpretes en los documentos sonoros grabados.

### **Los caminos falsos para la dulzaina**

El primer callejón sin salida para la música de dulzaina es, en mi opinión, **interpretar con un instrumento o con un conjunto de ellos piezas que hayan sido escritas o pensadas para otros instrumentos**. Comencemos por lo que nunca hay que olvidar, que son los hechos, si no se quieren cometer disparates. La dulzaina es por lo general, salvo un instrumento de sonido áspero, fuerte, un punto estridente, difícil de controlar, complicado y a veces imposible de matizar. Pero a la vez ése es su mayor valor. La rudeza, la rusticidad, la presencia imponente del sonido de la dulzaina, son los componentes de su timbre característico, configuran su voz propia. Por ello el camino, ya lo he dicho, es crear (seguir creando, mejor) el repertorio que por su estilo, sonoridad y volumen se adapte a esta forma de sonar, e interpretarlo en el recinto en que mejor suene, que, como hemos dicho, es la calle más que otro ninguno.

En consecuencia, pretender que la dulzaina gane terreno y amplíe su campo sobre la base de poner un sello de rusticidad en las músicas que fueron hechas para sonar de otra forma, con otros timbres, en tesituras graves o medias, o en un recinto cerrado, parece un procedimiento poco acertado, una vía muerta. Interpretar, pongo por caso, una pieza sencilla de Mozart con un trío o cuarteto de dulzainas (o de cualquier otro instrumento de sonido característico relacionado con la música tradicional), no es dignificar la dulzaina, sino dejarla en paños menores, por así decirlo, porque no fue hecha para esos espacios y ese estilo. Ni falta que le hace, porque tiene otro estilo y espacio donde suena bien y apenas tiene competidores. Un espacio en que un cuarteto de cuerda haría el ridículo si se pusiese a tocar a pelo, o entre el rumor de los transeúntes. Cada cosa en su lugar. Los pocos intentos que se han hecho de llevar la dulzaina fuera de su contexto por este camino, no han tenido continuidad. Incluso cuando se han llevado a la dulzaina piezas de danza que pertenecen al repertorio barroco y son adaptaciones y armonizaciones cultas de ritmos de origen popular como *giga*, *branle*, *pavana*, *gallarda*, *passepied* y otras semejantes, el resultado no pasa de mediocre y no aguanta una crítica imparcial. El sonido del conjunto en el caso de estas experiencias es áspero y agresivo, y la armonía elemental e incorrecta, a causa de la dificultad de comprimirla en un espacio tan estrecho y una tesitura tan aguda como la de la dulzaina.

Un intento parecido al anterior, que también se ha ensayado alguna vez, afortunadamente pocas, es **la interpretación de piezas de dulzaina realizando el acompañamiento con el sonido de un órgano de iglesia**. Porque veamos cómo son las cosas, otra vez. Es un hecho que la dulzaina ha sonado algunas veces en el templo, pero sólo acompañando a las voces en un canto, por ejemplo, la célebre misa tradicional en latín, ¡y habría que escuchar el resultado, necesariamente malo, dada la naturaleza sonora de cada uno de los dos agentes! O también, a solo, tocando una pieza religiosa del repertorio vocal, o la *Marcha Real* (antes de convertirse en el *Himno Nacional Español*, el mismo que suena en los encuentros internacionales de fútbol) para solemnizar un momento de la misa. Admitamos que esto sea pasable, porque formaba parte de una estética rústica, que en un contexto determinado puede funcionar. Pero hacer la experiencia, aunque sólo sea para una grabación discográfica, de que la dulzaina interprete una pieza religiosa acompañada por el órgano, está fuera de todo lugar. Es otro intento de ‘dignificar el instrumento’ que también carece de sentido. La dulzaina, como acabo de decir, no necesita una dignificación, porque cuando su repertorio característico se escucha en el espacio que le es propio es tan digna como otro cualquier instrumento cuando suena en el tiempo y forma que le corresponde. Se podría objetar que el órgano ibérico tiene a veces un registro que se llama dulzaina, hecho a imitación de su timbre. Pues claro que lo tiene, y no uno, sino tantos como tubos tiene el registro, y más acordes con todos los demás que forman su paleta sonora, y bien afinado con ellos, y con posibilidad de tocar en cualquier tono, modo o sistema. Ni el órgano necesita a la dulzaina para completar sus sonoridades, ni la dulzaina necesita al órgano para sonar bien.

Todavía hay otra forma más inapropiada de intentar ‘dignificar’ la dulzaina, que es **incluirlo como solista en una obra para orquesta**. Con toda claridad afirmo que este intento me parece algo totalmente fuera de lugar. Veamos de nuevo cómo son las cosas. Para empezar, a ningún compositor de nuestra tierra (me estoy refiriendo a la Comunidad de Castilla y León), que yo sepa, se le ha ocurrido escribir por iniciativa propia un concierto para orquesta y uno de estos tres instrumentos tradicionales. Las razones parecen obvias: la afinación exacta en el sistema usual es imposible en el caso de la flauta de los tamborileros y de cierto tipo de gaita que sobrevive por tierras de Zamora y de Tras os Montes, que incluyen sonidos ambiguos en su sistema, y ha sido muy difícil o imposible hasta ahora en el caso de la dulzaina; y por otra parte los sonidos de estos instrumentos son ásperos, rudos, y no han atraído ni interesado jamás a un compositor por estas tierras. En consecuencia un compositor no puede pensar seriamente en esos instrumentos para el trabajo que trae entre manos. Yo diría, y conozco hechos y opiniones que me permiten afirmarlo, que en el fondo los compositores desprecian o detestan el timbre de la dulzaina.<sup>154</sup> En el caso de que quisiese evocar los sonidos de un instrumento tradicional, tendría varias soluciones con los instrumentos de la orquesta para escribir una obra que sugiera y evoque los sonidos de la dulzaina. Los compositores han venido utilizando este recurso desde hace casi dos siglos.<sup>155</sup> Por otra parte, y como todo el mundo sabe, la música contemporánea camina

---

<sup>154</sup> Afirmo esto porque he sido testigo del desprecio que un Catedrático de Composición manifestó por la dulzaina en un claustro de Profesores de un Conservatorio, al enterarse de que se había solicitado la adquisición de dos dulzainas para que los alumnos de la cátedra de Etnomusicología pudiesen conocer y experimentar directamente la hechura y las características del instrumento, cuyo repertorio es objeto de estudio en los programas.

<sup>155</sup> Recientemente se ha editado un disco con el título *De dolçaina. Noves composicions. Vol. 1*.

hoy por otros derroteros que muy poco o nada tienen que ver con el lenguaje musical que ha estado vigente hasta hace unas cuantas décadas en lo que se llama la gran música, música culta. Y por último, aunque es lo primero, los compositores de oficio son en su inmensa mayoría grandes ignorantes de la música popular tradicional, como lo prueba el hecho repetido de que cuando se ven en la coyuntura de tomar algún tema para alguna obra de encargo, o acuden a lo más tópico y manoseado, o escogen lo peor.

Por ello, si a un compositor le propone una determinada institución escribir una obra de encargo para dulzaina y orquesta y le paga su trabajo, lo más lógico es que el compositor acepte el riesgo y escriba la obra, aunque no esté del todo convencido de que va a acertar, porque nadie rechaza una experiencia nueva bien retribuida. Es el caso de la dulzaina. Es público y notorio que por este procedimiento se han escrito ya tres obras de encargo, para dulzaina y orquesta, a tres compositores diferentes. El tiempo dirá si esta experiencia ha dignificado la dulzaina y ha contribuido a su revitalización, y si ha animado a otros compositores, o a esos mismos, a seguir escribiendo otras obras para dulzaina y orquesta, ya sin una recompensa previa, por amor al arte musical, como suele decirse.

Cierro este apartado y esta introducción con una breve consideración acerca de un aspecto muy estrechamente relacionado con el futuro de la dulzaina: **la integración de su enseñanza en los Conservatorios de Música**, que según parece ya ha comenzado en alguno y va a tener lugar próximamente en otros de nuestra Comunidad. A partir de mi experiencia como enseñante en un Conservatorio, me considero en condiciones de afirmar que por el momento me parece un error muy grande la incardinación de la enseñanza de la dulzaina en la enseñanza musical en estos Centros. Antes de que la Administración tome una decisión de tal trascendencia., habría que solucionar dificultades muy serias que sin duda alguna van a obstaculizar tal integración, como la resistencia de los músicos profesionales a admitir como iguales a enseñantes que siempre van a considerar de dudosa cualificación (he sido testigo de esa consideración, que en algunos casos raya en desprecio al dulzainero y a la dulzaina); la carencia de repertorios y métodos basados en una lectura y en una dificultad gradual y progresiva; la propia naturaleza sonora del sistema melódico del instrumento, que le impide integrarse en conjuntos y le obliga a actuar en solitario; y por último el destino de los músicos “titulados”, que en muy poco tiempo llegaría a la saturación.

Parecería mucho más acertada una etapa previa en la que la dulzaina se enseñe y se aprenda en una escuela de instrumentos tradicionales bien planificada, en la que se pudiesen abordar y solucionar los problemas apuntados, para que un día sea posible la integración de los dulzaineros en el conjunto de los profesionales de la música, para lo cual tienen que cambiar antes ellos mismos y muchas circunstancias.

## Conclusión

---

(EDIMUSIC, EM 404, Valencia, 2006) con piezas para *dolçaina* y piano escritas por cuatro compositores. Su escucha produce sin duda alguna impresiones muy positivas, sobre todo por la sonoridad dulce y matizada que consiguen los dulzaineros, extraordinarios intérpretes. Pero sin entrar en la naturaleza musical de las obras, ya que no queremos hacer crítica musical en esta breve nota, es indudable que la conjunción y el empaste de ambos timbres, piano y dulzaina, no termina de encajar. Y no creemos que esta impresión sea consecuencia de un prejuicio. La pregunta que surge con la escucha sigue siendo la misma que nos venimos planteando en todo este epígrafe: ¿es necesario sacar la dulzaina del ámbito y lugar en que es la reina para darle dignidad musical a un instrumento tradicional? Dejo en el aire el interrogante, sin dejar de reconocer el mérito de quienes lo intentan.

Termino como empecé. La dulzaina está en un momento de auge y recuperación, y parece conveniente aprovecharlo también en el campo de la creación musical. Con las obras que contiene este cuaderno intento estimular, no dar lecciones. He elegido los toques y las sonoridades que a mi entender son más característicos de la época grande de la dulzaina: últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX. Creo que ese repertorio recogido sobre todo por Agapito Marazuela, aunque breve, encierra lecciones de buen hacer que se deben aprovechar. He escrito obras para varias dulzainas, y para que suenen en la calle. El tiempo dirá si mi propuesta ha valido para algo. Si poco a poco va entrando en los repertorios y anima a otros a inventar, habré acertado. Y si estas piezas no entran en la corriente de la música de dulzaina, es evidente que no lo merecían, y mi intento ha sido vano o pretencioso. En todo caso me he divertido escribiéndolas y pensando que alguien va a aprenderlas e interpretarlas.

## 2. LA GAITA DE FOLE

Las páginas que siguen, al igual que las que prologan el cuaderno de las músicas de dulzaina, tampoco llevan el tono de un estudio teórico con el que yo pretenda dar lecciones. Están redactadas simplemente como una introducción resumida a la historia y repertorio de la gaita de fole, en el ámbito cercano en que ha sobrevivido o se está recuperando en la península Ibérica, y como testimonio documentado de su presencia en las tierras fronterizas de Zamora con Portugal.<sup>156</sup> Voy, pues, sin más preámbulos, a exponer en unos cuantos epígrafes los aspectos que puedan servir de orientación y método de uso a los que se quieran servir de esta colección de músicas, que llamo nuevas, para un instrumento antiguo que hoy busca vías también nuevas.

### **La gaita (de fol, de fole, de odre, de sac, de bot, xeremies, cornamusa, sac de gemecs): resumen organológico e histórico**

El instrumentista popular (*gaitero, gaiteiro, graller, xeremier*) que sopla por un tubo (*bufador, bufeta, soplador, chuflete, soprete, tudell*) para llenar una bolsa de aire (*odre, saco, sac de gemecs, pellejo, boto, bot, fol, fole*) y hace presión sobre él con su brazo para que suenen las notas-pedal continuas en el roncón (*baix pedal, trompa, bordón y bordoneta, roncón, ronco y ronqueta, tenor y tenoreta, cieiro, pión*) y las melodías en el puntero (*punteiro, puntera, cantante, grall, clarín, clarinete*), junto con

---

<sup>156</sup> El recorrido que hago por las diferentes tierras donde sobrevive la gaita de fole tienen que ser breve, dado que no pretendo con este prólogo sustituir el necesario estudio sobre el instrumento y sus músicas, que nadie ha redactado hasta el momento en nuestro país. Como diré más adelante, el único estudio, todavía inédito, que aborda la variedad del instrumento que sobrevive en Zamora con la atención y amplitud que merece este tema, se debe al empeño de Julia ANDRÉS OLIVEIRA, que ha tenido la gentileza de permitirme disponer de él para contrastar la breve reseña que sobre la gaita de fole de Zamora redactó en esta introducción. Para más información sobre este trabajo, véase la nota 28.

el percusionista que generalmente le acompaña ejecutando en un tambor o tamboril la base rítmica, forman una de las parejas de músicos más repetidas a lo largo del tiempo y a lo amplio de la geografía de muchísimos países, y desde tiempos inmemoriales.

Además de las tempranas noticias escritas que sobre este instrumento transmite una comedia de Aristófanes (siglo V a. C.) y una nota de Suetonio y Dione Crisóstomo sobre el emperador Nerón tocando la *tibia utricularis* en la Roma antigua (año 60 a. C.), que citan todos los estudios organológicos, hay múltiples noticias sobre el uso y las denominaciones de la gaita, que recibe nombres como *moshuk* (India), *ougab* (Israel), *volinka* (Rusia), *gaytah* (países árabes), *naxos* y *gaida* (Macedonia), *gaia* y *gajda* (Bulgaria) *gaide* (Eslovenia), *gaida* y *gaidunitda* (Yugoslavia), *gajdy* (Polonia), *ghaida* (Turquía), *dudelsack* (Alemania), *bagpipe* (Inglaterra) y *cornemuse* (Francia). Las denominaciones más extendidas en el área de la Península Ibérica, son *gaita* (gallego y castellano), *gaita de sac*, *cornamusa* y *sac de gemecs* (Cataluña), *xeremies* (Mallorca), *gaita de boto* (Aragón), *fole* (norte y oeste de Zamora) y *gaita-de-foles* (Portugal).

Así que hablar de gaita es referirse a un instrumento presente en la mayor parte de la historia de Occidente, y varias de Oriente, y no sólo, como muchos podrían pensar, en tierras de galaicos, galeses, irlandeses, escoceses, bretones y demás parientes lejanos o cercanos de Astérix, bastante gaiteros todos ellos, aunque desde hace menos siglos. A los cuales ha logrado unir bajo una única bandera económica, pues no se trata de otra cosa que de vender un cóctel sonoro nuevo como si fuese vino viejo, el genio comercial del inventor, que no descubridor, de la imposible *música celta* en pleno siglo XX, Alan Stivel. Música, la celta, que aunque no incluyó en sus comienzos la gaita, ha llegado a hacer de ella, por lo menos por las tierras que en nuestro país se han dado en autodenominar celtas desde que la epidemia que lleva tal nombre les ha contaminado hasta las raíces musicales, uno de los símbolos de una cultura musical de la que nada se sabe, excepto que sus antiguos pobladores cantaban profiriendo alaridos y bailaban dando saltos (como todo el mundo canta y baila desde siempre en todo el globo, por otra parte).

Por su propia constitución organológica, la gaita de estas latitudes noroccidentales de la península Ibérica tiene unas limitaciones musicales muy fuertes que se derivan de sus características sonoras. Por una parte su afinación actual generalizada, que ha terminado su ciclo evolutivo adaptando su sistema sonoro a una escala mayor tonal, detalle que ha hecho desaparecer casi por completo la antigua afinación más generalizada por algunas de estas tierras, que incluía ciertos sonidos ambiguos. Y por otra la nota o notas pedal básicas de la serie en que el instrumento está afinado, que impide a lo largo de una pieza cualquier intento de salir incidentalmente, por modulación pasajera, del sistema en que suena, y hace difícil o imposible para muchos, en la afinación que hoy se ha impuesto como modelizada, la ejecución de gran parte de las melodías de naturaleza modal, muy frecuentes y características en el repertorio vocal tradicional.<sup>157</sup> El sistema sonoro de la gaita, a pesar de que ofrece algunas posibilidades diferentes que aparecían en los viejos instrumentos, como son la escala mayor con el VII grado menor, o los sonidos ambiguos que todavía se conservan en modelos de otras tierras como algunas comarcas de Zamora y la provincia portuguesa de Tras os Montes, ha quedado prácticamente ausente del uso generalizado que hoy se hace del instrumento, sobre todo en la tierra gallega, que casi siempre se

---

<sup>157</sup> Volveré sobre este aspecto al final de esta introducción, para aclarar las posibilidades que esta gaita modelizada ofrece en cuanto a los sistemas melódicos que pueden sonar en ella, estableciendo algunas comparaciones con las que ofrece la afinación antigua.

toma como referencia en otros lugares. La consecuencia de esta modelización es la sonoridad mayor reiterativa, que por el momento mantiene el repertorio anclado en un sistema que impide trasladar al instrumento la enorme riqueza de la música vocal de tradición oral, en una medida todavía mucho mayor que la que se da en el repertorio de dulzaina. Los nuevos métodos que se usan en las escuelas de gaita muestran, ciertamente, las posibilidades teóricas de cromatización del instrumento, pero los repertorios reiteran la sonoridad mayor tonal en un porcentaje que casi llega al cien por cien.<sup>158</sup>

Al igual que ocurre en la dulzaina, y a diferencia de la flauta de tres orificios, que se puede tocar con una sola mano, el gaitero necesita las dos para tapar y destapar todos los agujeros del puntero que interpreta la melodía. De ahí la presencia permanente de un percusionista a su lado, al que corresponde el papel de ejecutar la base rítmica de las piezas, sobre todo cuando éstas son de baile. En algunas tradiciones esta base rítmica se refuerza con un bombo y se colorea con el acompañamiento rítmico de otros instrumentos. La percusión acompañante es en la música de gaita todavía más necesaria que en otros instrumentos, pues al emitir un sonido continuo y casi siempre ininterrumpido, las notas iguales sucesivas únicamente se pueden articular intercalando entre ellas mordentes brevísimos de una o varias notas por procedimientos que sólo cuando se hacen con extrema habilidad y se eligen correctamente las notas refuerzan la estética de la ejecución permiten adivinar la armonía que podría acompañar la melodía que se está interpretando.

### Ámbitos de pervivencia de la gaita

Poniendo, pues, los pies en tierra, yendo a los hechos musicales, y dejando a un lado las referencias históricas y las leyendas y fantasías célticas a las que nos referíamos al comienzo, vamos a hacer también un recorrido geográfico, preferentemente por las tierras del noroeste de la península Ibérica, donde la gaita suena (o ha sonado hasta hace poco) para hacer bailar a las gentes del pueblo al son de alegres y un punto estridentes melodías (a no ser que se escuchen desde cierta distancia y en un ámbito abierto), las que produce el instrumento del que vamos a ocuparnos en estas páginas introductorias.

---

<sup>158</sup> Valga como ejemplo el que lleva por título *Os segredos da gaita*, de Xose Lois FOXO, obra que ya va por su 5ª edición (Orense, 1997), y que se usa como método básico en la *Escola Provincial de Gaitas* de la diputación Provincial de Orense. Sólo 18 de las 668 piezas que contiene la obra, y algunos fragmentos moduladores, se conforman a la sonoridad menor, mientras que todas las otras suenan en tono mayor. La misma proporción, o aún mayor, se deduce del recuento de la sonoridad de los toques en las obras de recopilación de música tradicional popular gallega publicadas por Casto SAMPEDRO y TORNER-BAI, con la única diferencia de que en estas dos últimas obras las melodías siempre van transcritas en tonalidad de Do mayor, mientras que en el método de FOXO, al igual que en las recopilaciones antológicas que ha seguido haciendo, las transcripciones siempre van escritas en tonalidad de Re mayor, sin que el autor explique la razón por la que haya que complicar la escritura en la forma en que lo hace, pues no parece motivo suficiente escribir en la altura real de la gaita *grileira* por el hecho de que haya sido la más generalizada en la tradición gallega. Téngase en cuenta que en la música tradicional, incluso en la instrumental, no hay alturas absolutas, y tanto da transcribir en una altura como en otra, siempre que se respete el carácter y la altura aproximada de cada tonada o toque. Algo parecido se puede decir la obra *La Gaita asturiana método para su aprendizaje*, que desde 1991 se viene utilizando como método de aprendizaje en las escuelas de gaita del Principado (editado por el Servicio de publicaciones de Principado de Asturias, imprenta Mercantil Asturias, 1991). El libro contiene un total de 83 melodías, y a pesar de mostrar con gráficos y descripciones las digitaciones para todos los sonidos cromáticos, sólo incluye 5 piezas en Fa mayor en las que suena el Si bemol (¡aunque con el roncón sonando en Do!) y de las 9 transcritas en Do menor, sólo en 3 de ellas suenan, además el La bemol y el Si bemol.

Como no pretendemos ser exhaustivos, nos vamos a limitar a las tierras más cercanas al ámbito geográfico zamorano y portugués en que la gaita pervive, ya que a él va destinado en primera instancia el repertorio de este cuaderno.

### ***Galicia***

Refiriéndonos a la gaita se hace necesario comenzar por esta tierra, donde este instrumento ha desempeñado siempre un protagonismo muy relevante en la música popular tradicional, y evidentemente en la animación de los bailes. Aunque las primeras transcripciones de música de gaita, que en copioso número realizara Casto Sampedro, se publicaron en la primera edición de su *Cacionero musical de Galicia* en 1942,<sup>159</sup> hay constancia de que fueron hechas mucho tiempo antes, entre 1884 y 1927. Recoge, pues, esta obra clave, la tradición *gaiteira* en un momento todavía muy cercano a una práctica bien antigua, que hoy ha saltado hecha añicos por causas que no es el caso analizar en esta breve introducción. Tanto de la descripción precisa y detallada de la gaita gallega y sus tres especies (*grileira*, *redonda* y *tumbal*), como del abundante repertorio de piezas que recoge de la tradición directa de los instrumentistas populares, se deduce la importancia del instrumento en la tradición gallega. Sampedro transcribe un total de 93 tocatas de gaita con abundante repertorio de los distintos tipos de *muiñeiras* (además de las propiamente tales, las *ribeiranas*, *golpes*, *carballeas*, *redondas* y *chouteiras*), *jotas* y *fandangos*, *danzas de espadas*, *danzas o farsas de damas* y *galanes* y *danzas de palillos*, *cintas* y *arquitos*.

Como puede deducirse de una lectura (musical) atenta del repertorio transcrito por Sampedro, la presencia frecuente del VII grado menor en el repertorio de gaita, debida a la afinación o a la digitación, colorea la sonoridad mayor del sistema con un matiz muy especial, prestando cierto aire arcaizante a las melodías, que no por ello pierden el comportamiento melódico normal de una escala del modo mayor.

El abundante repertorio transcrito por Casto Sampedro deja bien claros y definidos los rasgos musicales que diferencian y a la vez emparentan los diferentes tipos de toques, y por vez primera derriba el tópico de la *gallegada* (como equivalente a la *muiñeira* de gaita) que aparece en varias de las colecciones primeras de cantos populares españoles que se compilaron en las últimas décadas del siglo XIX, y que viene a ser una pobre caricatura musical que no refleja ni de lejos la gran riqueza de la tradición gallega. Porque en efecto, obras como las de José Inzenga e Isidoro Hernández,<sup>160</sup> aunque no carezcan de algún mérito, sí es completamente cierto que contribuyeron a establecer arquetipos musicales que deformaron para mucho tiempo (todavía no se han extinguido hoy) la verdadera imagen de las sonoridades peculiares de cada una de las tradiciones musicales de nuestro país, al centrarlas preferentemente en

---

<sup>159</sup> SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto. *Cacionero musical de Galicia*, colección de la *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* / reconstrucción, introducción y notas bibliográficas por José FIGUEIRA VALVERDE. Madrid: El Museo de Pontevedra, 1942. 2 vols. Reimp. facsimil, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de FENOSA, 1982. 2 vols.

<sup>160</sup> Si hemos de citar en rigor los primeros documentos de músicas de baile gallegos tenemos que acudir a las primeras colecciones de los dos autores que hemos citado. Así, en el álbum pionero de Isidoro HERNÁNDEZ publicado con el título *Flores de España* (Madrid, 1883) aparece una pieza que con el título *Gallegada* dibuja una caricatura musical (preludio de alborada de gaita, ritmo de muiñeira y texto tópico), más que un retrato, de la música popular gallega de baile. También las 6 primeras piezas del álbum *Cantos y bailes populares de España*, de José INZENGA (Madrid, 1888) son *muiñeiras*. Puestas así, como portada a una antología de 52 canciones, entre las que por cierto las hay bellísimas, han centrado la atención de los lectores en lo que parece más típico y representativo de una tierra, desviándola de la hondura lírica que contienen muchas de las melodías que aparecen en las siguientes páginas.

un género como si fuese el más característico. Han sido precisamente estas colecciones las que más han contribuido a establecer tópicos. Como botón de muestra para comprobar lo que afirmo, basta con leer atentamente la *muiñeira* que incluye Isidoro Hernández en la citada antología *Flores de España* (¡con el subtítulo de *gallegada*, por si fuera poco!).<sup>161</sup>

Queda también patente la presencia, puede ya decirse que exclusiva y absorbente, de la gaita como instrumento protagonista del soporte de los bailes gallegos en la segunda de las grandes recopilaciones de esta tierra, el *Cancionero Gallego* de E. Martínez Torner y J. Bal y Gay. La gaita, acompañada por el ritmo del tamboril y el bombo, es el instrumento melódico intérprete de muchas de las tonadas de las secciones de bailes, danzas y muiñeiras, y de todas las de la sección instrumental.<sup>162</sup> De las escuetas noticias que los recopiladores dejaron anotadas se deduce claramente que el instrumento protagonista de los toques es siempre la gaita. Algunas anotaciones, aunque breves, aportan datos muy interesantes. Por ejemplo el comentario a la melodía nº 196, que dice así: “Según el comunicante, era un baile de tempo vivo, tocado por la gaita, con acompañamiento de tamboril y castañuelas. A falta de gaita se cantaba según la segunda versión, cuya letra parece pertenecer al género enumerativo”.<sup>163</sup> En el comentario al nº 199 los recopiladores afirman lo siguiente: “Jota. Del archivo de la Sociedad Artística del Tea, de Monzariz (Pontevedra). La hemos copiado fielmente, salvo que, teniendo en cuenta la tesitura de la gaita, hemos preferido transportarla una octava aguda”.<sup>164</sup> Estas noticias tienen gran importancia, por lo que revelan acerca de la conjunción de voces y gaita como práctica habitual, y consiguientemente sobre la interdependencia entre el repertorio vocal y el instrumental.

La recuperación de la gaita como instrumento ‘típicamente gallego’<sup>165</sup> ha dado lugar a nuevas recopilaciones de toques tradicionales, incluso los de hechura más reciente, que no va más atrás de las primeras décadas del siglo XX. Entre estos trabajos merecen citarse los realizados por Xose Lois Foxo, en especial la antología recogida en la comarca denominada O Caurel. La recopilación de Foxo, además de contener los toques tradicionales de los bailes que se realizan al son de la gaita, a saber, *muiñeira*, *pandeirada*, *carballeira*, *jota*, *fandango*, *foliada* y toques diversos de danza, incluye también el repertorio más reciente, integrado por *pasodobles*, *valeses*, *mazurcas*, *rumbas* y *polkas*.<sup>166</sup>

Otras tendencias más puristas excluyen del repertorio estos últimos toques, que consideran advenedizos y asimilados de otras culturas. Pero no deja de ser extraño y un tanto contradictorio con este afán por volver a los orígenes y buscar las raíces, el

---

<sup>161</sup> Los lectores pueden encontrar este ejemplo en la obra *Mapa hispano de bailes y danzas tradicionales, vol I: Aspectos musicales*, por Miguel MANZANO ALONSO (Ediciones de CIOFF España, Ciudad Real, 2007, p. 262)

<sup>162</sup> MARTÍNEZ TORNER, Eduardo y BAL y GAY, Jesús. *Cancionero gallego*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de FENOSA, 1973. 2 vols., vol. I, pp. 79 y ss., 173 y ss., 237 y ss. y 275 y ss.

<sup>163</sup> O. c., vol. II, p. 49.

<sup>164</sup> O. c., vol. II, p. 49.

<sup>165</sup> La expresión ‘típicamente gallega’, usada tan frecuentemente en Galicia y fuera de este país, debe entenderse, como es evidente, en el sentido de que es el más frecuente en aquella tierra, hasta el punto de que actualmente ha terminado por eliminar cualquier otro resto de tradiciones instrumentales diferentes. Pero nunca en el sentido de atribuir la práctica de este instrumento en exclusiva a Galicia, ni tampoco sobreentendiendo que la gaita se ha difundido desde allí a toda la península Ibérica.

<sup>166</sup> FOXO, Xosé Lois. *Músicas do Caurel*, vol. I. Orense, 1998.

completo olvido de la sonoridad antigua de la gaita, muy alejada a veces de la tonalidad mayor tonal que presentan los instrumentos de hoy, testimoniada clarísimamente por Casto Sampedro, primer recopilador y estudioso de la gaita de Galicia y de su música. En uno de los párrafos del epígrafe *Descripción de instrumentos: La Gaita*, que forma parte de las *anotaciones generales* con que ilustra el repertorio transcrito, hace Sampedro la siguiente observación: “*La tonalidad actual de la gaita pudiera decirse mixta, como hemos visto en los cantos, esto es, fluctúa entre la antigua y la moderna. Y por eso es frecuente oír, cuando la tonalidad moderna pide un Si natural, que los gaiteros lo hagan bemol la mayor parte de las veces; siendo esto un dato para poder apreciar la posibilidad de hallarnos con tocatas del siglo XVI, o compuestas en el estilo del tiempo, o mejor dicho, en la tonalidad corriente de entonces. Y aun los constructores suelen fabricarlas, y antes de ahora con más generalidad, dando un Si natural que resulta bajo; y por eso los gaiteros que tienen el sentido de la afinación, tienen que obtener ésta aplicando arillos de acero o de laminitas de cobre al interior de los agujeros, pues no sólo tiende a bajar el Si natural, sino otras notas del punteiro.*”<sup>167</sup> Estas palabras de Casto Sampedro son un testimonio clarísimo acerca de la afinación antigua y tradicional de la gaita gallega, que incluía sonidos ambiguos, al igual que el canto, como él mismo atestigua también. La expresión *Si natural que resulta bajo* equivale a decir *Si ambiguo o neutro*, ambigüedad sonora que *aparece también en otras notas del punteiro*. Remitimos al lector a lo que afirmamos más adelante acerca de la afinación de la gaita de tierras de Zamora, único modelo, junto con la de las tierras limítrofes de Portugal, que conserva de la vieja tradición la afinación similar a la que describe tan claramente Casto Sampedro en el pasaje citado.

La presencia progresiva de la gaita en la música popular gallega, sobre todo a partir de la neofolklorización que se viene llevando a cabo desde las últimas décadas del siglo XX, ha generado la práctica cada vez mayor del instrumento, la puesta en marcha de nuevas escuelas de gaita gallega, la proliferación de grupos de gaitas que han desbordado la vieja tradición gallega, en la que las agrupaciones eran muy raras, la recogida de toques tradicionales, y la composición de nuevas piezas de repertorio. En numerosos recitales de estos neogrupos las músicas de danza y baile se llevan, más que a la animación de los mismos, a los recitales, audiciones, desfiles y concentraciones. La gaita gallega, pues, si tuvo en algún momento una cierta debilitación, no sólo no corre peligro en este momento, sino que, muy al contrario, podría terminar por convertirse en una especie de epidemia musical que acabe causando el olvido de la enorme riqueza del repertorio vocal tradicional gallego, mucho más variada en sonoridades, ritmos y géneros que los que pueden ser interpretados con un instrumento de las características que tiene la gaita. Por ello, y ante la evidencia de otra tradición más vieja atestiguada por Casto Sampedro, hay que felicitarse por el resurgimiento y revitalización de un instrumento tan tradicional y característico de las tierras gallegas, pero a la vez desear que no haya que lamentar algún día que la recuperación de la gaita en Galicia haya tomado un único camino, y que éste sea casi exclusivamente la tonalidad mayor y la imitación de las bandas de gaiteros que está vigente en la tradición de otras tierras, pero que nunca fue tradicional en Galicia.

### *Asturias*

Siguiendo la pista de la gaita por la cornisa norte peninsular llegamos a Asturias,

donde el instrumento también tuvo en tiempos una presencia muy fuerte en la animación de los bailes y las danzas, que después de algunas décadas de debilitamiento vuelve hoy a reanimarse al impulso de la búsqueda de raíces y singularidades.

Las primeras transcripciones de toques de gaita en Asturias aparecen en la obra de José Inzenga a la que nos hemos referido en el epígrafe anterior. La obra *Ecos de España*<sup>168</sup> recoge en su segunda sección cinco melodías, de las cuales la segunda, que lleva por título *Alborada*, la cuarta, *Fandango Asturiano*, y la quinta, *Baile de las cercanías de Oviedo*, llevan expresamente la indicación *gaita*, que alude al instrumento con el que se interpretaban. La *Alborada* y el *Fandango*, al haber sido escogidas por Rimsky Korsakov como temas para el *Capricho español*, han pasado a formar parte del repertorio universal de orquesta.

Lo que en Inzenga no era más que una pieza típica sin contexto, queda suficientemente documentado en el cancionero asturiano de E. Martínez Torner.<sup>169</sup> Dado que el autor orientó su recopilación preferentemente y casi exclusivamente hacia la canción vocal, la presencia de los instrumentos es mínima. En el caso de la gaita se reduce a 21 toques, pero es suficiente para que quede clara la estructura musical de las tocatas de baile que se interpretan con este instrumento, la habilidad de los gaiteros y la gracia de los toques específicos del instrumento. Y ello aparte de la tradición, que testimonia Martínez Torner, de la gaita como acompañante de la voz, aspecto al que nos vamos a referir en seguida, lo cual hace pensar en un repertorio muy rico y variado en sonoridades. Al paso de los comentarios que redacta al final de su obra, las referencias al instrumento son escuetas, pero suficientes para aclarar la importancia del instrumento en la tradición asturiana.

Hay que aclarar primero, por si alguien lo dudara, que, en efecto, las noticias que traslada Martínez Torner se refieren a la gaita, y no a la dulzaina. Aunque en los comentarios a las piezas que transcribe no da noticia alguna sobre el instrumento, en el comentario a la canción nº 310 dice textualmente: “Esta gaita pastoril se diferencia de la ordinaria en que no tiene fuelle ni bordón”, con lo que deja claro de qué instrumento se trata. Por otra parte el estilo melódico de las tocatas que transcribe evidencia también que las escuchó interpretadas con la gaita. Téngase en cuenta así mismo, para disipar otra duda que podría surgir, que Martínez Torner sigue la norma de transcribir todas las melodías con final en la nota Sol, para facilitar el análisis comparativo. De ahí, que, contra lo que es habitual, las melodías de gaita del cancionero asturiano no sigan la costumbre más generalizada de la transcripción en Do.

Tres detalles muy interesantes merece la pena anotar acerca del repertorio transcrito por Martínez Torner. La primera acerca de la tonada que lleva el número 299, que aparece transcrita con un breve preludio de gaita, al que sigue la tonada vocal. El comentario dice así: “*Canción con acompañamiento de gaita, transcrita en Oviedo. Sirve como pasacalle, según expresión de los gaiteros, para trasladarse de un sitio a otro o acompañar los gigantes y cabezudos que en los días de San Mateo recorren las calles de la ciudad, en cuyo caso se hace simplemente instrumental.*” De este comentario de Martínez Torner se deduce que por tierras de Asturias aparece la práctica de la gaita acompañando a la voz, o de ambas haciendo la misma melodía al unísono. Anotamos esta observación al paso, y volveremos sobre ella con más detenimiento a

---

<sup>168</sup> INZENGA [Y CASTELLANOS], José. *Ecos de España, colección de cantos y bailes populares*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, [1874].

<sup>169</sup> MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Nieto, 1920. 2ª ed. facs.: Oviedo, 1971. 3ª ed. facs.: Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1986. 4ª ed. facs.: Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 2000.

propósito de la tradición gaitera en tierras de Zamora. La segunda observación se refiere al género musical de las tocatas que transcribe Martínez Torner, que son en su mayoría *fandangos*. Leyendo atentamente estos toques queda muy claro qué entendían los antiguos gaiteros asturianos por fandango, y qué relación puede tener este término, musicalmente hablando, con lo que por las tierras de más abajo se denomina también fandango. Por último recordamos que el comienzo de la tocata que lleva el nº 321 es una variante melódica bastante cercana del tema que Rimsky Korsakov tomó de Inzenga para preludio del *Capricho español*. Aunque la distancia de tiempo entre la recopilación de Inzenga y la de Martínez Torner pudo ser unas tres décadas, este hecho demuestra que el tema debió de estar bastante fijo en la memoria de los gaiteros de entonces.

En conclusión, queda fuera de toda duda el papel preponderante que tuvo en Asturias la gaita asturiana en la animación de las músicas de baile de esta tierra. Que tuvo y que debería volver a tener hoy, también como efecto de la neorefolklorización que se hace en esta tierra y en tantos lugares, al buscar las raíces y los signos de identidad musical de cada comunidad en lo que resta de una tradición casi extinguida, olvidando la que, escrita en signos musicales, fue recogida cuando todavía la práctica estaba viva.<sup>170</sup>

Resta terminar en una forma parecida a la del anterior epígrafe, pues en Asturias, al igual que en Galicia, la gaita, sobre todo tocada por grupos o bandas, va entrando en unos usos que parecen dejar un tanto al margen las amplísimas posibilidades de enraizar en las sonoridades más vetustas de la canción popular asturiana, que como demostró sobradamente Martínez Torner, son las que caracterizan la sucesión de sonidos de la escala mayor. No convendría olvidar que el celtismo es una epidemia que se propaga, como todas, por contagio y a favor del viento, y que el campo de renovación de la gaita asturiana con profundas raíces en una tradición sana es amplísimo.

El empleo que hago aquí del término “tradición sana” puede extrañar a más de uno, pues provoca inmediatamente la pregunta de qué se puede entender por tradición sana, y consiguientemente cuáles serían las notas características de una tradición insana, es decir, contagiada de epidemia. Aclarar mínimamente estas preguntas exigiría todo un tratado, para lo cual sería necesario: primero, y ello sería lo más sencillo, demostrar la imposibilidad de la música celta, a no ser que por tal se entiendan los inventos musicales de Alan Stivel; en segundo lugar inventariar la inmensa producción musical

---

<sup>170</sup> Me atrevo a afirmar esto aunque los integrantes del grupo de trabajo que ha compilado las piezas que figuran en el método para el aprendizaje de la gaita asturiana, al que he aludido en la nota 3, me podrían objetar que han tomado como fundamento del aprendizaje piezas tomadas del repertorio de los gaiteros supervivientes. Aunque esto sea un hecho, también lo es, y muy claro, que una lectura detenida y analítica del contenido del método (salvo en unas cuantas piezas en las que se ha buscado conseguir la habilidad, que podrían enlazar con la tradición recogida por Martínez Torner, de cuyo cancionero, por cierto, son escasísimas las que se han tomado) produce una impresión bastante pobre en el aspecto musical. Siendo tan rica la tradición cantora de Asturias (y tan formadora de tradición: yo estoy cada vez más convencido de que Asturias y Cantabria han enseñado a cantar el repertorio lírico popular de amplio despliegue a las gentes de los valles del Duero, que también han recibido influencias del sur) como aparece en la obra de Martínez Torner, las referencias a ella son mínimas, lo cual hace pensar que, si se han recogido los toques de los gaiteros supervivientes, la tradición se ha tomado en un momento cercano a la extinción. Mi pregunta es la siguiente: ¿no habría que haber tenido en cuenta la tradición más vieja y la presencia de un mayor número de tonadas vocales (pues hay algunas, pero escasísimas) al elaborar un método que tiene que formar músicos instrumentistas con los que se quiere restaurar una tradición debilitada?

que lleva tal etiqueta; en tercer lugar realizar un análisis musical riguroso para aclarar cuáles son los sistemas melódicos que predominan en la música así denominada, cuáles los instrumentos que se usan como “célticos” y por qué razón y en qué fundamento histórico se apoya tal clasificación; a continuación descubrir y desvelar cuál es la forma de tratamiento armónico (o el catálogo de tópicos musicales que caracterizan lo celta), dejando claro cuáles son los aciertos, que los hay, y cuáles son también los errores de bulto, sobre todo armónicos, que revelan por parte de un buen número de grupos y cantantes sedicentes celtas la ignorancia y la falta de preparación musical necesaria para hacer arreglos musicales correctos de la música modal, sea ésta inventada o no lo sea; conocer, además, cuáles son los recursos de desarrollo de cualquier invento melódico que consista en algo diferente de lo que casi siempre se escucha: una pura repetición, a veces hasta el cansancio, de una ocurrencia musical breve para la que el inventor no encuentra una gramática de desarrollo, precisamente porque ignora esa gramática, presente en la mayor parte de las culturas musicales; y finalmente trazar el intrincado itinerario de propagación, de unos a otros intérpretes y grupos, de los *tics* musicales que han llegado a formar un estilo identificado como celta por cantantes y grupos que entran en la corriente de imitación, y por informadores y comunicadores completamente ignorantes en música, que sin embargo se dedican a difundir datos que casi nunca tienen algo que ver con la realidad musical de que están hablando.

Al contrario de todo este batiburrillo confuso del celtismo, yo entiendo por tradición sana la que hunde sus raíces en la práctica popular tradicional, y a partir de un conocimiento de los rasgos musicales (¡musicales, estoy diciendo!) que caracterizan y a veces singularizan una tradición (conocimiento que no se puede adquirir si no se estudian los cancioneros recopilados en cada lugar, que son el único testimonio documental válido de un pasado que está agonizando, a pesar de las carencias que tiene toda escritura), mantener esa tradición por todo tipo de medios. El primero no dejarla morir y repetirla como documento. El segundo descubrir las constantes que muestran esos rasgos. En tercer lugar seguir inventando nuevas músicas con esos mismos datos (no olvidar que estamos tratando de música instrumental, no de canción). Y sólo en cuarto lugar, y después de todo esto, trabajar en el campo de las músicas de *fusión*, pero después de haberse preparado a conciencia para ese trabajo, que exige una especialización máxima, porque la verdadera y valiosa música de fusión es siempre un trabajo de restauración que, si no se realiza con sumo cuidado degenerará inevitablemente en *confusión*.<sup>171</sup>

### ***Cantabria***

Los testimonios sobre la presencia de la gaita en los bailes y danzas de Cantabria son muy escasos y se refieren siempre a un tiempo ya lejano. Córdova y Oña no transcribe ninguna tonada de gaita, pero alude al instrumento en dos pasajes de los

---

<sup>171</sup> Escribo esta reflexión para lectores abiertos y desprejuiciados, a sabiendas de que puede provocar una fuerte reacción en contra de lo que afirmo. Y lo hago porque creo en la fuerza de nuestras músicas tradicionales. Y termino afirmando que es necesario mucho diálogo sin prejuicios, sin comparaciones, sin discusiones sobre pretendidas antigüedades entre culturas que vienen siendo ramas del mismo árbol desde hace milenios. Los lectores que quieran ilustrar musicalmente todo lo que afirmo y niego en esta nota pueden hacerlo, sin salir de la producción asturiana, escuchando comparativamente dos CDs: el que lleva por título *Día de fiesta n'Asturies*, que contiene variados intentos de abrir camino a la renovación creativa de las raíces en el campo de la gaita, y el titulado *Avanti Cuideiru*, cuyo contenido son experiencias célticas de variado pelaje y calidad musical. Dejo el juicio a los posibles lectores y me guardo el mío, pues todo el que intenta algo nuevo en el campo de la música popular tradicional merece mis respetos.

comentarios que escribe a los contenidos del tomo IV de su cancionero. Refiriéndose al acompañamiento de los bailes por tierras cántabras dice así: “*El instrumento más antiguo de los bailes de la Montaña fue la gaita. La gaita montañesa no era como la gallega de tres tubos de boj y el fuelle de cuero de cabrito: se parecía más a la gaita zamorana, a modo de chirimía*”. Y unas páginas más adelante, en unas aclaraciones sobre los instrumentos tradicionales, escribe lo siguiente: “*La gaita de antiquísima raigambre, continuó en algunas aldeas montañesas hasta la mitad del siglo XIX. Todavía en 1876 Pereda citó en Escenas montañesas los bailes con gaita. Hoy es considerada en nuestra tierra como gallega y asturiana, aunque se usa bastante en Burgos. Bien pudiera ser algún día en la Montaña algo más que una pieza de museo*”.<sup>172</sup> Sorprende por ello no encontrar la menor alusión a la gaita en los comentarios que llenan las páginas de la obra *Cantos de la montaña*, de Rafael Calleja, publicada en 1901. Pero a la vez ello de muestra que la práctica del instrumento ya estaba tan debilitada por entonces, que ni siquiera aparece la gaita en la animación sonora y ambiental de la gran fiesta regional celebrada en Santander por aquellas fechas, en la que se presentaron las colecciones de cantos montañeses recogidas por varios músicos, que después fueron armonizadas por Rafael Calleja.<sup>173</sup> La explicación a esta ausencia de noticias sobre el instrumento puede ser el hecho de que en las bases del concurso en el que se premiaron las colecciones que posteriormente armonizó Calleja se limitase la recogida a las melodías cantadas.

Sin embargo hemos podido encontrar una pieza de gaita asturiana interpretada por un superviviente del instrumento en esa tierra, Santiago Ponce, gaitero de Peñarrubia, en la antología sonora titulada *Música de Cantabria*, que contiene grabaciones documentales de la tradición oral actual.<sup>174</sup> En el libreto explicativo de dicha publicación aparece también una noticia escueta acerca de la gaita asturiana y se cita el nombre del intérprete. El gaitero Santiago Ponce interpreta con muy buen estilo un popurrí de temas que comienza por la conocidísima tonada rondeña *Viva la Montaña, viva*, a la que siguen otras tres piezas de baile a lo bajo también muy conocidas en Cantabria y fuera de ella: *Que no la llares*, *Que qué hay de particuliño* y *Bailache bailache*. Por su singularidad, el documento tiene un valor de muestra, por el que queda bien clara la forma en que la gaita animaba los bailes en la tierra cántabra, y también queda constancia de que el repertorio del instrumento, a juzgar por lo que escuchamos, se nutría básicamente de las tonadas vocales de baile, al igual que ocurría con la *dulzaina*, el *pitu* o clarinete que la vino a sustituir, y el *silbu* (flauta), cuyo repertorio sigue a menudo muy de cerca las melodías vocales.

Esta pieza, aunque sea única en una antología, tiene un contexto de noticias y referencias escritas que dejan fuera de duda la pervivencia de la gaita en Cantabria, a pesar de que haya sufrido un largo tiempo de debilitación. Que en Cantabria se haga un

---

<sup>172</sup> Sixto CORDOVA Y OÑA, o. c., tomo IV, pp. 301 y 314.

<sup>173</sup> CALLEJA, Rafael: *Cantos de la Montaña. Colección de canciones populares de la provincia de Santander*. Armonizadas por el maestro Rafael Calleja. Madrid, 1901.

<sup>174</sup> Los temas de la antología sonora *Música de Cantabria* fueron recogidos por Manuel Bahillo y Roberto Diego. La obra es un magnífico y ejemplar trabajo, que trata de recoger la tradición vocal cántabra en su momento actual. Financiada por el Gobierno de Cantabria, la publicación está realizada por la firma *Trenti antropológica*, dirigida por Manuel Luna, y aparece sin lugar ni fecha de grabación, aunque en los discos consta como año de publicación 1998. Nos hemos abstenido de transcribir la pieza porque los discos advierten sobre la reserva de derechos y sobre la prohibición de reproducción. No obstante, como afirmamos en el comentario, la interpretación del gaitero Santiago Ponce interesa más por el estilo del toque que por los temas en sí, que pertenecen a la tradición de amplias tierras del noroeste peninsular.

esfuerzo por recuperar lo que se pueda de esa tradición, y que se intente revitalizarla con nuevo repertorio es desde todo punto encomiable. Pero con una condición, la misma a la que hemos aludido a propósito de Asturias: que la renovación y revitalización se realice dentro del contexto de la riquísima tradición cantora que en Cantabria siempre fue espléndida, y que se haga sin establecer comparaciones con la tradición gaitera de otras tierras, sobre todo de Asturias. Las discusiones sobre orígenes y parentescos instrumentales son estériles y ridículas, por la sencilla razón de que al faltar el conocimiento de los hechos musicales, que son las melodías que se interpretaron en el pasado, tienen que limitarse a noticias descriptivas, que muy poco o nada aclaran a la hora de crear nuevas músicas.

### **Burgos**

Refiriéndonos a Burgos tenemos que acercarnos a Federico Olmeda y a su cancionero, obra pionera que contiene valiosas referencias acerca de la música tradicional en la última década del siglo XIX y primera del XX.<sup>175</sup>

Aunque la gaita sea un instrumento extinguido en tierras de Burgos, las informaciones de Olmeda acerca de la misma son valiosísimas, y merece la pena reproducirlas por la importancia que encierran, ya que nos describen el instrumento y nos proporcionan ejemplos musicales sobre el uso de la gaita hace más de un siglo. Las trasladamos tal como aparecen escritas en la introducción a la sección de cantos coreográficos interpretados con instrumentos, penúltima de las de su cancionero, y las comentamos a continuación, a fin de aclarar algunos aspectos que podrían confundir a algunos lectores. Escribe así Olmeda:

“Pero el instrumento usual de estas tocatas – *inmediatamente antes se ha referido a otros instrumentos que interpretan las tocatas de baile*– es generalmente la *gaita común y ordinaria*, la *gaita zamorana*, y la otra gaita, de uso inmemorial en toda Castilla, especialmente en Burgos y que va desapareciendo de sus costumbres, la *gaita gallega*, si es que ya no está del todo relegada al olvido. Asimismo el acompañamiento ordinario de estas tocatas ha sido el tambor para la gaita y el tamboril para el pito. [...] El número 2 es un agudillo de gaita gallega: la nota grave, que a manera de pedal se sostiene por todo el agudo, es la correspondiente al bordón, que es propio de estas gaitas; pues ya recordarán los lectores que ellas tienen dos tubos, uno el que propiamente puede llamarse gaita, porque es el que canta, y el otro que no produce más que un sonido grave y que, siendo la tónica, puede considerarse como una nota tenida o de pedal y a la vez como desahogo del aire sobrante, que el gaitero, de soplo en soplo, va introduciendo en el depósito. Todas las tocatas de gaitas gallegas manifiestan, según es propio, el sonido del bordón, como se ve por los números 2 y 3. Y al hablar de estas gaitas no puedo menos de decir cuatro palabras de preferencia sobre las zamoranas. Esta última procedía de las antiguas chirimías y bombardas, sus sonidos, pues, son muy chillones y penetrantes: además son duras de tocar, como todos los instrumentos de caña entera, y la ejecución es penosa y deficiente, pues generalmente la hacen muy suelta. La gaita gallega produce unos sonidos muy suaves y pastosos; es muy

---

<sup>175</sup> OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Sevilla: Librería Ed. de María Auxiliadora, 1903. Reed. facs. de la ed. de 1903, Burgos: Diputación Provincial. Reed. Facs. de la ed. de 1903, con una introducción de Miguel MANZANO, Burgos: Diputación Provincial, 1992.

popular; esto hay que agregar que los gaiteros la tocan muy cómodamente; pues por su construcción no necesita el soplo violento, permanente y continuo de la zamorana. Por esta razón los sonidos de la gallega son muy ligados, excesivamente ligados y, a imitación de la voz del pueblo, muy gangosos y nasales. Ante los defectos de la zamorana, son preferibles los de la gallega.<sup>176</sup>

Olmeda, por lo tanto, se refiere a tres instrumentos diferentes que reciben el mismo nombre de gaita, a saber: la *gaita ordinaria*, que es una dulzaina en uso por Burgos, la *gaita zamorana*, que es otra dulzaina también usada en Burgos, pero de sonido más chillón y de toque más duro, que necesita soplo directo más fuerte, y la gaita que lleva un depósito de aire, a la que él, y seguramente todo el mundo, denomina *gaita gallega*. La denominación *gaita gallega* está clara, y demuestra que ya hace más de un siglo se identificaba este instrumento con Galicia, incluso en las tierras donde todavía se usaba desde tiempos antiguos. No está tan clara la razón por la que se denomina *gaita zamorana* a una dulzaina de sonido duro y agresivo, pero es un hecho y una denominación que quizá venga ya de muy atrás, pues Cervantes también alude a la *gaita zamorana* en un pasaje del Quijote.<sup>177</sup>

Si alguna duda quedara acerca de esta multiplicidad de gaitas, se despeja al examinar y leer el repertorio que recoge Olmeda, en el que queda claro cuáles son las piezas de gaita de fole (la que él denomina *gallega*) que ha recogido, pues siempre las transcribe con el sonido del bordón debajo de la melodía. Son las que llevan los números 2, 3, 20, 23 y 24. Aunque no son muchas, son suficientes como muestra del estilo del instrumento, la estructura de las tocatas y la naturaleza musical de las mismas. El estilo es ornamentado, aunque un tanto más severo que el de Galicia y la estructura musical de los toques sigue muy de cerca las tonadas vocales, que a veces suenan a la par que la gaita. En cuanto a la naturaleza de las melodías, es muy interesante el detalle de que la gaita muestra una sonoridad doble, mayor en unas tonadas, y menor o mixta en otras. Este dato nos lleva a hacernos una pregunta a la que por el momento no hay respuesta, y muy difícilmente podrá haberla. La pregunta es ésta: ¿contenía la gaita usada en Burgos sonidos ambiguos en algunos grados, sobre todo en el III del sistema? ¿O bien los gaiteros tenían la destreza suficiente para alterar los sonidos naturales con notas cromatizadas? En cualquiera de los casos el testimonio sonoro que Olmeda nos deja en el breve repertorio de gaita que transcribe es de un valor inestimable, porque nos lleva muy lejos, hacia tiempos pretéritos, ya que muy presumiblemente al final del siglo XIX los usos musicales no se distinguirían mucho de los de los siglos inmediatamente anteriores, pues los cambios rápidos en las costumbres musicales del pueblo nunca, hasta nuestro siglo, sucedieron con rapidez.

Terminamos nuestro paso por Burgos recomendando a los lectores que se tomen la molestia de leer en la obra de Olmeda (que está reeditada tres veces y puede adquirirse fácilmente) las piezas de gaita que hemos indicado, Y que cada uno saque las

---

<sup>176</sup> F. OLMEDA, o. c., pp. 153 y 155.

<sup>177</sup> Acerca de la denominación *gaita zamorana* que aparece en esta página del cancionero de Federico Olmeda nos ha aportado Gonzalo PÉREZ TRASCASA, buen conocedor de la tradición instrumental popular de las tierras de Castilla y León, un valioso testimonio recogido por él mismo en tierras de Zamora, donde algunos viejos gaiteros le aseguraron que era costumbre relativamente frecuente utilizar la puntera de la *gaita de fole* a guisa de dulzaina, desmontada del resto del instrumento. Tal hecho, si era habitual por la época de Olmeda, puede explicar la aspereza y estridencia de la llamada *gaita zamorana*, cuya afinación sonaría aproximadamente en una quinta superior a la de la dulzaina o *gaita ordinaria*.

consecuencias que crea lógicas a partir de los hechos musicales que aparecen allí ejemplificados.

### **León**

También en León la gaita es, o ha sido al menos durante algún tiempo, un hecho residual. En las obras de recopilación leonesas no hay ni la menor alusión al instrumento, que sólo aparece al extremo noroccidental, en la tierra de El Bierzo. Cuando por la década de 1980 recopilaba yo de la tradición viva las músicas que fueron a parar a las páginas del *Cancionero Leonés*, el instrumento no aparecía más que los alrededores de Villafranca del Bierzo. Los únicos instrumentos de que había noticia hasta entonces eran la dulzaina, cuyo nombre se consigna incluso como título de un baile, el *baile de la dulzaina* (a veces de la *danzaina* o de la *ronzaina*), y la flauta acompañada del tamboril. De ambos instrumentos dan noticia pasajera algunas publicaciones de carácter etnográfico, cuando se refieren a la animación de los bailes en la tierra berciana. En la obra de David Gustavo López sobre el *Valle del Silencio*, en el capítulo dedicado al *folklore, fiestas y tradiciones populares* de Peñalba de Santiago, el autor describe el baile con estas palabras: “Al atardecer, el valle se llenará de canciones y también habrá baile al son de una dulzaina”. Unas páginas antes se refiere a la fiesta en el mismo pueblo escribiendo así: “El programa de festejos, hoy, en poco o en nada se diferencia del de cualquier otro pueblo: hoguera en la noche de la víspera – indudable reminiscencia de la antigua fiesta de San Juan–, pasacalles, misa solemne, procesión, concurso de bolos y baile en la plaza, un baile en el que, incluso, la tradicional dulzaina ha sido sustituida por una modernísima orquesta de moda”.<sup>178</sup> En cuanto a la flauta y tamboril, en una obra de contenido etnográfico sobre El Bierzo, de José Luis Alonso Ponga y Amador Diéguez Ayerbe, se da noticia de algunos tamborileros, y se reproducen algunos toques de este instrumento en los documentos sonoros que acompañan a la publicación del libro, pero no se da noticia alguna sobre la gaita.<sup>179</sup>

Si esto ocurría hasta la mitad de la década de 1980, las cosas han cambiado mucho en los últimos años por lo que se refiere a la gaita. Quien asista hoy, como yo lo he hecho varias veces, a las fiestas patronales de Ponferrada en honor de la Virgen de la Encina, patrona de la tierra berciana, podrá escuchar cerca de una docena de bandas de gaitas compuestas por agrupaciones de entre veinte y treinta miembros, que recorren las calles durante todo el día, inundando el ambiente con los sonidos de un repertorio que muy poco o nada se parece a las músicas que quedan en la memoria de la gente mayor, las que recogiera Amador González Ayerbe durante toda su vida y transcribieran Federico Fernández Luaña para el *Cancionero Berciano*,<sup>180</sup> y Felipe Magdaleno en sus cuadernos inéditos, de los que tomó algunas para el repertorio de la Coral Isidoriana. Tan sólo, como mucho, puede escuchar algún grupo en el que el canto se une al toque de las gaitas en alguna tonada de baile o en alguna rondeña de sonoridad más bien reciente.

A qué ha sido debida esta eclosión gaitera, en una tierra en la que apenas quedaba hace veinte años alguna gaita residual en los confines de Galicia, todo el

---

<sup>178</sup> GUSTAVO LÓPEZ, David: *Valle del Silencio*, Breviarios de la Calle del Pez, 6, León, 1987, pp. 118 y 108.

<sup>179</sup> José Luis ALONSO PONGA y Amador DIÉGUEZ AYERBE: *El Bierzo. Etnología y folklore de las comarcas leonesas*. León: Ediciones Leonesas, 1984.

<sup>180</sup> DIÉGUEZ AYERBE, Amador, y FERNÁNDEZ LUAÑA, Federico: *Cancionero Berciano*. Ponferrada, Instituto de Estudios Bercianos, 1977.

mundo lo sabe. Por un lado el empeño en destacar los hechos diferenciales, al que se refiere Esteban de la Puente en el prólogo al *Cancionero berciano*, ha hecho de la gaita un símbolo de pertenencia a un colectivo que se reclama como diferente del leonés, o, todavía más difícil, castellano-leonés.<sup>181</sup> La consigna “*Nosotros también somos celtas*”, que alguien acuñó como bandera de enganche de una pretendida segregación administrativa, se ha concretado, por lo que se refiere a la música, en la proliferación de bandas de gaitas en una tierra que hasta hace algunas décadas era predominantemente cantora. Proliferación que sigue literalmente la que ha tenido lugar en Galicia, con signos y maneras tanto o más irlandesas que gallegas. Con lo cual surge en seguida la pregunta: si al escuchar las gaitas en El Bierzo se nos quiere dejar claro que ya no estamos en Castilla, y que tampoco los que allí viven quieren ser de León, ¿dónde estamos, si todavía no hemos llegado a Galicia? Se siente uno tentado a responder que en un callejón sin salida por lo que se refiere a la música, pues no hay en la tierra entera un colectivo que pueda asegurar que sus músicas nacieron en un lugar y no se han enriquecido y evolucionado con lo que ha llegado desde otros grupos humanos.

Pero hay un hecho, y los hechos se admiten y se analizan cuando se estudian, como es nuestro caso. Baste por el momento dejar constancia de que la música colectiva de las bandas de gaitas ha inundado desde hace poco más de una década el paisaje berciano, y que la música que hoy se hace con las bandas, aunque en gran manera proceda de la que animaba los bailes en otras tierras, hoy es casi puro ornamento sonoro para dar sonido festivo a los días grandes, con el patrocinio y ayuda de las fuerzas vivas locales. Alzar la voz contra un hecho es, además de inútil, disparatado, pues lo que a veces se denomina invasiones culturales no suele producir eliminaciones, sino aculturaciones o mixturas. En suma enriquecen a la larga, si nos referimos a la cultura. Otra cosa diferente es cuando la cultura, la música, se enarbola como estandarte contra otros pueblos o colectivos. Pero eso suele ser cosa de unos cuantos astutos, a los que suele importar muy poco la música tradicional, si no es como medio para conseguir otros fines.

### ***La gaita de fole en Zamora***

Al contrario de lo que sucede en algunas de las tierras a las que nos hemos

---

<sup>181</sup> He aquí el texto al que nos referimos: “Todo viene a cuento de la tan machacona cuestión de la “originalidad” de la canción berciana. Tal vez en el vergel de la canción de El Bierzo hayan tenido asentamiento y desarrollo, como plantas propias, especies cuyos antecedentes se remonten más allá de nuestros valles. Quizá el erudito de estos temas sea capaz de tamizar nuestro acervo musical y hallar concordancias, en algunas canciones bercianas, con otras representativas de aires foráneos. En todo caso, no importa. Sean cuales fueren las connotaciones que se les asignen, bien podemos afirmar que las canciones de El Bierzo, esas melodías que todos los que hemos nacido entre sus montañas llevamos permanentemente en la evocación y la nostalgia, son nuestras, irreversiblemente, porque forman parte integrante y consustancial de nuestra alma popular. [...] Tan sólo me resta expresar un deseo que sirva de justificación a lo que antecede: que el inestimable retablo de la creación popular que aquí se expone, tenga la virtud de fortalecer el ánimo y avivar el espíritu de todos los que hemos tenido la suerte de nacer en El Bierzo. Que su presencia nos llegue a empapar, diluyendo la costra de reticencias y escepticismo que con tanta frecuencia nos invade y seamos capaces de reconocer que, bajo una u otra manifestación cultural, nuestra región puede y debe exhibir su personalidad. Ni pretendemos el reconocimiento de “hecho diferencial” alguno ni otras zarandajas que la estulticia de algunos ha elevado últimamente a la categoría de dogmas. Se trata, sencillamente, de conocer un poco mejor la región que nos vio nacer y creemos que el camino escogido para llegar a ese conocimiento –la expresión musical popular– es el más auténtico”. (O. c., pp. VIII-IX.)

referido, no se puede decir que la gaita sea en Zamora un instrumento residual. Aunque haya sufrido durante algo más de un par de décadas (1965-1985 aproximadamente, según los lugares,) cierto debilitamiento, sobre todo a causa de la despoblación, ha sobrevivido en algunos intérpretes aislados cuyos repertorios han podido ser rescatados para grabaciones documentales, de las cuales se han recuperado para ir tomando el relevo de los gaiteros tradicionales en actuaciones de ‘música folk’ y en muestras de música tradicional. Y también, al menos en parte, para el aprendizaje del instrumento en las escuelas de instrumentos tradicionales. Ese repertorio, aunque sea siempre idéntico y esté como congelado musicalmente, está más que salvado y no corre ningún peligro de desaparición.

Analicemos los hechos. Comenzando por la geografía, la gaita era el principal instrumento en las dos comarcas noroccidentales de la provincia, Sanabria y Aliste, en las comarcas de la Carballeda y del valle del río Tera, prolongación de Sanabria hacia el este, en la comarca de Tábara, colindante con la comarcas de la Carballeda, y llegaba por tierra de Alba hasta Domez y Carbajales.<sup>182</sup> En este último pueblo, por el que yo comencé la recopilación del cancionero zamorano en el año 1971, pude conocer todavía al último superviviente gaitero, Marcos Hernández, al que la familia había obligado a dejar el instrumento a causa de una enfermedad de la que murió poco tiempo después. En mis grabaciones documentales conservo los intermedios y preludios que este informante me tarareaba a veces, indicándome que eran las partes que él tocaba con el instrumento. Por lo que se refiere a la comarca sanabresa, la gaita es el instrumento más tradicional, mejor dicho el único, ya que por esta tierra no aparecen ni la dulzaina, cuya presencia, por cierto bastante residual, ésta sí, se detectaba por las tierras llanas de Campos, del Vino y del Pan, ni tampoco la flauta y el tambor, cuya presencia siempre fue importante en las tierras llanas, y casi exclusiva en la tierra sayaguesa. Lo mismo se puede decir de la comarca de Aliste, donde la gaita fue siempre el instrumento característico y el más utilizado.<sup>183</sup> Éstos son, pues, los límites geográficos de la gaita en Zamora.

Dada la riqueza y variedad de la tradición cantora de mi tierra natal, que yo conocía ya desde niño y que pude constatar documentalmente desde el primer momento, la recopilación que llevé a cabo para compilar el cancionero de Zamora se centró exclusivamente en la música vocal y en el repertorio adulto. Obviamente, la búsqueda de las canciones me llevó, aun sin intentarlo, al contacto y el conocimiento de algunos gaiteros, ya entonces supervivientes de una tradición muy mermada. Escuché y recogí los toques de gaita del señor Valentín, gaitero de San Mamed, de Florencio Guillermo en Palazuelo de las Cuevas,<sup>184</sup> y de Lorenzo Fernández, gaitero de San Pedro de Ceque. En los tres casos lo hice cuando acompañaban a los cantores en tonadas de baile y en las rondas o coplas rondeñas, y también cuando interpretaban algún toque propiamente instrumental, generalmente la alboreada o alguna tonada de ronda interpretada en

---

<sup>182</sup> La *Tierra de Alba* está situada al este de la comarca de Aliste, sin una separación muy definida, como ocurre con la *Carballeda* respecto de Sanabria.

<sup>183</sup> Como he dejado dicho en la nota 1, para el conocimiento de la gaita de tierras de Zamora hay una referencia que va a ser imprescindible: el trabajo, todavía inédito, de Julia ANDRÉS OLIVEIRA, que lleva por título *Estudio de la gaita de fole zamorana. En este trabajo ...*

<sup>184</sup> Entre todos los repetidos contactos que tuve con la gente cantora de este pueblo, recuerdo y conservo grabada una sesión memorable en la que, a la luz de luna de una noche de invierno, todo el grupo de cantores (unas 20 personas) salimos desde casa del gaitero hasta las escuelas cantando una ronda a coro. Ya a cubierto en el edificio escolar, la sesión se extendió hasta altas horas de la noche y en ella se fueron recordando la mayor parte de los géneros del repertorio. Guillermo acompañaba siempre que podía, según el género que el conjunto de cantores iba recordando.

versión instrumental, que consiste generalmente en introducir en la melodía adornos (mordentes, semitritinos y grupetos de todo tipo) y breves frases en *ostinato*. Además de esto conservo algunas grabaciones que me fueron proporcionadas por familiares de gaiteros de Santiago de la Requejada, Vega del Castillo y Pedrazales. Esta última tiene especial valor, ya que recoge algunos toques interpretados por Ceferino Espada, uno de los gaiteros más renombrados de toda Sanabria.<sup>185</sup>

En cuanto a la funcionalidad de los toques de gaita en tierras de Zamora, hay que decir que en todas las comarcas señaladas la gaita ha sido, además de la voz con un instrumento rítmico, y muy a menudo en conjunto con ella, el soporte animador de todos los géneros de baile, en particular las jotas y los bailes en ritmo binario, o la combinación de ambos géneros en una serie alternada, que por tierras sanabresas ensarta hasta cinco toques en una especie de *suite* que los nativos denominan *baile sanabrés*.<sup>186</sup> Los gaiteros zamoranos como la inmensa mayoría en todas partes, eran siempre músicos individuales, por la sencilla razón, entre otras, de que no había antaño dos instrumentos que igualasen completamente en su afinación. Recuerdo muy bien que cuando por los años 1970 se contrataba a varios gaiteros para animar las fiestas de San Pedro en la capital de Zamora, tenían que tocar por turno cuando iban en pareja, o desfilar cada uno por una calle, para evitar las desafinaciones que producía la conjunción.

Pero el dato más importante de la gaita zamorana es el organológico, el que se refiere al sistema sonoro del instrumento. Las gaitas zamoranas siempre se fabricaron por tierras de Zamora, normalmente por los propios gaiteros. Además de la reciente aparición de talleres de fabricación al servicio de las escuelas de instrumentos tradicionales, aún quedaban hasta hace poco tiempo algunos artesanos que las construían. Su afinación incluye sonidos neutros o ambiguos en algunos grados del sistema sonoro, en especial el III y el VII, y en algunos casos también el VI. Ello permite la conjunción con las voces cuando éstas cantan al unísono con la gaita, y también la ejecución de melodías de naturaleza modal, en especial las de sonoridad menor natural o fluctuante entre mayor-menor.<sup>187</sup> Debido a este sistema sonoro, la

---

<sup>185</sup> En el trabajo inédito de Julia ANDRÉS OLIVEIRA que hemos citado en la nota 1 la autora da razón de todo lo que se puede conseguir hoy en cuanto a grabaciones sonoras documentales de la gaita zamorana. A partir de este fondo, más bien escaso, ANDRÉS confecciona el listado de gaiteros, el mapa de pueblos y la relación de géneros y especies del repertorio de gaita, que es lo único que se puede extraer del fondo documental sonoro. Falta saber si en el archivo del Consorcio de Fomento Musical de Zamora existe más cantidad de material disponible y si es posible acceder a él para realizar un trabajo exhaustivo de investigación y de estudio. Por otra parte, a diferencia de la amplia publicación documental llevada a cabo por el sello discográfico *Sons da terra*, al que nos referimos en el epígrafe siguiente, en el que Mario Correia ha emprendido una publicación sistemática de todos los restos de tradición gaiteira que va encontrando en la zona de Miranda do Douro, el fondo documental del susodicho Consorcio permanece inédito, a excepción de algunas grabaciones puntuales que forman parte de antologías de música tradicional que llevan como referencia una comarca determinada, y de una antología de toques del repertorio de Julio Prada, gaitero de Ungilde (Sanabria), que tampoco es seguro que sea exhaustiva, pues no es muy verosímil que un gaitero de toda la vida sólo tenga en su memoria 16 toques.

<sup>186</sup> Sobre el *baile sanabrés* hacemos algunas puntualizaciones más adelante, en el comentario al repertorio que contiene este cuaderno.

<sup>187</sup> Aunque se trata de un hecho excepcional en la práctica, en teoría es posible interpretar a la gaita piezas en un sistema de sonoridad de Mi modal, en el cual la nota Fa correspondería al La, y el Do de la gaita, sonido básico en el que suena el roncón, en este caso equivaldría un Mi en la serie sobre la que la melodía está organizada. Y esta misma forma haría posible igualmente la sonoridad de un modo de Sol, también en altura Do. Si se tiene en cuenta además que en la práctica del canto por las comarcas de Sanabria y Aliste, como puede comprobarse leyendo atentamente el cancionero zamorano de Miguel Manzano, aparecen muchos casos de melodías de sonoridad ambigua entre los

sonoridad menor al escuchar la gaita es predominante, aunque haya que suplirla un tanto con la imaginación, ya que los sonidos ambiguos cumplen a la vez función de intervalos mayores o menores cuando los gaiteros acompañan a los cantores, según la naturaleza sonora de cada tonada. En todo caso lo cierto es que no hay que tomar esos sonidos como desafinaciones o defectos de construcción, sino como pertenecientes al sistema sonoro del propio instrumento. Y lo cierto es también que la gaita de tierras de Zamora es, entre todos los ejemplares que han sobrevivido en nuestro país, el más arcaico de todos, junto con la que se usa en la colindante provincia portuguesa de Trás os Montes. Y precisamente por ello, el repertorio de los toques es el más original e interesante desde el punto de vista de la sonoridad, ya que se escapa constantemente de la uniformidad del sistema mayor tonal, reiterativo en todas las demás gaitas de otras tierras peninsulares.

Como ya he dicho, por tierras de Zamora es costumbre muy difundida cantar al unísono con la gaita las tonadas de baile, con una entonación clara y definida de los sonidos ambiguos cuando éstos forman parte del sistema melódico de las tonadas, por lo que no se sabe muy bien si las voces copiaron la entonación de los instrumentos, o más bien éstos se han construido de acuerdo con la entonación de los sonidos ambiguos en el canto, que pervive en todas las tierras citadas, y que los cantores dotados de finísimo oído practican cuando cantan a voz sola. Pero además, como en el repertorio tradicional hay tonadas de hechura tonal bastante reciente, tanto en sonoridad mayor como menor claramente definidas, cuando el gaitero se une a los cantores los contagia de la ambigüedad del instrumento, por lo que estas melodías experimentan una especie de retroevolución musical muy explicable, que a más de un comentarista desconocedor del contexto le ha empujado a enlazar estos toques y cantos poco menos que con la Prehistoria. Dada la tesitura del sistema de la gaita, la voz, especialmente la de las mujeres que cantan en la misma altura del instrumento, adquiere en esta interpretación simultánea una altura extraordinaria, que a veces alcanza los sonidos Sol-La-Si agudos, a los que las cantoras llegan, no con voz de falsete, como comenta en un disco cierto ‘especialista’, sino gritando, o casi chillando.

Como he dejado dicho, también a Zamora, después de una época de cierto debilitamiento de la presencia de la gaita, llegó la neorefolklorización. Hoy, gracias a las escuelas de instrumentos tradicionales en las que se enseña la gaita, la dulzaina y la flauta con tamboril, que ya se construyen en series modelizadas, la pervivencia de estos instrumentos está asegurada. Sólo habría que objetar a la forma de enfoque de esta enseñanza la uniformidad de un repertorio muy elemental, que difícilmente se va a poder despegar de la escuela si a la vez no se enseña a los alumnos a leer las recopilaciones de músicas de tradición oral, y se les tiene permanentemente atados al magisterio de los enseñantes. Y también la sensación, para el que escucha las bandas de instrumentos que a veces animan las fiestas, de estar oyendo, no a una orquesta, sino a una caterva de músicos clónicos que únicamente añaden volumen a la melodía y a la base rítmica de unas músicas que siempre se escucharon a gaiteros en solitario. No siempre la intensidad de los sonidos produce el escalofrío que remueve fibras muy íntimas, sino que a veces se puede convertir en rechazo de la estridencia, pues la buena música y el volumen del sonido no van siempre de la mano.

---

modos de La y Mi, precisamente a causa de la ambigüedad del VII grado del sistema, se comprenderá perfectamente que la costumbre de que la gaita acompañe al canto, tan difundida en estas comarcas, se hace sin ninguna violencia ni incorrección sonora.

### *La gaita portuguesa de la tierra de Miranda do Douro*

Dado que esta antología de piezas de gaita se ha realizado dentro del proyecto *Interreg* que afecta a las tierras fronterizas entre Zamora y Portugal, es imprescindible en estas páginas introductorias dar noticia de la tradición gaitera de la comarca que circunda la villa de Miranda do Douro, en la que el instrumento, nunca perdido completamente, va siendo recuperado después de un debilitamiento semejante al que experimentó en Zamora.

En esta recuperación de las tradiciones musicales, entre ellas la de la gaita, ha tenido

un papel decisivo la labor de Mario Correia, antropólogo de profesión, que en un momento dado decidió cambiar las aulas universitarias por la residencia y el contacto directo con la cultura tradicional, también la musical, de este rincón singular del Noreste de Tras os Montes. AVECINDADO en Sendim, muy cerca de Miranda do Douro y no lejos de Bragança, este voluntarioso francotirador ha emprendido desde hace más de una década una labor de recuperación y revitalización de la vida cultural de la comarca, con la esperanza, dice él, de que esta acción cultural ayude a la recuperación económica y social de una tierra cuyas tradiciones estaban a punto de extinción, al igual que en las limítrofes de Aliste y Sanabria.

Por lo que se refiere a la gaita, Correia ha puesto en marcha el sello discográfico *Sons da terra*, en el que va publicando todos los restos vivos de la tradición musical cantora e instrumental de la tierra mirandesa. De esta colección, que llega ya a la veintena de títulos, forman una parte importante las músicas de los gaiteros y de los tamborileros de la zona. Mario Correia ha logrado recuperar los toques (y muchas veces los instrumentos ya casi olvidados) de los últimos testigos de la tradición gaitera: Aureliano Ribeiro, José Francisco Rodríguez, Manuel Paulo Martins, Angelo Arribas, Nascimento Raposo, José María Fernandes, y António Fernandes. La difusión de este trabajo ha impedido la rotura de las tradiciones, y está suscitando por una parte el surgimiento de gaiteros jóvenes, que van reaprendiendo y conservando la vieja herencia musical, y por otra la aparición y publicación de grabaciones privadas y caseras de las últimas décadas del siglo XX, que han permitido a Correia abrir una nueva sección de *recolhas* para el sello *Sons da Terra*.

Gracias a esta antología, las músicas viejas están a disposición de todos los amantes de la tradición musical, y también de los estudiosos e investigadores que se interesen por las músicas de gaita. Escuchando las grabaciones de *Sons da terra* se percibe claramente el estrecho parentesco organológico entre la gaita de ambos lados de la frontera. Y queda claro que también la gaita portuguesa está configurada por la constante afinación ambigua del III grado del sistema, y casi siempre de los grados VI y VII. La sonoridad viene a ser casi idéntica en ambas, con el mismo colorido, la misma ambigüedad y un repertorio en el que aparecen prestaciones (o emigraciones musicales) mutuas, como no podría ser de otro modo.

La audición analítica de esta interesante colección permite también conocer, entre un variado repertorio en el que se detectan numerosas piezas de reciente hechura, aquellas otras que forman el fondo más antiguo y auténtico de la tradición gaitera portuguesa como son la *Alvorada* (que a veces llaman *antiga*, y al escucharla se puede comprobar por qué), la *Ronda*, el *Fandango* (a veces *Real*, a veces, también *antigo*), la *Jota*, el *Redondo* (semejante al *corrido* o *charro* o *baile llano* de la parte zamorana), el *Repasseado*, el *Passacalhes*, el *Pingacho*, la *Cirigoça*, la *Medida*, unos cuantos toques de paloteo que se han como desgajado del repertorio de los *Pauliteiros de Miranda*, cobrando cierta independencia, tales como los *Oficios*, el *Mirandum* (que no es otra

cosa que el *Mambrú* al estilo luso), la *Bicha* (con el texto de *La loba parda*), el *Padre Antonio* (es decir, el romance de *San Antonio y los pájaros*) la *Berde*, la *Yerba*, la *Pumienta* y algún otro. Y como amplio contexto de este rico fondo antiguo, una nutrida colección de toques de todos los géneros y especies del cancionero tradicional portugués con ese estilo inconfundible que hace aparecer las viejas raíces musicales que alimentaron la memoria colectiva, aunque el gaitero esté tocando una tonadilla reciente.

Además de esta rica colección de músicas, y seguramente como consecuencia de ella y de otras actividades, se ha abierto recientemente una escuela de instrumentos tradicionales, un taller de fabricación que copia los mejores modelos conservados, y una serie de encuentros musicales que se repiten periódicamente de año en año. Y como remate, el original acontecimiento anual imaginado y organizado por Mario Correia bajo el título *Festival intercéltico de Sendim*, que ya va por su sexta edición, y que llama a esta tierra extrema ribereña del Douro a todo el que se considere 'músico celta', aunque de celta no tenga nada, pues no se exige 'denominación de origen' para tener oportunidad de ser escuchado.

Está muy claro con todo esto que la gaita tampoco va a morir en la tierra mirandesa. A la memoria y en homenaje de esos viejos gaiteros de esa antigua tierra, y al empeño de los que hoy van tomando el relevo, he escrito y dedico tres piezas de este cuaderno: las que llevan por título *Alvorada dos Arteiros*, el redondo *Sol na terra de Miranda*, y el *Repasseado*.

#### ***A modo de apéndice: la gaita de boto en el Alto Aragón***

Llegamos al final de nuestro recorrido tras las músicas de baile interpretadas por la gaita a las tierra de Aragón, en la que el descubrimiento de la tradición gaitera se ha hecho en una época bastante reciente. Todo el mundo sabe que hablar de la música tradicional de Aragón es hablar de la jota. Y la jota aragonesa, que es indudablemente una herencia que el pueblo aragonés ha sabido enriquecer y embellecer, ha supuesto también el olvido de todo o casi todo lo que no es jota, como ya percibía muy tempranamente Miguel Arnaudas. Afortunadamente, el empeño de un grupo de estudiosos de la tradición musical de Aragón ha hecho posible restaurar la memoria de este instrumento, cuyo uso nunca se extinguió completamente en las tierras altas de esta comunidad, la provincia de Huesca.

La primera noticia clara acerca de la gaita en Aragón, por lo que se refiere a las recopilaciones de música tradicional que nos están sirviendo de guía en este recorrido geográfico, aparece en el *Cancionero popular de la provincia de Huesca*, recopilado por Juan José de Mur Bernard. En la introducción a esta obra el recopilador hace una relación de los instrumentos tradicionales en el Alto Aragón, y traza sumariamente los detalles organológicos del instrumento que nos ocupa con las siguientes palabras:

LA GAITA. Es un botico de piel de cabra, al que se insufla aire por un tubo de boj, llamado soplador, Lleva tres tubos sonoros: dos roncones y un clarín. El roncón grande (o bordón) va por debajo del brazo del gaitero, enganchado al boto. El roncón pequeño (bordoneta) irá por delante del gaitero, paralelo al clarín. El clarín tiene siete agujeros anteriores y uno posterior, para ir haciendo la melodía. La tónica de la tonalidad del clarín será reproducida por los dos roncones: el bordón a la octava grave y la bordoneta en la octava aguda. Los tres tubos llevan lengüeta en su interior, lengüeta doble la del clarín; las de los roncones, lengüetas simples.<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> Juan José DE MUR BERNARD, o. c., p. 46.

Otra noticia muy importante sobre la gaita de Aragón, esta vez en documento sonoro, aparece en la segunda selección de la *Antología del Folklore Musical de España*, grabada por el profesor García Matos.<sup>189</sup> Se trata de una *albada* recogida en Graus, pueblo de la provincia de Huesca.

Desde el punto de vista de la música es muy interesante la colección de melodías, unas en versión cantada mnemotécnica y otras en versión instrumental, recogidas en la obra de Juan José de Mur. Las vocales aparecen en número de 104 (núms. 406-509), y forman una amplia de textos de danzas, imprescindible para el estudio de este género en un amplísimo territorio que comprende zonas geográficas de Burgos, Soria, La Rioja y Aragón, en las que aparecen estos mismos textos y músicas en infinidad de variantes. La antología de tocatas instrumentales que sigue contiene otras 71 melodías (núms. 510-580), y ofrece también un gran interés musical, por las mismas razones que hemos dicho. Excepto algunas melodías con algún grado inestable por cromatizaciones pasajeras, y dos melodías en tono menor (nn. 462, 463), la totalidad del repertorio recogido por De Mur está en sonoridad mayor tonal.<sup>190</sup>

También es un repertorio amplísimo de gaita el transcrito por Gregorio Garcés en tierras de Huesca, recogido en el *Cancionero popular del Alto Aragón*, editado por Blas Coscollar, que cubre también la geografía de la provincia de Huesca. Más de 200 toques y cantos mnemotécnicos de danza y paloteo llenan la sección de *Danzas*, (núms. 240-459) sobre los que en la citada obra no se da ningún dato interpretativo acerca del instrumento, que se supone que pudo ser la gaita, o lo habrá sido durante mucho tiempo. En todo caso se trata de un repertorio recogido en la mayor parte de los casos en los mismos pueblos en los que también lo recogió De Mur. Habría sido interesantísimo un estudio comparativo de las variantes de ambos repertorios y de otros de provincias cercanas, que habría aclarado muchos aspectos acerca de la memoria como soporte de la música y de las circunstancias que influyen en los cambios melódicos. Aspecto, por cierto, que toca de lleno la antropología y la etnografía, pero se soslaya en los comentarios del editor de la obra, que sin embargo se extiende en otras consideraciones que muy poco o nada aportan al estudio de las melodías, que, cuando están transcritas, siempre tiene que comenzar por la lectura comparativa, si se quieren detectar parentescos, variantes, originalidades y creatividades y expresarlas en términos musicales, para que todo el mundo (que lea música) las pueda entender.

Afortunadamente la gaita aragonesa, después de un tiempo de estudio e investigación, que ha recogido los últimos vestigios, tanto de viejos instrumentos como de los últimos gaiteros que vivieron hasta las décadas finales del siglo XX, está hoy en un camino de recuperación que asegura su pervivencia y la rescata del olvido. Todo ello

---

<sup>189</sup> GARCÍA MATOS, Manuel: *Antología del Folklore Musical de España*, Segunda Selección, cara 8ª, banda 1, Hispavox, Madrid, 1970.

<sup>190</sup> Se supone que el instrumento que interpretó las tocatas que transcribe De MUR fue la gaita, pues aunque la sonoridad, el estilo y la infinidad de variantes en que aparecen estas melodías en otras colecciones deja claro que se trata en su mayor parte de las tocatas que en otros lugares interpreta la dulzaina Pero el autor del cancionero de Huesca no habla para nada de este instrumento, y en el apartado de la introducción en que presenta los instrumentos de viento describe únicamente la gaita de boto, el chiflo y el acordeón, por lo que parecería fuera de dudas que fue solamente la gaita descrita en el texto que hemos trasladado. Sin embargo la lectura de las melodías plantea grandes dudas, ya que muchas de ellas comienzan por un salto de cuarta hacia la nota básica de la escala mayor en que están escritas. Y aunque sería posible que los gaiteros tuviesen habilidad para trasportar la altura de las melodías de la altura de Do a la de Sol o Fa, el problema se plantearía en este caso a causa de la afinación del roncón, que en estos casos no daría la nota básica del sistema.

gracias al trabajo y al empeño de un grupo de personas que han logrado reavivar un instrumento que por las tierras aragonesas fue tan autóctono como en otras. El trabajo, ya largo, de este grupo de personas, ha cristalizado en la publicación de la revista *Gaiteros de Aragón*, que ya va por el número 25, en la que se recogen todos los pasos de este lento trabajo de recuperación, y en la publicación de una serie de estudios, artículos y libros relativos a la gaita de Aragón, y de vez en cuando algún intento, por ahora bastante desorientado en el aspecto musical, de renovar el repertorio de gaita con nuevas creaciones. Entre estas publicaciones merecen especial atención el capítulo que Ángel Vergara Miravete dedica a la gaita de boto en su obra *Instrumentos y tañedores. Música de tradición popular en Aragón*, y sobre todo el que lleva por título *La gaita de boto aragonesa*, de Martín Bleuca Vitales y Pedro Mir Tires (Rol de Estudios Aragoneses y Asociación de Gaiteros de Aragón, Zaragoza, 1998), que abarca referencias históricas, descripciones de instrumentos, iconografía y repertorio de melodías de la gaita de boto. Gracias a la actividad de este colectivo, la supervivencia y la recuperación del instrumento está asegurada, así como su reutilización en la animación de las danzas y los bailes tradicionales.

Cierro aquí este breve recorrido, pues las músicas del *sac de gemecs* catalán y de las *xeremies* mallorquinas pertenecen a una práctica y estilo muy alejado musicalmente del de las que han sobrevivido en las tierras del noroeste peninsular, en el que se encuadran las que se han escrito en este cuaderno.

## **Referencias documentales acerca de la música de gaita**

Al igual que los estudios sobre la gaita, las referencias sobre la música que se hace con ella son muy escasas. La única tierra de la península Ibérica donde la música de gaita se ha recogido y transcrito en signos musicales con cierta amplitud, aunque no de forma sistemática, es Galicia. Contienen transcripciones de toques de gaita las obras de Casto Sampedro, de Martínez Torner y Jesús Bal y Gay y de Xose Lois Foxo, y la recopilación de éste último en la comarca denominada O Caurel, que hemos citado en las notas a pie de página 3, 4 y 7 y 11. La suma de los toques contenidos en todas estas obras alcanza unos 900 documentos, que no han sido estudiados todavía en forma sistemática y con una relación comparativa de variantes que permita detectar los arquetipos de los que proceden las melodías, un buen número de las cuales son casi puntualmente idénticas o muy emparentadas. En cuanto a las demás tierras en que ha vivido o sobrevive la gaita, que citamos en los siguientes epígrafes, los 5 toques que transcribió Olmeda en el cancionero de Burgos y los 21 toques que transcribe Martínez Torner en el de Asturias junto con los otros 83 que figuran en el método de gaita asturiana al que nos hemos referido en su lugar, son todo el material de que dispone quien quiera estudiar la música de este instrumento. Se explica la escasez de transcripciones por el hecho de que los recopiladores de cancioneros nos hemos ocupado mucho más de recoger las canciones que los toques instrumentales. Explicar las razones de este hecho sería muy largo exponerlas aquí, aunque no son difíciles de suponer.

Algo parecido ocurre con los documentos fonográficos dedicados a las músicas de gaita, que también son muy escasos. La única colección antológica que abarca prácticamente todas las tierras donde el instrumento ha sobrevivido es el CD que lleva por título *La gaita de odre*, publicado por el sello SAGA, que contiene un total de 32

documentos recogidos por las tierras hispanas.<sup>191</sup> Del mismo sello pueden encontrarse otros 16 toques en un monográfico dedicado al gaitero sanabrés Julio Prada,<sup>192</sup> que también interpreta otras 10 piezas del total de 15 toques de gaita grabados en una tercera antología de 2 CDs titulada *Sanabria, música tradicional*, del mismo sello y de la misma colección.<sup>193</sup> Estas dos colecciones añaden el interés documental de ofrecer varias piezas en las que se puede escuchar la conjunción de la voz y la gaita. A estos trabajos, muy modestos y limitados, hay que añadir la colección documental del sello *Sons da terra*, a la que nos hemos referido en el epígrafe sobre la gaita de las tierras de Miranda do Douro, que hoy por hoy es la más amplia. Y éste es todo el material sonoro, además de escaso, muy centrados en tres puntos geográficos, del que puede disponer quien se decida a estudiar la música que se interpreta con la gaita.

Seguramente debido a esta escasez de repertorio, tanto grabado en soporte sonográfico como transcrito en signos musicales, son también inexistentes los estudios musicológicos acerca del repertorio de gaita. Tan sólo el trabajo inédito de Julia Andrés Oliveira que hemos citado en la nota 28 está redactado como un estudio sistemático de todos los aspectos de la gaita: histórico, antropológico, organológico y analítico del repertorio musical. Sin duda este trabajo, cuando esté publicado, va a abrir un camino que permitirá avanzar en el estudio de un instrumento digno de ser bien conocido

### **Recapitulación: caminos nuevos para un instrumento viejo**

Si es un hecho cierto que la gaita de fole, muy debilitada o del todo desaparecida en casi todos los lugares donde estuvo presente, está hoy en franca recuperación, y ya no corre peligro en todas las tierras que hemos señalado aquí, también es algo evidente que el repertorio de este instrumento necesita una renovación, que en varios de los ámbitos geográficos donde se está llevando a cabo no siempre parece del todo acertada. Apunto aquí, para terminar este breve recorrido, unos cuantos criterios que, en mi opinión, habría que tener en cuenta para enfocar correctamente la creación de nuevas piezas para gaita.

Hay un punto de partida que parece obvio, que es la proliferación de gaiteros, consecuencia del funcionamiento de la enseñanza en las escuelas de instrumentos tradicionales y del funcionamiento de los talleres de fabricación de instrumentos modelizados y con afinación idéntica. Este hecho ha traído como consecuencia la desaparición casi total del gaitero solitario, del instrumentista individual, que fue durante siglos enteros la forma casi única de interpretación. Por otra parte hay que tener en cuenta que las escuelas toman normalmente como repertorio de base para el aprendizaje el que se ha podido rescatar de los últimos gaiteros que mantuvieron en la memoria y en la práctica (no siempre) los toques que aprendieron dentro de una tradición que en muchos lugares se extinguió casi por completo. Este hecho ha tenido como consecuencia la reiteración de un repertorio siempre igual a sí mismo, que si no crece y se renueva dentro de la tradición viva, como ha ocurrido siempre, corre peligro

---

<sup>191</sup> *La gaita de odre en la península Ibérica y Baleares*. CD de la colección 'La tradición musical en España, vol. 21, sello TECNOSAGA, Madrid, 2000.

<sup>192</sup> *El gaitero de Sanabria, Julio Prada*. CD de la colección 'La tradición musical en España, vol. 13, sello TECNOSAGA, Madrid, 2000.

<sup>193</sup> *Sanabria, música tradicional*. CD de la colección 'La tradición musical en España, vols. 28-29, sello TECNOSAGA, Madrid, 2000.

de mantener el instrumento en una especie de parálisis, atado al último resto de melodías aprendidas de los últimos gaiteros, ya supervivientes de una tradición extinguida, o casi, en los lugares donde siempre estuvo cumpliendo su función. O bien de marchar a la deriva por vericuetos celtas, lo cual no soluciona, en mi opinión, los problemas de una renovación bien planteada y realizada

De acuerdo con estos hechos, hay que sacar algunas conclusiones evidentes. La primera es, como ya dijimos a propósito de la dulzaina, la conveniencia, que parece obvia, de ampliar el repertorio de músicas de gaita con nuevas creaciones musicales que lo renueven en todos sus géneros. Y la segunda, que esta renovación se haga conforme a unos criterios correctos, que en mi opinión se podrían resumir en los siguientes puntos:

Crear repertorio nuevo a partir de un conocimiento de la tradición de cada lugar, teniendo en cuenta los géneros y especies de toques, la estructura musical de cada uno de ellos, las sonoridades básicas y los elementos rítmicos que la tradición ha decantado. Crear teniendo en cuenta la naturaleza sonora del instrumento, que tiene su lugar más adecuado, aunque no sea el único, en ambientes abiertos: las plazas y las calles de pueblos y ciudades.

Crear músicas nuevas teniendo en cuenta los conjuntos de instrumentos, las bandas de gaitas, como se las suele llamar, lo cual puede permitir jugar con diferentes intensidades en una misma pieza, establecer diálogos entre distintos subgrupos, y también introducir una segunda voz a contrapunto con la melodía, superando el eterno tópico de los dúos a la tercera o a la sexta que trivializan y deterioran cualquier invento melódico, por válido que sea.

Y por último, mantener la tradición de asociar los instrumentos con las voces en los lugares como Zamora y tierra de Miranda do Douro, para lograr que perviva una de las funciones más arraigadas en la tradición gaiteira. Precisamente esta función de acompañamiento y diálogo sería, en mi opinión, uno de los campos del repertorio a los que mejor se adecuaría la vieja y tradicional afinación del instrumento con sonidos ambiguos.

### 3. LA FLAUTA Y TAMBORIL

El flautista que acompaña con un instrumento rítmico su propio toque es un tipo de hombre-orquesta autosuficiente con referencias milenarias ya documentadas, que no voy a detenerme en repetir y comentar en esta breve introducción, ya que pueden encontrarse en cualquier tratado de historia de los instrumentos musicales. Por lo que se refiere al país hispano, este tipo de músico ha sido durante siglos uno de los animadores más activos en la realización de los bailes tradicionales, así como en la ambientación musical de un buen número de actos sociales, rituales y festivos. Todavía pervive en nuestro país, a pesar de graves vicisitudes, en las variedades y ámbitos geográficos que voy a reseñar brevemente.

El flautista, denominado generalmente tamborilero, manipula con una mano (casi siempre la izquierda) una flauta de pico de tres orificios, y con la otra un tambor de tamaño mediano, con el que presta la base rítmica a los toques de la flauta. El instrumento recibe generalmente el nombre de *flauta*, y también se le llama con otros

diversos nombres, como *gaita* en tierras de Salamanca y Cáceres, *chifla* o *flauta maragata* en León, *txistu* en el País Vasco, *flabiol* en Cataluña y Mallorca, y *chiflo* en el Alto Aragón. También se la llamó *xipla* en Asturias, *silbu* en Cantabria y *pito* en Galicia y en Burgos, antes de desaparecer su uso en estas tierras. Entre un gran número de citas documentales, literarias e iconográficas, uno de los testimonios escritos más conocidos sobre la presencia de este dúo instrumental en la península Ibérica es el que transmite Miguel de Cervantes en el Quijote, y se refiere a una tierra, La Mancha, en la que apenas debe de quedar rastro alguno de tamborileros. La referencia aparece en el relato de *las bodas de Camacho* (II parte, capítulo XX), donde al describir la segunda de las danzas de artificio que desfilaban en la comitiva nupcial se dice: “*Hacíanles el son cuatro diestros tañedores de tamboril y flauta*”, lo cual no deja duda sobre el oficio y el instrumento en las tierras del centro peninsular y en la época en que fue escrito el Quijote.<sup>194</sup>

Del estudio comparativo de los sonidos que produce la flauta tal como ha llegado hasta hoy en las tierras a las que me voy a referir preferentemente, por imperativos del patrocinio de este trabajo, se deduce que el sistema melódico que se puede considerar más antiguo entre los diferentes que muestra la flauta es una afinación que incluye dos sonidos ambiguos en una gama basada sobre una escala del modo de Mi, afinada aproximadamente en tesitura La, sensiblemente alejada de las sonoridades tonales. Esta sonoridad permite al instrumento una adaptación bastante cercana a la de un buen número de tonadas del repertorio vocal de los lugares donde se usa. Como explicaré más adelante, en determinadas tierras ha sido corregida y sustituida por una afinación temperada que excluye los sonidos ambiguos y permite reproducir las sonoridades de la escala tonal mayor y menor. Pero la modalidad de flauta que incluye sonidos ambiguos es, sin duda alguna, uno de los instrumentos más arcaicos de toda la península Ibérica.

A pesar de su importancia histórica y no obstante el extraordinario interés musical del repertorio de este dúo instrumental, todavía no se ha hecho un estudio monográfico a fondo y suficientemente amplio y documentado del mismo. Sin embargo, al contrario que ocurre con la dulzaina y la gaita de fole, podemos encontrar algunos trabajos sobre la flauta (o gaita) y el tamboril en los que se ofrecen datos que permiten al lector o investigador hacerse una idea bastante clara sobre este singular instrumento y sobre el repertorio que generalmente se interpreta con él. A estos trabajos me iré refiriendo en el breve recorrido geográfico que voy a hacer tras los rastros y referencias de los tamborileros. Aunque la flauta de tres orificios sólo sobrevive hoy con la afinación que hemos apuntado en las zonas geográficas de nuestro país sobre las que vamos a detenernos un poco, a saber, la zona occidental de la península Ibérica limítrofe con Portugal desde León hasta Huelva, pasando por Zamora, Salamanca y norte de Cáceres, en varios cancioneros y en algunos trabajos de etnografía hay referencias, unas veces claras y otras un tanto confusas, acerca de los flautistas tamborileros en tierras en que ya hace tiempo que ha desaparecido de la práctica de los instrumentos tradicionales.

Comienzo por citar algunas de éstas. Como no trato de redactar un estudio organológico ni una exposición amplia, me limitaré a reseñar las referencias de uso y

---

<sup>194</sup> A pesar del interés documental, la cita de Cervantes plantea un interrogante difícil de resolver, pues los tamborileros han sido siempre músicos solitarios, tanto por la dificultad de coincidir puntualmente en una interpretación de la que forman parte las ornamentaciones improvisadas, nunca escritas y siempre diferentes en algún detalle, como por la coincidencia de las afinaciones en instrumentos fabricados aisladamente.

los aspectos musicales del repertorio que ayuden a comprender la importancia que han tenido en el pasado y el papel que hasta hoy han venido desempeñando los tamborileros como animadores de los bailes tradicionales y como conservadores y creadores de un repertorio vetusto, estrechamente emparentado en lo musical con el repertorio de los cantos tradicionales de las tierras donde ha sobrevivido.

### **La flauta y tamboril en el *Cancionero de Burgos*, de Federico Olmed**

Una de las primeras noticias sobre el conjunto instrumental flauta y tamboril, documentada con transcripciones musicales, aparece en el *Cancionero popular de Burgos*, de Federico Olmeda.<sup>195</sup> Explicando el autor la interpretación de los *Bailables instrumentales* que incluye en la parte segunda de la sección de cantos coreográficos, hace las siguientes observaciones:

“Estos bailables generalmente son tocados por gaitas, pero también se han empleado para ellos clarinetes, chirimías y pitos. Los clarinetes van eliminándose del uso popular y pocas veces se toca ya el pito, antes tan en boga en toda España. Porque el uso de este último va desapareciendo también de todas las partes, circunscribiéndose a las provincias vascongadas, se cree que ha sido y es un instrumento peculiar de sólo ellas, idea que, según se ve, no es cierta. [...] Asimismo el acompañamiento ordinario de estas tocatas ha sido el tambor para la gaita y el tamboril para el pito”.<sup>196</sup>

El texto de Olmeda proporciona un testimonio de gran importancia respecto de la presencia del tamboril y el *pito* (= flauta) en toda España. Por lo que se refiere a Burgos, es claro que él todavía conoció su uso, pues en la citada sección transcribe unas cuantas melodías de pito y tamboril. Son los núms. 11, 25, 26, 27, 28, 29, 30 y 31. Además, de la forma en que Olmeda transcribe se podría deducir con bastante probabilidad que la afinación de este instrumento incluye el sonido ambiguo. De otro modo no se explica que unas melodías estén escritas en sonoridad mayor y otras en menor, pues el sistema del instrumento no permite modificar los sonidos con recursos muy complicados, que han estado prácticamente en desuso en la práctica tradicional, ya que sólo se dispone de tres orificios para modificar los sonidos básicos del sistema del instrumento. No es la única vez que ocurre que un recopilador percibe alternativamente sistemas mayores o menores cuando escucha este instrumento tan singular. Ello es consecuencia, como veremos, de la entonación neutra del sonido Fa (armónico de Si) en los casos de melodías cuyo sonido básico es Re, cuarto de la serie del instrumento.

### **Otros datos sobre el instrumento en Cantabria, Asturias y Galicia**

Otro testimonio también muy claro sobre la presencia de este par de instrumentos en el uso tradicional lo aporta Córdova y Oña en su recopilación cántabra.

---

<sup>195</sup> OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Sevilla: Librería Ed. de María Auxiliadora, 1903. Reed. facs. de la ed. de 1903, Burgos: Diputación Provincial. Reed. Facs. de la ed. de 1903, con una introducción de Miguel MANZANO, Burgos: Diputación Provincial, 1992.

<sup>196</sup> F. OLMEDA, o. c., p. 153.

El autor escribe así: “Los instrumentos más propiamente montañeses para acompañar los bailes en nuestro siglo XX son la pandereta, el requinto con redoblante y el pito con el tamboril, a estilo vizcaíno, o sea, un tamboril pequeño que se cuelga del brazo izquierdo, en cuya mano tañe el pito, mientras la derecha sostiene la baqueta para golpear el parche”.<sup>197</sup> El testimonio es bien claro. Y no lo es menos un texto descriptivo y literario de Amós de Escalante que cita Córdova y Oña, por los detalles que aporta un escritor que sin entrar en conceptos musicales describe e interpreta lo que está viendo. El texto dice así: “El tamborilero arrímase a la paz de un árbol, se enjuga el sudor, cuelga el tambor de la sangría izquierda, coloca en el meñique su instrumento, y comienza a soplar en éste y dar con la baqueta sobre el pergamino”.<sup>198</sup> Resulta también un tanto sorprendente, aunque no muy extraño, que tanto Córdova y Oña como Federico Olmeda tengan como única referencia comparativa del instrumento al que se están refiriendo la flauta de los tamborileros del País Vasco, omitiendo, probablemente por falta de noticias, la supervivencia de este instrumento en las tierras donde en aquel tiempo estaba en toda vigencia, como eran León, Zamora, Salamanca Cáceres y Huelva, donde nunca desapareció por completo, y hoy se reanima después de una etapa de debilitación.

Por lo que se refiere a Asturias, también E. Martínez Torner documenta en forma pasajera la existencia de un instrumento de viento de uso pastoril que denominan *gaita*, pero que evidentemente es una flauta. El texto es éste: “Entre los [instrumentos] de viento son los más generalizados la gaita y la xiblata. La primera la construyen con un trozo de caña de saúco, al cual extraen la médula, aplicándole una embocadura de silbato. A lo largo del tubo practican cuatro agujeros, con los cuales, y mediante la mayor o menor intensidad con que expelen el aire, consiguen los pastores hacer la escala diatónica completa. Esta gaita pastoril se diferencia de la ordinaria en que no tiene fuelle ni bordón”.<sup>199</sup> El testimonio es muy interesante, porque revela un uso autóctono con connotaciones locales de un instrumento difundido por toda la península Ibérica. En algunas publicaciones sobre Asturias se transmiten otros testimonios sobre el uso de la flauta de tres orificios, denominada *xipla*, y algunos nombres de tamborileros supervivientes o ya desaparecidos.<sup>200</sup>

Y tampoco es despreciable una alusión a la flauta y tambor en Galicia, tierra en la que algunos podrían pensar que la gaita (la más comúnmente conocida con este nombre) eliminó, ya desde la época celta (!) a los demás instrumentos. Se trata de la que de pasada se hace en la primera recopilación gallega propiamente tal, el *Cancionero musical de Galicia*, de Casto Sampedro, a este par de instrumentos. He aquí el pasaje, en el contexto de un epígrafe que se refiere al uso popular del violín, clarinete y flauta: “Huelga toda descripción, tratándose de instrumentos tan conocidos. Sólo diremos que el primero siempre fue más usado que la zanfona; que el clarinete usado y que tuvo bastante boga fue el de do; y que la flauta travesera, o de forma alemana, en sus distintos tamaños, de ordinaria, tercerola y flautín, vino a sustituir al pito de boquilla biselada y de cuatro agujeros que, quintando, daba más de una octava”.<sup>201</sup>

---

<sup>197</sup> CÓRDOVA y OÑA, Sixto. *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, 1948-1955. 4 vols., tomo IV, p. 314.

<sup>198</sup> S. CÓRDOVA y OÑA, o. c., p. 101.

<sup>199</sup> E. MARTÍNEZ TORNER, o. c., p. 239.

<sup>200</sup> En la obra que citamos en la nota 21 (p. 162) se trasladan estos datos, sin referencia bibliográfica, tomados de la *Enciclopedia temática de Asturias*.

<sup>201</sup> SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto. *Cancionero musical de Galicia*. Madrid: El Museo de Pontevedra, 1942. 2 vols. Reim. facsimil, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de FENOSA, 1982. 2 vols., p. 203.

## Ámbitos y formas de supervivencia de la flauta y tambor

Como hemos dicho, este par de instrumentos tocados por un solo intérprete, generalmente denominados flauta y tamboril, todavía sobrevive en una de sus formas más arcaicas en los tamborileros (así se les denomina casi siempre) de todas las provincias de la franja occidental de la península Ibérica, es decir, en las provincias de León (comarcas de El Bierzo, Maragatería y Cabrera principalmente), Zamora (comarcas de Aliste, Sayago, Carballeda y tierras del Pan y del Vino) Salamanca (tierras de Ledesma, Vitigudino y Ciudad Rodrigo, fronterizas con Portugal, además de las de La Armuña, que rodean la ciudad de Salamanca) y Alta Extremadura.<sup>202</sup> Vamos a fijarnos brevemente en cada una de estas zonas, ateniéndonos a los datos de que disponemos sobre cada una de ellas, siguiendo el orden cronológico de los estudios, transcripciones y documentos sonoros de que disponemos en cada una de ellas.

### La flauta y tamboril en la obra recopiladora de Manuel García Matos

La primera noticia amplia y bien documentada acerca del repertorio de flauta y tamboril del ámbito de la península Ibérica es la que M. García Matos incluyó en la segunda parte de su primera obra de recopilación extremeña, *Lírica popular de la Alta Extremadura*.<sup>203</sup> En ella deja clara su opinión sobre el sistema melódico del instrumento que se usa en el territorio al que se refiere la recopilación, la Alta Extremadura: un modo de Mi en altura La (aproximada), y una amplitud de dos octavas escasas, precedida de cuatro notas graves que apenas se utilizan por estar separadas por un intervalo de quinta de la primera escala útil.

García Matos representa en un gráfico el sistema melódico de la flauta, que va desde el La<sub>2</sub> hasta el Re<sub>5</sub>, con una interrupción de las notas Mi<sub>4</sub>-Fa<sub>4</sub>-Sol<sub>4</sub>, que no suenan en el instrumento a causa de su especial constitución. El gráfico está indicado una octava por debajo del sonido real.

En un amplio estudio descriptivo, histórico y organológico, el renombrado investigador de la música popular tradicional, entonces todavía joven (era éste su primer trabajo de recopilación) describe físicamente el instrumento y esboza su historia desde las hipótesis acerca de los tiempos prehistóricos de la flauta hasta el instrumento en la forma en que se conserva en Extremadura. Y sobre todo estudia su naturaleza sonora, partiendo del supuesto de que el instrumento produce una sonoridad diatónica que enlaza directamente con los sistemas de los modos griegos,<sup>204</sup> que él encuentra presentes en el repertorio que ha recogido de los mejores tamborileros de la Alta Extremadura, donde hace una recopilación de 200 documentos, que junto con los otros

---

<sup>202</sup> También se conserva este instrumento en algunas comarcas de Huelva, de las que no vamos a tratar aquí.

<sup>203</sup> GARCÍA MATOS, Manuel. *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española, 1944, páginas 174-394.

<sup>204</sup> La pervivencia de los modos griegos en la música popular tradicional, además de imposible de demostrar, ya que la sonoridad y el funcionamiento de los modos sólo se conoce mediante un repertorio de melodías, es impropia para designar los sistemas melódicos de las músicas populares o de autor, y de ayer o de hoy.

138 que incluye en el segundo tomo de la obra,<sup>205</sup> constituyen el repertorio más amplio de toques del instrumento recogidos en las tierras donde pervive. El conocimiento de este estudio y repertorio es imprescindible para cualquiera que se proponga adentrarse en el singularísimo mundo sonoro que este tipo de flauta produce.

No obstante, partiendo de una lectura atenta y analítica de las teorías y el repertorio recogidos por el maestro, creo necesario hacer algunas puntualizaciones que me parecen imprescindibles acerca del sistema melódico del instrumento, respecto del cual no se puede estar de acuerdo con las apreciaciones de García Matos. La discrepancia se centra en un hecho sonoro importantísimo, que es la sonoridad ambigua del segundo sonido de la serie que produce el instrumento (la nota Si y su armónico Fa), que es sin duda alguna, de naturaleza ambigua o neutra, ya que está situado a una altura intermedia entre los sonidos La y Do (y de sus armónicos Mi y Sol), resultando una nota a distancia aproximada de 3/4 de tono de ambos sonidos. Según todos los indicios, este sonido pertenece a la afinación generalizada propia del instrumento, a pesar de la opinión en contra de García Matos, quien lo atribuye a la impericia de los constructores. Como éste es un dato importante, pues estamos tratando de los sonidos que produce el instrumento, creo conveniente trasladar aquí el texto citado, para que los lectores puedan seguir el razonamiento tal como el maestro lo argumenta. Escribe así García Matos:

“La segunda nota del tetracordo fundamental de la gaita y sus armónicos de octava, o sea, sonido “si bemol”, resulta casi siempre un poco desafinado con tendencia ascendente: de manera que en las gaitas en que resulta bien notable esta desafinación (que son una mayoría), esa nota viene a quedar como un sonido que podemos decir neutro entre Si bemol y Si becuadro.

Esto es, sin duda alguna, el resultado de una imperfecta construcción del instrumento. Hechas como son las gaitas por humildes pastores o rústicos aldeanos que nada saben de ciertas leyes acústicas, es muy poco extraño que usen en sus normas de fabricación de medidas un tanto inexactas, aunque sí aproximadas. Personalmente hemos conocido en el pueblo de Montehermoso un villano que goza de cierto prestigio en la comarca como constructor de gaitas. Presenciamos una tarde cómo las hacía, y pudimos comprobar que sólo “a ojo” medía la longitud del tubo, el diámetro de su taladro interior y las muescas de la boquilla o embocadura, procurando, eso sí, hacer los tres agujeros de modificación del sonido que guardaran igual distancia entre ellos. Tal sistema es seguido comúnmente en todas partes, al parecer; así, se nos han dado varios casos de encontrar flautas desentonadas en casi todos sus intervalos. (*En nota a pie de página*: Estas desafinaciones han confundido a algunos folkloristas, que no conociendo bien el instrumento hicieron transcripciones defectuosas de sus melodías. Pueden verse algunas en el *Cancionero salmantino* de Ledesma, y las que recoge Bonifacio Gil García en su interesante *Cancionero Popular de Extremadura*.)

Pero la más corriente desafinación, según decimos, es la susodicha de la nota Si. Este defecto lo hemos hallado también en las flautas que de otras regiones hemos manejado, por lo que en último término venimos a sospechar es un defecto innato de la flauta, cuya corrección desconocen todos los modestos aldeanos que las construyen.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> GARCÍA MATOS, Manuel. *Cancionero popular de la provincia de Cáceres (Lírica popular de la Alta Extremadura, vol II)*. Barcelona: CSIC-IEM, 1982. Edición crítica por Joseph CRIVILLÉ i BARGALLÓ.

<sup>206</sup> O. c., p. 191-192.

De acuerdo con el convencimiento que manifiesta en este escrito, García Matos transcribe todo el repertorio dando por hecho que el segundo sonido de la serie que suena en la flauta (Si bemol), al igual que el primer armónico que recae sobre la nota Fa, están a distancia de semitono de la nota inferior, resultando de ello un instrumento de naturaleza completamente diatónica. Esta convicción, que mantuvo toda su vida y llevó también a la música vocal, tomando siempre como incorrecciones los sonidos ambiguos, tan frecuentes en las músicas vocales de varias tradiciones de la península Ibérica, condicionó en adelante la forma en que transcribió los toques de flauta, siempre sobre la base del sistema que señala al comienzo de sus explicaciones descriptivas.

Pero esta opinión no se puede seguir manteniendo hoy, cuando ya el instrumento ha sido mejor estudiado, y cuando además tenemos la posibilidad de estudios comparativos acerca de la existencia de este tipo de sonidos en casi todas las tradiciones del mundo, tanto instrumentales como vocales. Si nos atenemos, pues, a los hechos, que en este caso son por una parte los instrumentos normalizados en los talleres conforme a los modelos viejos más fiables, y por otra parte las numerosas grabaciones sonoras de las que hoy podemos disponer, hemos de concluir que tanto el sistema melódico propio del instrumento como el repertorio que con él se interpreta nos demuestran que está muy lejos de ser un instrumento completamente diatónico. Todo lo contrario: tanto la serie de sonidos que genera la configuración especialísima de la flauta de tres orificios como su forma de sonar se caracterizan precisamente por una sucesión de sonidos configurada por la sonoridad del modo de Mi (en altura La aproximadamente) y por la entonación ambigua de ciertos sonidos, que además de dar al instrumento la sonoridad que le es peculiar, posibilitan, como acabamos de afirmar, la adaptación del mismo (adaptación un tanto ilusoria, hay que reconocerlo, pero admitida y eficaz en la práctica) a una serie de sistemas melódicos y de intervalos ambiguos muy frecuentes en la música vocal tradicional de las tierras a las que se extiende su uso.<sup>207</sup>

En consecuencia, y de acuerdo con esta corrección, es necesaria también una revisión del análisis que García Matos hace de todo el repertorio recogido, en el que aplica la teoría de las escalas y modos de la música griega a las melodías que ha recogido de los tamborileros extremeños. Primero porque la pervivencia de estos modos

---

<sup>207</sup> Como ya he dejado explicado en las páginas introductorias al *Cancionero popular de Burgos*, la práctica de los intervalos ambiguos o neutros, cuya entonación aproximada se realiza a una distancia de tres cuartos de tono de la nota inmediatamente inferior e inmediatamente superior (salvo cuando se suceden dos intervalos neutros seguidos, como es el caso de las notas Fa y Sol en la serie Mi-Fa-Sol-La y Si y Do en la serie La-Si-Do-Re) es un hecho frecuentísimo en la práctica popular tradicional. Y no solamente no es una entonación defectuosa, sino que únicamente son capaces de realizarla las cantoras y cantores de oído finísimo. Siempre podemos preguntarnos si ha sido el sistema de los instrumentos el que ha contagiado las voces o si ha sucedido al contrario, sin que nunca sepamos la respuesta. Quizá lo más probable sea que se trata de hábitos ancestrales que están en la memoria colectiva de muchos pueblos, como lo demuestran las innumerables grabaciones sonoras de músicas étnicas de todo el mundo de las que hoy podemos disponer, en las que encontramos a cada paso intervalos ambiguos. (Véanse las referencias acerca de los intervalos ambiguos en la música popular tradicional, explicados con detalle a partir de abundantes ejemplos musicales por Miguel MANZANO en la introducción al *Cancionero leonés* [vol. I, tomo I, p. 129 y ss.] y en el *Cancionero popular de Burgos* [vol. I, p. 183 y ss.]). En la escritura de las piezas de la presente antología doy siempre por supuesta esta entonación ambigua de las notas Si y Fa. Sólo habría que corregir la del Fa en los casos en que por razones armónicas deba sonar el Fa natural, que en una flauta bien construida se puede conseguir tapando un poco el orificio bajo con el dedo meñique..

en las músicas de hoy es una hipótesis imposible de demostrar, ya que falta siempre uno de los términos de la comparación. Pero además, porque la sonoridad de la flauta de los tamborileros no sólo no es, ni completamente diatónica, ni tampoco completamente cromática, sino que es claramente ambigua, y por lo tanto ambivalente, en uno de sus sonidos básicos, que no se puede considerar como desafinado, sino como perteneciente al sistema sonoro del instrumento. Precisamente es esta sonoridad ambigua de los grados II y VI del sistema lo que da a la flauta unas posibilidades muy amplias de adaptarse a la interpretación de las tonadas del repertorio vocal tradicional, como explicaré más adelante.

A pesar de ello, este trabajo de García Matos y otros posteriores son las fuentes documentales más abundantes del repertorio de flauta y tamboril, y siguen siendo imprescindibles para estudiar las características musicales de este par de instrumentos, a las que vamos a referirnos en seguida.

### **La flauta y el tamboril en tierras de Salamanca**

En tierras de Salamanca la flauta suele denominarse *gaita*, *gaita charra* y a veces *gaita salamanquina*, y se llama *tamborileros* a los músicos que tocan el par de instrumentos. Aunque algunas flautas que suenan en ciertas grabaciones sonoras, a las que me referiré más adelante, presentan algunas afinaciones extrañas, la afinación más corriente coincide con la de la flauta extremeña, es decir, una escala modal de Mi en altura La aproximadamente, y una ambigüedad sonora en el segundo sonido y sus armónicos, que se encuentran a una distancia aproximada de tres cuartos de tono con relación a los dos sonidos contiguos. Esta afinación, tomada de algún modelo fiable, es la que se ha tomado para la construcción de los instrumentos por parte de los artesanos que las vienen fabricando en Salamanca desde hace tiempo.

Para el conocimiento del repertorio de flauta y tamboril de Salamanca editado en transcripciones musicales hay que acudir sobre todo a la amplia recopilación de toques transcritos por el propio García Matos (85 piezas) y por Aníbal Sánchez Fraile (52 documentos) en tierras de Salamanca, y recogidos en la obra *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca*.<sup>208</sup> Esta obra viene a ser también de obligada referencia para el estudio del instrumento y su repertorio en la franja occidental limítrofe con Portugal. El amplio fondo documental llevado a estas *Páginas* y la minuciosa forma en que los dos maestros realizan las transcripciones musicales, con diferencias de matiz y de criterio que es muy interesante comparar, hacen de esta obra un fondo imprescindible para estudiar los elementos musicales de los toques de los tamborileros que en tierras de Salamanca han venido manteniendo una tradición siempre viva.<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal y GARCÍA MATOS, Manuel. *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca* / estudio etnográfico de Ángel CARRIL RAMOS; estudio musicológico de Miguel MANZANO ALONSO; prólogo de Joseph MARTÍ i PÉREZ. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación en colaboración con el Dep. de Musicología de la Institución Milá y Fontanals del CSIC.

<sup>209</sup> Recuerdo muy bien los años de mi niñez en Torresmenudas (década de 1940), donde ejercía como tamborilero el Sr. Joaquín, tanto en los bailes antiguos como en los actos rituales, religiosos y profanos. cuando todavía vivía su padre, del que la gente decía que tocaba mucho mejor que el hijo. Pero ya en aquella época el organillo (manubrio) del salón de baile y poco después la gramola de un nuevo salón-café relegaban a los tamborileros a ejercer cada vez con menor frecuencia su viejo oficio.

En el mantenimiento de esta tradición tuvo una influencia decisiva la labor de Pilar Magadán Chao, gallega de nacimiento aunque afincada en Salamanca desde su juventud, y estudiosa desde entonces de la música tradicional salmantina y de las obras recopiladoras de Dámaso Ledesma y de Aníbal Sánchez Fraile del que fue alumna y colaboradora. En el año 1974, una época en que la actividad de los tamborileros comenzaba a disminuir como consecuencia del general debilitamiento de la música popular tradicional y de la avanzada edad de intérpretes muy renombrados, a la par que se iba transformando a causa de los cambios que en el repertorio iban introduciendo otros, por necesidades de supervivencia, Pilar Magadán comenzó a poner en marcha la Escuela de Tamborileros de la Diputación de Salamanca, con el objeto de que los instrumentistas de mayor prestigio pudieran comunicar sus conocimientos y transmitir sus repertorios a las generaciones jóvenes.<sup>210</sup>

Además de esta actividad que nunca ha cesado, Salamanca cuenta con algunas recopilaciones de documentos sonoros que constituyen un fondo imprescindible para el conocimiento del repertorio, todavía no llevado a cabo en forma sistemática, y del estilo y la sonoridad de la ‘gaita salamanquina’, así denominada en muchos lugares. La colección más numerosa de documentos sonoros de flauta y tamboril ha sido planificada, dirigida, recogida y en buena parte interpretada por José Ramón Cid Cebrián en sucesivas grabaciones del sello SAGA que abarcan desde el año 1984 hasta 2005. Buen conocedor de la tradición musical de las tierras de Ciudad Rodrigo, su ciudad natal, Cid Cebrián comenzó desde su primera juventud a aprender directamente de los tamborileros de su tierra el repertorio de cada uno de ellos, que conoce detalladamente e interpreta de memoria en buena parte. Su paso por la Escuela en Ciudad Rodrigo le dio ocasión de ampliar sus relaciones con renombrados tamborileros de otras comarcas salmantinas, al tiempo que le proporcionó los conocimientos musicales básicos para la práctica del instrumento y, posteriormente, para la enseñanza del mismo en la actual Escuela de Música de Ciudad Rodrigo, en la que organiza la enseñanza de la música tradicional. En sucesivas antologías, Cid Cebrián ha ido recogiendo la riquísima tradición que ha conocido, y su trabajo ha dado como fruto una serie de grabaciones documentales de un valor inestimable.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> Para poner en marcha la actividad lectiva de la Escuela, Pilar Magadán convocó a algunos de los tamborileros más renombrados del momento. El trabajo con los alumnos se regía por un reglamento pionero que aseguraba el contacto directo y la retribución equitativa de los enseñantes en relación con el horario que cumplían. Comenzaron las lecciones los tamborileros de Arapiles, Retortillo y La Alberca, en sus propios lugares o desplazándose a Salamanca; algún tiempo después Isaías Hernández Marino e Ismael Álvarez, y en Ciudad Rodrigo Eulogio Carballo, tamborilero de El Sahúgo incorporado a la Escuela desde febrero de 1976. Entre los alumnos más aventajados del comienzo figuran Pedro Rodríguez González y Manuel Barrios Montes en Salamanca, y José Ramón Cid Cebrián en Ciudad Rodrigo, y casi simultáneamente Ángel Rufino de Haro “El Mariquelo”, Agustín García Hernández y Carlos Rufino de Haro. Una serie de dificultades e incumplimientos serios del reglamento a espaldas de Pilar Magadán, provocaron su renuncia de a la dirección de la Escuela, a pesar de los resultados positivos que se lograron en poco tiempo. La nómina de tamborileros salmantinos, desde los pioneros hasta los que después se han ido sumando a partir de la absorción de la Escuela por el Centro de Cultura Tradicional, puede consultarse en la *web* (buscando en *Google* a partir de *música tradicional salmantina*). En el apartado *tamborileros* aparece la lista completa, desde los inicios de la recuperación llevada a cabo por la Escuela abierta en 1975 hasta los que inventan nuevas músicas, o en la línea tradicional o a impulsos del asombroso ‘descubrimiento’ de las *músicas de (con) fusión*.

<sup>211</sup> Como ayuda para quienes se interesen por este archivo sonoro, publicado casi íntegramente por el sello SAGA doy aquí los datos de cada una de las publicaciones por orden cronológico. La primera antología, publicada en 1984 en el doble soporte de cassette y LP lleva por

J. R. Cid Cebrián es también, entre el numeroso grupo de tamborileros que han seguido manteniendo la tradición charra, el único recopilador e intérprete que ha estudiado los toques de gaita y tamboril en una forma que se puede denominar sistemática, porque aclara las características rítmicas de cada género y la relación entre unos toques y otros. Especialmente interesante desde este punto de vista es la amplia introducción que contiene la reedición en CD de la primera antología grabada por Cid Cebrián, de la que hemos dado razón en la nota a pie de página. Establece allí el autor una clasificación del repertorio de gaita y tamboril, acuñando cinco *troncos* o tipos genéricos, a saber: *fandango*, *charrada*, *charro verdadero*, *pasacalles* y *otros toques varios*, cada uno de los cuales se subdivide a su vez en *variantes* o *ramas*. Estas páginas suponen un trabajo de síntesis de obligada consulta para quien quiera estudiar a fondo, en los aspectos musicales (ritmos y melodías) el riquísimo repertorio de los tamborileros de la tierra salmantina.

Para terminar esta relación de fondos documentales en soporte sonoro, hay que citar también los contenidos en la *Antología de la música tradicional salmantina*, recogida y editada por Ángel Carril, que contiene más de medio centenar de toques pertenecientes a todos los géneros del repertorio charro, recogidos de 35 tamborileros que representan el (pen)último estadio de la tradición, en algunos casos ya un tanto deteriorada en la memoria de algunos de los intérpretes de esta colección.<sup>212</sup> Y por último hay que citar también las piezas sueltas que aparecen en infinidad de grabaciones de música popular salmantina, y las antologías que recogen la veta creativa de los tamborileros que en la época reciente se han aventurado por el camino de la creación de nuevas piezas.

Para concluir esta visión, necesariamente rápida y resumida, dado el carácter introductorio de estas páginas, es importante afirmar que de una lectura analítica y una audición comparativa de la abundante documentación escrita y sonora del repertorio de los tamborileros salmantinos se deduce que estamos ante un tradición riquísima. En primer lugar por la abundancia de géneros musicales, entre los cuales sobrevive la

---

título *Sones de gaita y tamboril*. José Ramón Cid Cebrián (VPC-154). Contiene 15 piezas, todas ellas tradicionales, aprendidas de memoria e interpretadas por CID CEBRIÁN, que también incluye dos obras de creación propia, perfectamente integradas en el conjunto. Agotada esta antología, ha sido reeditada en un CD (WKPD-10/2063) cuyo contenido amplía hasta 33 el número de grabaciones. También en el mismo año tiene lugar la publicación de una amplia antología de 4 cassettes y LPs (VPC 163-164-165-166) que recoge una abundante colección de sonos de gaita, además de repertorio vocal del Campo de Ciudad Rodrigo y de la comarca de la Sierra de Francia. Su título genérico es *Cancionero tradicional del Campo de Ciudad Rodrigo*. En esta colección están presentes con sus repertorios respectivos los tamborileros más renombrados de las tierras señaladas en los títulos. Todavía en el mismo año y dentro de la misma serie *Sones de gaita y tamboril* se publica también, coordinada por CID CEBRIÁN, la antología que lleva por título *La Alberca. "El Guinda"*, que recoge lo principal del repertorio del renombrado tamborilero Sebastián Luis Luis, más conocido por el apodo que recoge el título (VPC-196). También esta cuádruple antología ha sido reeditada en 4 CDs en los que se ha ampliado el contenido de la primera y se han añadido interesantísimos comentarios redactados por el recopilador. La edición, dirigida por CID CEBRIÁN, ha sido publicada con idéntico título que la primera, *Cancionero tradicional del campo de Ciudad Rodrigo*, y ha estado a cargo del Centro de Estudios Mirobrigenses y el Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo. El último trabajo editado bajo los cuidados de este incansable intérprete-investigador es un CD (SAGA, WKPD-2094) que rinde homenaje al tamborilero albercano Sebastián LUIS LUIS, 'el Guinda'. Publicado en 2005, esta antología amplía la anteriormente publicada e incluye una semblanza y memoria entrañable escrita por CID CEBRIÁN, que tanto aprendió del viejo maestro.

<sup>212</sup> *Antología de la música tradicional salmantina*, dirigida y realizada por Ángel Carril y editada por el Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca (Salamanca, 1987, reedición en CD, Salamanca, 1995)

*charrada*, ritmo de agrupación irregular que pertenece a una veta de cultura musical antiquísima, y que a su vez ha contagiado de la irregularidad asimétrica que la caracteriza a otros ritmos de agrupación regular, como son el *charro verdadero* y el *ajechao*. En segundo lugar por el estilo particularísimo de la ejecución, plagada de ornamentaciones, quiebros, síncopas y notas a contratiempo que convierten la interpretación de las melodías tradicionales del repertorio cantado en un verdadero acto creativo nunca repetido puntualmente en sucesivas ejecuciones. Y en tercer lugar por la variedad de sistemas melódicos que se pueden interpretar con el instrumento, precisamente a causa de la sonoridad ambigua de los sonidos Si y Fa, que permiten situar la nota básica de varios sistemas en diferentes alturas o tesituras, como explicaré al final. Si a esto se añade la sutileza y la amplitud de los matices del tamboril, que los buenos tamborileros siempre supieron imprimir a sus interpretaciones, hay que concluir que estamos ante una de las tradiciones de música instrumental más originales de todas las tierras ibéricas.

### **La flauta y tamboril en Zamora**

Aunque en las tierras de Zamora nunca se extinguieron completamente los tamborileros, la tradición también sufrió un fuerte debilitamiento a partir de las décadas centrales del pasado siglo. Por la época en que yo recopilaba el cancionero de Zamora, en la década 1970, todavía pude recoger, aunque estaba fuera de mis planes, el repertorio básico de dos de los tamborileros más renombrados por entonces: el ‘Tío Paris’, de Moveros de Aliste, y Vicente Nieves, de Mayalde. Pero ya había desaparecido casi por completo en Sayago, y puede valer esta comarca como ejemplo, la mayor parte de los tamborileros que conocí en mi niñez, entre ellos el ‘Tío Pelegre’, el más renombrado y respetado de todos.

Por fortuna algunos de los restos vivos de tradición todavía fueron recogidos y archivados (aunque sólo publicados en una parte mínima) en la primera época del Consorcio de Fomento Musical, y han servido para restaurar la práctica del instrumento en la Escuela de Instrumentos Tradicionales, tanto en la capital como en otras ampliaciones comarcales ubicadas sobre todo en Sayago y Aliste.

Resultado de estas actividades fue una publicación realizada por Alberto Jambрина en la parte teórica, con la colaboración práctica y también teórica de José Ramón Cid Cebrían.<sup>213</sup> Este trabajo es un buen punto de partida para ahondar después en el conocimiento del instrumento y su repertorio. En él se recogen noticias y datos dispersos acerca de este tema muy útiles sobre todo para buscar referencias bibliográficas. A pesar de que en la parte teórica se inicia el estudio de varios puntos básicos, se queda un tanto corto en cuanto a algunos aspectos fundamentales del tema, como son el sistema básico de afinación de la flauta y sus modificaciones y variaciones, visto a partir de piezas transcritas y comparadas; el análisis del repertorio que se transcribe en algunos aspectos musicales, sobre todo el de los sistemas melódicos que se pueden realizar en la flauta. Y sobre todo el importantísimo dato de la relación entre los repertorios vocales y los toques, que debe aclarar en términos musicales cuál es el campo creativo en el que se mueven los intérpretes, y en qué consiste, explicada en términos musicales, la creatividad que perfila el estilo de la interpretación. La parte más

---

<sup>213</sup> *La gaita y el tamboril*, por Alberto JAMBRINA, con aportaciones de José Ramón CID CEBRIÁN (Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, 1989)

interesante del estudio es la antología sonora, que recoge toques variados de toda la franja limítrofe con Portugal, desde León hasta Huelva, donde pervive la modalidad más arcaica del instrumento, y las transcripciones musicales, de las que Alberto Jambрина sale bastante bien parado a pesar de enfrentarse a pasajes complicados y a irregularidades rítmicas que en muchos casos son despistes o incorrecciones de los propios tamborileros. Un estudio, en suma, que puede presentarse en justicia como correcto y útil, aunque requiera posteriores complementos y aclaraciones.<sup>214</sup>

Todavía habría que citar otra colección inédita de música de flauta y tamboril recogida en Zamora por M. García Matos, que se conserva el archivo del I. E. M. de Barcelona, semejante a la editada en las *Páginas inéditas del folklore de Salamanca*. En una visita de trabajo que hice al archivo para una finalidad muy concreta, pude comprobar que dicha colección está ordenada y preparada para la edición por J. Crivillé, por encargo expreso mío en mi fugaz paso por la dirección del Patronato de Fomento Musical de Zamora (final de la década de 1980). Sería una suerte que alguien consiguiera una subvención, de alguna institución de Zamora o de la Junta de Castilla y León, para que esta colección fuera editada. García Matos recogió en Zamora cerca de 400 documentos en una época en que la práctica de la canción popular tradicional apenas había comenzado a debilitarse. Con mucha probabilidad recogió toques de tamborileros, pues esta misión tuvo como objetivo, entre otros, estudiar el repertorio de este instrumento, como lo demuestran las numerosas transcripciones que realizó en otras tierras fronterizas con Portugal.

También en Zamora está asegurada la pervivencia de los tamborileros por medio de las Escuelas de Instrumentos Tradicionales, en las que se han matriculado cientos de alumnos de dulzaina, gaita y flauta con tamboril. Cosa muy diferente es lo que resulte de esa enseñanza, es decir, cuántos, entre los centenares de alumnos que van pasando por las aulas, han llegado o van a llegar a dominar un instrumento que de suyo es complicado, y a adquirir el dominio de un repertorio suficientemente amplio como para dar idea de la riqueza de la tradición. Es evidente que comparando Salamanca con Zamora ésta no llega al mismo nivel. Pero también es cierto que en Zamora son tres los instrumentos tradicionales entre los que se tiene que repartir la enseñanza en las escuelas. Por otra parte, ésa misma parece la condición a la que están sometidos todos los centros de enseñanza musical que no sean de nivel superior: muchos son los que comienzan, llevados por la ilusión o la afición, pero pocos los que perseveran cuando el dominio de un instrumento comienza a exigir dedicación y entrega. Y todavía menos los que pueden acceder a un repertorio amplio y variado, que todavía no está transcrito en signos musicales y, si lo está, genera en los alumnos resistencia a un trabajo serio y continuado.

## **La flauta y tamboril en León**

A diferencia de la flauta zamorana y la gaita salmantina, que todavía carecen de un estudio sobre la naturaleza sonora del instrumento tradicional, la flauta de los tamborileros de León ha sido estudiada exhaustivamente en todos sus aspectos, incluido

---

<sup>214</sup> Varios años después de esta publicación, Alberto JAMBRINA y Antonio PORRO redactaron un breve trabajo titulado 'Pasado, presente y futuro de la flauta y el tamboril en Castilla y León', publicado en la revista *Txistulari*, nº 172, 1997/4, Pamplona txuntxuneroak.. En él se recogen un buen número de datos etnográficos, descriptivos, bibliográficos y discográficos de utilidad, a pesar de que se obvian los aspectos propiamente musicales.

el del repertorio, por Jesús San José Hernández en un trabajo ejemplar y modélico, al que además se puede acceder por *internet*, quedando a disposición de cualquier estudioso o aficionado que quiera obtener todo tipo de noticias acerca del instrumento, denominado tradicionalmente *chifla* o *flauta maragata*. El autor del trabajo, no sólo no obvia los aspectos musicales del instrumento que presenta, sino que los estudia directamente, tanto en el aspecto organológico, escrutando las diferentes afinaciones que encuentra comparando diversos modelos, las posibilidades de colocar los distintos sistemas modales y tonales en la flauta maragata, y haciendo sonar ejemplos de cada uno de ellos en melodías tomadas de los cancioneros de León.<sup>215</sup>

Por mi parte, después de una lectura atenta de este trabajo he vuelto a escuchar las grabaciones de que dispongo, comenzando por las del que ha sido, sin duda alguna, el representante más cualificado y valorado de la flauta maragata, Aquilino Pastor, tamborilero de Santa Cristina de Somoza,<sup>216</sup> y siguiendo por las de Luis Cordero (Val de San Lorenzo),<sup>217</sup> Pedro Alonso (Filiel),<sup>218</sup> Maximino Arce (Rebanal del Camino)<sup>219</sup> y Manuel Rodríguez (Quintanilla de Somoza).<sup>220</sup> Comparados y valorados todos estos

---

<sup>215</sup> El trabajo lleva por título *La chifla o flauta maragata*, y se abre en *Google* con este mismo título. El autor facilita también en la página inicial el reproductor de archivos mp3 con el que se pueden escuchar los ejemplos musicales que van ilustrando cada uno de los apartados del trabajo.

<sup>216</sup> De AQUILINO PASTOR conservo una copia de la antología titulada *Música de tierras maragatas*, (D.P.M., PM20LP80, Madrid, 1979). En mi trabajo *La jota como género musical*, que ya he citado en la nota 21, he dejado transcrita la pieza que lleva por título *Jota maragata*, a mi juicio la pieza más brillante de todo el repertorio de este renombrado tamborilero, y una muestra insustituible del estilo de la mejor tradición maragata (o. c., p. 275). Para esta ocasión, además de reescuchar toda la antología, que contiene otros muchos toques, he escuchado también comparativamente las nuevas variantes tomadas al mismo intérprete en 1986, a sus 97 años de edad, que se incluyen en la casete *De encuesta por León y Asturias*, vol. 6, sello SAGA, VPC 225, Madrid, 1986. Para desconcierto y confusión de los puristas, Aquilino Pastor 'corrompe la propia tradición' que él representa, interpretando aquí una nueva variante de la misma *Jota maragata* que he citado, que presenta numerosas divergencias con respecto a la anterior, pero que sigue siendo la misma en brillantez, calidad y fidelidad al más puro estilo tradicional. También es muy importante anotar que en el corte titulado *Marcha Real y Fiesta maragata*, especie de *suite* de varios temas enlazados por el ritmo del tamboril, aparece con claridad en un momento dado la fórmula rítmica que agrupa las figuras de un compás de 10/16 conforme a la agrupación 3+2 / 2+3, característica de la *charrada salmantina*. Dato que demuestra inequívocamente que este ritmo de amalgama (o ritmo *aksak*, como gustan decir quienes quieren demostrar que han leído a BRAILOIU) está mucho más extendido de lo que hasta ahora se ha venido diciendo.

<sup>217</sup> En la antología *La música tradicional en Castilla y León*, recogida por Gonzalo PÉREZ TRASCASA y RAMÓN MARIJUÁN, publicada en 10 CDs por el sello RTVE Música y la Junta de Castilla y León (Madrid, 1995) Luis CORDERO (nacido en 1916) interpreta varios toques tradicionales pertenecientes a la *Danza del Corpus* (disco 1, corte 18). Es interesante analizar la forma en que el tamborilero va enlazando los sucesivos temas, uno de los cuales es la tonada *De san José traigo el ramo*, muy conocida y cantada en los pueblos que rodean la ciudad de Astorga, en cuya interpretación Luis Cordero traslada a la altura Sol la nota básica del sistema, que venía siendo Re hasta ese momento, volviendo a ésta segunda una vez terminada esta 'modulación' (empleada esta palabra aquí con toda la propiedad, puesto que entre modos andamos, más que entre tonos).

<sup>218</sup> La misma *Antología*, disco 10, cortes 22 y 22. Pedro ALONSO interpreta las tonadas *La Peregrina + Manolo mío* y un *Baile llano* acompañado al tamboril del mismo toque sincopado del *baile charro* de Zamora y Salamanca.

<sup>219</sup> La misma *Antología*, disco 7, cortes 19 y 20. Maximino ARCE interpreta *Los oficios*, serie de toques de las danzas de palos (entre ellos el baile llano *Que vela vela va*, que yo recojo en el *Cancionero Leonés* con el nº 575) y *Las Bailas*, especie de *suite* de temas de variados ritmos.

<sup>220</sup> La misma *Antología*, disco 6, corte 4. Manuel RODRÍGUEZ interpreta el canto de bodas *Sal, casada, de la iglesia (Cancionero leonés, nº 936)*. Es interesante comprobar cómo el intérprete, siguiendo una tradición generalizada, convierte el ritmo binario y el aire pausado de la tonada en

documentos sonoros, voy a hacer algunas puntualizaciones, con ánimo de contribuir a completar y aclarar algunos puntos que Jesús San José deja abiertos a la reflexión en su excelente e imprescindible trabajo. Enumero los puntos de reflexión para ser más esquemático.

**1. Afinación.** Por mi parte la encuentro idéntica en los cinco instrumentos. La tesitura es la misma en todos, a partir del La#, un poco más bajo en la de Aquilino Pastor. La afinación (dejando a un lado las cuatro notas bajas, cuya exclusión es muy discutible si se habla de repertorio nuevo, como diré más adelante comentando el que he escrito para esta antología) es una gama de La modal, con el grado II y sus armónicos ambiguos y con el III (Do) tendente también a cierta ambigüedad hacia arriba, más acentuada en algunos casos. En mi opinión, esta afinación, casi idéntica a las gaitas de Zamora, Salamanca y Cáceres, debería ser la referencia en el caso de buscar un instrumento modelizado. Si estos maestros últimos de la tradición coinciden casi puntualmente entre sí, habría que considerar los demás casos como incorrecciones, pues es evidente que para construir un instrumento hay que saber cómo hay que afinarlo. En el puesto de un mercadillo se puede poner a vender cualquiera que sepa tornejar un palo que da la imagen de un bonito instrumento, pero impresentable en cuando comienza a sonar. Si embargo los cinco testigos de la tradición hacen un uso de instrumentos casi modelizado, que representan la tradición fiable. No es creíble que un cualquiera haya podido en el pasado ser constructor de instrumentos y músico representante de la tradición.

**2. Repertorio.** La escucha de los testigos últimos es suficiente para comprobar que la flauta se ha nutrido siempre en León, como en otros lugares, de la tradición vocal. El tamborilero es, salvo en escasas piezas, un intérprete capaz de tomar la melodía de una canción que conoce de memoria y, revistiéndola del peculiar estilo ornamentado y desarrollado con ciertos recursos muy repetidos, organizar el decurso melódico de una pieza instrumental en la que se revela una tradición vetusta, aprendida dentro de la propia corriente de ese saber popular. Las ‘escasas piezas’ a las que me he referido son algunas ‘tocatas’ que han terminado por desgajarse de esa tradición atada a la música vocal, convirtiéndose en ejemplos también paradigmáticos de una tradición más local, o más personal de un determinado músico.

**3. Modelizar la flauta.** En mi opinión, para llevar a cabo la revitalización de este instrumento tradicional hay que partir de modelizar la tesitura y la afinación. Que en este caso podría hacerse sobre más de un modelo, para adaptarse mejor a la tradición vocal leonesa, que presenta algunas diferencias con la de tierras más al sur, que no es del caso explicar aquí. En todo caso, no se debería renunciar a que la modelización incluya claramente los sonidos ambiguos que, según demuestran los repertorios de los últimos maestros, es tan propia de la tradición leonesa como de las otras.

**4. ¿Mantener la tradición solamente, o también renovarla?** En mi opinión, primero conservar lo que se pueda de la tradición tal como ha llegado hasta nosotros. Bien entendido, la tradición, no las corrupciones extramusicales, pues el hecho de que la flauta sea un instrumento arcaico y pastoril no justifica, ni instrumentos mal hechos, ni tamborileros que son malos músicos, y por lo tanto no representan la tradición. Si una

---

un ritmo de jota lleno de adornos y quiebras que da a la melodía un aire festivo, propio para acompañar el desfile de la comitiva por las calles. Otro apuro para los puristas, más papistas que el Papa: ¿es aquí un representante genuino de la tradición quien ‘se ha cargado’ la melodía tradicional?

misma tonada vocal o un toque más o menos conocido suena bien en el instrumento y en la interpretación de un tamborilero bueno y suena mal en otro, evidentemente éste último no representa la tradición correcta, sino la corrupción. Otro tanto puede decirse de los cambios. Renovar la tradición tomando temas nuevos y reconstruyéndolos creativamente en el estilo tradicional, es lo que siempre han hecho los músicos tradicionales. La autenticidad no es el inmovilismo. La inmensa mayoría de los puristas son bastante ignorantes acerca de cómo ha brotado y crecido el repertorio tradicional, y hay que ignorarlos si se quiere que la música tradicional se siga salvando, aunque sea en mínimos por el momento.

**5. ¿Seguir creando repertorio?** Para mí es más que evidente la respuesta afirmativa, y lo demuestra esta antología y las otras dos que forman bloque con ella, la de las músicas para dulzaina y para gaita de fole. Pero con una condición: los géneros, el repertorio y el estilo hay que aprenderlos de los últimos intérpretes-creadores vivos. Como también es evidente, también para mí, que antes de las que llaman *músicas de fusión*, que requieren mucho más que intuición y búsqueda de lo sorprendente porque es moda, está el aprendizaje creativo dentro de la tradición y con los mismos instrumentos tradicionales. Como se suele decir: las experiencias con gaseosa se disipan en cuanto se abre la botella. Los tamborileros tradicionales, los buenos, han sido siempre unos talentos naturales fuera de serie, por eso han sido capaces de crear dentro de la tradición en la que nacieron. Enteradillos fuera, que suelen ser falsarios que venden a políticos ignorantes. Hacen falta estudiosos que sepan respetar lo que los mayores dejaron bien hecho.

Volviendo al principio, para terminar: el trabajo teórico de Jesús San José por una parte, y por otra el conocimiento de la tradición vocal popular leonesa, en mi opinión, son un comienzo obligado para todo el que se quiera poner a hacer algo válido en lo referente a la *chifla* o flauta *maragata*.

## **La flauta y tamboril en la zona portuguesa de Miranda do Douro**

La presencia de la flauta de tres orificios, tanto en solitario como acompañada con tamboril, en la comarca de Miranda do Douro, frontera con Zamora, está suficientemente documentada, aunque ha sufrido un proceso de debilitamiento en la última época, a causa del predominio de la gaita de fole. Algunas grabaciones de músicas de gaita fueron incluidas en grabaciones ya históricas realizadas en la década de 1960 por Ernesto Veiga y Rafael Giacometti. La primera grabación más reciente en la que vuelve a aparecer un tamborilero fue publicada en 1987 por el sello SAGA con el título *Música Tradicional, vol. 6. Terra de Miranda*, en la que se incluyen tres temas interpretados por Virgilio Cristal, tamborilero de Constantim, pueblo cercano a Miranda do Douro. Dos de los temas (cortes 3 y 12) pertenecen a las danzas de los Pauliteiros de Miranda, y el otro, titulado *Passacalhe* (corte 12), es una variante del *baile de las cuatro caras* en la versión que se canta por la frontera tierra de Aliste.

Pero ha sido Mario Correia, etnógrafo instalado desde hace más de una década en Sendim, aldea perteneciente a la tierra mirandesa,<sup>221</sup> quien últimamente ha ido recogiendo y publicando en el sello *Sons da Terra* los restos dispersos de la tradición tamborilera de la zona de Miranda do Douro. Tradición escasa, preciso es decirlo, pero

---

<sup>221</sup> De Mario CORREIA he dado cumplida referencia en la introducción al cuaderno segundo de esta serie, dedicado al repertorio de nuevas músicas para gaita de fole.

doblemente interesante, precisamente por ello. Contienen músicas de flauta, *fraitas* en la denominación mirandesa, los CDs titulados *Las Fraitas, Tamborileros em Tradição, Gaitas & Fraitas*, y *Célio Pires: Molinos de l bosque*.<sup>222</sup> Para estas grabaciones sonoras, Mario Correia ha logrado reunir el grupo *Las Fraitas*, formado por tres supervivientes de la tradición, Aureliano Ribeiro, Ângelo Arribas y Abílio Topa, junto con Célio Pires, de una generación más joven. Los cuatro intérpretes son también gaiteros.

En cuanto a los tres primeros títulos, la escucha atenta y analítica de los toques que contienen permite deducir algunas conclusiones bastante claras. Primera, que la afinación y la tesitura de las *fraitas* mirandesas es prácticamente idéntica a la de las del otro lado de la frontera, sonidos ambiguos incluidos. Segunda, que los tres discos repiten aproximadamente el mismo repertorio, que aparece prácticamente íntegro en el primero de los discos que he citado, *Las Fraitas*. Tercera, que el repertorio que ha sobrevivido está integrado por varios toques de las danzas que desde hace décadas han venido interpretando los Pauliteiros de Miranda,<sup>223</sup> por algunas tonadas de jotas, redondos y coplas recientes, y por media docena de toques asimilados, bien de los gaiteros, bien de los escasos tamborileros que tocaban hace algunas décadas por la comarca fronteriza de Aliste. Cuarta, que los intérpretes de todos los discos son siempre los cuatro citados, a los que ha conseguido reunir Mario Correia para la grabación del disco *Las Fraitas*. Y quinta, que los cuatro tamborileros son también gaiteros, y trasladan las melodías casi puntualmente de la gaita a la flauta, de tal manera que apenas se percibe diferencia de estilo entre los toques de una y otra.

En cuanto al CD de Célio Pires, *Molinos de l bosque*, merece comentario aparte, porque contiene una experiencia creativa interesante, al menos como principio de una labor que puede con el tiempo dar frutos. Los cuatro primeros cortes del disco son cuatro toques de *fraitas* y tamboril creados por el autor (también lo son los de gaita que le siguen). En mi opinión, y con todos los respetos a esta tarea que considero necesaria, estas músicas están todavía poco maduras. Se echa en falta un mayor despegue de la simplicidad del estilo melódico del repertorio vocal, y se nota una cierta ausencia de gramática musical que debería conducir el desarrollo de los temas, que interesan al oído en cuanto comienzan a sonar, por un decurso melódico menos repetitivo, a fin de evitar

---

<sup>222</sup> Doy referencia de estos trabajos para los lectores interesados por ellos:

*Las Fraitas, Constantim – Freixiosa, Miranda do Douro*. Sons da Terra, Tamborileros, 1. STMC 0222 (sin año de publicación).

*Tamborileiros em Tradição, Terras de Miranda e de Sayago*. Sons da Terra, Tamborileiros, 2. STMC 0325 (sin año de publicación).

*Gaitas & Fraitas, Miranda do Douro*. Sons da Terra, Gaiteros Tradicionais, 17. STMC 05333 (sin año de publicación).

*Célio Pires, Molinos de l bosque*. Sons da terra, 2006. STOP 0611.

<sup>223</sup> Comparando los toques de danza recogidos en estos CDs con las transcripciones musicales del repertorio de los *laços dos Pauliteiros* contenidas en el II volumen del *Cancionero Tradicional Mirandés* recogido en 1938 por SERRANO BAPTISTA, reeditado por Antonio María MOURINHO en 1987 (un total de 29 melodías, y un total de 55 textos recogidos por el propio MOURINHO en el *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas* publicado en 1984), se puede deducir que una buena parte de la tradición de toques y cantos se ha perdido en poco más de dos décadas. De ahí la importancia de la labor de rescate emprendida por Mario CORREIA. Por mi parte pienso que mientras todo este trabajo de recogida no se complete con la transcripción de las músicas, no se podrá estudiar a fondo en sus elementos musicales y literarios la tradición mirandesa. Muchos olvidan que las músicas tradicionales se transcriben sobre todo para estudiarlas y entenderlas en sus elementos musicales, no para cantarlas por un libro. Y sin este estudio, que ponga en claro los rasgos definitorios de esa tradición, va a ser difícil conservarla, y sobre todo reanimarla con nuevas músicas enraizadas en la tradición.

la sensación de cierto cansancio al final de cada tema. Otro tanto puede decirse de la percusión, todavía muy poco elaborada. Si se escuchan y se estudian atentamente los documentos sonoros recogidos, se perciben de vez en cuando variaciones y hallazgos rítmicos que pueden servir como punto de partida para nuevas fórmulas a emplear en las músicas creativas inspiradas en la tradición, pero que aquí no está presentes. Es de suponer que la experiencia va a ayudar a Célio Pires, después de este primer ensayo, que tiene algo de aventura arriesgada. Hacer propuestas nuevas siempre es bueno, para que una tradición ya agonizante reviva de sus cenizas.

Comparando el estilo musical de los toques contenidos en las grabaciones documentales que hemos citado con los recogidos en la tierra mirandesa en la década de 1960 por Ernesto Veiga a los intérpretes *António Inácio Joao*, de Génisio, y a *Virgilio Cristal*, de Constantim, se comprueba que la tradición de la flauta y tamboril ya era más bien limitada por aquella época. Dado que una buena parte de esta tradición está integrada por los toques que acompañan los lazos de paloteo, la audición de estos temas, de indudable procedencia española en su inmensa mayoría, suscita algunos interrogantes pendientes de resolver.

El principal problema se plantea en los siguientes términos: la dulzaina con su sonoridad tonal mayor ha sido tradicionalmente el instrumento animador de las danzas de paloteo por toda España; pero cuando los toques se interpretan con flauta y tambor, como sucede en Cáceres y en algunas comarcas de Salamanca, los toques originales, que tienen también los correspondientes textos cantados que ayudan a memorizarlos y distinguirlos, adquieren la sonoridad especial de la flauta, que tiende más a la afinación en una gama menor. Y la duda surge inmediatamente: ¿Entraron los toques de paloteo desde Aliste a la tierra de Miranda en interpretaciones de los gaiteros, o de los escasos tamborileros que hubo en esta comarca fronteriza? Parece más probable que se transmitieran de gaiteros a gaiteros, dada su sonoridad tonal mayor. Precisamente en esta sonoridad mayor los transcribe Serrano Baptista en la publicación de Mouriño que hemos citado más arriba. En este caso habría que concluir que fueron los tamborileros, por conveniencia práctica, quienes los tomaron de los gaiteros, ya que la precisión de la percusión es muy importante para el buen desarrollo de las danzas de paloteo, muy cuadradas en sus estructuras melódicas, y un solo intérprete es más preciso que dos que tienen que ponerse de acuerdo para comenzar y concluir el toque correspondiente a cada lazo con precisión. Pero esto no es más que una hipótesis, y habría que documentarla, pues tiene mucha importancia, acudiendo a la memoria y contrastándola con los toques recogidos en los documentos sonoros. A la hora de recuperar las músicas y de ponerse a crear otras, es de sumo interés resolver todas estas dudas.

Lo importante, y con esto termino, es que una tierra, la de Miranda do Douro, antaño rica en músicas instrumentales, pero empobrecida en poco más de tres décadas por causas bien conocidas, está recuperando también sus vetustas tradiciones musicales.

### **Adaptación de los diferentes sistemas melódicos a la flauta**

Estudiando con detenimiento y comparativamente las transcripciones de García Matos en Extremadura y Salamanca, y sobre todo las de A. Sánchez Fraile en las *Páginas inéditas...* y escuchando además analíticamente las grabaciones de los tamborileros de las tierras que hemos estudiado hasta aquí, se puede percibir claramente el modo en que los buenos intérpretes emplean los recursos del sistema sonoro de la

flauta para situar en él las diferentes sonoridades modales o tonales que configuran las piezas del repertorio vocal, que les sirven como temas para sus repertorios.

Dada la afinación más difundida de la flauta, de la que forman parte los dos sonidos ambiguos sobre los grados II (Si) y VI (Fa), y dada la rigidez de las digitaciones de los tamborileros, que no suelen ejecutar ni siquiera las escasas variaciones cromáticas que posibilita el sistema del instrumento (quizá no se lo proponen siquiera), las melodías que mejor se adaptan a la interpretación con la flauta son las que se organizan sobre los sistemas melódicos de Mi modal, que se puede transponer a dos alturas, a partir de los sonidos La o Re (el de altura La aparece muy raras veces, ya que suena demasiado bajo y demasiado suave en la zona del sonido básico), y de La tonal, más o menos o cromatizado en los grados III y VIII. En este segundo caso los tamborileros suelen tomar como modo fundamental del sistema el sonido Re, ya que el Sol no permite a la melodía extenderse dos o tres notas por encima del sonido básico. La ejecución en Re permite además jugar con la ambigüedad del III grado (Fa) como sonido modulante (o semimodulante a causa de la ambigüedad de la nota, para ser más exactos) en esos pasajes, tan frecuentes en el repertorio vocal, en que el modo de La con el III grado inestable se estructura sobre la tensión modulante entre los grados IV y I del sistema. Excepcionalmente los tamborileros adiestrados se valen de esta ambigüedad del Fa, junto con una digitación que da como resultado el Do# (los dos orificios de arriba tapados y destapado el posterior) para interpretar en altura Re melodías en tono mayor, cuando no pasan del V grado (La).<sup>224</sup>

Esta relativa limitación de recursos que es consecuencia de la hechura de la flauta se hace más patente cuando los intérpretes tratan de transponer al instrumento melodías en tono mayor. La posibilidad más apropiada que ofrece para ello la gama de la flauta es tomar Fa como sonido básico del sistema, a pesar de su ambigüedad, cuanto el ámbito de la melodía es amplio y deja la nota fundamental en la zona central del curso melódico. Porque si se toma el Do como sonido básico hay que evitar el Si, que sobre todo en la región grave se percibe con mayor tendencia al bemol que al natural.

Pero es un hecho comprobable que los tamborileros con pericia, buen oficio y oído fino son capaces de tocar en tono mayor tomando como sonido básico Fa, bien obturando un poco el orificio de salida con el dedo meñique, o bien haciendo sonar esa nota con la suficiente suavidad para que, a pesar de la fuerza del soplo que exige el segundo armónico esta nota quede casi en su entonación natural. Indudablemente el contexto melódico ayuda en estos casos al oyente, por medio de la percepción correctora, a escuchar imaginativamente una nota que no suena del todo ‘afinada’.<sup>225</sup> No obstante, los hechos demuestran que el músico profesional es resistente a aceptar lo que toma por imperfecciones de los instrumentos tradicionales, en lugar de tratar de captar (y no digamos de disfrutar de) la sorprendente frescura de unas gamas musicales a las

---

<sup>224</sup> Tal es el caso tan conocido de la interpretación de la *Marcha Real* que los tamborileros hacían frecuentemente en un momento solemne de la celebración de la misa, no por haberse convertido en el himno nacional español, sino porque la melodía se cantaba frecuentemente con un texto religioso alusivo a la Virgen María.. La sonoridad mayor no es en este caso real, sino ilusoria, pero un músico profesional no puede considerar tal interpretación como un disparate, a no ser que ignore todo o casi todo sobre la música popular tradicional.

<sup>225</sup> En mi tratado sobre *La jota como género musical* (Madrid, Alpuerto, 1995) he dejado transcrito un toque de flauta interpretado en altura Fa y con una afinación casi perfecta, en tres variantes recogidas por José Ramón CID CEBRIÁN, interpretadas las dos primeras por Sebastián LUIS “El Guinda”, y la tercera por Marcelino HERNÁNDEZ “El Chagüe”, ambos naturales de La Alberca (Salamanca) (o. c., p. 269).

que la música escrita, de autor o “cultura” (¡cómo si sólo hubiera una cultura musical!) tiene acostumbrados nuestros oídos occidentales.

### Otras variedades de flautas con sistema sonoro ‘corregido’

Citamos para terminar otros tipos de flauta de tres orificios con sonoridades diferentes de la que hemos tipificado como característica de las tierras de León, Zamora, Salamanca, Cáceres y Huelva.

#### *El ‘txistu’ vasco*

Comenzamos por el *txistu*, nombre que desde hace algunas décadas recibe la flauta de los tamborilero del País Vasco, que en otros tiempos también se llamaba *txirula*, *txilibitu* y *txibulu*, como documenta R. M. Azkue en el *Cancionero popular vasco*, en el que transcribe melodías de danza en su mayor parte tocadas por tamborileros (= *txistularis*).<sup>226</sup> La diferencia principal entre el *txistu* y las flautas que hemos estudiado consiste en que la flauta vasca muy probablemente incluyó en tiempos un sonido ambiguo, como todas las demás flautas de tres orificios, pero a partir de un momento dado y por diversos motivos debió de experimentar una modificación que lo corrigió, temperándolo a un tono de la nota inferior y un semitono respecto de la superior. Además el *txistu* dispone de otro recurso: un anillo por el que cuelga el instrumento del dedo anular, dejando libre el dedo meñique de la mano izquierda, con posibilidad de obturar o semiobturar el final del tubo. Estos cambios han permitido una mayor adaptación del instrumento a las sonoridades tonales, más recientes que las modales, como puede comprobarse leyendo los repertorios transcritos.

En esta dirección se orientan las reflexiones de M. García Matos sobre este asunto. Dice así el renombrado maestro en la obra que hemos citado a propósito de la flauta extremeña:

“El *txistu* vasco-navarro presenta ya hoy corregida la tal desafinación (*se refiere a la del segundo sonido de su sistema, de la que viene hablando*), pero hemos de hacer constar que los viejos “*txistus*” la poseen intacta. Además de haber hecho personalmente esta experiencia práctica, nos la confirma asimismo en su método de “*txistu*” el P. Olazarán, de Estella. (*En nota a pie de página comenta G. Matos: ‘La afinación que hace el P. Olazarán en su Método se refiere a la sexta nota de la escala usual –segundo armónico de la segunda nota del tetracordo básico–, haciendo la observación de que ella aparece en los antiguos “txistus” rebajada en casi medio tono, cosa que lógicamente implica un semejante rebajamiento en la fundamental de que aquélla es armónica, con lo que tenemos la identidad estricta de aquel instrumento con el de nuestra región y el de las demás’*). Es bueno advertir –continúa G. MATOS– que la corrección en el “*txistu*” no está hecha en el sentido descendente de “si bemol” como habríamos de hacer en la gaita extremeña, sino en el de “si becuadro” para acordar con los tonos que más corrientemente emplea el canto vasco, resultando de ello una tonalidad distinta a la de nuestra gaita y que identificamos con la *frigia* e *hipofrigia* (aclaramos: *la sonoridad de un modo de Sol, con la tercera*

---

<sup>226</sup> AZKUE, Resurrección María de. *Cancionero popular vasco*. Barcelona: A Boileau & Bernasconi, 1922-1925.

*mayor en lugar de menor*). Sin embargo no es ése tampoco el tono de la melódica del “txistu” vasco-navarro. Aprovechan de tales *gamas* los elementos necesarios para cantar en sonoridad *mayor*, y crean para una segunda *gama* también *mayor* la alteración cromática ascendente por medio de *tranquilla* del décimo grado. La escala cromática que asimismo posee el txistu es una ficción creada con el objeto de poder ejecutar la música artística moderna. Tal ficción consiste en tapar nada más que la mitad de los agujeros para obtener los medios tonos. A pesar de ello, repetimos, el “txistu” no es otra cosa que nuestra misma gaita extremeña”.<sup>227</sup>

Como consecuencia de estos cambios organológicos el repertorio del txistu difiere profundamente del de las otras flautas que hemos estudiado. Primero, porque los toques tradicionales de este instrumento, que muestran indicios de ser bastante recientes, y de muchos de los cuales consta el autor, son abrumadoramente tonales, en sonoridad mayor o menor, muy de acuerdo con el repertorio vocal, que también lo es. Segundo, por la ausencia del sonido ambiguo que caracteriza el sistema melódico de la flauta del tierras del oeste peninsular, que es precisamente el principal recurso para encajar en el instrumento varios sistemas melódicos modales, como he dejado explicado. Y tercero, porque al estar “modelizado” en conformidad con las sonoridades tonales, y al haberse “inventado” distintos tamaños del instrumento con tesituras en diferentes alturas, el repertorio del txistu se ha ampliado a tocatas virtuosísticas, a géneros polifónicos creados para estas posibilidades, e incluso a la interpretación de obras de música de autores clásicos adaptadas para conjuntos de txistu, lo cual demuestra por un lado las amplias posibilidades del instrumento, pero por otro lo lleva fuera del campo de la música popular tradicional.<sup>228</sup>

### ***El ‘flabiol’ de Cataluña y Baleares***

La segunda variedad de flauta acompañada de tambor es el *flabiol*. Se conoce con este nombre una flauta de pequeño tamaño (hasta unos 20 cm.) que se toca acompañada por un tambor también pequeño (tamborete) cuyo uso se ha vinculado sobre todo a Cataluña, formando parte del conjunto denominado *cobla*, sobre todo en la interpretación de las *sardanas*. Tanto su uso en las músicas de autor como en la recuperación del repertorio tradicional del instrumento han mantenido muy vivo este instrumento.

También aparece el *flabiol* en Menorca y algunas otras islas Baleares, donde se emplea solo o en unión con la gaita, denominada *xeremies* en aquella isla.<sup>229</sup> El

---

<sup>227</sup> M. GARCÍA MATOS. *Lírica popular de la Alta Extremadura*, p. 192.

<sup>228</sup> No está muy claro si con este uso diferente del repertorio tradicional o inspirado en él, se quiere demostrar que el *txistu* es un instrumento con capacidad, por ejemplo, para interpretar músicas de Mozart, por poner un caso, o por el contrario, se quiere dotar a la música de Mozart de una sonoridad tímbrica *euskalerriana*, por así decirlo, para satisfacción de los vascos. Muy bien. Allá cada uno con sus cosas. Por estas tierras seguimos apreciando el repertorio tradicional del txistu, y todavía más el sonido y el timbre de nuestra flauta, reliquia de un sonido arcaico, completamente integrada con una parte del repertorio de nuestras músicas vocales, que también lo son en muchos casos. A la par que tenemos otros instrumentos, como la dulzaina y la gaita de fole, que se van modernizando y modelizando, adquiriendo capacidad de integrar en el repertorio un amplísimo arco de sonoridades, viejas y nuevas. En cuanto a las músicas de Mozart, la verdad, seguimos prefiriendo los instrumentos para los que él escribió.

<sup>229</sup> En el *Cançoner musical de Mallorca*, de Joseph MASSOT i PLANES hay un buen número de transcripciones de tocatas de *balls populars* interpretadas por *flabiol* solo, o conjuntamente por

repertorio tradicional de flabiol transcrito en la obra de Massot i Planes está recogido en Mallorca a principios del siglo XX, cuando todavía era común el uso del instrumento como animador de los bailes. Después de una época de debilitamiento, hoy se vuelve a aprender su práctica en las escuelas de instrumentos tradicionales.<sup>230</sup> La sonoridad mayor tonal predomina de forma casi absoluta en las tocatas de este instrumento.

Lo propio ocurre en Cataluña, donde hay abundante repertorio instrumental recogido que muy probablemente se puede interpretar con este instrumento. No obstante, como hemos indicado, su presencia ha quedado en gran parte limitada (o ampliada, según se entienda) a ser el instrumento agudo del conjunto denominado *cobla*, que en Cataluña anima diferentes danzas, aunque también tiene un uso diferente, puramente musical, y un amplísimo repertorio que desborda la danza popular tradicional.

En ambos casos, el catalán y el balear, la sonoridad del *flabiol* se ha modernizado y modelizado, y difiere enormemente de la flauta de las tierras occidentales que hemos estudiado preferentemente en esta introducción.

### ***El 'chiflo' del norte de Aragón***

Todavía tenemos que referirnos, para terminar, a una tercera variedad de flauta, denominada *chiflo*, que sobrevive en el Pirineo oscense, donde el músico no se acompaña con un tamboril, sino con una especie de tambor de cuerdas denominado *chicotén*, instrumento éste último al que por extensión se ha denominado alguna vez *salterio*.

Acerca de este par de instrumentos, cuyo uso permanece vivo en el Alto Aragón, hay un estudio bien documentado, que comprende los aspectos históricos e iconográficos y las características musicales y funcionales de ambos, formando parte de un trabajo minucioso realizado por Ángel Vergara Miravete, con el título *Instrumentos y tañedores: Música de tradición popular en Aragón*.<sup>231</sup> De una lectura detenida del capítulo dedicado a dichos instrumentos se deduce claramente que, a pesar del indiscutible papel que jugaron durante cinco siglos por lo menos en un área geográfica muy amplia de las tierras aragonesas, su funcionalidad, en lo que se refiere a la animación de los bailes, ha quedado reducida actualmente a las danzas que tienen lugar durante las fiestas de Santa Orosia en el Alto Aragón. La nota acerca de las características musicales del chiflo en el esquema gráfico de A. Vergara deja bien clara la digitación y los sonidos que se producen en los sucesivos tramos armónicos, pero no da idea clara de las melodías que pueden sonar en él. Como tampoco la da la escucha de las grabaciones de las que hoy se puede disponer, ya que están interpretadas en instrumentos con diferentes tesituras de fabricación, y también con diferentes afinaciones. No obstante, en el repertorio actual queda claro el predominio casi absoluto de la sonoridad de un sistema mayor tonal, no sólo por la afinación del instrumento, sino por el comportamiento de las melodías. Incluso cuando aparece el VII grado del sistema básico no se puede hablar de un modo de Sol, sino más bien de un modo de Do (o bien un tono mayor) con el VII grado menor, sistema que tiene una amplísima presencia en la música vocal de toda la geografía peninsular.

---

ambos instrumentos, *flabiol* y *xeremies* (o. c., Palma de Mallorca, 1984, pp. 89-211).

<sup>230</sup> MASSOT i PLANES, Josep. *Cançoner musical de Mallorca*. / edición a cargo de Baltasar BIBILONI I LLABRÉS y Josep MASSOT i MUNTANER. Palma de Mallorca, 1984.

<sup>231</sup> VERGARA MIRAVETE, Ángel: *Instrumentos y tañedores: Música de tradición popular en Aragón*, Zaragoza, Rol de Estudios Aragoneses, Gobierno de Aragón, 1994.

Debido a la rareza del instrumento acompañante del chiflo, el tambor de cuerdas, el dúo de ambos instrumentos, del que casi no quedaba más memoria ni uso que el de acompañar la danza en la procesión de Santa Orosia en Jaca, ha sido objeto de una creciente oleada de refolklorización que a menudo otorga arcaísmo a aspectos que en ninguna manera lo tienen. Para confirmar con un argumento de hechos lo que afirmo, me basta con decir que a excepción de un solo tema con cierta sonoridad modal, el de un tono mayor con el 7º grado menor, absolutamente todos los temas contenidos en el disco titulado *El tambor de Cuerdas de los Pirineos*<sup>232</sup>, publicación reciente sobre el par de instrumentos chiflo-chicotén, se encuadran dentro de la sonoridad tonal mayor. Ello demuestra claramente que el repertorio de los diferentes instrumentos melódicos que suenan acompañados por el tambor de cuerdas es muy reciente, como muy acertadamente comenta A. Vergara (o. c., p. 87).<sup>233</sup>

Por otra parte, a excepción del tema que he citado, nada tiene que ver la colección de flautas que se oyen en el disco con el instrumento arcaico que encontramos por la franja occidental de la península Ibérica, al que ni siquiera citan los autores de los comentarios históricos y etnográficos que acompañan al disco.<sup>234</sup> Estamos aquí más bien en el mundo tonal del *txistu*, que por cierto también suena en varios de los temas de danza grabados en este disco.<sup>235</sup>

### **Recapitulación**

En consonancia con esta doble naturaleza sonora y con el uso de la flauta acompañada por tambor, los repertorios de los instrumentos que hemos estudiado difieren profundamente. Como acabamos de explicar, el repertorio de los tamborileros de las tierras del oeste peninsular es el más arcaico, el más compenetrado con las músicas modales tan presentes en la tradición vocal de las zonas en que pervive, y también el menos evolucionado hacia los sistemas tonales, pues es sobre todo la sonoridad mayor la que queda más forzada en el sistema melódico del instrumento, aunque como hemos dicho, los buenos intérpretes logran hacerla sonar también en la

---

<sup>232</sup> *El tambor de Cuerdas de los Pirineos*, sello Tecnosaga, La tradición musical en España, vol. XVI, Madrid, 1999. La diferente afinación “salta al oído” al escuchar las grabaciones, donde se constata claramente que en uno de los instrumentos el VII grado de la serie mayor está rebajado en medio tono (*Si bemol* en lugar de *Si natural*, si la consideramos en altura *Do*).

<sup>233</sup> Los lectores interesados en este tema pueden encontrar tres transcripciones musicales que he dejado en las páginas 210-211 de la obra de reciente publicación *Mapa Hispano de Bailes y Danzas*, Volumen I, Aspectos musicales, por Miguel MANZANO. Publicaciones de CIOFF España, Ciudad Real, 2007.

<sup>234</sup> No olvidemos que el afán de dar valor autóctono a un fenómeno cultural conduce a veces a recortar, por ignorancia o intencionadamente, los límites geográficos del mismo, reduciéndolos a un lugar (la ‘patria chica’ del que teoriza) y su entorno más próximo.

<sup>235</sup> Sorprende mucho el hecho de que algunos de los temas, en particular los de Navarra oriental, pertenezcan al repertorio de la refolklorización procedente de cancioneros de refrito, como es el caso del titulado *Pasacalles de Burguete*, (nº 10), que reproduce casi puntualmente la melodía de la conocidísima canción gallega *Vinde, nenas*, publicada por vez primera por J. Inzenga en la antología *Cantos y bailes populares españoles, Galicia* (Madrid, Unión Musical Española, 1888, nº 1, p. 13) y recogida, entre otros muchos cancioneros y antologías, en las *Mil canciones españolas*, publicado por la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S. (Madrid, 1966, p. 45). (*Nota humorístico-erudita*: claro que bien puede ser que al tratarse de un tema que suena en una aldea del paso de Roncesvalles, haya sido aprendida y transportada desde Compostela hasta aquel lugar por algún peregrino medieval.)

flauta antigua. A cambio de ello, su sonido penetrante y dulce a la vez, inconfundible por efecto del sonido ambiguo de su sistema y los ritmos del tamboril con los que se acompaña, en los que también perviven agrupaciones rítmicas irregulares que desaparecieron hace siglos de la música denominada culta, evoca siempre las edades vetustas de las que sin duda alguna es una supervivencia. Continuador de una tradición probablemente milenaria, el tamborilero de las tierras del Oeste peninsular ha sido siempre una especie de hombre-orquesta que ha desempeñado un oficio insustituible en la animación musical de las villas y pueblos, sobre todo en los bailes y danzas. Y son estas tierras occidentales las que han conocido, entre una legión de ellos, los últimos supervivientes de esta forma de hacer música que han merecido renombre y eran reconocidos y valorados entre muchos otros, por su especial habilidad, destreza y maestría.

En resumen, la flauta y tambor(il) son casi una supervivencia en la península Ibérica. En su versión más arcaica perviven solamente en las tierras limítrofes con Portugal, incluidas algunas comarcas portuguesas de Tras os Montes. Sólo en esta zona se conserva la afinación del instrumento con la ambigüedad característica que afecta al segundo sonido del sistema sonoro y a sus armónicos, mientras que todas las demás variantes de la flauta, *txistu*, *flabiol* y *chiflo*, se han acomodado a la sonoridad diatónica (con las consabidas modificaciones cromáticas) en uso en la música culta.

Y afortunadamente, después de una época de debilitamiento que en algunos lugares ha estado cerca de la desaparición total, este instrumento vetusto está recuperando, sin perder su sonoridad original una vida musical cada vez más

A esta recuperación he querido aportar mi grano de arena con esta antología de piezas para flauta (gaita) y tamboril. El tiempo irá diciendo si valen para ese fin.

## **Las nuevas músicas para flauta y tamboril**

He compuesto estas piezas, al igual que las de los dos cuadernos anteriores para dulzaina y para gaita de fole, sobre la base del convencimiento de que la flauta de los tamborileros es también un instrumento al que le viene muy bien una ampliación y una renovación del repertorio, y por las mismas razones que los otros dos. Resumo aquí brevemente los criterios sobre los que he basado la composición de estas músicas.

En primer lugar, los he encuadrado en el marco de los toques tradicionales más característicos interpretados por los grandes tamborileros, mantenedores de la tradición en las tierras citadas en esta introducción.<sup>236</sup> Están aquí presentes *la jota*, *la charrada*, *la alborada*, *el ajechao*, *el charro verdadero*, *los toques de danza*, *el ritmo quebrado y paso cambiado*, de mi invención, y un *fandango jotesco* con el que se abre la antología. Y como remate y complemento, un conjunto de cinco piezas para tocar durante la misa (y por extensión en un desfile procesional), agrupadas bajo la denominación *Misa Sancti Spiritus*, que recuerdan y reafirman la solemnidad severa de los buenos tamborileros de otros tiempos en aquellos momentos en que había que escucharlos en silencio.

En segundo lugar, las piezas tienen una hechura en la que se combinan los pasajes predominantemente melódicos, cuya dificultad no es muy grande, con otros en los que se exige a los intérpretes un nivel bastante alto, porque están escritos en el estilo

---

<sup>236</sup> En mi estudio no he incluido la comarca de Huelva donde se conserva el uso de la flauta con las mismas características que la de las tierras más al norte, por razones fáciles de comprender.

de las tocatas instrumentales más brillantes del repertorio tradicional.

En tercer lugar, hay que destacar en esta antología al menos tres características inéditas hasta ahora en el repertorio de la flauta y tamboril. Por una parte exigen la conjunción de cuatro intérpretes como mínimo: dos para la voz alta, que siempre tiene que destacar, por ser la melodía, y otras dos para intervenir en las repeticiones y respuestas de cada inciso melódico. Además, en la estructura de las piezas se combinan los pasajes a solo con las respuestas en grupo. Y en ciertos momentos, sobre todo al final de cada estrofa, suenan hasta tres voces o partes diferentes, realizando una armonía que tiene que ser sencilla, dadas las limitaciones de la flauta, y esos pasajes son precisamente otra de las novedades que incluye este repertorio. Son piezas, por consiguiente, no para solistas, sino para un conjunto de intérpretes. La tercera característica inédita consiste en la introducción de un instrumento de cuerda de sonido grave (contrabajo o violoncello) para que suene, como contraste y sorpresa, en los intermedios que van uniendo una estrofa con otra. Este elemento también es inédito, que yo sepa, en el repertorio de los tamborileros.

En consonancia con esta hechura, es evidente que mi intención es ampliar el espacio de la flauta y tamboril, añadiendo al que siempre ha tenido en la calle y en la plaza, el de un recinto en el que pueda sonar como conjunto de música de cámara integrado por cuatro o más flautas, un tamboril con otras percusiones de timbre más agudo, y un instrumento grave de cuerda en diálogo con los demás instrumentos. Ésta es la interpretación ideal para este repertorio, que se debería respetar siempre que sea posible.

No obstante también se pueden ejecutar otras versiones ‘de calle’ más simplificadas, en las que se suprima la parte del instrumento de cuerda. Incluso en el caso de un solo intérprete, siempre se puede salvar un mínimo de integridad tocando sólo la voz alta, aunque en esta forma se perdería la mayor parte del interés de esta antología, cuya finalidad principal es ampliar el repertorio con piezas para varios intérpretes.

Finalmente, y como ya he dejado indicado, en la escritura de las piezas de la presente antología doy siempre por supuesta esta entonación ambigua de las notas Si y Fa. Sólo habría que corregir la del Fa en los casos en que por razones armónicas deba sonar el Fa natural, que en una flauta bien construida se puede conseguir tapando un poco el orificio bajo con el dedo meñique.

## **IV**

### **ESCRITOS CON REFERENCIA LOCAL**



INTERRELACIONES ENTRE LA MUSICA TRADICIONAL  
DEL NORDESTE DE PORTUGAL  
Y LA DE LA REGION OCCIDENTAL DE CASTILLA Y LEON

Ponencia en el VI Encuentro de Música Ibérica' Lisboa, 27-28 de octubre de 1989

NOTA INTRODUCTORIA

El análisis comparativo objeto de la presente ponencia ha sido realizado sobre una base documental bastante amplia, pero todavía insuficiente para sacar conclusiones definitivas.

Para la provincia portuguesa de Trás-os-Montes, a la que se refiere especialmente nuestro estudio, he podido disponer de un total de 275 transcripciones musicales tomadas de las obras de recopilación de KURT SCHINDLER (*Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*), JORGE DIAS (*Rio de Onor, comunitarismo agro-pastoril*), ANTONIO MARIA MOURINHO (*Cancioneiro tradicional mirandés de Serrano Baptista, Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas y Coreografía*

popular trasmontana), ANTONIO BORGES DE CASTRO (*Cancioneiro popular de Mondim de Basto*) y FERNANDO LOPES GRACA (*A canção popular portuguesa*).

A estos 275 documentos hay que añadir una selección de 30 transcripciones que yo mismo he efectuado de dos grabaciones documentales editadas por la firma TECNOSAGA (*Portugal, Música tradicional: Tierras de Barroso y Tierras de Miranda*), y de otra serie de publicaciones sonoras comerciales que, aun cuando no tengan un valor documental riguroso, al menos dan una idea de los géneros y especies más divulgados de canción popular que sobreviven en zonas más urbanas que las fronterizas con Zamora y Salamanca, por efecto de un fenómeno de refolklorización.

Finalmente, para la preparación inmediata del presente estudio, también he realizado un rastreo por quince pueblos de la provincia de Zamora limítrofes con Portugal (Fermoselle, Pinilla, Fornillos, Formariz, Palazuelo de Sayago, Mamóles, Muga de Sayago, Fariza, Argañín, Latedo, Alcañices, Figueruela de Arriba y de Abajo, Moldones y Riomanzanas), en los que he recogido algunos documentos que dan idea de la forma en que estos núcleos de población fronterizos se aprende y asimila la tradición oral musical portuguesa.

En cuanto al repertorio español analizado comparativamente en este estudio, he podido disponer de los tres cancioneros de la provincia de Salamanca, publicados por Dámaso Ledesma, Anibal Sánchez Fraile y Ángel Carril, que recogen un total de 714 documentos, y de las 1088 transcripciones musicales que integran el *Cancionero de folklore musical zamorano* que yo mismo recopilé, y que publique en el año 1982.

Sobre la base de todos estos datos he efectuado un análisis comparativo cuyas líneas generales y resultados voy a exponer en forma casi esquemática, dada la brevedad del tiempo de que dispongo.

## 1. El repertorio

El contenido del repertorio es muy similar en cuanto a géneros y especies en las dos zonas geográficas estudiadas. La razón de esta coincidencia es evidente: en ambos casos se trata de prácticas musicales en estrecho contacto con la vida rural. La música aparece profundamente ligada al ritmo anual en que se van repitiendo en forma cíclica los trabajos, las fiestas y las costumbres, y el ciclo vital que abarca la existencia del ser humano desde su nacimiento hasta los recuerdos que deja después de la muerte.

En ambas zonas aparecen todos los géneros y especies del repertorio tradicional: rondas y canciones, cantos y músicas de baile y danza, canciones narrativas, tonadas de trabajo y de boda, cantos de cuna, canciones infantiles, cantos de trabajos y costumbres, de diversión y entretenimiento, y repertorio religioso. Es cierto que se aprecian notables diferencias en cuanto a la frecuencia y el número de cada uno de los géneros dentro del conjunto. Pero es casi seguro, en mi opinión, que ellas se deben más bien a una diferencia en la amplitud y extensión del trabajo de campo, más limitado, por el momento, en la zona portuguesa. Un trabajo sistemático de recogida permitiría matizar con mayor precisión la afirmación que acabo de hacer.

## 2. Los intérpretes

En ambas zonas, portuguesa y española, los intérpretes pertenecen al colectivo no especializado de personas que viven, trabajan y se divierten en su tierra natal, y que han

asimilado por la escucha y por la práctica frecuente, casi diaria, un repertorio de músicas transmitidas dentro de una corriente de tradición oral viva. Hay, sin embargo, una cierta diferencia entre ambas zonas. Si comparamos las edades de los intérpretes de nuestro cancionero zamorano con las que Jorge Días recoge en su obra sobre Rio de Onor, constatamos que la media de las edades de los informantes representa en Portugal una generación más joven que la que aparece en España. Este dato podría indicar que la tradición oral es más viva en Trás-os-Montes que en las comarcas fronterizas españolas. Este es, sin embargo, un dato que habría que actualizar, ya que la obra de Días está recopilada tres décadas antes que el cancionero de Zamora.

En cuanto a los intérpretes de música instrumental, las características apenas varían de una a otra tierra: se trata en ambos casos de personas que no viven de la música como oficio, sino que la aprendieron, por afición o por herencia, mediante la observación, el contacto y el consejo de otros intérpretes mayores, y por consiguiente de unas técnicas transmitidas por vía oral. Ello no obstante, la habilidad, el talento, y hasta un cierto virtuosismo es notable en algunos de ellos. Pero en ningún caso se puede hablar de especialistas que crean o que transmiten folklore musical procedente de otras zonas, sino de músicos nativos, dotados de un gran talento, que asimilan un repertorio perfectamente integrado en la corriente de la música de tradición oral. Ello es verdad aun en el caso de un instrumento tan reciente como el acordeón, como después veremos.

### 3. Los elementos musicales

Entramos aquí en el dato más esclarecedor para establecer parentescos y diferencias entre diversas culturas musicales. Aunque de forma esquemática, voy a referirme a cada uno de los elementos musicales que configuran las tradiciones musicales a las que me estoy refiriendo.

*Relación del texto con la melodía.* En este punto podemos afirmar sin ninguna duda que la inmensa mayoría del repertorio musical de las dos zonas tiene como fundamento literario la cuarteta octosilábica, en portugués *quadra*. Esta mensura poética origina las estructuras de desarrollo melódico y las fórmulas rítmicas de la canción popular portuguesa y de la española, en una parte muy relevante dentro del conjunto. Establecida, empero, esta semejanza básica, se perciben algunas diferencias. En el repertorio portugués, es el verso hexasílabo el más frecuente, después de la cuarteta octosilábica. Lo vemos aparecer, sobre todo, en los romances más antiguos, como el de Santa Iría y El raptor pordiosero (O cego fingido, Mineta), y con alguna frecuencia en el repertorio religioso y en el infantil. Otras fórmulas métricas son rarísimas en el repertorio portugués de la zona que analizamos. En el español, sin embargo, aunque también es frecuente el verso hexasilábico, la segunda fórmula métrica en importancia y frecuencia es la seguidilla, cuarteta en la que alternan los versos de siete y de cinco sílabas.

Además de este dato, que origina notables diferencias entre las estructuras rítmicas de ambos repertorios, aparecen en algunos géneros de la canción popular española otra serie de mensuras poéticas, desde nueve a trece sílabas, sobre todo como soporte textual de las melodías de los estribillos, tanto en los cantos de baile como en los de ronda. Tales mensuras poéticas no se encuentran en el repertorio portugués que ha sido objeto de nuestro estudio.

### *Estructuras de desarrollo melódico.*

En ambos repertorios, portugués y español, encontramos, sin grandes diferencias, idénticas estructuras de desarrollo melódico, a saber:

- Melodías estróficas sin estribillo, en las que los cuatro versos de la fórmula poética se agrupan en frases breves de dos incisos, o en semifrases más largas, cada una de las cuales abarca dos versos del texto. En ambos repertorios es frecuente encontrar una breve muletilla o bordón alternando con cada inciso o con cada frase.

- Melodías compuestas de estrofa y estribillo, que se corresponden en el desarrollo y se contraponen en la estructura rítmica, más movida en el estribillo.

- Estructuras libres, en las que la función de la melodía que sirve de base rítmica a un trabajo o a una danza es condicionada por tal elemento funcional.

La frecuencia con que aparecen estas tres modalidades de desarrollo en cada uno de los dos repertorios es la misma, sin grandes diferencias.

Otras estructuras relativamente frecuentes en el repertorio español, como las fórmulas con estribillo imbricado en la estrofa o el recitativo fundamentado sobre un ritmo natural de acentos no aparecen apenas en el repertorio portugués del que hemos podido disponer para realizar este análisis comparativo.

### *Organización rítmica.*

Resulta sorprendente comparar en ambos repertorios como las plantillas rítmicas que sirven de base al canto de los textos son enormemente variadas, aun cuando los moldes rítmicos binarios y ternarios se repiten de forma casi constante. En este aspecto, el repertorio portugués y el español aparecen profundamente emparentados, aun cuando difieran en detalles.

El análisis comparativo de las tonadas de baile, en las que el ritmo es un elemento relevante, permite apreciar a la vez tales semejanzas y diferencias. Tanto en la zona portuguesa como en la española, los bailes se agrupan según el tipo de ritmo en dos grandes bloques: los de ritmo binario y los de ritmo ternario de agrupación binaria, que generalmente transcribimos en compás de 6/8, a un aire más o menos lento.

En cuanto a los bailes en ritmo binario, a pesar de la gran variedad de las realizaciones melódicas, encontramos ciertos esquemas rítmicos bastante semejantes. Los tres ejemplos de este primer bloque reflejan bien claramente el parentesco entre los repertorios portugués y español:

*(Ejemplo 1, núms. 1, 2 y 3)*

A pesar de estas semejanzas evidentes, hay que precisar que en cada uno de los dos repertorios predomina un tipo diferente de soluciones rítmicas. En la zona portuguesa el baile en ritmo binario se lleva a un aire más bien reposado, cercano al valor metronómico =90, común, con ligeras variantes, a los bailes denominados *malhao, cana verde, chula y picadinho* (éste último ligeramente más rápido), todos ellos muy semejantes en la estructura rítmica, aunque no lo sean en el aspecto coreográfico. En la zona española, el baile en ritmo binario se lleva a un aire sensiblemente más rápido, que ronda el valor metronómico =144, especificándose también en una gran diversidad de denominaciones: *baile llano, baile a lo llano, baile de p'acá y p'allá, de p'alante y p'atrás, encruciao, brincao, el Valentín* -por cierto, con variante española y portuguesa-, *la purrusalda, el baile corrido, el charro, el baile de las culadas, y las habas verdes*, también con variante portuguesa. También aquí son diversas las coreografías, aunque el esquema rítmico sea el mismo.

Algo parecido puede afirmarse respecto de los bailes en ritmo ternario. El esquema básico de frases de ocho compases para el canto de la cuarteta octosilábica de

la estrofa es común en ambos repertorios, como puede constatarse leyendo en columna las seis melodías que transcribimos a continuación:

(Ejemplo II, núms, 1-6)

En los ejemplos precedentes aparece con toda evidencia cómo el *vira* portugués y la *jota* española tienen idéntica estructura rítmica, y sólo se diferencian en la coreografía y en el tempo, más lento en el repertorio portugués que en el español.

#### *Organización melódica.*

Aunque es difícil resumir en pocas líneas los diferentes puntos de análisis relativos a la organización melódica, es necesario enunciarlos en forma esquemática, ya que constituyen un dato que revela más que cualquier otro los parentescos y las diferencias entre diversas culturas musicales. El análisis comparativo entre los elementos melódicos de ambos repertorios permite establecer las siguientes conclusiones:

a) En ambas zonas, portuguesa y española, aparecen, al lado de las dos organizaciones melódicas tonales, mayor y menor, todos, o casi todos los sistemas melódicos modales, que toman como sonidos básicos cualquiera de los de la serie natural. En este aspecto, los dos repertorios aparecen fuertemente emparentados y manifiestan unas raíces musicales comunes.

Esta afirmación se hace evidente, no sólo con referencia a los repertorios de tierras fronterizas, sino también al conjunto de ambos repertorios, portugués y español (éste, al menos, en su zona occidental), como demuestra la lectura de la obra *A cancao popular portuguesa*, de Fernando LOPES GRAÇA, que recoge una selección amplia, aunque breve, de canciones de todo Portugal. En esta antología aparecen, aparte de los tonos mayor y menor, los mismos sistemas modales de organización melódica que forman la base del repertorio español, aunque en diferente proporción numérica.

b) Constatado este hecho fundamental, hay que precisar algunos rasgos que diferencian a las dos tradiciones, proporcionando a cada una de ellas una diferente fisonomía sonora. Mientras que en el repertorio español hay un claro predominio del modo de Mi con el III grado cromatizado, y del modo de la, también cromatizado en los grados III y VII, el repertorio portugués se nos manifiesta como notablemente tonalizado, con un claro predominio de las escalas tonales sobre las organizaciones melódicas de tipo modal.

Un indicio evidente de esta tendencia hacia la tonalización es la práctica del canto a dúo, en terceras o sextas, que, como se sabe, añade a la melodía un nuevo elemento sonoro que origina relaciones armónicas, y por consiguiente tonales, entre los grados de una determinada sucesión melódica. Esta práctica, completamente ajena al repertorio español de la zona que hemos analizado, aparece a menudo en Portugal, y con una frecuencia cada vez mayor a medida que se avanza hacia la costa y hacia la frontera con Galicia. Una comparación entre las dos recopilaciones del sello *Tecnosaga* a las que aludíamos al principio, hechas en las tierras de Miranda do Douro y de Barroso, permite constatar lo que acabo de afirmar.

c) No obstante, también en la tradición portuguesa presentan las escalas mayor y menor ciertos rasgos que las acercan un tanto a la música modal, en particular el modo mayor desarrollado con una amplia libertad melódica y sin una clara dependencia de los grados tonales, y el modo menor con el VII grado diatónico, natural, en el que desaparece la función tonal de la sensible y con frecuencia, además, en sentido melódico descendente, dato muy frecuente en las organizaciones melódicas de tipo modal.

d) En cuanto al modo de Sol, es mucho más frecuente en el repertorio español analizado que en el portugués. Este dato, como otros, sólo quedará bien claro cuando podamos comparar un número equivalente de tonadas de cada zona.

e) Otros sistemas melódicos modales, escasos en ambos repertorios, presentan en cada uno de ellos rasgos muy diferentes y característicos, a pesar de ser básicamente los mismos.

En la ejemplificación que ofrecemos en el n° III hemos transcrito algunas de las tonadas más características de cada repertorio, para que queden aclaradas las afirmaciones que acabamos de hacer.

*(Ejemplo III, núms, 1-5)*

f) La **interválica** y el ámbito melódico de los repertorios revela, tras un examen detenido, que en el repertorio portugués las melodías despliegan una mayor amplitud de ámbito y una sucesión de intervalos más abierta, en general, que la que aparece en las canciones de la zona española. He aquí dos ejemplos:

*(Ejemplo IV, ly2)*

Como consecuencia de ello, la canción portuguesa tiene un componente de lirismo muy acentuado, mientras que en el repertorio español aparecen unos rasgos de austeridad y arcaísmo que en Portugal son menos detectables.

Respecto de la música instrumental, que merecería por sí sola una reflexión muy amplia, volvemos a constatar semejanzas básicas y diferencias de matiz. En ambas zonas fronterizas se usan los mismos instrumentos, la gaita o fole y la flauta de pico de tres orificios, mientras que el uso del acordeón y del laúd aparece en regiones más cercanas a la costa.

Es sorprendente constatar, sin embargo, cómo el repertorio de los distintos instrumentos básicos difiere notablemente en cuanto a los sistemas melódicos, a causa de unas afinaciones que ni son completamente diatónicas ni tampoco temperadas en los cromatismos, de las cuales se obtienen recursos que modifican la **naturalezas** de las melodías en un sentido más o menos tonal o modal, según los grados del **sistema** a los que afecte dicha modificación. Esta diferencia en las afinaciones, que reflejamos en el esquema que sigue, permite adaptar a los instrumentos los repertorios vocales de los que en gran parte son deudores las tocatas instrumentales, y cuyas características difieren, como hemos visto, desde el punto de vista de los sistemas melódicos.

*(Ejemplo V)*

#### **4. Prestaciones entre el repertorio fronterizo portugués y español**

El análisis de ambos repertorios y el trabajo de encuesta que yo mismo he realizado en los pueblos fronterizos de la provincia de Zamora permite deducir que existe un cierto trasiego e intercambio de canciones entre ambas zonas. Se cantan en Portugal canciones españolas, y también se cantan en España canciones portuguesas. Respecto a la forma concreta en que se realiza esta prestación **mutua**, hemos hecho las siguientes constataciones:

a) El intercambio de repertorios se realiza, salvo excepciones muy raras, solamente en los núcleos de población muy próximos a la línea fronteriza.

b) Este intercambio, muy frecuente hasta las primeras décadas de este siglo, según confirman los informantes, quedó muy mermado, prácticamente roto, como consecuencia de dos factores, uno geográfico y otro político. El factor geográfico fue la

construcción, entre los años 20-50 de este siglo, de los grandes embalses del río Duero, frontera natural en esta latitud, que hicieron impracticables los escasos pasos naturales por los que las gentes fronterizas se habían venido comunicando. El factor político fue consecuencia de situaciones que recordamos bien: en las décadas de las dictaduras, los intercambios normales entre pueblos limítrofes, sobre todo en el tramo denominado frontera seca, sin río, fueron prohibidos, vigilados y perseguidos por ambas partes hasta extremos que hoy nos parecen incomprensibles.

c) Los ejemplos concretos de la prestación de repertorio revelan que los intercambios se efectúan dejando la melodía intacta, o con leves retoques puntuales, y pronunciando los textos en la lengua original, aunque con el acento y las incorrecciones propias de quien aprende una lengua de otro país de boca a oído, sólo para hacerse entender. Transcribimos a continuación algunos ejemplos de prestación, para ilustrar lo que acabamos de decir:

(Ejemplo VI, 1-4)

d) El caso de Rio de Onor, comunidad constituida por dos aldeas gemelas y contiguas, o mejor, de un solo núcleo de población separado en dos bloques administrativos de nacionalidad diferente, constituye un ejemplo especial de aculturación mutua excepcional. El repertorio portugués y el español se intercambian allí indistintamente, como puede constatarse por la lectura de la obra de J. Dias que hemos citado al comienzo.

e) En nuestro rastreo sólo hemos encontrado un ejemplo de canción que se haya difundido con una extensión amplia, Se trata de un canto narrativo en forma dialogada que narra encuentro de la pastora Rufina, *Rufina hermosa*, con su hermano. De este canto, de probable origen gallego, como parecen indicar las numerosas versiones recogidas recientemente por Dorothe Schubarth y transcritas en su *Cancionero gallego*, transcribimos a continuación cuatro versiones que dejan bien claro cómo la asimilación de un tema cuyas variantes literarias son muy próximas, se produce de una manera creativa desde el punto de vista musical: aunque el ritmo permanece, condicionado por la métrica del verso, la semejanza melódica se esfuma hasta diferenciarse en tipos melódicos distintos:

(Ejemplo VII- a, b, c, d) 5. Conclusión

El término *interrelación*, que aparece en el título de nuestra ponencia, refleja exactamente la forma en que se ha realizado, en un pasado todavía cercano, la comunicación fronteriza entre dos culturas musicales en una zona determinada. Porque en efecto no se percibe, como podría sospecharse, una influencia de una sobre la otra, que dé como resultado una deuda del repertorio portugués para con el español, o a la inversa. Ni tampoco se constata a través del análisis de los cancioneros el hecho de que exista una cultura musical mixta, producto de una mezcla de dos tradiciones musicales diferentes, como a veces ocurre en determinados puntos geográficos.

Estamos, pues, ante dos realizaciones específicas, bien caracterizadas musicalmente, de una cultura musical genéricamente idéntica en sus orígenes. Esclarecer en detalle cuáles sean esas raíces comunes y cuáles los rasgos que caracterizan a cada una de ellas, es una tarea larga, que todavía nos exigirá mucho trabajo de análisis y de síntesis.

FUENTES DOCUMENTALES Y SIGLAS

BORGES DE CASTRO, Antonio: *Cancioneiro popular de Mondim de Basto*, Porto, 1982 (BorgM).

DIAS, Jorge: *Rio de Onor, comunitarismo pastoril*, Editorial Presenca, Lisboa, 1984 (DiasR).

LOPES GRACA, Fernando: *A cancao popular portuguesa*, Colecao Saber, publicaciones Europa-América, nº 23 (LopC).

MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero de folklore musical zamorano*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1982 (ManzZ).

MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero Leonés*, León, Diputación provincial, 1988 (ManzL).

MOURINHO, Antonio María: *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas, Braganca*, 1987 (MourM).

SCHINDLER, Kurt: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, New York, 1991 (SchidF).

SCHUBARTH, Dorothé: *Cancioneiro Galego*, vols. I-V, La Coruña 1984-1988 (SchubG).

DOS SANTOS JUNIOR, J.R, MOURINHO, A. M.: *Coreografía popular trasmontana*, Soc. Portuguesa de Antropología e Etnografía, vol. 23, Porto, 1980 (SantC).

Los documentos fonográficos a los que hemos hecho referencia han sido publicados por el sello TECNOSAGA con los títulos y siglas: *Música tradicional de la tierra de Miranda* (SED-5052), y *Música tradicional de tierras de Barroso* (VPC-229).

*(intercalar aquí los ejemplos musicales correspondientes)*

## ASPECTOS MUSICALES DEL CANCIONERO LEONES

Conferencia en el I Seminario sobre Etnología y Folklore de las comarcas leonesas  
(Astorga, 4-7 septiembre de 1989)

El término *cancionero* tiene en este trabajo un significado musical, no el puramente literario que aparece con alguna frecuencia en obras que recogen documentos de tradición oral.<sup>1</sup> Entiendo, pues aquí por *Cancionero Leonés* el repertorio de canciones (textos cantados) que el pueblo leonés ha creado o recibido, conservado, transformado y transmitido por tradición oral.

La música popular de tradición oral se puede estudiar bajo múltiples aspectos en un trabajo que lleve la denominación de *cancionero* o haga alusión a la música en el título. Podemos considerar, por ejemplo, el aspecto etnográfico, preguntándonos qué tipo de ser humano, y con qué rasgos característicos, se revela a través de la forma de cantar y de hacer música de un determinado colectivo. Podemos tratar de aclarar qué especie de cultura material y espiritual aparece en el contexto vital (costumbres, trabajos, creencias, artes, saberes, etc.) que forman el contexto del repertorio musical tradicional de un tipo humano: estaríamos entonces en el campo que abarca la ciencia

antropológica. Podemos centrarnos en los aspectos sociales, tratando de constatar cómo cada forma determinada de organización social genera tipos, estilos y repertorios específicos de música, identificables con cada colectivo humano. Podemos dedicarnos, como tantas veces se hace, al estudio de los aspectos literarios y lingüísticos que aparecen en el repertorio cantado de cada pueblo, región, comarca o zona geográfica más o menos amplia, detectando las semejanzas y diferencias entre unos y otros. Podemos también recopilar e inventariar los datos históricos que aparecen en los textos de las canciones, tanto los de la pequeña historia de cada pueblo, región, comarca o zona, como los de la gran historia de los amplios colectivos que se han venido a llamar pueblos o naciones. Podemos, finalmente, como lo vamos a hacer aquí, centrarnos en los aspectos musicales del repertorio musical tradicional de un determinado pueblo, para tratar de averiguar qué tipo de cultura musical se revela a través de su forma de cantar, tocar y bailar, para desvelar cuáles son, si los hay, los rasgos y características musicales que aparecen en ese repertorio, y sobre todo para captar los valores puramente musicales de las canciones y tocatas instrumentales, disfrutando del goce artístico y estético que toda música bella e inspirada es capaz de transmitir a quien la escucha.

Y situados ya en el campo de lo musical, los aspectos que se ofrecen de nuevo a nuestra consideración son múltiples y variados. En cualquier cancionero o repertorio de músicas de tradición oral hay que estudiar el origen y procedencia del fondo documental, el parentesco con otras culturas musicales, los géneros y formas musicales que en él aparecen y la expresividad de las melodías y de los textos, los elementos musicales que lo integran (ámbitos melódicos, interválica, sistemas melódicos, estructuras melódicas y rítmicas, etc.), la evolución que ese repertorio manifiesta a través de las variantes melódicas, los intérpretes y su estilo, y los problemas concretos que hoy se plantean a esa determinada cultura musical objeto de nuestro estudio (evolución, deterioro, peligro de extinción, formas de asegurar su pervivencia, etc.).

Es evidente que una exposición, aunque fuese esquemática, de cada uno de los aspectos anteriormente citados, referida al cancionero leonés o a cualquier otro repertorio, superaría los límites de un artículo o colaboración. Por ello me voy a ceñir en este trabajo a considerar los aspectos más relevantes de la tradición musical leonesa. Trataré, empero, de que la necesaria concisión a que me veo sometido deje bien claro lo que sobre la canción leonesa debe saber todo el que se dedique a realizar algún trabajo relacionado con ella.

## **1. El cancionero leonés tiene una historia**

Me refiero en este primer epígrafe a la tradición oral musical de León, en cuanto que ha sido inventariada, estudiada y transcrita en publicaciones, o reproducida y conservada en realizaciones y actuaciones vivas o en documentos sonoros.

Por lo que se refiere a las publicaciones relacionadas con la música popular leonesa, es bien conocido por los leoneses que hoy se está llevando a cabo la edición de una obra, el *Cancionero Leonés*, que recoge en una forma amplísima y completa en cuanto a géneros y especies (más de 2.000 documentos) la tradición oral musical leonesa en su estado actual.<sup>2</sup>

Pero esta obra, por importante y amplia que sea, ni es la primera, ni la única, y es de esperar que no sea la última, sino que forma parte de una larga serie de trabajos que vienen de muy atrás, y que debe conocer todo aquel que se interese por la canción

popular leonesa. Porque hubo en León unos pioneros de la recopilación de la música popular cuyos nombres y obras hay que conocer. Y hubo también, desde las primeras décadas de siglo hasta hoy, numerosas personas y grupos que trabajaron y siguen trabajando muy activamente por descubrir, conservar y dar a conocer, en las más variadas formas, la riqueza y variedad de la tradición musical leonesa.

Por ello cualquiera que hoy se ocupe en tareas relacionadas con el folklore musical de la provincia de León debe conocer bien qué es lo que hicieron los que trabajaron antes. Y ello por dos razones: primera, porque este conocimiento le proporcionará datos muy útiles y orientadores. Y segundo, porque sólo así evitará repetir lo que otros han hecho antes. El conocimiento de los trabajos anteriores relacionados con un tema es la actitud correcta que debe tener todo estudioso e investigador. Actitud, preciso es decirlo, que no es muy frecuente en el campo de la música tradicional, en el que abundan los que prescinden de lo que otros hicieron antes, o simplemente lo ignoran, y "venden" como algo nuevo lo que ya está descubierto desde hace décadas. Por lo que se refiere a la canción leonesa, los estudiosos, investigadores, recopiladores y divulgadores que se han ocupado de ella son tantos, y algunos tan notables, que olvidarlos o prescindir de ellos demuestra, cuando menos, una gran ignorancia.

En las primeras páginas de nuestro *Cancionero Leonés* hemos insertado una amplia panorámica de todos los trabajos relacionados con la canción leonesa, de los que hemos podido encontrar referencia. Músicos, recopiladores y estudiosos, directores de coro, intérpretes, editores de obras documentales, grupos y personas del más diverso signo que han tenido algo que ver con la tradición musical de León son reseñados en esas páginas, cada uno según su importancia y relieve. La relación detallada que allí hacemos nos dispensa de repetirla aquí.<sup>3</sup>

Conviene, no obstante, aclarar algo que es importante. Puesto que me estoy dirigiendo aquí sobre todo a personas y grupos que se van a ocupar del estudio del entrono etnológico que rodea a la música popular leonesa, o de la misma música en algunos casos, conviene advertir que ya en la obra de algunos de estos músicos y recopiladores hay numerosos temas de investigación que esperan ser aclarados y completados. Según se desprende de los comentarios y alusiones que en sus obras hace, éstas no recogen, ni mucho menos, todo lo que ellos lograron reunir en su larga actividad. Por poner algún ejemplo: músicos como Venancio Blanco, Eduardo G. Pastrana y Odón Alonso aseguran que han carecido de medios materiales para sacar a la luz todo lo que habían encontrado en sus trabajos de búsqueda. Dónde están sus archivos, en qué estado se encuentran, qué contienen, cómo pueden ser dados a conocer: he aquí una tarea tentadora para quienes quieran dedicarse a ella.

Otro tanto podría decirse de las recopilaciones y grabaciones sonoras de tipo documental. El archivo sonoro de uno de esos recopiladores, Felipe Magdaleno, ya me ha sido encomendado para que lleve a cabo su transcripción, con vistas a la posterior edición. Puedo afirmar que se trata de una colección documental de inestimable valor. Pero estoy seguro de que no es la única, sino que otras muchas esperan ser descubiertas, transcritas y publicadas, porque son muy numerosos los leoneses amantes de su tierra que desde hace muchos años se han preocupado de dejar registrado en sonido lo que estaba en peligro de desaparecer.

Quienes quieran interesarse por esas tareas encontrarán en las páginas del *Cancionero Leonés* a las que antes me he referido los datos que pueden servir para llevar a cabo este trabajo de investigación, que sólo está esperando personas decididas a llevarlo a cabo.

## 2. El cancionero leonés tiene un contexto

Las recopilaciones de música de tradición oral se suelen ceñir a un área geográfica más o menos amplia, que ordinariamente coincide con una provincia. Como algún límite hay que establecer cuando se recoge un material folklórico musical, las demarcaciones provinciales, establecidas desde hace más de un siglo, proporcionan a los músicos una base geográfica que coincida con una unidad administrativa. Por ello la mayor parte de los cancioneros populares son a la vez provinciales.

Sin embargo la referencia provincial puede inducir al error de considerar que cada provincia es también una unidad folklórica, tanto en la música como en el entorno etnográfico que la rodea. Nada más lejos de la realidad. El folklore musical sobrevuela las fronteras administrativas, y sólo muy raramente las músicas, danzas y costumbres populares se adaptan a los límites provinciales; casi siempre los superan, y no pocas veces quedan reducidas a otros ámbitos geográficos más locales (comarcas, villas, concejos), al menos en cuanto a los detalles y matices que marcan un estilo.

Y sólo el conocimiento del contexto, es decir, del entorno geográfico de una cultura musical determinada, permitirá apreciar lo que en ella hay de específico y lo que hay de común y compartido con otras culturas. La actitud cerrada que se limita a conocer y ensalzar exclusivamente lo propio, ignorando o menospreciando lo que es de otros, origina la postura mental que suele denominarse con el término francés chauvinismo, que empobrece la mente a veces hasta extremos un tanto ridículos.

Refiriéndonos en concreto a León y a su cancionero popular, es necesario recordar que la tradición musical leonesa forma parte de una cultura musical que abarca todo el Noroeste peninsular y varias de sus regiones limítrofes. Analizando el fondo documental leonés constatamos que en la música popular leonesa aparecen los mismos géneros musicales, idénticos sistemas melódicos y estructuras de desarrollo melódico y rítmico muy parecidas a las que encontramos en los cancioneros gallegos, asturianos, cántabros, burgaleses, palentinos, zamoranos, salmantinos, segovianos y cacereños. Estos parentescos cercanos son hechos musicales que quedan patentes en cuanto se hace un análisis comparativo de las melodías y los textos.

Este hecho nos debe llevar a corregir posturas mentales que frecuentemente son cerradas y localistas. En música popular no existe aisladamente lo leonés, como no existe lo asturiano o lo burgalés o lo salmantino. Existe una cultura musical común, compartida en un amplio ámbito geográfico, nacida de las mismas raíces musicales, que adopta en cada una de estas tierras algunos rasgos propios, algunos caracteres diferenciadores, que proporcionan cierta singularidad a cada una de las realizaciones parciales o locales. Ahora bien, tomada en bloque, y éste es otro hecho comprobable, esta tradición musical del Noroeste no tiene nada que ver con la del país vasco, muy poco con la del aragonés, mucho menos con la levantina, y algo más con la del Centro y Sur de la Península.

En consecuencia, quien se interese por la canción leonesa ha de empezar por reconocer y aceptar que su tierra comparte las características musicales de un ámbito geográfico que se extiende mucho más allá, no sólo de los límites de la provincia, sino también de las tierras que antaño integraron el antiguo reino de León. Esta actitud abierta permitirá apreciar en toda su amplitud y riqueza una cultura musical que, además de ser una de las más antiguas de la Península, en el estado de evolución en que

ha llegado hasta nosotros, ha tenido también una enorme fuerza de expansión fuera de los límites en que está secularmente arraigada.

No podemos detenernos aquí a trazar cada uno de estos elementos comunes, que se constatan con una lectura atenta de los cancioneros y recopilaciones. Baste decir, para resumir, que la tierra leonesa comparte con las demás provincias y regiones del Noroeste peninsular una cultura musical secular con unas características bien definidas, que la diferencian notablemente de la que aparece en otros ámbitos geográficos de la península. Y que en la tierra leonesa aparecen esas características y rasgos con el sello de lo autóctono en un repertorio abundantísimo en número de canciones y muy variado en géneros y especies.

### **3. El cancionero leonés tiene unas características diferenciadoras que le confieren singularidad dentro de un entorno**

Hemos dejado dicho que la herencia musical que comparten los pueblos y tierras del Noroeste peninsular ha sido asimilada por cada uno en una forma peculiar. Veamos ahora cuáles son esos rasgos diferenciadores que contribuyen a dar a la tradición musical leonesa una fisonomía propia. Por razones de concisión y brevedad, dados los límites de este trabajo, nos fijaremos sólo en las características más relevantes.

#### *a) Arcaísmo*

Tomamos aquí el término arcaico como equivalente a antiguo, secular, en un sentido amplio y un tanto flexible. La lectura detenida del repertorio musical leonés nos permite descubrir a cada paso melodías cuya sonoridad nos hace retroceder varios siglos. Una determinada melodía revela, al examinarla, el sistema melódico que le sirve de base, es decir, la forma peculiar en que se organizan los sonidos con los que dicha melodía está construida. Pues bien, un porcentaje muy alto de los documentos musicales del *Cancionero Leonés* se desarrollan sobre la base de los sistemas melódicos llamados modales, que proceden de una época anterior a la música tonal, vigente casi en exclusiva en la música de autor occidental desde hace unos cuatro siglos. Naturalmente, ello no quiere decir que las melodías modales tengan al menos cuatro siglos de existencia (no pocas de ellas los podrían tener), sino que están conformadas con "materiales musicales" anteriores a la música tonal, y no influidas por ella, aunque su hechura sea más reciente.

En el análisis de los dos sistemas melódicos que hemos realizado para el *Cancionero Leonés* constatamos que aproximadamente un setenta por ciento de las melodías que lo integran son modales. Este dato revela en esta compilación una antigüedad y solera que no encontramos con tanta frecuencia en los cancioneros del entorno geográfico cercano a León. Remitimos al lector a que repase el análisis de los sistemas melódicos del repertorio contenido en el primer volumen de la obra. Allí encontrará todos los datos que avalan lo que acabo de afirmar.<sup>4</sup> De este análisis y se desprende, entre otras muchas, una evidencia muy sugerente, que puede valer como ejemplo: el modo de Mi (un sistema melódico que toma como base esta nota) *cromatizado* (es decir, con su tercer grado alterado frecuentemente), al que se le atribuye casi siempre una procedencia sureña (andaluza), se manifiesta por tierras leonesas como un sistema melódico autóctono, con rasgos sonoros muy peculiares. Véase un ejemplo arquetípico de la sonoridad de este sistema:

#### *Ejemplo I*

Pero no son los sistemas modales el único rasgo de arcaísmo que aparece en el *Cancionero Leonés*, sino que también hay otros que merecen ser tenidos en cuenta. Algunos géneros de canción que se encuentran en todo el país hispano aparecen en la tradición musical leonesa en sus estructuras más primitivas. Enumeramos algunos en forma esquemática:

- Los cantos rondeños sin estribillo (núms. 68-97 del *Cancionero Leonés*). Transcribimos un ejemplo característico:

*Ejemplo II*

- Las tonadas de jota y baile chano, también sin estribillo, que se reducen al canto sucesivo de cuartetos octosilábicos o seguidillas encadenadas sobre una base rítmica de pandereta o de pandero (núms. 467-482, 484-492, 520-542 y 543-549 del *Cancionero*). He aquí un ejemplo:

*Ejemplo III*

- La estructura de ronda y de jota con estribillo imbricado en la estrofa, entroncada con formas como el virelay y el villancico, que están en los albores de la canción europea. Esta estructura la encontramos en León con cierta frecuencia. Véase un ejemplo:

*Ejemplo IV*

- Las fórmulas protomelódicas de canto de los romances, frecuentemente desarrolladas sobre ritmos de amalgama. Un ejemplo

*Ejemplo V*

Esta simplicidad de formas y estructuras está en el polo opuesto al barroquismo y a la complicación que encontramos en repertorios de otras tierras españolas.

*b) Lirismo*

La canción leonesa es predominantemente lírica. En buena parte de los cantos del repertorio leonés encontramos un alto contenido emotivo. Pero se trata de una emotividad sobria y serena. Rara vez aparecen las canciones jaraneras y extrovertidas que caracterizan otros repertorios.

Este carácter lírico aparece desde las primeras páginas del *Cancionero Leonés*, sobre todo en los cantos de ronda, y con una gran diversidad de matices. El canto es unas veces añorante y melancólico (ejemplo VI), otras veces dramático (ejemplo VII), otras veces sereno y tranquilo (ejemplo VIII). Cuando es alegre, la alegría es discreta y contenida, como en la tonada *Viva la montaña, viva* (nº 187 del *Cancionero*), que todos los leoneses conocen y cantan.

*Ejemplos VI y VII y VIII*

No dudaríamos en afirmar que en el repertorio rondeño se encuentran las joyas musicales más valiosas del repertorio leonés. Por ello, todo aquel que quiera saber cómo es la canción leonesa debe fijarse sobre todo en las canciones de ronda. Y todo el que quiera recopilar cantos leoneses tiene que buscar sobre todo los cantos líricos que son los que revelan lo más característico de la tradición leonesa.

Pero también aparece este lirismo hondo y sereno en los cantos de baile, y esto es lo sorprendente. Cuando el pueblo leonés se pone a bailar no lo hace de ordinario con ayuda de cantos funcionales, por así decirlo, que le proporcionan únicamente un soporte rítmico para animar la coreografía. Cuando el pueblo leonés baila, lo hace al son de canciones no menos líricas que las de ronda, cuyo alto valor musical y literario es evidente. En el segundo tomo del *Cancionero Leonés* aparecen unos cuantos

centenares de tonadas de baile que merece la pena leer con detención. Cada página reserva al lector una sorpresa nueva. Algunas secciones, como las que hemos agrupado bajo el epígrafe Jotas con texto en seguidillas (pág. 37 y ss.) contienen las tonadas de más alto valor lírico que hay en todo el libro. Transcribimos una a modo de ejemplo:

#### *Ejemplo IX*

Me permito transcribir aquí unas palabras que he dejado escritas como comentario a aquel racimo de canciones de baile que pueden contarse entre las más bellas del Cancionero por su contenido lírico: "Más que tonadas de baile, parecen estas canciones quejas de enamorados y añoranzas de ausentes. Textos y músicas conforman aquí verdaderas obras maestras en las que la lírica popular alcanza las cotas más altas. Y sin embargo la gente las llama jotas. Es indudable que esta denominación no casa con el contenido, si por jota entendemos lo que comúnmente se entiende. Pero estamos aquí, sin duda, muy lejos de la jota aragonesa.

#### *c) Variedad y riqueza rítmica*

Es bien sabido que uno de los valores más apreciados por los músicos en el repertorio popular es la riqueza rítmica, que ha inspirado tantas obras maestras. No podían faltar en el repertorio leonés muestras abundantes de esa riqueza. Al lado de las melodías sencillas pero graciosas, en las que las palabras se hacen música sin forzar lo más mínimo su cadencia y acentuación natural (ejemplo X), aparecen otras en las que se detectan polirritmos sucesivos, es decir, cambios frecuentes de compás, consecuencia de una dicción fluida del texto (ejemplo XI) o muestran las complicaciones rítmicas más sutiles, que exigen gran maestría en el intérprete, al tener que cantar en un ritmo y tocar la pandereta simultáneamente en otro ritmo diferente (ejemplo XII).

#### *Ejemplo X: C.L. Ejemplo XI: Ejemplo XII:*

Tomado en su conjunto, el Cancionero Leonés ofrece muestras en cada una de sus secciones de la enorme variedad de soluciones rítmicas diferentes para una idéntica mensura poética, ya sea la cuarteta octosilábica o la seguidilla, que son las fórmulas más frecuentes del texto de las canciones. El lector puede comprobar por sí mismo lo que decimos repasando las plantillas rítmicas que ofrecemos dispuestas en columna en la introducción a cada una de las secciones.

## **4. El cancionero leonés es un repertorio predominantemente vocal**

La mayor parte del repertorio musical de la tradición leonesa es música vocal, es canción. La voz sola o la voz acompañada de pandereta o pandero constituyen la forma más normal de la interpretación de la música leonesa.

Es cierto que en los usos y costumbres del pueblo leonés aparecen también algunos instrumentos. Pero la mayor parte de ellos son instrumentos rítmicos, que sirven de soporte al canto vocal. También aparecen otros instrumentos, pero son melódicos, y su repertorio está estrechamente emparentado con la música vocal, de la que son deudores, en gran medida. En León aparecen la *flauta de pico de tres orificios*, tocada por los tamborileros, sobre todo en la Maragatería, la *dulzaina*, en las comarcas más sureñas, y la *gaita*, en las tierras del nordeste. Pero estos tres instrumentos tienen un repertorio muy escaso de toques exclusivamente instrumentales, mientras que abundan en él las adaptaciones instrumentales del repertorio cancionístico. Incluso en

los toques de avezados intérpretes, como el tamborilero maragato Aquilino Pastor, aparecen frecuentemente las deudas para con él repertorio vocal, y mucho más todavía en las obras de otros intérpretes menos hábiles, que apenas se despegan de él. No aparecen, sin embargo, en la tierra leonesa otros instrumentos capaces de hacer acordes o armonías, que se usan en otras tierras como acompañantes de la voz o para hacer música exclusivamente instrumental. La única excepción es el acordeón, que aparece tardíamente por tierras de Babia y Laciaña.

El predominio de la música vocal sobre la instrumental ha permitido que en la tradición musical leonesa se conserve la traza arcaica que se ha perdido en otras tierras, en gran parte por la influencia de los instrumentos. Estos, al estar contruidos conforme a sistemas melódicos de naturaleza tonal (a excepción de la flauta) han influido a menudo, donde se usan, en una forma negativa sobre el repertorio vocal, causando el deterioro de los sistemas melódicos modales y contribuyendo a su evolución hacia la música tonal. Este fenómeno sólo ha ocurrido en León excepcionalmente en los lugares en que ha entrado la dulzaina, sobre todo en Laciaña y en Babia, comarcas en las que el acordeón entró en uso algunas décadas, sustituyendo en parte a la música vocal en la interpretación del *baile chano* y de la jota. Basta para constatar este deterioro musical comparar el repertorio vocal que sirve de base a la coreografía de la *garrucha* o *baile chano* con el que los acordeonistas han logrado adaptar para su instrumento. La diferencia de calidad musical es notable, en este caso a favor de la interpretación vocal. En cuanto a los instrumentos de cuerda (guitarras, laúdes y bandurrias), que en otras tierras se emplean para la base rítmica de determinados cantos, no aparecen, que sepamos, en la tierra leonesa. Por esta razón tampoco aparecen en León esas melodías, a menudo triviales y repetitivas en su esquema melódico, que admiten un acompañamiento alternado sobre los acordes tonales de dominante y tónica, terminando por acaparar la mayor parte del repertorio.

No dudamos, pues, en afirmar que el amplio predominio de la música vocal sobre la instrumental ha permitido que el repertorio leonés conserve en muchas tonadas ese recinto sonoro peculiar de la música modal, que constituye un valor musical inapreciable, y que a la vez es testimonio vivo de un estadio muy antiguo de la cultura musical de tradición oral. Si nos queremos preguntar, pues, por el pasado de nuestra música, hemos de acudir a zonas como León, en las que ese pasado ha llegado hasta nosotros en un estado casi intacto.

## 5. El futuro del cancionero leonés

Es un hecho evidente que la música popular tradicional está entrando por estas tierras en una fase de lenta agonía que pone en peligro su supervivencia. ¿Qué puede quedar en el futuro de esa enorme riqueza musical, algunas de cuyas características acabamos de reseñar? Para tratar de responder con claridad a esta cuestión conviene distinguir en la música tradicional dos aspectos: uno funcional, la relación del folklore musical con la vida y las costumbres, y otro puramente musical, el que tiene como forma de expresión, como arte.

Si tenemos en cuenta el aspecto funcional, es evidente que la música popular, como forma de expresión ligada desde hace siglos sobre todo al desarrollo de la vida rural, va quedando cada vez más reducida, está casi a punto de extinguirse, incluso en tierras como la leonesa, que todavía conservan, al menos en la memoria de las personas mayores, una buena parte de ese tesoro. En el segundo capítulo introductorio de nuestro

*Cancionero Leonés* hacíamos a este respecto unas reflexiones que nos permitimos transcribir aquí, porque tocan de lleno a la pregunta que nos hemos hecho.

"Si repasamos uno a uno los géneros del repertorio -escribíamos allí- podemos constatar cómo se extingue la música popular tradicional. ¿Quién canta hoy una ronda a la ventana de una dama de la que está enamorado? ¿Quién entona una tonada en los momentos en que antes se cantaba, en los paseos y esparcimientos festivos, en el camino hacia la romería, en las veladas familiares? ¿Quién baila hoy una jota, unos *titos*, un corrido o un *agarrao*, si no es en un escenario y como espectáculo que recuerda un ayer rico en manifestaciones espontáneas? ¿Y quién entona un canto de arada al tiempo que maneja un tractor de cincuenta caballos que brama atronadoramente, o una canción de siega encaramado a ese ingenio mecánico al que llaman cosechadora, que tantos sudores ha quitado a los proletarios de la hoz y cantores de la *seitura*? ¿Qué abuela o abuelo o tía o madre mece al bebé en su cuna al son de una nana, si lo puede apaciguar sin molestarse colgándole de la cabecera un cassette que reproduce músicas de Vivaldi, cuyo poder sedante es bien conocido? ¿Cuál lo entretiene balanceándolo en sus rodillas al ritmo del "aserrín, aserrán", en lugar de ponerlo cara a la pantalla para que contemple a Epi y Blas y deje de dar la lata? ¿Quién queda que celebre una boda al estilo antiguo, con víspera y tornaboda, con bendición del padre, acompañamiento de amigas que cantan y banquete servido, no en el restaurante de la villa, sino en la casa paterna, por "*cuatro toledanas que vienen de Logroño a servir la mesa a los señores novios*"? ¿Y qué madre o abuela semitona hoy los largos relatos romancescos en la lenta velada invernal, al amor de la lumbre, o disfrutando de la tibieza vespertina en el verano estival? O para terminar, ¿qué cura aguanta hoy las interminables melopeas y recitados de ramos, loas, relaciones, calvarios y pastoradas, si no es para que el templo se llene alguna vez de espectadores, ya que siempre está medio vacío de fieles? No hay más que mirar alrededor para ver que de todo esto apenas quedará rastro dentro de poco tiempo.

Otra cosa muy diferente es -seguimos transcribiendo- considerar la música tradicional en su aspecto artístico y cultural. Aunque las canciones y músicas tradicionales no sean las canciones de hoy, sino las de una época que está pasando a la historia, no por ello pierden el valor musical que tienen. Cualquier melodía bella, cualquier canto inspirado, cualquier ritmo con poder de arrastre sigue conservando su valor original, por mucho tiempo que pase, y puede seguir causando siempre la misma emoción en quien interpreta y en quien escucha. Toda obra de arte cuyo contenido es hondo y sincero y cuya forma es bella no pierde actualidad. Por esa razón tiene sentido hoy reproducir las canciones del pasado, bailar los bailes de antaño, entonar las melodías antiguas, recopilar un cancionero que evite su olvido, grabar un documento que conserve su contenido original, cantarlas con un revestimiento nuevo de voces e instrumentos, respetuoso con su naturaleza musical, que las haga atractivas y actuales para quienes se fijan antes en los detalles que en el fondo. Por eso tiene también sentido inspirarse en esos cantos y músicas del pasado para hacer otros nuevos que canten las alegrías y penas, los sueños y deseos de las gentes de hoy, para construir ese neofolklore que en otros lugares ya se canta y aquí todavía no, porque estamos olvidando nuestras raíces y aceptando sin más todo lo que nos viene de fuera, impuesto por la fuerza del mercado. De ahí la conveniencia, la importancia de conocer nuestro folklore musical tradicional, de investigar sobre él, de difundirlo, de revestirlo, de recrearlo. Todo esto tiene sentido, aunque el contexto que dio vida a ese tesoro musical no sea hoy el mismo.<sup>15</sup>

En resumen: el folklore musical está profundamente ligado a la vida y costumbres del pueblo, y está condicionado por la evolución y los cambios sociales. Pero al mismo tiempo es arte, como toda música del pasado, y supone un valor permanente, porque tiene un contenido que no pierde actualidad.

## 6. Pistas de trabajo

Las precedentes reflexiones acerca del futuro de la música tradicional, y en concreto de la música leonesa, van a servirnos como punto de partida para perfilar las líneas básicas de nuestro trabajo en el campo del folklore musical de León. Voy a enunciar aquí unos criterios básicos, unas pistas de trabajo, aunque sea en forma un tanto esquemática, ya que en el encuentro que estamos celebrando tratamos ante todo de poner las bases teóricas que pueden orientar en el futuro a los diferentes grupos de trabajo. Es evidente que estas pautas de actuación exigen una elaboración más amplia y concreta que deberá hacerse posteriormente, cuando esos grupos comiencen a trabajar. He aquí, pues, las orientaciones generales que consideramos necesarias respecto de la música tradicional leonesa.

### *a) Recopilación.*

A pesar de ser ya muy amplia, la recopilación de la tradición musical leonesa está muy lejos de ser completa. Los 2.000 documentos de nuestro Cancionero Leonés, además de los 650 recopilados en los otros cancioneros anteriores, pueden constituir un trabajo antológico muy completo en géneros y especies, pero no exhaustivo. Faltan por explorar comarcas enteras; otras lo están mínimamente, y una encuesta sistemática puede dar todavía abundantes frutos. Falta completar, como ya hemos dicho, la labor de búsqueda en los archivos, escritos o grabados, de tantos leoneses que se ha dedicado a recoger las tradiciones musicales de su tierra. Todo este material aún inédito debe ser recopilado, transcrito, ordenado, estudiado y editado, para que el gran Cancionero Leonés pueda llegar un día a ser realidad.

### *b) Conservación*

Si la pervivencia de la música popular tradicional leonesa corre peligro, hay que conservar todo lo que se pueda, y durante el tiempo que sea posible, ese pasado musical que va desapareciendo. Y esa conservación ha de hacerse de dos formas. Ante todo y preferentemente en vivo. Cualquier intérprete o grupo que conozca bien la tradición musical de un pueblo, valle, comarca o demarcación debería tener la oportunidad de ser conocido, de enseñar lo que sabe a quienes quieran aprenderlo, porque los depositarios del saber tradicional son cada vez más escasos. Pero tampoco hay que olvidar la conservación documental, ya que muchas veces es la única posible. Es necesaria y urgente una labor de captación de imágenes y sonidos (vídeo y fonograma) que lleve a los archivos todo lo que los cambios sociales y el paso del tiempo están haciendo desaparecer. El valor de estos restos del pasado, verdaderas piezas de museo, será cada vez más inapreciable, porque puede constituir un punto de referencia que contribuya a evitar el desarraigo y la masificación a la que estamos siendo empujados por el "progreso".

Ahora bien, para llevar a cabo correctamente esta tarea de conservación consideramos necesario que quienes la realicen sepan de antemano y estén convencidos de que están conservando algo que ya pertenece al pasado. Es necesario tener esto muy claro, porque pretender revitalizar y resucitar algo que pertenece al ayer y va desapareciendo con el paso del tiempo es como querer nadar contra corriente. La

conservación de lo antiguo no puede entrar en competencia con la expansión de lo actual, porque también en lo actual hay unos valores que es preciso reconocer, aunque estén mezclados con aspectos negativos. La música tradicional ha de ser presentada como un ejemplo casi histórico de una forma de expresión que formó parte de la vida y cultura de un pueblo, pero no como algo que tiene que pervivir necesariamente en la misma forma que antes. El aprecio de un pasado rico en valores musicales no nos debe llevar a caer en un arqueologismo estéril. La experiencia demuestra que todos los intentos de injertar el pasado en el presente han sido absorbidos por el paso del tiempo.

En resumen, se trata de conservar todo lo que podamos del pasado, y con toda la autenticidad que podamos, pero convencidos al mismo tiempo de que es pasado, que puede inspirar el presente, pero no sustituirlo.

### c) Reproducción

Entendemos por reproducción la interpretación de la música tradicional que no es llevada a cabo por los cantores y músicos que representan la tradición musical, sino por los que de alguna forma reelaboran los documentos originales tomados de los informantes. Esta actividad es, sin duda, la más delicada. Reproducir un pasado, musical en este caso, es una de las tareas que exigen mayor preparación, porque se trata de hacer una verdadera restauración. Todo trabajo de reproducción de un pasado musical debe ser hecho después de un estudio muy detenido, que deje claro qué es lo más característico, lo más representativo, y dentro de ello lo más valioso musicalmente. Sólo así la reproducción musical llevará el sello de lo auténtico. Pero hay que reconocer que no siempre se han realizado correctamente estos trabajos de reproducción, que tantas horas de esfuerzo y dedicación han consumido, porque no han estado precedidos de una labor de información correcta e imprescindible. Puesto que son bien conocidos los campos en que esta reproducción del pasado musical se ha llevado y se lleva a cabo, vamos a hacer una breve reflexión sobre cada uno de ellos.

Cuando se trata de *grupos de canto y baile*, la labor previa a la reproducción es, naturalmente, la información, a ser posible directa. Sólo una buena información resultado de un trabajo paciente de búsqueda, permitirá encontrar lo más auténtico, lo más característico de cada pueblo, valle o comarca, y evitará repetir indefinidamente los repertorios tópicos, aunque sean valiosos. La riqueza del folklore musical es tan grande, que es prácticamente inagotable. Siempre es posible encontrar algo nuevo. Y cuando se reproduce lo ya conocido, siempre es posible encontrar un nuevo soporte sonoro. Cuando se busca y se indaga, como lo están haciendo algunos grupos, se puede renovar el repertorio con decenas de bailes y danzas que resultan nuevos, de puro olvidados que estaban. Pero además, para cualquier baile se cantaban como soporte rítmico y musical un buen número de tonadas diferentes. ¿Por qué hemos de oír siempre las mismas? ¿Por qué no tomar ejemplo de las viejas pandereteras, que aguantaban y se turnaban una tarde entera sin apenas repetirse? Evidentemente, queda mucho camino por recorrer aquí.

Algo parecido se podría decir de la actividad coral. La necesidad de renovar los repertorios corales es palpable. Por bellas que sean canciones tan entrañables y "leonesas" como *Ya se van los pastores*, *Al lado de mi cabaña*, *Viva la montaña*, viva y otras que no cito por no alagar el discurso, ni son las únicas, ni siquiera las más bellas del repertorio leonés. Este, incluso en los arreglos corales, es muchísimo más amplio, porque varios compositores muy cualificados han venido trabajando sobre él. Pero además, las posibilidades de renovar el repertorio son hoy mucho mayores, ya que el fondo recopilado es amplísimo. Y los lenguajes y técnicas musicales con que hoy se puede tratar un tema, aunque sea tradicional, son también muy variados. De esa riqueza

y diversidad, creemos, debería dar también testimonio la actividad coral leonesa, en la parte del repertorio que se relaciona con la música tradicional.

Por lo que se refiere a los llamados *grupos folk*, el problema de la reproducción es mucho más complejo. La voluntad de poner a la gente de hoy en contacto con un pasado musical que ya no se puede encontrar en su lugar propio más que excepcionalmente, es innegable en estos grupos. La ampliación del repertorio como consecuencia de un trabajo directo de búsqueda en las fuentes también lo es, al menos en varios grupos leoneses. Pero hay un aspecto mucho más delicado que es el tratamiento musical. Cuando los grupos folk eligen para su repertorio tonadas de naturaleza tonal, que se pueden acompañar con armonías elementales, de éstas que se descubren por intuición cuando se tiene buen oído y cierta práctica, el resultado es generalmente correcto, pasable, aunque no siempre sea imaginativo y original (¿Puede serlo, con ese material musical como punto de partida?) Pero cuando se enfrentan a una melodía de naturaleza modal (afortunadamente lo hacen muy pocas veces), las limitaciones y las incorrecciones se hacen evidentes. La labor de armonizar una melodía modal es muy parecida a la de restaurar un monumento antiguo. No se puede hacer sólo por intuición, por talento natural, sino además con una preparación técnica, con un perfecto conocimiento del contexto, del estilo y de los recursos.

A nuestro juicio, éste es el problema más grave con el que se enfrentan hoy los grupos folk. De allí que en general eludan las melodías que les plantean problemas armónicos para los que no basta el buen oído y la intuición, y adopten para sus repertorios aquéllos que se pueden representar con arreglos elementales. ¿Cómo afrontar el desafío de las melodías de naturaleza modal, de rasgos arcaizantes, que a menudo son las más bellas del repertorio tradicional? Hay, a nuestro entender, dos soluciones. Una, la preparación musical en el estudio, que tiene que llegar a donde no llega la pura intuición. Otra, la colaboración de algún músico, de un técnico, al fin y al cabo. Pienso que tal colaboración debería ser normal, como lo es en otros campos de la canción. Cualquier cantautor, incluso de los más conocidos como creativos, inventa personalmente las melodías, pero busca la ayuda del arreglista que se las prepara y presenta musicalmente. ¿Por qué esta colaboración no se da en el ámbito de los grupos folk? ¿Por qué estos grupos han de ser autosuficientes, aun a costa de ser reiterativos hasta la saciedad? No vemos ninguna razón para ello.

## Conclusión

Hemos tratado de exponer, aunque en forma esquemática, los rasgos más característicos de la música popular leonesa y las tareas más urgentes que plantea su estudio y conservación. Esperamos que estas ideas básicas ayuden a quienes se dediquen, individualmente o en grupo, a alguna actividad relacionada con la música popular tradicional de León, y sirvan de orientación a los grupos de trabajo que, es de esperar, se pongan en funcionamiento a partir de este Primer Seminario sobre Etnología y Folklore de las Comarcas leonesas.

## NOTAS

1. Por lo que se refiere a León, la obra literaria más conocida es la titulada *Del Cancionero Leonés*, recopilada y publicada por D. Mariano D. BERRUETA en 1941 y

reeditada en 1971 (León, Imprenta Provincial). Contiene unas 600 coplas y unos 50 romances, sin música, recogidos de la tradición oral.

2. Miguel MANZANO y Ángel BARJA: *Cancionero Leonés*, vol I, tomos I y II; León, Diputación Provincial, 1988.

3. *Cancionero Leonés*, vol I, tomo 1, pp. 27-57.

4. Remitimos de nuevo al lector a nuestro *Cancionero Leonés* para seguir el análisis que aquí hemos hecho. De él tomamos los ejemplos transcritos para este trabajo.

5. *Cancionero Leonés*, vol. 1, pp. 85-86.

*(intercalar aquí los ejemplos musicales correspondientes)*

## EL BIERZO, ENCRUCIJADA DE CULTURAS MUSICALES DE TRADICION ORAL

Ponencia en el Congreso Etnografía y Folklore en El Bierzo  
(Ponferrada, 25-28 de septiembre de 1991)

La mayor parte de las ponencias que se van a desarrollar durante este *Congreso sobre Etnografía y Folklore en El Bierzo*, como no podía ser menos, están dedicadas a poner de relieve los rasgos que definen y distinguen la singularidad de la cultura tradicional berciana. Y en este mismo sentido van enfocadas las reflexiones que voy a hacer en esta intervención, con la que el Instituto de Estudios Bercianos me ha invitado a participar en estas jornadas.

### 1. Precisiones

Aunque el título que he puesto a mi conferencia, *El Bierzo, encrucijada de culturas musicales de tradición oral*, refleja bastante bien, creo yo, el contenido del tema que voy a desarrollar en los minutos siguientes, quiero comenzar por hacer

algunas precisiones breves, dado el corto espacio de tiempo de que dispongo, para situar en sus justos términos el asunto del que voy a tratar.

Por lo que se refiere a la música popular de tradición oral, la tarea de definir las singularidades que presenta la cultura musical oral de un ámbito geográfico determinado presenta casi siempre una serie de dificultades que suelen escapar a quien tiene de la música tradicional una idea general y simple, no muy precisa.

La primera dificultad aparece en cuanto comparamos la naturaleza de la música con la de otras realizaciones materiales que también son producto de la cultura tradicional. En el programa de este Congreso lo tenemos bien claro: no es lo mismo enfrentarse con molinos, rodeznos, edificios, instrumentos musicales, trajes, realizaciones festivas, costumbres u otro tipo de actos que tienen un soporte material visible, como objeto de estudio, que estudiar los sonidos musicales, cuya realidad material es por naturaleza fugaz, ya que se desarrolla en el tiempo. Es más, aunque la música popular tradicional haya que encuadrarla dentro del bloque de realizaciones que los estudiosos vienen denominado cultura espiritual, junto con el resto de las artes del lenguaje, al ser éste cantado o sustituido por sonidos instrumentales, presenta unas dificultades especiales desde el punto de vista de su captación, transcripción y análisis, que no aparecen tampoco en esas otras realizaciones que necesitan un desarrollo desplegado en sucesivos momentos de tiempo.

El segundo problema que se le presenta al estudioso al tratar de detectar los rasgos definitorios de la cultura musical tradicional de un determinado ámbito geográfico parte del hecho de que la cultura no conoce fronteras, ni administrativas ni naturales. Por lo que se refiere a la música popular de tradición oral, y ya lo afirmo desde este momento, como uno de los soportes sobre los que se va a apoyar mi discurso, los hechos musicales (las melodías) demuestran que toda la música de la península Ibérica, incluido Portugal aunque excluido el País Vasco, está hecha con materiales casi idénticos. Dicho de otro modo: las raíces musicales de las que brotan las diferentes realizaciones musicales de los pueblos de la Península son comunes. Y las diversificaciones que presenta cada una de las realizaciones singulares, consideradas desde el punto de vista musical, son casi siempre accidentales. Lo cual no quiere decir, por poner un ejemplo, que la música de Galicia suene como la de Valencia, sino que aquello que distingue a ambas son primordialmente las formas concretas en que cada uno de esos dos pueblos ha hecho uso de una cultura musical común para hacer realizaciones diferentes.

Así pues, todo trabajo encaminado a detectar los rasgos definitorios de una cultura musical determinada debe apoyarse por necesidad, si se quiere que sea mínimamente objetivo, sobre un análisis comparativo. Sólo comparando y cotejando lo que un pueblo canta, toca y baila, con lo que otros pueblos y gentes, de alrededor y de lejos, bailan, tocan y cantan, se puede percibir cuáles son los rasgos que definen la manera singular en que ese pueblo ha asimilado esa cultura musical que es herencia común de los pueblos de la Península Ibérica.

Tenemos, pues, que referirnos al repertorio como punto de partida, si queremos conocer la singularidad de un pueblo en lo que a música tradicional se refiere, entendiendo por repertorio el conjunto de cantos y músicas que ese pueblo (dése la amplitud que se quiera a este término) tiene o ha tenido al uso. Tiene o ha tenido, digo, porque es de sobra sabido que estando hoy la música popular tradicional en trance de olvido y desaparición, para conocer el repertorio musical de un pueblo es tan necesario conocer las muestras, por lo general escasas, de músicas y canciones que todavía queden vivas, como las otras, abundantísimas, que ya sólo quedan en la memoria y el

recuerdo de las personas que en tiempos pasados las entonaban a cada hora del día y en cada época del año.

Conocido ese repertorio en toda su amplitud, se impone primero examinarlo estudiarlo en todos sus elementos musicales (melodías, ritmos, sistemas melódicos, ámbitos, estructuras de desarrollo, géneros y especies musicales) y literarios (géneros literarios, mensuras poéticas y estróficas, contenido de los textos, relación del texto con la música), así como en el contexto etnográfico en que tiene lugar la interpretación de los cantos y músicas, al menos, por lo que afecta al trabajo del etnomusicólogo, en los aspectos que ayuden a un mayor entendimiento de la naturaleza musical de cada documento. Huelga decir que el análisis al que me estoy refiriendo sólo se puede hacer sobre la base de documentos escritos, es decir, de transcripciones musicales de los cantos y músicas interpretados por los cantores y cantoras que conocen y conservan la tradición musical popular.

Y sólo este conocimiento de las músicas populares en los elementos melódicos, rítmicos y literarios que las configuran es lo que permite posteriormente hacer una comparación bien documentada con los repertorios de otras tierras o de otros pueblos, para que quede claro en cada caso cuáles son los rasgos que configuran y definen una determinada herencia musical, qué es lo que la une y hermana con otras culturas, y qué es lo que la define y diferencia como distinta, original y singular.

Hechas estas aclaraciones metodológicas, entro ya directamente en el tema sobre el que me propongo tratar en los minutos que siguen.

## **2. Las fuentes de la música tradicional berciana**

Tratando de fuentes de la música popular de tradición oral hay que distinguir siempre entre las fuentes directas, y las fuentes indirectas o documentales; éstas últimas, con ser también imprescindibles para el conocimiento de esa música, siempre han de hacer referencia a las fuentes vivas, de las que toman el valor que tienen.

Las fuentes directas son los intérpretes de la música popular, los cantores e instrumentistas que conocen y ejecutan las músicas. Es evidente que si se quiere saber cómo es la música de un pueblo hay que escuchar directamente a los intérpretes que cantan, tocan y bailan las músicas tradicionales de ese pueblo. Este contacto directo no se puede sustituir por ningún otro medio de conocimiento, si se quiere tener una idea completa y una experiencia viva de las músicas y de todas las circunstancias que las rodean. Pero es necesario, en los tiempos que corren, matizar y completar la afirmación que acabamos de hacer. Porque la música popular que hoy queda viva y se puede escuchar todavía no es más que una porción muy pequeña del inmenso y variadísimo caudal de canciones y músicas que antaño constituían la riqueza musical tradicional.

Un ejemplo aclarará lo que acabo de afirmar. Supongamos que una persona venida de lejos ha asistido a las fiestas que recientemente se han celebrado en esta ciudad de Ponferrada, y ha tenido la ocasión de ver y escuchar las abundantes muestras de canciones, toques y danzas que los grupos folklóricos han interpretado durante los actos festivos. Esa persona se llevará, sin duda, la idea de que el pueblo berciano es un pueblo cantor, poseedor de un folklore que todavía permanece vivo y lozano. Pero esta idea, con ser real, no es completa, porque la lozanía y la vida del folklore musical no se demuestran sólo ni principalmente en desfiles y tablados ante un público que escucha. Cuando el folklore musical está vivo, como lo ha estado hasta hace poco, no se manifiesta sólo ni principalmente en actuaciones públicas, aunque éstas también tengan

lugar en los días festivos, sino, primordialmente, en una relación estrecha con la vida. El repertorio tradicional está integrado por una gran variedad de géneros y especies que rarisísimamente o nunca suenan hoy en esos actos ante el público, pero que constituyen el fondo de cultura musical transmitido secularmente de forma oral, la mayor parte de las veces en el contexto de la vida familiar, o en actos, celebraciones y costumbres de tipo privado o semipúblico que hoy han desaparecido en gran parte. Porque es preciso reconocer que la práctica de la tradición musical popular en el ámbito natural de la vida y las costumbres en que siempre tuvo lugar está hoy muy debilitada, y su pervivencia pasa en muchos lugares y tierras por un momento de gran debilidad.<sup>1</sup>

Es evidente que la idea que hoy nos podemos hacer de la música de tradición oral, incluso en una tierra como la berciana, en la que, como después diré, el folklore musical se presenta con una vitalidad inusitada, es muy limitada y parcial. Por eso se hace necesario, aquí como en cualquier otra parte, acudir a las personas mayores que todavía recuerdan una buena parte del inmenso caudal de canciones y músicas que interpretaban hasta hace unas décadas. El contacto con estas fuentes vivas del folklore es imprescindible para el conocimiento de la música popular tradicional. Mientras queden estos testigos de la tradición musical, es imprescindible acudir a ellos para que nos enseñen todo lo que saben, no sólo esa pequeña parte del repertorio que nos puede valer para organizar veladas y conciertos espectaculares y brillantes de folklore musical.

De ahí la necesidad de crear un archivo sonoro, o si se puede video-sonoro, de todos estos saberes musicales tradicionales. De ahí la necesidad de crear ese fondo documental, esa colección de fuentes indirectas, las grabaciones sonoras y los cancioneros en que esas grabaciones aparecen transcritas en signos musicales legibles, que, aunque sea en calidad de instrumentos materiales, nos pueden poner en contacto con la tradición oral musical, hoy en peligro de desaparecer por completo.

Por lo que se refiere a El Bierzo, estas fuentes indirectas no faltan. Aunque supongo que serán de sobra conocidas por quienes me escuchan, no puedo omitir la cita de las principales. Sin duda alguna hay que poner a la cabeza, entre las fuentes escritas, el *Cancionero berciano*, recopilado por Amador Diéguez Ayerbe, transcrito por Federico Fernández Luaña y publicado por el Instituto de Estudios Bercianos.<sup>2</sup> Para quien desee comenzar a estudiar o conocer el folklore musical berciano, esta obra es imprescindible. Un buen complemento documental de canciones bercianas aparece en la obra *El Bierzo* publicada bajo la autoría de J. L. Alonso Ponga y el mismo Diéguez Ayerbe, recopilador de la mayor parte de los documentos sonoros, transcritos aquí por Joaquín Díaz.<sup>3</sup> Finalmente, en nuestro *Cancionero Leonés* también hemos publicado, a lo largo de los seis tomos que lo integran, otras 45 tonadas bercianas pertenecientes a todos los géneros del repertorio tradicional. Por lo que se refiere a las grabaciones sonoras de tipo documental, únicas que se pueden considerar como fuentes completamente fiables, al no estar manipuladas ni adaptadas para su interpretación por grupos corales, hay que citar las 23 que contiene la cassette que acompaña la obra de Alonso Ponga y Diéguez Ayerbe ya citada, y otras 9 más que abren la antología sonora que acompaña a la obra de Concha Casado, *León, historia, tradición y arte*.<sup>4</sup>

Es evidente, pues, que el catálogo de las fuentes documentales de la música popular tradicional berciana del que puede disponer el estudioso no es muy abundante, y no está en consonancia con la riqueza y variedad de la tradición oral de esta singular comarca, que tiene una merecida fama de tierra cantora. De esto estaba yo bien convencido cuando me puse a la tarea de recopilar el *Cancionero Leonés*. Y alguien se podría preguntar por qué, entonces, no dediqué mayor atención y extensión a la música

popular berciana en esa publicación leonesa. Los motivos fueron muy claros para mí: la tierra berciana ya disponía de un cancionero básico, recopilado y preparado por dos buenos conocedores de su música tradicional, y capaces de completarlo con otro fondo documental amplísimo. Por esta razón, lo único que hice fue tratar de recoger unas cuantas muestras de un tipo de cantos más arcaico, más olvidado, menos vivo en esa memoria colectiva del pueblo berciano, que es la que recoge principalmente la obra de González Ayerbe y Fernández Luaña.

Que este otro tipo de repertorio más arcaico y más recóndito existe en El Bierzo, además del que todavía se conoce y se canta, es evidente. El mismo Cancionero Berciano recoge en todas sus secciones algunas muestras de cantos que pertenecen a la veta más antigua de la tradición oral. Pero es sobre todo en la obra de Alonso Ponga y González Ayerbe donde aparecen un mayor número de estas tonadas antiquísimas, relacionadas estrechamente con las costumbres y usos a cuyo estudio se dedica la obra, como son el pastoreo, los aguinaldos y Reyes, la siembra, la siega, el espigueo, el acarreo, la maja, la trilla, la vendimia, el magosto, las bodas, el ciclo del lino, el filandón, los ramos y el romancero. Por mi parte, en la breve muestra de canción berciana que recogí para el Cancionero Leonés, dirigí también mis pesquisas hacia esta veta más antigua de la canción berciana, con la intención de dejar documentada su existencia. En esta misma dirección apuntan no pocos de los documentos recogidos por D. Alberto Moran, que él me cedió amablemente para que pudiesen ser transcritos en las páginas de la recopilación leonesa, así como otra importante colección recopilada por D. Felipe Magdaleno, que próximamente verá la luz en una publicación dedicada a la labor que como músico folklorista llevó a cabo el fundador de la Coral Isidoriana.

### 3. Bases para un análisis de la canción popular berciana

Es evidente que este punto no puedo desarrollarlo con la amplitud y profundidad que exigiría, tanto por falta material de tiempo como a causa de las dificultades que presentaría para no pocos de los que me escuchan el empleo de la terminología propia de un trabajo etnomusicológico. A pesar de ello, quiero al menos perfilar sumariamente los rasgos que definen en el aspecto musical el repertorio tradicional berciano. Una lectura analítica y comparativa de los trabajos de recopilación que he citado permite sacar las siguientes conclusiones, al menos de forma provisional, es decir, a partir del fondo documental del que hoy se puede disponer:

a) Por lo que se refiere a los *géneros y especies de música*, en el repertorio berciano aparecen todos los que son propios de la tradición oral musical del entorno geográfico en el que El Bierzo está enclavado, a saber: rondas y cantos líricos de todo tipo, bailes y danzas en ritmo binario y ternario, romances y cantos narrativos pertenecientes a todos los estilos propios de estos géneros, desde los más severos hasta los más melódicos, cantos de boda, canciones de cuna, repertorio infantil, cantos de trabajos y faenas, cantos que acompañan a las más variadas costumbres a lo largo del ciclo anual, y cantos religiosos de los ciclos de Navidad y de Pascua.

Sin embargo, si se analiza el repertorio berciano comparativamente con los del entorno, aparecen ciertos rasgos diferenciadores, como son, entre otros, la enorme abundancia de cantos de estilo rondeño y de carácter lírico, y el predominio de la jota sobre todas las demás especies de baile y danza. En cambio la escasez de romances y cantos narrativos, de canciones de boda y sobre todo de repertorio infantil, este último

casi totalmente ausente en los cancioneros, es muy probable que sea debida más bien a la falta de atención de los recopiladores hacia estos géneros.

b) El análisis de los *elementos musicales* revela los siguientes rasgos en el repertorio berciano:

- \* Predominio de los sistemas melódicos tonales sobre los modales.
- \* Predominio de los ámbitos melódicos amplios, de ocho o más sonidos, sobre los ámbitos de cinco o seis notas, que son los más frecuentes en los repertorios vecinos,
- \* Presencia frecuente de intervalos amplios, sobre todo sextas mayores y menores, en consonancia con el carácter predominantemente tonal del repertorio.

- \* Predominio muy acentuado de los ritmos ternarios, simples o agrupados, sobre los binarios, tanto en los géneros rondeños como en el repertorio de los cantos coreográficos.

- \* Predominio de las estructuras compuestas de estrofa y estribillo sobre todas las demás estructuras de desarrollo melódico.

- \* Abundancia de canciones de carácter *centonal*, compuestas a base de acumulación de varios cantos soldados en forma de potpurri, sobre todo en la parte del repertorio que revela una difusión y una hechura más reciente. En este punto hay que observar que de la lectura del Cancionero berciano se deduce que este tipo de canciones parece estar originado por adaptaciones musicales debidas más bien a una mano culta que a la evolución normal del folklore de tradición oral, en el que este fenómeno se produce muy raramente.

- \* Frecuencia de interpretaciones a dúo en el canto colectivo. Respecto de este rasgo, ya señalado por Fernández Luaña, hay que advertir que, si bien añade musicalidad y lirismo en los casos de canciones de naturaleza tonal, en algún caso también desnaturaliza la severidad y sobriedad de ciertas tonadas arcaicas, a las que es aplicado el dúo de una forma totalmente impropia, por una especie de contagio procedente de otro bloque del repertorio.

c) En cuanto al *aspecto literario*, el análisis de los repertorios bercianos revela también algunos datos, a modo de constantes:

- \* Predominio casi absoluto de la cuarteta octosilábica asonante como fórmula métrica de las estrofas de los cantos de estructura compuesta. La única excepción digna de mención es la mensura poética de El bien parado, cuya métrica es la seguidilla, ya que se trata de un ritmo de bolero, originario, como se sabe, de tierras levantinas, y asimilado por la tradición berciana en una forma muy singular.

- \* Presencia frecuente de nombres propios de pueblos, lugares, comarcas y villas de la tierra berciana en los textos de las canciones, detalle que por lo general suele revelar una mano culta, una intención popularizante y una hechura más bien reciente.<sup>5</sup> Este fenómeno de adaptación literaria se hace evidente sobre todo cuando aparecen expresiones y alusiones locales en textos difundidos por un ámbito geográfico amplio.

- \* Presencia de un cierto número de tonadas de evidente hechura culta, cuya configuración literaria y musical se adapta al género rondeño de estilo melódico y carácter lírico, al que hemos aludido antes.<sup>6</sup>

- \* Abundancia de arcaísmos y expresiones pertenecientes a la tradición lingüística de la tierra berciana en el bloque de cantos que en el aspecto musical presentan también rasgos de mayor antigüedad.

El conjunto de los rasgos anteriormente citados configura la forma en que las gentes de la tierra berciana han asimilado el patrimonio musical común a la mayor parte de las tierras de la Península Ibérica. Es evidente que aquí no hemos hecho más

que enunciarlos, pero cada uno de ellos se puede fundamentar documentalmente en los cancioneros y recopilaciones sobre las que hemos realizado este recorrido analítico.

#### 4. El repertorio berciano y su entorno geográfico

Al comienzo de mi intervención me he referido al método comparativo como único medio de detectar lo que en la tradición oral musical de un ámbito geográfico determinado hay de común con la de otros, y lo que hay de característico. Es evidente que las comparaciones hay que hacerlas sobre todo y en primer lugar entre pueblos, comarcas, regiones o ámbitos geográficos vecinos, y después con los más alejados, en una especie de círculos concéntricos que permitan detectar las interinfluencias e irradiaciones mutuas que recíprocamente ejercen unas gentes y pueblos sobre otros. Por lo que se refiere a la música tradicional berciana, podemos hacer, al menos de forma provisional, las siguientes afirmaciones, a partir de un análisis comparativo de los repertorios del entorno geográfico:

1. En el repertorio tradicional berciano no hay influencia gallega. Creo que esto se puede afirmar rotundamente. Pero esta afirmación hay que entenderla correctamente. Es un hecho que en El Bierzo se cantan canciones gallegas. Pero se cantan como gallegas, a sabiendas que lo son. Este es un fenómeno que siempre ocurre entre pueblos vecinos. Lo que quiero decir con esta afirmación es que la música berciana como tal no está influida por la música gallega. Más claro: la música berciana no es una especie de híbrido, resultado de la mezcla de dos culturas musicales, la castellana, o la leonesa, por una parte, y la gallega por otra. Si en la música popular berciana hay ciertas similitudes con la gallega, éstas no son mayores que las que se dan entre ésta y las de tierras más alejadas. Ya he dicho al comienzo que las raíces de la cultura musical tradicional son comunes a casi todos los pueblos que habitan la Península Ibérica.

2. En las recopilaciones de música tradicional berciana aparece ese fondo común secular, de géneros y especies de cantos arcaicos (romances, cantos de laboreo, cantos de boda, canciones de baile y danza, repertorio infantil, cantos infantiles, cánticos religiosos, etc.) que pertenecen al patrimonio común de los pueblos de la Península. Ahora bien: este repertorio se conoce mucho menos que el otro más reciente, por dos razones: porque ha sido menos recogido y estudiado, y porque ha quedado en parte olvidado y sustituido por otros cantos que por diversas vías de procedencia han llegado a la tierra berciana.

3. En la tierra berciana se canta también un repertorio cuyo análisis musical revela que es reciente, constituido en gran parte por canciones y tonadas de estilo lírico, de carácter melódico, configurado por esa serie de rasgos musicales que ya hemos dejado señalados más atrás. La explicación de este fenómeno seguramente obedece a causas de tipo económico y sociológico, que han ocasionado la convivencia, en esta tierra, entre personas procedentes de otras tierras a veces lejanas. Estas personas han traído sus costumbres y estilos musicales a los pueblos bercianos, y las gentes de esta tierra, cantoras por naturaleza y tradición, las han asimilado con un estilo propio y singular.

4. Si comparamos al pueblo berciano con los pueblos vecinos (León, Castilla, Galicia, Asturias), en el aspecto de la pervivencia del folklore más arcaico, las diferencias con esos pueblos no son muy grandes: los cantos más antiguos, ligados a las costumbres y usos tradicionales, van olvidándose a medida que los modos de vida van cambiando. Ahora bien, mientras que en los pueblos vecinos que hemos citado el

folklore musical que agoniza no es, en general, sustituido por otro, el pueblo berciano no enmudece, sino que manifiesta una gran vitalidad cantora. La costumbre de cantar pervive en esta tierra, mientras que en otras se ha perdido o está a punto de perderse.

Estos son, a mi juicio, los datos más relevantes que se deducen de un estudio comparativo entre la tradición musical berciana y la de otros pueblos vecinos. Los límites de este estudio no me permiten extender las comparaciones a otros pueblos más alejados.

## 5. Conclusiones

Hechas las consideraciones y reflexiones a que me ha obligado el tema que he desarrollado en estas jornadas, considero útil dejar redactadas, como final de mi intervención, algunas conclusiones prácticas, para que puedan formar parte de la lista de propuestas que todo Congreso debe dejar planteadas como programa de acción. Por mi parte son las siguientes:

1. Es necesario, si se quiere conocer la cultura musical tradicional de El Bierzo con la amplitud y profundidad que merece, publicar cuanto antes los fondos documentales ya recopilados, a los que hacen alusión los autores del *Cancionero Berciano* y los de la obra *El Bierzo, Etnografía y Folklore*. Los autores del primero aseguran que tienen recogidos unos 500 documentos; los de la segunda obra afirman que han hecho una breve selección entre más de 200 temas. La colección recopilada por D. Alberto Moran es también numerosísima. Y es muy probable que muchos bercianos amantes de la cultura de su tierra tengan colecciones particulares valiosísimas, algunas de valor histórico irrepetible. Mi *primera propuesta* es la siguiente: Que se haga un esfuerzo, por parte de las Instituciones bercianas, de transcripción musical y de publicación, escrita y sonora, de todos estos fondos ya recogidos. Estas publicaciones constituirían una ayuda importantísima, imprescindible, para un conocimiento más perfecto de la música popular berciana.

2. A pesar de que los trabajos ya existentes representan un fondo considerablemente amplio, es indudable que todavía no se ha llevado a cabo una recopilación sistemática de la música popular de tradición oral de El Bierzo. Mi *segunda propuesta* es: Que las Instituciones bercianas patrocinen un trabajo sistemático de recogida de la tradición oral musical, como primer paso para su posterior publicación y transcripción musical, y que este trabajo vaya orientado principalmente hacia la recopilación de la veta musical más arcaica de la cultura musical berciana.

3. Es un hecho indudable que en la tierra berciana trabajan grupos numerosos en la conservación y recuperación de la cultura musical tradicional. Y es también un hecho que esta recuperación se orienta preferentemente hacia la porción más reciente y más viva de esa tradición musical. Mi *tercera y última propuesta* es: Que esos grupos hagan un esfuerzo por encontrar y conservar también lo que puedan de las tradiciones musicales más antiguas, ampliando sus repertorios con un estilo que, si bien no es tan espectacular, sí es, musicalmente hablando, mucho más rico y variado en sonoridades.

## NOTAS

1. En nuestro *Cancionero Leonés*, vol I, tomo 1, p. 8. hacíamos a propósito de esta difícil pervivencia una serie de consideraciones que hemos dejado transcritas en el escrito anterior de este libro, *Aspectos musicales del Cancionero Leonés*.

2. AMADOR DIÉGUEZ AYERBE y FEDERICO FERNÁNDEZ LUAÑA: *Cancionero berciano*, Ponferrada, Instituto de Estudios Bercianos, 1977.

3. J. L. ALONSO PONGA y A. GONZÁLEZ AYERBE: *El Bierzo*, Ediciones Leonesas, León, 1984.

4. CONCEPCIÓN CASADO: *León, Historia, tradición y arte*, Editorial La Muralla, Madrid, 1977.

5. *Cancionero berciano*, págs. 3, 5, 6, 13, 15, 18, 19, 21, 24, 33, 34, 36, 41, 44, 51, 57, 59, 61, 73, 74, 77, 80, 85, 86, 91, 95, 102 y 117.

6. *Cancionero berciano*, p. 55; *Cancionero Leonés*, núms. 264, 265 y 266.

7. Al hacer esta afirmación me refiero únicamente a los elementos que componen toda tonada: texto, música, género y estilo musical, sin entrar a considerar el aspecto político que tiene presente un determinado grupo que reivindica una parte del Bierzo (o quizá todo entero, es un aspecto que desconozco) como perteneciente al pueblo gallego. Sobre este punto concreto fui interpelado al final de mi ponencia por un miembro perteneciente a dicha formación, en cuya intervención quedó en evidencia cómo mezclar los aspectos de las demarcaciones políticas con los de las realidades de la cultura tradicional origina un embrollo mental del que es muy difícil deshacerse.

## MUSICA POPULAR DE TRADICION ORAL EN MADRID

Conferencia en el V Curso de Historia de Madrid |Arte en Madrid en la Edad Moderna|  
Cátedra Campomanes, de la Real Sociedad Económica Madrileña  
Madrid, marzo de 1993

Desde que la villa de Madrid se convirtió, por voluntad de Felipe II, en residencia de Reyes, comenzó también a ser polo de atracción para músicos de todo oficio, que buscaban en la Corte un modo de ganarse la vida poniendo sus aptitudes al servicio de la Capilla Real. Tanto para la solemnidad y brillantez de los servicios religiosos como para el solaz y pasatiempo en los días de ocio, los monarcas buscaban, encontraban y contrataban a los más renombrados intérpretes y compositores, tanto de España como de otros países de Europa.

No hubiera sido difícil, por consiguiente, tratar el tema de la música en Madrid desde su vertiente culta, y encuadrarlo entre los otros que se han desarrollado a lo largo de este curso, bajo el común epígrafe que da título a estas jornadas, *Arte en Madrid en la Edad Moderna*. Hechos tan señalados como la residencia y actividad musical de Tomás Luis de Victoria en Madrid durante la última etapa de su vida, como capellán de las Descalzas Reales, desde 1587 hasta 1611; o la publicación del libro *Obras de*

*música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón*, en la imprenta madrileña de Francisco Sánchez, en 1578; o la representación de la primera ópera, *La selva sin amor*, con texto de Lope de Vega, en el Teatro Real, hacia 1630, bastarían para colocar a Madrid en un lugar prominente dentro de la historia de la música de autor, lugar que no ha perdido a lo largo de los cinco últimos siglos.

Pero no he sido requerido para hablar hoy acerca de la música de autor, tan impropriadamente llamada *culta*. Otros especialistas en este campo de la historia de la música habrían ilustrado a los oyentes con mayor autoridad y erudición que yo, que me dedico a una parcela musical bien diferente, la música popular de tradición oral. De esa música es de la que voy a tratar en esta exposición, a la que he sido gentilmente invitado por quienes se han encargado de la organización de este *V Curso de historia de Madrid*. Hagamos, pues, un breve recorrido, por el repertorio de esa música popular de tradición oral de Madrid.

## 1. Aclaraciones previas

Y para comenzar, precisemos un poco los términos que dan título al tema del que vamos a ocuparnos, *Música popular de tradición oral en Madrid*. Para no entretenerles demasiado en estos conceptos introductorios, me voy a limitar a aclarar que decir *música popular de tradición oral* equivale a decir *folklore* o *folklore musical*, pero con una precisión mucho mayor, ya que *folklore* es un término muy general que comprende la cultura popular en toda su amplitud, y *folklore musical* es un término también bastante impreciso, cuyo empleo no deja muy claro el modo de transmisión de la cultura musical popular, que es un elemento esencial de la misma. Además el término *folklore* tiene ciertas connotaciones que se deben evitar cuando se intenta un acercamiento técnico, científico, al hecho musical objeto de estudio, el repertorio musical popular tradicional. Por consiguiente, ni voy a provocar o alimentar la añoranza, idealizando un pasado bucólico, como se hace a menudo cuando se habla de folklore, ni tampoco voy a caer en el folklorismo que exalta y defiende cierto tipo de música con algunos rasgos tradicionales, como se suele hacer cuando se jalea a folklóricos y folklóricas para que nos aneguen en el mundo de la copla, ese híbrido de popular y culto que hoy se quiere reavivar, principalmente a impulsos del comercio.

En cambio el término *música popular de tradición oral* deja claros y precisos los conceptos básicos necesarios para entender desde el principio que vamos a tratar de música popular, es decir, de canciones y músicas instrumentales que han adquirido cierta difusión entre la gente, entre ese colectivo que llamamos *pueblo*, y que nos vamos a referir a las músicas y canciones conservadas, creadas y difundidas por tradición oral, es decir, sobre la base de la memoria como único o principal soporte, sin el recurso de signos musicales escritos y leídos. Evidentemente, estas acotaciones permiten concluir que nos vamos a ocupar preferentemente, casi exclusivamente, de las músicas y canciones que integran el repertorio de los pueblos y aldeas de ámbito rural, ya que son estos núcleos de población los que han mantenido las costumbres, usos y géneros de vida seculares de las que forma parte, como un elemento más, el folklore musical tradicional.

## 2. La música popular de tradición oral en la provincia de Madrid

Pues bien, refiriéndonos a un territorio como el que hoy integra la Comunidad Autónoma de Madrid, es decir, a la antigua provincia del mismo nombre, la primera duda que asalta a cualquiera que se ponga a reflexionar acerca del tema que nos ocupa es la siguiente: ¿Quedarán rastros de música popular tradicional en las poblaciones rurales de la provincia de Madrid? Duda, por cierto, muy razonable, ya que la influencia de la capital sobre el ámbito geográfico que la circunda podría haber borrado todo rastro de *ruralismo*, digámoslo así, transformando en un estilo de vida urbano todos los antiguos modos de vivir propios del ámbito rural, incluidas las canciones y músicas.

Esta misma pregunta se formulaba por la década de los años cuarenta el equipo de etnomusicólogos que colaboraban en el departamento de Folklore del recién creado Instituto Español de Musicología.<sup>237</sup> En efecto, cuando en dicha Institución se trazó un plan de recogida de documentos de música tradicional española, se enviaron misioneros preferentemente a las provincias y regiones en las que los trabajos de recopilación eran más escasos o inexistentes. Se pretendía con ello llenar las lagunas del mapa folklórico español, a fin de proceder posteriormente a un estudio comparativo integral de la música popular tradicional. Madrid era, y ello no es extraño, una de las provincias del territorio español donde nunca se había llevado a cabo un trabajo de recogida de música popular tradicional. Y para realizar esta tarea fue elegido uno de los mejores especialistas de la época, don Manuel García Matos, recién llegado al Real Conservatorio, requerido por el P. Otaño, Director del mismo, para impartir clases de Folklore Musical. En las notas introductorias que García Matos escribió como prólogo al *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid*<sup>238</sup>, obra que recoge el resultado de la búsqueda a él encomendada, hay una clara alusión a la opinión corriente acerca de la música popular tradicional de la provincia de Madrid. He aquí las palabras de nuestro renombrado etnomusicólogo:

"Muy común ha venido siendo la creencia de que Madrid y su provincia carecían de un verdadero cancionero popular. Dañoso ha sido este supuesto, pues que, a más de ser infundado y erróneo, por no apoyarse en sólida base que lo confirmara, evitó o coartó, seguramente, y en coyunturas muy propicias, particulares iniciativas y propósitos de búsquedas averiguadoras o de curiosos tanteos del terreno que, de llevarse a ejecución, hubieran tenido satisfacción cumplida, recompensa asaz colmada en el hallazgo cierto y el acopio nutrido de una riqueza folklórica que debió, sin duda, ser grande, según las muestras que nosotros hemos llegado a recoger. La obra presente da un rotundo mentís al equivocado y tradicional prejuicio. Madrid cuenta desde hoy con su cancionero típico regional."<sup>239</sup>

El resultado de la búsqueda de García Matos en la provincia de Madrid se publicó en la obra cuyo título ya hemos citado: *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid*. Los tres tomos que la forman contienen un total de 816 documentos, que suponen una enorme riqueza en el campo de la música popular tradicional. El material documental, que comprende melodías y textos de una gran riqueza y variedad, está ordenado sobre la base de un criterio funcional diseñado por el Dr. Marius Schneider, Director del I. E. M. Las canciones aparecen ordenadas siguiendo el ciclo anual de trabajos, costumbres y fiestas, conforme al que se desarrolla la vida en el ámbito rural. El *ciclo de Navidad*

---

<sup>237</sup> El Instituto Español de Musicología, y dentro de él la Sección de Folklore Español, fue creado por decreto el 27 de diciembre de 1943, como organismo filial del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

<sup>238</sup> Manuel GARCIA MATOS: *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid*, Instituto Español de Musicología, Barcelona - Madrid, 1951- 1960.

<sup>239</sup> M. GARCIA MATOS, o. c., p. IX.

comprende cantos de aguinaldo, villancicos, romances y canciones seriadas; el ciclo de *Carnaval* y *Cuaresma* incluye en su primera sección canciones de cuna, infantiles y cantos de carnaval, y en la segunda canciones de quintos, rondas de enamorados, cánticos de cuaresma y canciones de esquileo; el *ciclo de mayo* incluye cánticos de rogativa y canciones de mayo; el *ciclo de verano* abarca los cantos relativos a los trabajos del campo, arada, siembra, siega y acarreo; el *ciclo de otoño* comprende canciones de toros, de bodas y de ánimas; y finalmente la sección de *músicas de baile* incluye una amplia colección de seguidillas, jotas, danzas de palos y otros bailes diversos.

El fruto de la labor recopiladora del profesor García Matos en la provincia de Madrid fue, pues, muy abundante en lo musical y muy representativo en cuanto a la relación entre la canción popular y la vida rural, que aparece reflejada en el repertorio tradicional en todas las etapas del ciclo vital y anual de costumbres. Por ello García Matos lamenta el hecho de que se llegara tarde a recoger una riqueza musical que debió ser muchísimo más grande de la que él pudo todavía salvar. He aquí sus palabras:

"Han sido no pocos los pueblos en que a duras penas logré encontrar uno o dos ejemplos de su ya -puede decirse- fenecido cancionero; otros, casi ni eso supieron dar; en muchos ha sido preciso "descubrir" el documental obtenido, y en todos surgieron siempre los testimonios de viejas personas que aseveraron la existencia pasada de cantos y costumbres, de danzas y bailes cuyo contenido y desarrollo nadie en la actualidad recuerda al por menor, ya que hace muchos años dejaron de practicarse. Y todo ello causado, como suponerse puede, por el influjo urbano que la capital irradia, influjo que de cuarenta años a esta parte llegó más fácilmente a los medios rurales merced a la más extendida red de comunicaciones y a la mayor asequibilidad del transporte intercomarcal".<sup>240</sup>

Sin que le falte alguna razón a García Matos, hay que decir también que la mayor parte de las tierras de España han corrido en los últimos cuatro decenios la misma suerte que Madrid, aunque por causas mucho más diversas que ésta que apunta García Matos, y que no es del caso ponerse a analizar aquí. Lo cierto es que la música popular de tradición oral está hoy en su última etapa de vida, ya a punto de extinguirse. Y los que hoy todavía hacemos labor de recopilación de folklore musical seguimos constatando este estado ya agónico de unas tradiciones musicales que pervivieron durante siglos y que están hoy a punto de extinguirse.

### 3. ¿Es antigua la música popular tradicional? ¿Cómo podemos saberlo?

Acabo de decir que la tradición musical oral contenida en el repertorio popular tiene una antigüedad de varios siglos. Pero esta afirmación no puede hacerse de forma contundente, sino que requiere algunas matizaciones y precisiones, ya que la antigüedad de las músicas populares de tradición oral no puede establecerse sobre la base de la misma metodología que se aplica a los documentos de música de autor, a lo que generalmente llamamos partituras.

Quienes trabajamos en el campo de la etnomusicología no nos enfrentamos con documentos escritos o con datos de archivo, sino con unas músicas que desde hace siglos han vivido en la memoria de los intérpretes y cantores, se han ido transmitiendo por tradición oral, y en un momento dado, sólo desde hace aproximadamente un siglo,

---

<sup>240</sup> M. GARCIA MATOS, *ibid.*, p. IX.

han quedado como congeladas, transcritas en las páginas de los cancioneros, sin referencia documental en el pasado. Por ello la certeza de las conclusiones acerca de la antigüedad de las melodías del repertorio de las músicas populares de tradición oral no puede deducirse del estudio documental de las fuentes, sino que hay que buscarla por un método de musicología comparada.

La comparación se establece en el campo de la etnomusicología en un plano triple. Primero, dentro del mismo repertorio transcrito, cotejando las diversas *variantes* de un mismo *tipo melódico*,<sup>241</sup> ya que éstas, aun cuando hayan sido recopiladas y transcritas en una misma época, pueden representar diversos estadios de un mismo documento musical muy alejados en el tiempo y en el espacio geográfico. Segundo, relacionando la música de tradición oral con la música escrita o de autor, para poder detectar semejanzas o diferencias mutuas en los elementos musicales, las prestaciones entre ambos repertorios, y la forma concreta en que la tradición popular asimila la música llamada "cultura". Y tercero, cotejando el repertorio oral de un determinado ámbito geográfico con el de otras culturas musicales más o menos alejadas en el espacio geográfico, o también en el tiempo, ya que, como es sabido, hoy perviven todavía culturas musicales a las que podemos llamar "primitivas".

Refiriéndonos concretamente a la música de tradición oral de una amplísima porción de la Península Ibérica, la que podríamos llamar "tierra adentro", de la que forma parte la provincia de Madrid, el análisis comparativo entre los diversos repertorios de este ámbito geográfico y el cotejo con la música de autor escrita revela una serie de diferencias notables entre ambos. Porque en la cultura musical de transmisión oral aparecen una serie de elementos arcaizantes, que no se detectan en la música de autor. Enumero los más relevantes: *sistemas melódicos modales*, no tonales, en un porcentaje bastante alto, que en muchos repertorios supera el cincuenta por ciento; *ámbitos melódicos restringidos* que toman como base del desarrollo melódico el pentacordo o hexacordo, y no la octava; *cromatizaciones* en determinados grados del sistema melódico, que obedecen a leyes bastante estables, pero que no pueden interpretarse como modulaciones propiamente dichas; *libertad en el curso melódico*, de ningún modo sujeto a la tiranía de los grados tonales, de sus acordes, o de las leyes cadenciales; *irregularidades en las fórmulas rítmicas*, que no se sujetan en muchos casos a un compás fijo, sino que siguen la dicción natural del texto con gran libertad y espontaneidad, etc.

Esta serie de elementos musicales, junto con otros de menor relieve, conforman una buena parte del repertorio de la música de tradición oral, y se pueden detectar por medio de una lectura analítica y comparativa en todos los cancioneros de folklore musical, incluido el de la provincia de Madrid. Analizados en detalle y en bloque, y comparados con la música de autor, revelan que la formación, transmisión y conservación del repertorio musical en que aparecen tales características ha seguido un camino paralelo al de la música de autor, de la que ha recibido escasas influencias a lo largo del tiempo, se trata en efecto de dos culturas musicales bastante diferentes, una denominada "cultura" (valga la redundancia), la música escrita, y otra popular, folklore musical, música de transmisión oral, que, a pesar de haberse relacionado en

---

<sup>241</sup> Por *tipo melódico* entendemos cualquier invento musical: una canción, una melodía, un toque instrumental. Por *variante melódica*, cualquiera de las diferentes formas en que un determinado tipo se conserva en la memoria de los intérpretes de la música tradicional. Las diferentes variantes de un mismo tipo melódico difieren entre sí, pero sólo en los rasgos accidentales, no definitorios del tipo.

determinados casos y momentos, ello es indudable, han tenido vida diferente, han coexistido en paralelo durante largas épocas.

Volviendo ya a la pregunta que nos hacíamos al comienzo de este epígrafe, podemos formular la respuesta en los siguientes términos: aunque no se puedan asignar tiempos y épocas determinadas a las melodías del repertorio popular, sí que se puede afirmar, a la vista de los hechos musicales, que en la música de tradición oral aparecen una serie de elementos arcaicos que la música de autor ha excluido, ha eliminado (ha superado, se opina generalmente, no sin error) hace ya varios siglos. Dicho de otro modo: aun cuando una tonada popular haya nacido sólo hace unas cuantas décadas, dato que quizá se pueda constatar documental<sup>m</sup>ente en algún caso, puede estar hecha con elementos musicales arcaicos, que se han sustraído a la influencia de la música de autor vigente desde hace más de tres siglos.

#### **4. Músicas viejas y músicas recientes en la tradición oral de la provincia de Madrid**

Aplicando al *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid* el método analítico que acabamos de esbozar brevemente, podremos detectar en él la existencia de tonadas de muy diversa antigüedad. Abundan, desde luego, las de hechura bastante reciente, y quizá en mayor proporción que en otros cancioneros del entorno geográfico más próximo, como pueden ser los de Segovia y Ávila. Pero no únicamente por la razón que apunta García Matos, la proximidad a la capital, sino por otras más generalizadas, que afectan a la mayor parte de las provincias de la Submeseta Sur y las tierras de Levante. En todas estas tierras, el uso frecuente de los conjuntos e instrumentos musicales armónicos (sobre todo las guitarras) ha influido fuertemente en el predominio de las melodías tonales, más bien recientes, sobre los sistemas melódicos modales, cuya antigüedad, y a veces arcaísmo, es bien manifiesta. Lo mismo puede decirse del repertorio religioso, en general de hechura bastante reciente y llevado a las poblaciones del ámbito rural por los párrocos y los misioneros que lo aprendieron en los seminarios. Este repertorio revela una hechura culta, aun cuando su estilo literario, y sobre todo musical, sea popularizante, es decir, hecho a imitación de lo popular.

A estos dos bloques de canciones no se les puede asignar mucho más de unos dos siglos de antigüedad, ya que su pertenencia al repertorio tradicional supone la asimilación y la memorización de un estilo de músicas y textos que originariamente no es propio del pueblo, sino derivado del estilo de la música de autor. El anonimato de la mayor parte de las canciones de estos bloques no es obstáculo para la afirmación que hacemos, porque no todo lo que es anónimo es antiguo. La gente que canta canciones popularizadas, aun cuando sen de ayer mismo, ignora casi siempre el nombre de quien las hizo.

Más adelante me referiré y comentaré alguno de los documentos que en el Cancionero de Madrid revelan esta hechura más reciente. Pero quiero fijarme sobre todo en algunos de los que tienen trazas más antiguas, ya que éstos pueden ser una muestra de las sonoridades más genuinas de la tradición oral popular de las tierras madrileñas. Como ocurre en casi todos los cancioneros populares tradicionales, las tonadas más arcaicas aparecen en el repertorio de los romances y en las secciones vinculadas con las costumbres, usos y ritos más vetustos, como son las bodas, los trabajos y labores propios de la agricultura, las veladas familiares y vecinales y las faenas y ocupaciones caseras.

## 5. Breve muestrario de tonadas

Como no disponemos de tiempo para hacer un recorrido detallado de cada una de estas secciones, vamos a seleccionar algunos de los ejemplos más característicos de cada una de ellas.

He aquí, para comenzar nuestro recorrido, la melodía del romance de *Delgadina*: *Ejemplo I, n° 116*.

El arcaísmo de este canto se revela en su sonoridad protomelódica, que por razón del contexto podría clasificarse como un modo de *Mi diatónico* de ámbito estrecho, en la estructura AAB—>, en una sonoridad que recuerda las escalas pentafónicas (pentafonismo reducido aquí a tres sonidos) y en el estilo cuasi recitativo. Dato curioso: el romance está recogido en Madrid Capital. No constan datos del informante, ya que pertenece al fondo documental que aportó Magdalena Rodríguez Mata, sobre el cual no aparecen referencias en la obra a la que nos estamos refiriendo, el Cancionero de Madrid.

De entre las cinco melodías recogidas para el romance de *Gerineldo*, he aquí una, de trazas bien arcaicas:

*Ejemplo II, n° 103*.

Todos los rasgos de esta tonada, ámbito estrechísimo de tres sonidos, sistema melódico impreciso, compás de amalgama (5/8), estructura circular, revelan el carácter protomelódico de la misma.

El romance de *La Gallarda* (o *La devoradora de hombres*, recogido en Cadalso de los Vidrios, se cantaba con esta melodía:

*Ejemplo III, n° 79*.

Percibimos aquí la sonoridad característica del modo de *Mi cromatizado*, con los grados II, II y VI inestables, tal como aparece en la tradición musical popular, desde Finisterre hasta Tarifa.

Entre las 71 melodías de romances recogidas por García Matos abundan las de sonoridad vetusta. En las músicas de estas historias, transmitidas por tradición oral desde hace más de cinco siglos, aparecen rasgos musicales que demuestran su pertenencia a una cultura musical diferente de la cultura escrita que se practicaba en las catedrales, monasterios, cortes y palacios, donde los músicos de oficio, formados en escuela, trabajaban como servidores.

Tonadas de parecidas sonoridades encontramos, como no podía ser menos, en la sección de *cantos de boda*. Una celebración tan ancestral, que casi siempre incluía un rito, siempre fue acompañada con cantos de ambientación y acompañamiento que revelan también caracteres musicales arcaicos. He aquí dos de estas canciones. La primera de ellas recogida en Garganta de los Montes, abre la sección de cantos de boda, y suena de esta manera:

*Ejemplo IV, n° 416*.

Volvemos aquí a la sonoridad característica del modo de *Mi cromatizado*, presente en la tradición de toda la Península Ibérica, y a una melodía de estilo recitativo, en la que el texto se declama musicalmente, sin ninguna atadura rítmica a una fórmula repetitiva de compás.

El segundo ejemplo, recogido en Robregordo, suena de esta forma:

*Ejemplo V, n° 431.*

Vuelve a aparecer en esta melodía el ritmo de amalgama (agrupación de 5 fracciones, 3+2), con reminiscencias del pie métrico denominado yambo (breve + larga), heredado de la métrica del verso latino, en una tonada de ámbito estrecho, que no abarca más de cinco sonidos.

Pero ese mozo que se casaba, y que escuchaba los cantos con que las amigas de su novia acompañaban y solemnizaban los momentos más relevantes del rito, había cantado una temporada antes, solo o en pandilla, muchas *melodías de ronda* por las calles del pueblo, desafiando las fuertes heladas del invierno. Porque antes de conseguir un "sí" seguro, con promesa, había que rondar largamente. He aquí una de esas melodías, que las mozas escuchaban desde el otro lado de la ventana, y aprendían de memoria:

*Ejemplo VI, n° 241.*

La sonoridad característica del *modo de Sol*, austero, severo y sereno a la vez, aparece con todo su colorido en esta melodía arquetípica, de estilo recitativo, de ritmo Ubre, sometido sólo a la métrica natural de las palabras del verso.

No menos sugerente desde el punto de vista que estamos considerando, a saber, la vetustez de las melodías, es la sección de *canciones de cuna*. Es bien sabido, y ha sido muy frecuentemente comentado, que las tonadas que las madres cantan (cantaban, hay que decir ya) para dormir a sus niños contienen resonancias ancestrales, que de algún modo recorren el resto del repertorio tradicional. Escuchemos cómo suenan algunas de estas melodías, seguramente no muy diferentes de las que escuchamos de pequeños, si tuvimos la suerte de que alguien nos cantara para dormirnos:

*Ejemplos VII, VIII, IX y X, núms. 163, 164, 155 y 151.*

La sonoridad del *Modo de Mi*, tan arraigada en la tradición española, y la del modo menor de ámbito estrecho, no menos difundido por tierras de España, se percibe en estas bellas tonadas, tan simples como hondas. Nótese, en el segundo ejemplo, el sonido ambiguo del compás 5, señalado por García Matos con el signo del doble sostenido. Nótese también el estilo recitativo del último ejemplo, quizá el más bello de todos, por su sonoridad completamente diatónica.

El tiempo nos pone límites e impide que hagamos un recorrido, aunque sea somero, por todos los géneros y especies del repertorio que recoge el cancionero de Madrid. Por eso quiero terminar ya este breve muestrario de ejemplos con algunas canciones de las que acompañan faenas y quehaceres. Es bien sabido que en los pueblos de las dos submesetas son los trabajos relacionados con el ciclo de los cereales las que mayor tiempo han ocupado. El labrador vive al ritmo del año, que comienza en otoño con la siembra y termina con la cosecha por la misma época. Por ello en todos los cancioneros del centro de la Península Ibérica abundan las tonadas que acompañan a cada una de las fases del trabajo agrícola.

Pero hay un dato digno de notar respecto de una buena parte de este repertorio. Porque así como en los trabajos, colectivos o individuales, que se ejecutan con gestos o ademanes repetitivos los cantos se distinguen por un marcado carácter rítmico (cribar grano, cerner harina, majar, pisar la uva, espadillar lino, aserrar madera, golpear el metal, mover el fuelle en la fragua, cincelar, remar, tejer, etc.), no ocurre así en los cantos que acompañan trabajos que no exigen un ritmo constante, como, por ejemplo,

arar, segar, recoger grano, trillar, vendimiar, apañar frutos, etc. Las canciones que acompañan estos trabajos, que se hacen a menudo individualmente y a campo abierto, suelen ser más bien de tipo lento, meditativo, lírico, con grandes espacios de silencio entre frases y estrofas diferentes. Por ello no es extraño encontrar en este género algunas de las tonadas más hondamente líricas y de mayor belleza melódica.

Termino, pues, este muestrario sonoro selectivo con algunos ejemplos tomados de este repertorio tan singular.

He aquí primero dos tonadas de siega, la primera recogida en Bustarviejo y la segunda en Miraflores de la Sierra:

*Ejemplos XI y XII, núms. 382 y 385.*

En ambas tonadas un ámbito melódico estrecho y un estilo recitativo es la característica más notable.

Esta que sigue es una tonada de *acarrear el grano* hasta los trojes. Está recopilada en Talamanca de Jarama:

*Ejemplo XIII, n.º 403. (a partir de aquí se sombrea el texto y si se pincha en el trestro de una nota, desaparece el sombreado. No sé por qué razón. Sigo) 471* la tonada y su naturaleza modal o tonal, extrayendo de la misma el material de los

A pesar del tono humorístico del texto, el carácter profundamente urico de la melodía, en este caso de una amplitud notable, aparece con toda claridad.

Y ya para terminar, este bloque, otra tonada de siega recogida en Somosierra:

*Ejemplo XIV, n.º 388.*

Intencionadamente he dejado este ejemplo para el final, con el fin de apuntar un comentario que me parece muy sugerente. Es evidente que, tanto la sonoridad como el estilo de este canto nos recuerdan bastante cercanamente algunos estilos del repertorio del canto flamenco, y éste es un dato que habría que tener en cuenta cuando se trata de llegar a los orígenes de esa forma de canto tan singular, cuyos orígenes se buscan siempre en tierras del Sur.

Todas las tonadas que hasta aquí nos han servido como ejemplos sonoros manifiestan rasgos de antigüedad, y algunas de ellas de arcaísmo. Pero no todas las melodías que contiene el cancionero popular de Madrid pueden catalogarse dentro de este bloque. Como ya he dejado dicho, una buena parte de la recopilación madrileña está integrada por un repertorio cancionístico de hechura más bien reciente, muy influida por las sonoridades tonales de la música de autor. Tal tipo de tonadas aparece sobre todo en las secciones de cantos de baile, donde abundan las jotas y seguidillas, cuyo desarrollo melódico supone un esquema armónico de acordes tonales, en el repertorio religioso más tardío, compuesto por canciones piadosas y de devoción, y en el cancionero infantil. Además, una buena parte de los demás géneros, incluidos los que hemos tipificado con el muestrario que hemos puesto como ejemplo, también hay que clasificarla como música bastante reciente, en razón de la sonoridad que la caracteriza.

He aquí dos muestras del estilo al que me estoy refiriendo. El primero es un *canto de rogativa* a la Virgen de Navahonda, que suena así:

*Ejemplo XV, n.º 341.*

Como puede apreciarse, aquí estamos en un recinto sonoro completamente diferente del que se podía apreciar en los ejemplos anteriores. El único rasgo extraño en

esta melodía es el carácter suspensivo de la cadencia final, un tanto sorprendente en el contexto de su sonoridad completamente tonal.

Un último ejemplo, ya para dar fin al catálogo de muestras sonoras, un *villancico* recogido en Colmenar del Arroyo:

*Ejemplo XVI, n° 541.*

La sonoridad que percibimos en esta melodía ya no nos resulta en absoluto extraña: es la misma a la que nuestros oídos están acostumbrados desde siempre, a pesar del estilo popularizante del texto y de la música.

Con muy buen criterio, los preparadores de la edición del *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid* agruparon en el tercer tomo del mismo un total de 339 melodías, casi la mitad de las que integran la totalidad de la obra, catalogándolas en la presentación como un fondo menos representativo para el estudio científico de la tradición popular madrileña que el contenido en los dos primeros tomos.

Adviértase, no obstante, que no nos estamos refiriendo al clasificar así las tonadas a la inspiración o al valor artístico de las mismas, sino a los rasgos que las definen desde el punto de vista de su antigüedad, ya que éste es el objetivo primordial que nos hemos propuesto en esta exposición. En este aspecto, el cancionero popular de Madrid no difiere apenas de las recopilaciones de otras tierras de la Península Ibérica, cuyos fondos revelan una mezcla de estilos y una variedad de sonoridades que pertenecen a épocas muy diferentes de la historia de la música popular de tradición oral.

## 6. Estado actual de la tradición musical popular en la provincia de Madrid

Si nos preguntamos qué ha sucedido desde la década de los cuarenta, cuando fue recopilado el cancionero de Madrid, hasta hoy, podemos encontrar la respuesta en los trabajos de recogida de materiales que han sido llevados a cabo últimamente por José Manuel Fraile Gil, y editados por la firma TECNOSAGA, especializada en publicaciones documentales relacionadas con la música popular de tradición oral. Fraile Gil, uno de los mejores conocedores del romancero de tradición oral en el momento presente, ha trabajado insistentemente y de forma sistemática en todas las tierras de Madrid, incluida la ciudad, en busca de los últimos restos de músicas populares tradicionales. El resultado de su labor de recogida llena nada menos que 6 discos de larga duración y otros doce cassettes. Publicados todos ellos bajo el título de *Madrid tradicional*, estos trabajos recogen en soporte sonoro alrededor de 250 documentos, en su mayoría canciones, recogidas directamente de la tradición oral.<sup>242</sup>

Fraile Gil presenta uno de los últimos trabajos de esta serie con unas palabras que dejan bastante claro el estado actual de la tradición oral en Madrid:

"Esto que ahora tienes en tus manos, lector amable, es el fruto de un laborioso trabajo; germina después de haber mullido el terrónol con visitas / reiteradas a los que aún portan y comportan la tradición, después de haber sembrado la madrileña tierra con ansias de indagar, después de abonar este suelo con la consulta de los que escribieron

---

<sup>242</sup> Los discos LP, todos con la sigla VDP, llevan los siguientes números de catálogo: 1097, 1098, 2040, 2058, 10.273, y 10.2074. Los cassettes, con la sigla VPC, llevan los núms. 160, 161, 162, 166, 169 (I y II) 170, 177, 178, 187, 193, 209 y 210. Publicados todos ellos por TECNOSAGA, S. A, c/ Dolores Armengot, 13, 28025, MADRID.

antes, después, en fin, de regar este arriate con un poco de entusiasmo y ansia de mostrar lo que algunos, por desconocido, juzgan inexistente.

(.....) Es mucho aún lo que puede y debe espigarse en las rastrojeras que hoy apenas sí nos pueden dar una idea clara del trugal rielante que fueron antaño. Cada año, en cada mes, a cada día se nos va a puñados este saber popular, esta forma de entender la vida que sin prisas, sin ruidos, sin sobresaltos transcurrió como un venero fresco en las placetuelas y callejas de nuestros pueblos y aun de la Capital de nuestros Reinos".<sup>243</sup>

La audición de los documentos sonoros que llenan esta amplia antología demuestra que la tradición oral musical de las tierras de Madrid se ha ido debilitando progresivamente en las últimas décadas. A pesar del indudable interés que presentan muchos de los documentos recogidos, la colección está muy lejos de la riqueza melódica que todavía pudo recoger García Matos en la década de los cuarenta. Pero no hay que atribuir en exclusiva esta acelerada extinción de la cultura musical popular tradicional a la singular situación de las tierras que rodean a Madrid capital, porque este mismo fenómeno ocurre en todo el ámbito rural del país entero.

## 7. Consideración final

La música popular tradicional, profundamente ligada a unas formas de vida que han ido desapareciendo a lo largo de este siglo por razones económicas y sociológicas, está hoy en su etapa final de pervivencia. Y ante este hecho se vienen produciendo reacciones de muy variado signo. Las primeras recopilaciones escritas fueron hechas, desde el final del siglo pasado, con la intención de poner a salvo una cultura musical que se consideraba en trance de desaparición o deterioro. Un buen número de estas canciones recopiladas fueron tomadas por otros músicos, o por los mismos recopiladores, para componer armonizaciones corales o adaptaciones instrumentales con colorido localista o regionalista. Fuera del contexto en que nacieron, estas canciones fueron a menudo un símbolo y un medio de identificación de pueblos, comarcas o regiones. De este modo, el folklorismo sustituía a menudo, al verdadero folklore musical popular.

El mayor y más amplio intento de re-folklorización fue llevado a cabo durante más de tres décadas por la Sección Femenina de FET y de las JONS, que rescató del olvido un buen número de bailes y canciones que también han ido tomando el valor de símbolo de identificación, al haber sido interpretadas en certámenes y muestras por grupos populares o, más a menudo, por otros grupos que los sustituían en los escenarios y tablados.

La labor más positiva y duradera respecto de la música popular de tradición oral, aunque a corto plazo no sea ni útil ni rentable, es, sin duda alguna, su conservación documental y su transcripción musical. Los cancioneros populares y las grabaciones sonoras quedan como testimonio perenne de lo que fue durante siglos la forma de cantar y hacer música con instrumentos de ese colectivo que llamamos pueblo. Y todo documento del pasado tiene un valor imperecedero, tanto para la historia como, en el caso de la música popular, para inspirar de múltiples modos la actividad musical, tanto en el terreno de la creación como en el de la pedagogía.

Este es el caso de las músicas tradicionales de las tierras de Madrid. Aun cuando hoy no soplen vientos muy favorables al folklore musical, puede llegar un día en que

---

<sup>243</sup> José Manuel FRAILE GIL: *Madrid Tradicional*, Antología, vols. 6 y 7, presentación, Tecnosaga, VPD-102073, Madrid, 1991.

cada colectivo de los que forman la sociedad, cansado de ser completamente igual a todos los demás, busque y encuentre en las músicas populares tradicionales del pasado la manera de liberar la música popular de una masificación que parece que comienza a cansar a los grupos más sensibles y dinámicos. Si hasta no hace mucho cada pueblo y cada grupo humano tenía su música, como parte integrante de lo que era propio y característico, todo trabajo encaminado a conservar y a dar a conocer esas músicas del pasado puede ser como mínimo, un dato valioso para el conocimiento de la historia de cada pueblo. Y quizá también, como ya lo ha sido en muchos casos, para que las nuevas músicas y canciones que hoy se siguen creando traigan unas resonancias del pasado que permitan a cada pueblo expresarse con voz propia.

*(incluir aquí los ejemplos musicales correspondientes a la conferencia)*

## UN CANCIONERO LOCAL EN SOBRADILLO (SALAMANCA) (244)

(Nota importante: la llamada de esta nota no es el número 132, sino un asterisco)(\*)

---

<sup>244</sup> Este trabajo fue redactado a petición del P. Ángel Gajate, religioso Capuchino, para formar parte de un libro sobre la historia, vida y costumbres de Sobradillo, pueblo salmantino del que es natural el peticionario. La colección de canciones comentadas fue transcrita por Aníbal Sánchez Fraile, autor del *Nuevo cancionero salmantino*, a instancias del P. Agapito de Sobradillo, Catedrático de la Universidad Pontificia de Salamanca durante muchos años, también nacido en el mismo pueblo. Los textos y músicas de las canciones fueron recogidos directamente de personas naturales del lugar. Sus nombres constan en un manuscrito del P. Sobradillo, junto con sus edades, referidas aproximadamente al año 1945: Lorenzo Miguel González (68), Juan López González (37), Encarnación Simal Centeno (63), Manuela Manzanos Centeno (58), Regina Vázquez González (55), Valentina Simo Arroyo (46) y Juan López Martín (59). Se trata de un repertorio arquetípico de lo que puede recoger en cualquier pueblo cualquier persona con interés y amor a las tradiciones: una serie de canciones tradicionales que unas veces son variantes musicales que permiten un mejor conocimiento del funcionamiento de la memoria colectiva, y otras son versiones únicas, o al menos desconocidas hasta ahora, de canciones que son verdaderas joyas en su género. Al final incluimos las melodías transcritas por Sánchez Fraile, incluyendo sólo los textos menos conocidos por otras recopilaciones. (Nota importante: la llamada de esta nota no es el número 132, sino un asterisco)(\*)

## El valor de un trabajo de recopilación debido a la iniciativa privada

La recopilación de la música popular de tradición oral siempre ha estado en este país de abandonos y desidias a merced de la iniciativa privada, dependiendo de personas que llevadas por el amor a las cosas, por la sensibilidad hacia los valores de lo tradicional o por simple pasatiempo, se han animado a recoger las canciones y los toques instrumentales, bien para que no desapareciesen y se olvidasen, bien para que otras personas que desconocen estas músicas pudiesen conocerlas, estudiarlas o simplemente disfrutar de su belleza por medio de la lectura musical y del canto. En los casos en que estos trabajos de recopilación se han hecho de forma sistemática, llegándose a reunir un número considerable, las colecciones se han editado como cancioneros populares de un determinado ámbito geográfico. Refiriéndonos a la tierra salmantina, así ocurrió en su día con los dos cancioneros recogidos, transcritos y publicados sucesivamente por Dámaso Ledesma y Aníbal Sánchez Fraile, que se cuentan entre las obras más notables de recopilación de música popular de nuestro país. Pero en otras muchas ocasiones la labor de recogida se ha limitado a un ámbito geográfico más reducido, como una comarca o un solo núcleo de población. En estos casos, la falta de medios y ayudas para llevar a cabo una publicación de difusión reducida ha sido la causa de que no pocos trabajos de ámbito local, de valor muy diverso, se hayan conservado solamente en un archivo privado, entre los papeles y los libros de quienes llevaron a cabo la recogida de los datos. Y si esto ha ocurrido con todo tipo de trabajos relativos a cualquier aspecto de la cultura tradicional popular, mucho más ha sucedido en el campo de las canciones, en el que por falta de un músico que transcribiese las melodías, a menudo se han recogido únicamente los textos con que aquéllas se cantaban.

El empeño de algunas personas vinculadas por lazos de familia o de proximidad al pueblo salmantino de Sobradillo, y la fortuna de que unos papeles viejos no se hayan perdido, como ha ocurrido tantas veces, ha permitido que uno de estos trabajos haya podido ser recuperado y editado formando parte de otro más amplio en el que la historia, los recuerdos y las tradiciones de este pueblo van a quedar escritas para conocimiento de quienes no las llegaron a ver. Recogidos los textos por el P. Agapito de Sobradillo, religioso capuchino ilustre paisano de dicho pueblo, fueron transcritas en signos musicales por otro no menos ilustre y conocido salmantino, D. Aníbal Sánchez Fraile, organista que fue de la Catedral de Salamanca durante largo tiempo. La meticulosidad y la profesionalidad de los dos recopiladores, ocupados siempre en trabajos de investigación por razones de oficio, garantiza en este caso la fidelidad a las fuentes, y consecuentemente la fiabilidad de los documentos, dentro del estilo al que pertenecen, en el que la memoria, soporte fiel y a la vez inestable de músicas y textos, origina continuas variantes incidentales.

En este breve comentario voy a referirme únicamente a los aspectos musicales de las canciones, haciendo sólo las imprescindibles referencias que sean necesarias para completar la información musical, ya que los autores del libro se ocupan ampliamente de los aspectos etnográficos, históricos y literarios.

Tomada en conjunto, esta antología de canciones, aunque breve, presenta un interés musical extraordinario. Como en cualquier otro fondo de música popular tradicional, aparecen en él, desde vetustas y arcaicas melodías que pueden tener varios siglos de vida, aun cuando sus textos se hayan compuesto en época tardía, hasta

canciones de estilo popularizante o de hechura "cupletera" cuyo origen no puede remontarse muy atrás.

En el fondo más antiguo hay que incluir varias melodías cuyo decurso está conformado por sistemas melódicos de sonoridad modal, que pertenecen a una veta de cultura musical diferente de la música escrita o de autor. Una de estas melodías arcaicas aparece dos veces, en dos variantes melódicas un poco diferentes, en las tonadas que llevan por título *El arado* (1) y *La costurera* (5). La melodía de estos dos cantos es la misma, a pesar de que su transcripción en diferentes alturas haga difícil percibirlo. Se trata de uno de los tipos melódicos más difundidos por todo el cuadrante Noroeste de la Península Ibérica, que procede de una asimilación memorística de la salmodia del tono cuarto gregoriano, con el que se cantaba el *Miserere* en latín durante la Cuaresma y la Semana Santa. De esta melodía aparecen variantes en casi todos los cancioneros. En el *Cancionero Leonés*, por ejemplo aparece esta fórmula musical nada menos que en 43 variantes, que hemos ordenado allí por orden lógico evolutivo.<sup>245</sup> La evolución de esta melodía en la tradición popular se realiza a partir del diatonismo del tono IV gregoriano, cuyo sonido básico es la nota Mi, hasta una tonalidad menor sobre esta misma nota, pasando por varios estadios intermedios. Las dos canciones que hemos citado han de ser incluidas en esta última etapa evolutiva. En ellas, la tonalidad menor ya se ha sobrepuesto al diatonismo y a la sonoridad originaria del modo de Mi, que aparece en otras muchas versiones melódicas. La cromatización estable ascendente del segundo grado del sistema confiere la sonoridad menor a la melodía, mientras que la del séptimo grado convierte en sensible la subtónica, y por lo tanto en un tono menor lo que en otras variantes aparece todavía con una sonoridad diatónica, como ocurre en varios ejemplos del repertorio leonés. Sorprendentemente, la modificación que así sufre la fórmula la asemeja a la sonoridad severa de la fórmula salmódica del segundo tono gregoriano, que discurre en un ámbito grave cuya cuerda recitativa es el tercer grado del sistema, no el quinto.

Un caso parecido de adaptación de una fórmula gregoriana se puede percibir si se analiza atentamente la primera de las melodías de *El reloj de la Pasión* (2). En este caso es el tono del *Prefacio*, que el sacerdote cantaba en la misa, el que ha servido de base al canto. Y también en este ejemplo podemos observar cómo la sonoridad diatónica desaparece, aunque no pierda severidad, en la alteración ascendente del VII grado de la cadencia final (Mi #), que convierte en sensible la subtónica de la fórmula originaria. En cambio la melodía de la *Canción de bodas* (8) mantiene toda la severidad y el diatonismo del sistema modal de La, en el que el VII grado (Sol) no sufre cromatización alguna y proporciona a este canto una sonoridad arcaica, secular, muy acorde con el rito ancestral al que sirve de acompañamiento sonoro. Se observa también en este canto de boda una de las estructuras melódicas más arcaicas, la que combina el canto de una estrofa con sucesivos textos de recambio que entona un solista o un grupo de cantoras o cantores con un breve estribillo que sirve de respuesta. Todavía encontramos un tercer caso de sonoridad arquetípica del mismo sistema de La modal (transportado en este caso a la altura Sol) en la *Canción de Muelos* (11), en la que el III grado del sistema, la nota Si, ha sido transcrita por Sánchez Fraile con el doble signo de alteración del que el maestro salmantino se valió en su cancionero para representar los sonidos ambiguos o neutros que tan repetidamente encontró en la tradición oral musical de su tierra. Esa ambigüedad, que no es desafinación debida al

---

<sup>245</sup> Miguel MANZANO: *Cancionero Leonés*, vol. III, tomo 2°, p. 161 y ss.

mal oído de un cantor, sino matiz sonoro delicadísimo, que sólo un instinto musical muy fino es capaz de entonar y percibir, tiñe la melodía de una especial sonoridad que constituye, como otros, un rasgo definitorio de la música de estas tierras.

Por lo que respecta al sistema melódico de Mi modal, el más frecuente y característico de una gran parte de las tierras de la Península Ibérica, lo encontramos, como no podía ser menos, con dos de los perfiles sonoros con que más insistentemente se suele presentar en la música tradicional. Con hechura completamente diatónica aparece en la segunda de las versiones de *El reloj de la Pasión* (3) (atención, Mi está transportado a Sol en este caso), mientras que en la tonada de laboreo *Las vacas de Juana* (14) (también aquí Mi = Sol) aparece con los grados II y III inestables o cromatizados, y en consecuencia con una sonoridad ambigua también muy característica, consecuencia de ese fenómeno tan frecuente que el renombrado etnomusicólogo cacereño Manuel García Matos definía con la acertada expresión "alternancia modulante de tónicas homónimas", es decir, diversidad de funciones tonales y modales sobre un mismo sonido.

Además de estas tonadas pertenecientes a la veta más antigua de cultura musical popular tradicional, encontramos otras que indudablemente presentan una hechura algo más tardía aun cuando muestren todavía algunos rasgos vetustos. En este bloque hay que incluir en primer lugar dos tonadas cuyo sistema melódico, de sonoridad mayor, no puede ser clasificado con seguridad como tonal, ya que le faltan algunos de los rasgos que definen el comportamiento de la música de esta naturaleza. Son éstas las tituladas *A San Antonio (Sois ramo florecido)* (6) y *Levántate, morenita*. (13) Aparte de que en ninguna de ellas la nota final es el primer grado del sistema, sino el tercero, si observamos atentamente el decurso melódico de estas tonadas percibiremos que discurre con una gran libertad, y sin ataduras claras al dominio de los grados IV y V que condicionan el desarrollo de las melodías tonales. En la canción dedicada a San Antonio hay que anotar además otro dato referido al aspecto literario: la fórmula de su mensura poética, denominada *seguidilla chamberga*, tiene una singular secuencia en la que con los versos de siete y cinco sílabas que caracterizan la seguidilla alternan otros versos quebrados de tres sílabas, que siempre dan origen en la tradición popular a melodías llenas de gracia y ligereza rítmica.

También hay que incluir en este bloque las 13 fórmulas melódicas que se utilizan para la animación rítmica de las *Danzas de paloteo* que aparecen al final de esta pequeña antología. Una lectura analítica y comparativa de todo el conjunto permite apreciar una serie de detalles muy reveladores de la forma en que funciona la memoria como soporte en la música de tradición oral. El primero de ellos es el hecho de que algunas de ellas son variantes muy cercanas del mismo tipo melódico, que se repite insistentemente con varios textos diferentes. Al servir estos textos como denominación de los sucesivos lances, recuerdan a los bailarores las diferentes coreografías de cada uno de los lazos o episodios, que sin embargo coinciden a menudo en el número de pasos. Otro detalle que puede observarse si se comparan estas melodías es su constante fluctuación entre la sonoridad mayor y menor. Como es sabido, las danzas de palos se practicaron siempre por la mayor parte de la geografía peninsular, y con la ayuda de unos toques instrumentales (y textos de relleno que permiten recordarlas) que siempre tienen una sonoridad mayor, excepto por las tierras salmantinas y las del Norte de Cáceres, donde aparecen, como en este caso, en una sonoridad ambigua, consecuencia de la inestabilidad del III grado del sistema melódico. Ello es debido al hecho de que al ser interpretadas en su versión instrumental por la flauta de bisel de tres orificios (denominada *gaita* por las citadas tierras), adquieren la sonoridad neutra o ambigua

característica del sistema melódico de este instrumento. De ahí que al ser cantadas sean entonadas a veces en modo menor,<sup>246</sup> cosa que nunca ocurre cuando es la dulzaina el instrumento que las interpreta, ya que su sistema melódico básico está configurado por la sonoridad mayor. Una lectura atenta de las doce tonadas de la danza nos permite descubrir a Sánchez Fraile dando testimonio por escrito de ese extraño fenómeno de la sonoridad ambigua, que ya había detectado y consignado unos años antes en su *Cancionero salmantino*. Tanto la gaita (flauta) salmantina como los cantos de los intérpretes más fieles a la tradición de los sonidos ambiguos producen en el oyente una percepción de mixtura sonora que unas veces da la impresión de sonoridad mayor, otras menor y otras ambigua. No es desconcierto, por lo tanto, sino esfuerzo por puntualizar, la constante inestabilidad del tercer grado del sistema, que fluctúa entre la sonoridad mayor y menor, tal como aparece en las transcripciones de los toques. Hay que anotar a este respecto, para una lectura correcta, que Sánchez Fraile no toma siempre la misma nota como base, sino que unas veces escribe sobre altura Mi (toque introductorio y toques I, II -otra forma-, V, VI, VII y VIII); otras sobre Re (II -primera forma-, III y IV); otras sobre Fa (IX y X), y otras sobre Sol (XI, y XII).

En el tercero y último bloque de tonadas de la presente colección incluimos aquellas que revelan una hechura musical bastante reciente<sup>247</sup>, al par que un estilo literario en el que aparecen rasgos popularizantes, más que propiamente populares. Uno de los cantos que hay que incluir aquí es *el viacrucis* (4) que en la tradición popular suele denominarse *El Poderoso*, a causa de las primeras palabras del texto. Desde el punto de vista de la melodía esta pieza revela un estilo imitativo de lo popular, pero realizado (compuesto) por un músico de oficio. En cuanto a su texto, tanto el fondo como la forma son tardobarrocos. El repertorio de este tipo de cantos es especialmente abundante en el género religioso. La mayor parte de ellos fueron introducidos en el repertorio popular por sacerdotes y frailes misioneros que se valían de ellos para la instrucción religiosa y moral. El pueblo los asimiló bien, a causa de su sencillez melódica, a pesar de que en muchos casos el estilo y el contenido de los textos no se adaptaban a la mentalidad popular. *El Poderoso* aparece en decenas de versiones en los cancioneros populares, lo cual demuestra que debió de ser una de las piezas favoritas que los misioneros populares llevaban en su repertorio. En esta variante de Sobradillo podemos observar un rasgo musical sorprendente, que muy bien puede denominarse *retroevolución melódica*. En efecto, la melodía originaria de este canto está configurada por un sistema melódico de sonoridad menor (Sánchez Fraile la transcribe en altura Mi). Pero en la cadencia final, que se repite por dos veces, la melodía llega al sonido Mi, no por la entonación normal del II grado, Fa #, sino por el Fa natural, con lo cual la sonoridad menor se convierte al cadenciar en la propia del sistema modal de Mi. Empleando la expresión de Juan Bermudo, teórico del s. XVI, podríamos decir que estamos ante un modo de La "con resabios de Mi en la cláusula final". Fenómenos como éste son bastante frecuentes en la música popular tradicional, y como resultado de ellos aparecen en muchas tonadas sonoridades sorprendentes casi imposibles de encontrar en la música culta o de autor.

También hay que incluir en este tercer apartado el canto de aguinaldo titulado por Sánchez Fraile *Villancico* (12) que no es más que una adaptación tardía de textos

---

<sup>246</sup> Como ejemplo de lo que decimos pueden leerse los toques de paloteo transcritos por M. García Matos en la *Lírica popular de la Alta Extremadura*, todos ellos en un sistema menor (p. 341 y ss.).

<sup>247</sup> Cuando en música popular tradicional se habla de un canto bastante reciente, su época de aparición puede encontrarse entre finales del siglo XVIII y principios del XX.

petitorios navideños a una tonada de jota seguramente preexistente, a la cual tampoco se puede atribuir demasiada anterioridad, como se deduce de su configuración claramente tonal, la propia del tipo de jota más tardío. En cuanto a *La Peregrina* (7), tanto su texto, debido a pluma culta, como su estilo musical, tampoco permiten atribuirle demasiada antigüedad. Aunque se le suele clasificar en los cancioneros en la sección de cantos narrativos, está en el límite entre este género y las cancioncillas popularizadas en época tardía. Relacionar este canto que ensalza y retrata la belleza de la amada con los rasgos de los versos a *lo humano* propios del género (*la fina guedeja de cabello largo y rubio donde el alma se enreda, la espaciosa frente donde Cupido toma fuerza, los ojos desde los que el mismo Cupido dispara flechas, la boca risueña y pequeña que provoca, el enamorado que no se atreve a descubrir lo sagrado y oculto que toca al pañuelo, y muere abrazado...*) con un canto a la Virgen María Peregrina y con el Camino de Santiago como ruta de peregrinación, a su paso por tierras de Astorga, tal como algún sabio cronista nativo de Maragatería ha hecho alguna vez, es del todo improcedente. Aunque es verdad que el amor a la pequeña patria explica estos extremos. También en la melodía de este canto se nota cierta indefinición entre el tono mayor y el menor, debida a la inestabilidad del tercer grado del sistema, que al estar borroso en la memoria de los intérpretes, confiere a la melodía una ambigüedad que le da mayor interés. Y esta continua inestabilidad aparece en las numerosas versiones que de este canto tardío se han recogido en cancioneros de Ávila, León, Jaén, Salamanca, Teruel y Zamora.

Finalmente, los cantos *Soñé una noche que me casaba* (9) y *Una mañana de primavera* (10) pertenecen, dentro de este apartado, al bloque más reciente, a un estilo que hizo su aparición al final del pasado siglo, cuando el repertorio narrativo tradicional, formado por romances viejos, iba siendo sustituido por canciones de estilo cuplé que cantaban y vendían en pliegos impresos los ciegos y copleros itinerantes, o que llegaban al ámbito rural como consecuencia del contacto cada vez más frecuente entre los pueblos y las ciudades. Estamos ya aquí en la época más tardía de la cultura musical tradicional, cuando el estilo popular de música y poesía decae y se trivializa con canciones sensibleras de contenido "novela rosa" y de estilo musical popularizante que, sin embargo, hacen las delicias de la gente sencilla del pueblo. Este las aprende, las repite, y acepta también otras nuevas que ciertos *especialistas* (maestros, párrocos, misioneros, músicos de oficio o de talento natural, y otras "fuerzas vivas" de la cultura) siguieron creando para él, y han seguido casi hasta hoy, impulsados por un amor a lo popular y por un afán de instruir y adoctrinar que resulta en ocasiones un tanto sospechoso.

Sorprendentemente, también en estos dos cantos tan tardíos aparecen algunos rasgos de ese fenómeno que hemos denominado retroevolución musical. En esta versión de *Soñé una noche* no aparece ni en un solo caso el VII grado como sensible de un sistema tonal menor, contra lo que es habitual en las variantes recogidas en otras tierras, en que aparece con todos los rasgos tonales bien definidos. Y en cuanto a la tonada *Una mañana*, es la fórmula rítmica en que fue entonada, de enredada amalgama, de la que Sánchez Fraile se libra como puede cortando por lo sano con un ritmo ternario de muy dudosa corrección

Como conclusión de este comentario musical podemos decir que la antología de canciones populares recogida en Sobradillo, aunque breve, es una buena muestra de las variadísimas funciones que la música cumplía en la sociedad rural, así como de los rasgos musicales que presenta la tradición oral musical de las tierras del Noroeste de la Península. Esta tradición es una herencia común, y está perfilada una serie de rasgos

que la identifican, como son las sonoridades y los ritmos básicos, el estilo musical, la funcionalidad de las canciones y los toques instrumentales, los géneros y especies del repertorio. Pero también aparece en cada provincia, región, comarca o pueblo con otras peculiaridades más individualizadas, aquéllas con las que el talento y la imaginación de cada grupo humano la han ido configurando al paso del tiempo. Detectar y distinguir unas y otras es una tarea propia del etnomusicólogo, que contribuye de ese modo a que cada pueblo conozca y aprecie su patrimonio cultural musical.

## VILLANCICOS EN ARAGON

Comentario al disco *Navidad en Aragón*, interpretado por La orquestina del fabirol  
(Navidad, 1996)

Es indudable que las fiestas navideñas tienen una importancia relevante dentro del ciclo anual de costumbres y tradiciones populares. Sin embargo, consideradas en su aspecto musical, las colecciones de cantos de Navidad contenidas en las recopilaciones de música de tradición oral conforman casi siempre uno de los bloques más híbridos y menos marcados por ese sello de lo auténtico que se percibe en otros géneros de la música popular. Por una serie de circunstancias que todavía no han sido estudiadas con el detenimiento que el tema merece, el género religioso popular transcrito en los cancioneros suele contener algunos de los cantos más recientes del repertorio tradicional. En ellos se adivina a menudo la pluma de autores, cuyo nombre se conoce a

veces, que componen cánticos religiosos en un estilo popularizante, generalmente imitativo del estilo más reciente y menos característico del canto tradicional. Y las canciones navideñas, parte integrante de ese bloque, son precisamente una de las especies que más han sufrido el impacto de ese estilo que remeda lo popular. Por ello es posible encontrar en el repertorio navideño, desde tonadas con evidentes signos de arcaísmo en el texto y la melodía, hasta los inventos musicales más recientes que, ya en este siglo, fueron traídos a las parroquias por sacerdotes y religiosos o por maestras y maestros que los habían aprendido en los años de estudiantes.

Tal sucede con el repertorio de villancicos recogidos en los tres principales cancioneros tradicionales de la tierra aragonesa, transcritos y publicados sucesivamente por Miguel Arnaudas (*Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*, Zaragoza, 1927), Ángel Mingóte (*Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*, Zaragoza, 1950), y Juan José de Mur Bernard (*Cancionero popular de la provincia de Huesca*, Barcelona, 1986). La colección recogida en estas tres obras y la dispersa por algunas otras menos amplias comprende alrededor de un centenar de cantos navideños y muestra un eclecticismo de estilos en el que aparece de todo: desde vetustas canciones de evidente antigüedad, hasta esos cantos que desde hace poco más de un siglo ha dado en llamarse villancicos, en los que aparece claramente el sello musical de lo tardío y reciente. De estos tres cancioneros se han tomado la mayor parte de las canciones navideñas que aparecen en este trabajo.

#### Villancicos, villanos y villas

Es claro que la denominación villancico aplicada a los cantos de la gente de ámbito rural es un invento de quienes no han pertenecido a ese colectivo, pues nadie se da a sí mismo un nombre que conlleva un cierto sentido despectivo. Por otra parte un análisis de los sucesivos géneros musicales a los que se ha ido aplicando la denominación de villancico a lo largo del tiempo demuestra que la relación de esos inventos musicales con la forma de cantar de los villanos a los que alude el término ha consistido siempre en algo muy externo e incidental. Pues se trataba siempre de músicas de autor, escritas según el modo y la técnica de cada época, que a lo sumo han tenido de común con lo popular el argumento, el lenguaje o la imitación musical de la forma de cantar del pueblo. Forma de la que, por cierto, nada sabemos seguro hasta que al final del pasado siglo comienzan a transcribirse canciones directamente de la boca de quienes las cantaban. Afirmar por ejemplo, como a veces se ha hecho, que Juan del Enzina componía villancicos en estilo popular o que tomaba melodías populares para armonizarlas es, además de poco verosímil, muy arriesgado, al faltar siempre para saberlo a ciencia cierta la referencia documental del canto de los "villanos" de aquella época.

### **A Belén, pastores, a Belén, chiquitos**

El término villancico tuvo, pues, durante varios siglos un significado cambiante que ha servido para referirse a piezas musicales de muy diferente hechura. Sólo desde mediados del pasado siglo ha pasado a designar preferentemente los cantos populares tradicionales de la Navidad. Bajo esta denominación podemos agrupar una especie bien definida por unos rasgos musicales que se pueden extraer del amplio repertorio contenido en los cancioneros populares tradicionales de toda España. En el aspecto musical, el villancico está configurado por los siguientes elementos: estructura compuesta casi siempre de una estrofa en estilo cantable y melódico y un estribillo más

claramente rítmico contrastando con ella; melodía pegadiza y simple, fácil, a veces facilona y trivial; tono mayor o menor, según lo pida el tema alegre o triste; ritmo sencillo, predominantemente ternario de agrupación binaria (6/8), apto para acompañarse con panderetas, zambombas, triángulos, almireces, botellas y cualquier otro objeto o cacharro que haga ruido (para los etnógrafos, instrumento idiófono autóctono). En cuanto al texto: contenido anecdótico, que va a los detalles menos esenciales y más incidentales, algunos apócrifos, del misterio que se conmemora: la nieve y el frío, la mula y el buey, la estrella, las pajas del pesebre, las alas de los ángeles, el zurrón del pastor y la mantilla de la pastora, los pañales del Niño, los peces del río, el turrón de Nochebuena y la bota de vino ("que me voy a emborrachar!"). Estilo literario acorde con esta imaginaria: simple, vulgar a veces (vulgar, que no popular), tópico a menudo, con algún acierto poético de vez en cuando. Carácter: sentimental, que busca enternecer, hacer llorar o reír, ponerse alegre o triste, pero no por lo que sería más importante para el creyente que conmemora la Navidad, sino por los detalles más circunstanciales al hecho central.

Como no podía ser menos si se quiere dar fe de la tradición, esta especie tardía de villancico tan difundido está presente en esta selección, y aproximadamente en la proporción en que aparece en los cancioneros populares recogidos en Aragón. En ella podemos incluir los que llevan los títulos *Toquen las panderetas*, *Entre el buey y la mula*, *La Virgen va caminando*, *En el portal de Belén* (primera variante), *Esta noche es Nochebuena*, *En el portal de Belén* (segunda variante) y *Los pastores de Belén*. Tomado en conjunto, en este bloque aparecen casi todos los rasgos que hemos apuntado como característicos del género, tanto en el texto como en la melodía. El ritmo ternario de agrupación binaria (aunque no está indicado en las transcripciones, que habría que corregir) es constante en los siete casos. También la sonoridad tonal, predominantemente mayor. En dos casos (*Entre el buey y la mula* y *En el portal de Belén* -primera variante-) aparece cierta inestabilidad en el tercer grado, definitorio del sistema, que podría interpretarse como una especie de retroevolución que se percibe a veces en el repertorio reciente asimilado por personas mayores cuya memoria está cargada de sonoridades vetustas. Y en otros dos casos (*Toquen las panderetas* y *Los pastores de Belén*), en realidad uno solo, porque se trata del mismo estribillo aplicado a dos tonadas diferentes, aparece alterado el VII grado del sistema, pero no como nota inestable, sino como recurso para una modulación, detalle que demuestra la naturaleza tonal, ya muy tardía, de estos ejemplos.

En el aspecto funcional, estos cantos sencillos y alegres, que el pueblo ha asimilado y ha hecho suyos con rapidez, han servido como fondo sonoro algunas veces para la ceremonia de la adoración del Niño en el templo, otras para la ambientación familiar en las fiestas navideñas, y las más de las veces para pedir aguinaldo de puerta en puerta, contribuyendo en gran medida al ambiente festivo y al jolgorio callejero de las pandillas petitorias. Y de estos usos han pasado, gracias al impulso aculturante de los medios de masificación, al estilo de villancico con que desde hace tiempo nos bombardean televisiones, radios y músicas de ambiente de las grandes superficies comerciales. Pero en origen se trata, indudablemente, de un repertorio popular, de un estilo muy difundido por vía oral, aunque la tradición musical en este caso no vaya muy atrás. Por eso hay que dar testimonio de él, si se quiere dar una idea exacta de lo que hasta hace unas décadas era cantar en Navidad.

De un estilo musical muy parecido al del bloque anterior, aunque con un carácter más meditativo que de jolgorio callejero, es el canto narrativo *Madre, a la puerta hay un Niño*. Este romance, de evidente hechura culta y de finalidad didáctica es,

probablemente, el más difundido entre los de tema navideño, y aparece en todas las recopilaciones de música popular tradicional. Sorprendentemente las diferentes versiones musicales de este tema han proliferado y se han diversificado en variantes múltiples, en contra de lo que suele suceder con los cantos de hechura reciente. Tomadas en conjunto, muestran la gran capacidad de inventiva de los cantores populares cuando se mueven en la corriente de la tradición. Siempre son de un estilo sencillo, a menudo gracioso e inspirado, como lo es la versión que se incluye en este disco, de la que aparecen variantes melódicas en otros cancioneros.

### **Músicas vetustas en la Navidad de antaño**

Dos cantos destacan en esta antología por unos rasgos sonoros claramente más vetustos que los del repertorio de villancicos al que nos hemos referido. Son los que llevan por título *En la puerta de la iglesia* y *Hoy que es día de Pascua*. Y no es extraño, porque ambos sirven de ambientación sonora a la *albada* o *despierta*, especie de rito que hunde sus raíces en una práctica secular, detalladamente descrita por Arnaudas en la introducción a su cancionero turolense. El primero de los dos, recogido en Toril (Teruel), es una melodía de una belleza rara y sorprendente, imposible de clasificar por su sonoridad desconcertante en ninguno de los sistemas tonales o modales al uso. La melodía del segundo, recogido por De Mur en Naval (Huesca), recuerda la salmodia gregoriana del sexto tono, que sólo se escapa del *ostinato* y del recinto de su estrecho ámbito en el penúltimo inciso de la estructura. Con estas dos melodías, evidentemente, retrocedemos a un tiempo en que todavía no se habían puesto de moda los villancicos, y las gentes cantaban las festivas albas, despiertas, loas, ramos y auroras sin olvidar las sonoridades de sus músicas de antaño.

En el mismo bloque de estos dos cantos hay que clasificar, también por su sonoridad modal (Mi diatónico) el romancillo *L'infantó no vol callar*, que cuenta un milagro de la Virgen. Afortunadamente, un tratamiento correcto ha evitado en este caso la solución tonal en la que casi siempre tropiezan y caen los arreglistas de músicas folk.

### **Músicas religiosas contra músicas frívolas**

También queda representada en esta antología otra especie de canto de las más abundantes en la práctica popular reciente. Es el que lleva por título *No me diréis María*, compuesto por el P. Donostia sobre un texto del erudito musicólogo aragonés (¡qué coincidencia!) D. José Artero, prologuista del cancionero de Arnaudas. Incluido en la sección correspondiente en casi todas las antologías de canto popular religioso, fue aprendido en los seminarios y llevado a las parroquias por curas y frailes. En la que publicó el P. Planas (*Selección de cantos religiosos populares*, Tolosa, 1931), el canto aparece con doble texto, en castellano (en *bárbaro*, como solía decir el P. Azkue), y en euskera para uso más restringido. Estamos aquí en la estética de canto religioso popular impuesta por el *Motu propio* de Pío X para desterrar de los templos las músicas frívolas que copiaban el estilo teatral profano, y puesta en práctica por dos o tres generaciones de directores de coros parroquiales y maestros de capilla, que produjeron miles de canciones funcionales durante más de medio siglo.

Y hablando del estilo profano contra el que se alzó Pío X a principios de siglo, aparece aquí también una muestra, aunque modesta en proporciones y recursos, de

cómo sonaba ese estilo de músicas. Las *Seguidillas al Niño Jesús* que se incluyen en este disco fueron transcritas por Mingote en su recopilación zaragozana, tomadas de un manuscrito que le fue prestado por las religiosas Dominicas de Daroca. La costumbre de componer poesías y canciones para el recreo festivo piadoso, recomendada por Santa Teresa a sus religiosas, debió de extenderse y perdurar hasta comienzos de este siglo. El ejemplo que aquí se incluye revela un eclecticismo en el que se mezcla la imitación del canto popular tradicional (a las *Seguidillas* siguen en el manuscrito unas *Voleras para religiosas* ["sic", anota cuidadosamente Mingote], un *Aire andaluz*, es decir un fandango tónico y típico, una *Jota* y una *Contradanza*) con un texto culto y con un tratamiento musical reducido a armonías y fórmulas rítmicas elementales, de las que el fino instinto de Mingote no descuida dejar constancia. Por lo que parece, este estilo semiprofano estaba muy de moda en los conventos de clausura. Es fácil imaginarse la velada en la capilla, en la sala capitular o en el refectorio, que evoca este villancico: la hermana directora del coro protagonizando el momento, la organista-pianista-clavecinista tecleando el acompañamiento elemental con la mano izquierda y manipulando registros de timbre pastoril y campestre con la derecha, y una monja solista de bonita voz emulando las vocalizaciones del bel canto que el anónimo y prolífico autor había colgado de los pentagramas para gloria del Niño Jesús.

### La leyenda del villancico *protojota*

Procedente del mismo cancionero de Mingote se ha incluido también en este disco la obra *De esplendor se doran los ayres*, que aparece en la recopilación zaragozana con este encabezamiento: VILLANCICO -CON TEMA DE JOTA ARAGONESA- EN HONOR DE SANTA MARIA DEL PILAR, EN SU VENIDA A ZARAGOZA, A DOCE VOCES DIVIDIDAS EN TRES COROS (EL TERCERO CON BAJONCILLOS Y BAJON), DE D. JOSE RUIZ SAMANIEGO, MAESTRO DE CAPILLA DEL PILAR. AÑO DE 1666.

Es el caso que D. Gregorio Arciniega, ilustre sucesor de Samaniego en el magisterio de capilla de la basílica del Pilar por las décadas 30 y 40 de este siglo, revolviendo un día papeles del archivo, encontró esta obra, detectando cierto parecido entre el comienzo del preludio instrumental y uno de los más conocidos interludios que la rondalla suele ejecutar entre copla y copla de las jotas de estilo. Inmediatamente se difundió el hallazgo y se le dio la categoría de descubrimiento sensacional, pues se trataría de la primera melodía de jota transcrita en signos musicales, y nada menos que con una antigüedad de tres siglos. La invención de esta especie de *protojota* se celebró poco después con un acontecimiento solemne, del que también deja referencia Mingote en una nota a pie de página al final de la transcripción: "Además de esta versión exacta del original, el señor Arciniega hizo otra ampliada para orquesta y doble coro vocal, que se estrenó el 12 de octubre en el Teatro Principal de Zaragoza, en la Fiesta de Exaltación del Folklore Aragonés, patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento. Fue interpretada magistralmente por el laureado Orfeón Donostiarra y la Orquesta de Zaragoza."

La opinión de Arciniega y de Mingote ha cobrado desde entonces un valor de hecho consumado que sería muy difícil desmontar (además de inútil, pues a nadie hace daño que se tome como tal), a pesar de lo inverosímil que resulta si nos atenemos a los hechos musicales. Porque tal opinión toma la parte por el todo, y precisamente la parte más irrelevante y menos característica de la jota aragonesa, que es un interludio de rondalla. En un artículo denso y bien documentado titulado "Preliminares al estudio de

la jota aragonesa" (*Anuario Musical del I.E.M.*, II, 1947), el más renombrado etnomusicólogo aragonés, Arcadio de Larrea, no concede mucho más de un siglo de antigüedad a los preludios e intermedios de rondalla con que la jota se acompaña en Aragón. Si el más cualificado folklorista aragonés, que recorrió su tierra entera para estudiar la jota todavía en época bien temprana, afirma que por los años cuarenta todavía era la *jota baja* el modo de interpretación más frecuente, y que las bandurrias y laúdes que interpretan las melodías de estos interludios se introdujeron muy tarde en las rondallas que comenzaron a acompañar la jota en muestras y concursos en las décadas finales del pasado siglo, habría que concluir algo tan contradictorio como que la primera versión escrita de la jota aragonesa lo es, no de lo más característico de la jota de Aragón, que es la jota de estilo, sino de lo que en la interpretación de esa y de otras especies aragonesas de jota es menos característico (ya que aparece en un ámbito geográfico mucho más amplio que Aragón) y más reciente (poco más de un siglo).

En cuanto al parecido de la melodía de Ruiz de Samaniego con un interludio rondallero de jota, uno entre decenas de ellos, es claro que Arciniega se precipitó un poco, tomando como parentesco musical directo lo que no parece más que pura casualidad. Quizá sufrió una alucinación parecida a la que tuvo aquel otro que afirmó que Beethoven tomó para tema del *Scherzo* de la Séptima Sinfonía nada menos que el conocido estribillo, también joto, y también difundido por toda la hispanidad, que canta: *Redoble, redoble y vuelva a redoblar...*

Ello no impide que se escuche con agrado este soniquete alegre que, aun siendo un invento del siglo XVII, parece como un embrión de estribillo de jota, en el que todavía no se han desarrollado por completo las armonías tonales de dominante y tónica que subyacen bajo los cientos de interludios jotos de rondalla. Por ello es un acierto incluir en esta selección este renombrado villancico, que a los aragoneses da la seguridad que la música de la jota aragonesa ya existía antes que el propio nombre.

*(trasladar aquí todos los ejemplos musicales correspondientes)*

LA SENTENCIA DE PILATOS (\*)  
Celebración tradicional en la Semana Santa de Montero (Córdoba)

I. LA SENTENCIA: "ET EREXIT CORNU"

**Texto A)** *Esta es la sentencia / que le dio Poncio Pilato / a Jesús Nazareno, / nuestro Maestro, / el sagrado Redentor.* (No consta procedencia en la liturgia)

**Melodía:** Recitativo protomelódico sobre una nota, MI (transportada a SI en nuestra transcripción, y las demás en altura correlativa) con inflexiones sobre las notas inmediatamente superior (FA) e inferior (RE). Finaliza inesperadamente sobre el DO#, 3ª de un acorde mayor, que facilita la entrada del coro a tres voces (LA-DO#-MI). Una voz de solista prepara esta entrada del coro entonando LA-SI-DO# con la sílaba *Et*, primera del texto que sigue.

**Texto B):** *Et erexit cornu salutis nobis / in domo David, / pueri sui.*

Este texto es el segundo versículo del *Cántico de Zacarías*, que se entona al final de *Laudes*. En los oficios de *Maitines* y *Laudes* del Triduo Sacro (las célebres "tinieblas") este cántico es el último de los quince salmos. Al cantarlo sólo permanecía encendida la última de las quince velas que han alumbrado durante todo el oficio (la vela María). La antífona del Cántico de Zacarías de los *Laudes* del Viernes Santo dice: "Pusieron sobre su cabeza su sentencia escrita en una tabla: Jesús Nazareno, (que se ha proclamado) Rey de los judíos". Tiene, pues, cierto sentido cantar este versículo del Canto de Zacarías y relacionarlo con la sentencia de Pilatos.

**Melodía:** Estilo de fabordón lento, con armonías de tónica, dominante y subdominante (o de VII grado sustituyendo a esta última), por lo tanto tonal. No hay un ritmo regular, sino apoyos sílaba a sílaba y nota a nota, como en el viejo estilo de canto llano en que se entonaba el gregoriano antes de la restauración de Solesmes. Las armonías son rudimentarias, como instintivas. Se parecen mucho a los cantos litúrgicos de tradición oral popular de Córcega. La armonía es a tres voces graves. No hay matices, sino canto proclamativo, a toda la potencia que la voz da de sí, afirmando cada sonido cada cantor para sí mismo y para el colectivo.

(\*) Comentario musical a un documento sonoro recogido por Cristina Argenta para un programa de música tradicional en RNE. Las transcripciones musicales han sido realizadas a partir de la grabación, en la que canta el grupo de voces de hombre que ha recogido la tradición y la sigue manteniendo fielmente año tras año.

## II. CUIUS ANIMAM GEMENTEM + QUANDO CORPUS MORIETUR

**Texto: A)** *Cuius animam gementem / contristatam et dolentem / pertransivit gladius*. Pertenece a la secuencia *Stabat Mater*, que aunque es propia de la fiesta de los Siete Dolores de la Virgen (15 de septiembre) se cantó frecuentemente durante la semana Santa, y en especial el Viernes y Sábado Santo.

**Melodía:** Un solista, en estilo melismático, entona la primera frase, *Cuius animam gementem*. Este canto del solista sirve para proporcionar al coro el recinto sonoro en que se va a desenvolver el canto, esta vez un modo menor, también tonal. Las armonías son también aquí como instintivas, y se apoyan preferentemente sobre sonoridades de tónica, dominante y subdominante del tono menor, pero también incluyen en determinados pasajes algún acorde del tono mayor relativo. El canto se extiende y amplía sobre la palabra *gementem*, con un evidente estilo retórico. A diferencia del canto anterior, en éste sí hay matices, y el coro consigue algunas cadencias en *mpy p*. Súbitamente el solista canta la frase *contris-i tatam et dolentem*, tras la que el coro repite el texto en polifonías en las que se mezclan acordes de los tonos mayor y menor relativos, predominando y concluyendo en el menor. Lo propio sucede con la tercera frase, *pertransivit gladius*, primero a solo y después en el mismo estilo coral. El efecto es de un dramatismo elemental, pero eficaz.

**Texto B)** *Quando corpus morietur, / fac ut animae donetur / paradisi gloria. Amen*. Texto de la última estrofa del *Stabat Mater*, cantado de la misma forma que el anterior, a partir de las entonaciones de otro solista que canta más grave.

## III. SENTENCIA DE PONCIO PILATO

**Texto:** *Yo, Pondo Pilato, / presidente del Imperio Romano, / dentro de mi palacio / sentencio, juro y pronuncio / y condeno a muerte en cruz a Jesús, / llamado de la plebe Nazareno, / por ser hombre revoltoso y embustero / contrario a la ley de*

*nuestro gran Emperador / Tiberio y César, / y por esta mi sentencia determino / que su muerte sea en cruz, / la que llevará sobre sus mismos hombros / por las calles más públicas de la ciudad. / Será conducido entre fuertes soldados / hasta llegar al lugar / de lo más eminente monte del Calvario, / donde será fijado por tres clavos. / Será arrojado de la ciudad / para que sirva de escarmiento a los malos-hechores. / Muera con toda ignominia / aquel que se hacía hijo del Eterno Padre, / siendo hijo de una María desgraciada, / criado entre las tristes miserias de un pobre carpintero. / Muera, para que con su falsa doctrina / no nos pierda a todos. / Y muera, muera, muera, muera, muera, / y muera Jesús Nazareno.*

**Melodía:** Recitativo protomelódico de evidente arcaísmo. El solista recita sobre la nota SOL, haciendo inflexiones al inicio y en la cadencia de cada frase, que al ser suspensiva, y no conclusiva, encadena todo el recitado en una especie de fórmula melódica circular, cuyo final exige continuar. Las notas sobre las que ocurren las inflexiones son LA y FA. Sólo en la frase final se resuelve el encadenamiento circular en una nota final conclusiva, MI, de un modo semejante a como ocurre en los recitativos litúrgicos en latín. (Recuérdese el recitado de El Trujamán en *El retablo de Maese Pedro*, de M. de Falla, que tiene cierta semejanza con éste cuando canta: "Ahora verán ustedes....")

#### IV. SENTENCIA (PROCLAMA COLECTIVA)

**Texto:** *Esta es la justa sentencia que del tribunal se ordena del presidente Pilato para escarmiento y en pena de este hombre sedicioso anárquico y blasfemo que dijo ser el Mesías que los judíos esperan afirmando ser su Padre el Señor de cielo y tierra, siendo hijo de un José carpintero en Galilea y de una mujer llamada María, también de baja esfera, por conmovier todo el pueblo de Jerusalén y Judea, por oponerse al tributo que le es debido al César, al llegar en su osadía a la entrada nueva que hizo en Jerusalén con palmas, cual si él rey fuera:*

*Manda el Imperio Romano que sea crucificado en el monte de justicia, llamado monte Calvario, que muera entre dos ladrones, maldecido y deshonrado; y pues que tanto mal hizo, que con tanto mal acabe: quien tal hizo, que tal pague.*

**Melodía:** Se repite aquí la fórmula del recitativo protomelódico con que da comienzo el primer número. La cuerda recitativa vuelve a ser FA, y las inflexiones del comienzo y final de cada frase se hacen sobre las notas FA y RE, resolviéndose la última cadencia sobre el DO#. Pero al no seguir aquí ningún canto polifónico, el recinto sonoro creado por la fórmula queda en una sorprendente indefinición que lo vuelve inclasificable. Los rasgos arcaicos son clarísimos aquí también: además de la sonoridad del sistema melódico, está la de la estructura circular de la fórmula y los cortes de palabras por la mitad o de las frases por el punto exigido por la acentuación musical, que prevalece sobre la mensura poética.

#### IMPRESION GENERAL

El documento sonoro parece el resultado de la acumulación de elementos literarios de distinta procedencia y de estratos musicales muy diversos en cuanto a su naturaleza: recitativos protomelódicos, fórmulas de musicalización de los textos litúrgicos propias de la tradición oral (en las que se percibe, no obstante, cierta sonoridad gregoriana asimilada y recreada por el pueblo) y armonías intuitivas

procedentes de la asimilación de la música "cultura" por oídos populares de extraordinario poder retentivo (el enlace armónico de los acordes es casi completamente correcto desde el punto de vista de las normas de escuela).

Para las gentes de Montoro, estas músicas tienen una antigüedad que se remonta muy atrás: se vienen cantando desde siempre. Aparte del valor restrictivo que siempre hay que conceder a estas opiniones populares, es evidente que la calificación de muy antiguo no puede aplicarse por igual a cada una de las diferentes músicas que integran esta singular celebración.

En su conjunto, el documento presenta una unidad, resultado, seguramente, del uso tradicional que se viene haciendo de él. Y esta impresión de unidad será, sin duda, mucho mayor, si estas músicas se escuchan en el momento en que se hacen rituales, cuando se celebran colectivamente los actos en los que están integradas.

*(trasladar aquí los ejemplos musicales)*

## **IV**

# **ESCRITOS OCASIONALES**



***NOTA PREVIA: en esta sección, al tratarse de escritos en general breves, ya no sigo la norma de comenzarlos siempre en página impar, para evitar demasiadas páginas blancas. Los llevo a comienzo de página, y en lugar de dejar 12 espacios antes del título, dejo solo 6)***

## PRELUDIO INCORDIANTE Y UN TANTO INSOLENTÉ

Prólogo a la antología coral *24 Canciones zamoranas para coro mixto a 4 y 5 voces*  
(Editorial Alpuerto, Madrid, 1984)

### **Apunte geográfico sobre una tierra desconocida**

Al borde de las rutas culturales, que se detienen en Salamanca, Valladolid o León, como mucho; en el extrarradio de los itinerarios turísticos, que llegan a veces hasta esas mismas ciudades y de allí no pasan; fuera de los límites de cualquier mapa o gráfica que programe o explane algún proyecto de revitalización económica o aprovechamiento de recursos naturales en beneficio de los nativos (a pesar de ser la tierra de las grandes centrales hidráulicas y el futuro asentamiento de alguna nuclear, para mayor honra y gloria); dividida de Sur a Norte por la antigua y antaño muy transitada Ruta de la Plata, hoy simplemente "de la que cagó la gata", porque para casi nada nos sirve a los que aquí vivimos, si no es para partimos por el eje, sin más; acá, en el Lejano Oeste cercano a la raya de Portugal, existe una tierra olvidada y medio despoblada, una entidad administrativa a la cola de todas hasta en el alfabeto de las provincias, que lleva por nombre ZAMORA.

Como ignorarán la mayoría de mis lectores, Zamora limita al Norte con León; al Sur con Salamanca; al Este con Valladolid, y al Oeste con Orense y el antiguo reino de

Portugal. El hueco que queda entre esas provincias cuyo nombre algo suena, el espacio geográfico cercado por ellas, es lo que se llama "provincia de Zamora". Sin esta alusión a tierras más conocidas, es difícil que el nombre de Zamora diga algo, hablando en términos económicos, turísticos, políticos, humanos, en suma.

Y si nos referimos a asuntos relacionados con cualquier actividad del pensamiento o del arte, de todo eso que hoy se cataloga bajo el epígrafe de cultura, queda Zamora igual de orillada, marginada y olvidada. Es verdad que de cuando en vez emerge a la actualidad nacional el nombre de algún escritor, artista, poeta o pensante zamorano de nacimiento. Pero si por esta tierra vio la primera luz, por aquí no se le ha vuelto a ver sino de guindas a brevas, cuando le empujan para que se dé una vuelta por su tierra natal a disertar sobre su último libro, a brindar por su anteúltimo premio o a dictar una doctísima conferencia dentro de cualquier ciclo que prestigie un poco a la entidad que lo organiza. Y si ya reza el adagio; "no donde naces, sino donde paces", se puede ver de qué le sirven a Zamora y sus gentes semejantes glorias de cuneros que no se resignaron a pudrirse en su tierra y tuvieron que largarse de aquí si no quisieron vivir inactivos y olvidados.

Suena también, cómo no, el nombre de algunos músicos de nacencia zamorana. Se dice, y parece comprobado, que por estas tierras vino al mundo un hoy célebre y cotizadísimo director de orquesta. Por ahí anda también, y alguna vez sale a la palestra de la actualidad, algún compositor que por aquí vio la luz, aunque acá se le ignore. También dos o tres aclamados intérpretes nacieron en Zamora, pero sólo muy de cuando en cuando se les ve por aquí, y mucho menos se les escucha.

¿Y a qué voy yo a ir a Zamora?, se dirán unos y otros con sobrada razón. Porque es costumbre ya inveterada por esta tierra que, quienes aquí han dado muestras de alguna especial aptitud o afición, se hayan visto forzados a emigrar a otros lugares donde pudiesen ver cumplidas sus aspiraciones, o reconocida su valía, acosados por la abulia o el desprecio de sus paisanos y azuzados por la indiferencia, cuando no también por el militante celo de las fuerzas vivas que nos tenemos, teníamos y tenemos bien merecidas, siempre afanadas, tanto en barrer para la propia casa, como en repartir escobazos con que limpiar esta parcela de toda cabeza en uso que despunte por original o demuestre poca resignación a vivir dentro de un orden.

Estas circunstancias y otras parecidas han hecho de Zamora una tierra medio despoblada, totalmente marginada y casi por completo olvidada, que apenas es noticia para el resto del país más que en las páginas de sucesos, cuando un autobús lleno de escolares cae a un río, cuando mueren siete rapaces por comer el "nabo del diablo" o cuando un rayo quema setenta ovejas en un aprisco. Sucesos de este calibre son los únicos que merecen un lugar para Zamora en la prensa nacional, y seguramente son también los únicos que los cronistas locales envían a la redacción de los rotativos con la esperanza de que ocupen un trocito de columna.

Por ello no me extrañó nada que cuando hace casi dos años viera la luz un tomo con más de un millar de tonadas, un *Cancionero de folklore musical zamorano*, que yo mismo recogí y compilé pueblo a pueblo, casa por casa, bebiendo de la tradición viva todavía, aunque mortecina, nadie o casi nadie se diera por enterado fuera de este pequeño entorno provinciano. El libro llegó, estoy seguro porque fue enviado, al despacho de los cronistas que en los diarios nacionales cubren la información acerca de este tipo de trabajos musicales, quienes al menos deberían haber testificado acuse de recibo. Pero no fue así. Cualquier pasatiempo novelístico de autor consagrado, cualquier simple ensayo de firma cotizada, cualquier estornudo poético de un famoso, el más bizantino trabajo de investigación musical de estudioso bien relacionado en los

medios provoca inmediatamente elogiosas galeradas de los acólitos de Tío Cebrián y de otros Tíos que con él comparten el dominio de la noticia. Pero un libro-testimonio de cultura musical tradicional, un archivo con centenares de documentos inéditos, pasa directamente al montón del olvido en la mesa del redactor: Cancionero zamorano..., ¿dónde queda Zamora?, se habrá preguntado el crítico-musicólogo, que a lo mejor ha pasado por aquí alguna vez (de la estación de Renfe al Parador de Turismo, del Parador a la Casa de Cultura y de ésta otra vez al Talgo), deportado por algún departamento del Ministerio de Cultura para leer una conferencia ante quince o veinte personas acerca del sexo de los ángeles que en el Juicio Final soplarán trompetas.

Mas no soy yo uno de esos que se acobardan y amilanan si se les ignora a ciertos niveles, o de aquellos que se lamentan de un desconocimiento que juzgan inmerecido. Al contrario, el placer de intentar hacer las cosas bien, de rematar una obra, se sepa o no ahora mismo, y la seguridad de que si ella vale para algo llegará a conseguir el lugar que merece y si no de poco valen a la larga los esfuerzos por auparla hasta una altura que no le corresponde, me dan una moral difícilmente desmoronable. No entienda, pues el lector, que he estado lamentándome en los anteriores párrafos. Al revés, como casi tengo la certeza de que esta obra coral va a emprender de momento camino hacia la ignorancia de los más, y a correr pareja suerte que el Cancionero Zamorano del que es hija, me voy despachando a gusto en este preludio, despotricando verdades y comunicando reflexiones un tanto acres, pero nunca amargas, a mis escasos, estoy seguro, lectores.

Algunos de ellos, dado el contenido de este libro, soportarán con frecuencia, como yo, fatigas y trabajos en algún punto de estas tierras nordmesetarias donde la actividad musical es todavía un lujo innecesario del que la sociedad y sus rectores prescindien sin rubor ante urgencias, se dice, más vitales (¿qué es vivir, entonces?). A estos compañeros de tareas quiero, antes que a nadie, dedicar y hacer llegar esta obra; a ellos quiero, sin excluir a otros, comunicar estas reflexiones, con la esperanza de que alienten un poco a continuar esfuerzos a veces duros y afanes casi siempre ignorados. A ellos, mas también a otros posibles lectores querría dirigir desde aquí algunas consideraciones que tienen mucho de meditación y muy poco de consejo, acerca de tareas que, a mi juicio, deberíamos emprender juntos, o de caminos que deberíamos andar de la mano los que por estas tierras del Duero y otras de la ancha Iberia dedicamos alguna hora a los quehaceres corales. Tome, pues, cada uno, lo que de útil halle en lo que digo, si es que algo encuentra.

### **Renovar el repertorio coral en cantidad y calidad**

La primera y más urgente labor que, a mi juicio, deberíamos realizar es renovar nuestro repertorio coralístico en la parte que se funda sobre nuestra canción tradicional. Porque los programas, repertorios y grabaciones corales del ámbito de León y castilla siguen todavía cantando a la Tarara, la Sinda, la Clara y demás morenitas resaladas, altas y delgadas como su madre, que van por agua a la fuente, bajo los árboles altos, cortando el trébole al lado de la cabaña y llorando porque ya se murió el burro que acarrea la vinagre. Y este repertorio pobre y menguado, reiterativo y tópico, ignora la variedad, la hondura, la inspiración y el ingenio de nuestro pueblo, porque se apoya sobre una investigación y un conocimiento fragmentario de la canción tradicional de estas latitudes, que ha pasado de cancioneros ya añejos a las antologías de segunda mano, y de ellas a los compositores de música coral, que han trabajado sobre lo único

que encontraban. Ante tal penuria, los directores corales se han visto obligados a echar mano de lo que había disponible y a completar repertorios y programas con obras procedentes de los cuatro costados de la geografía musical. Que esto sucediera en un tiempo de escasez de canciones y recopilaciones, es explicable; pero hoy ya no tiene disculpa seguir repitiendo lo de siempre, porque suena a gastado, por ingeniosa que sea la armonización.

Esta renovación del repertorio coral fundado en lo tradicional ha de hacerse, a mi entender, en dos direcciones. Primero *en un sentido de ampliación*, de abundancia contra escasez. Cualquier compositor que hoy se proponga realizar la armonización de una tonada folklórica dispone ya de un amplísimo repertorio que hace algunos años estaba agotado o sin publicar. Además de los venerables cancioneros, hoy ya reeditados todos, como el leonés de Fernández Núñez, los burgaleses de Olmeda y Sánchez Fraile, de los que han copiado, a veces lo más intrascendente, las antologías de refrito, han visto la luz en los últimos años otras recopilaciones con un contenido no menos precioso y abundante que recogen los últimos restos de la tradición oral, hoy agonizante. Ahí están los cinco tomos de música tradicional de Valladolid, recopilados por Joaquín Díaz; ahí está el Cancionero Berciano, compilado y editado a impulsos del Instituto de Estudios Bercianos; ahí también la colección de Canciones y Romances de Salamanca recogida por Ángel Carril que, aunque modesta, completa y no repite los anteriores cancioneros salmantinos; ahí está además el Cancionero de folklore Zamorano, que yo mismo he recopilado y publicado, y que contiene más de un millar de tonadas; y ahí están, por fin, a punto de aparecer otras antologías y colecciones debidas al despertar creciente, aunque tardío, del aprecio por nuestra música tradicional.

Y aunque todo este material no esté todavía inventariado y clasificado con un criterio unánime, ofrece por lo menos una base amplísima para aumentar el repertorio coral arraigado en el folklore musical. Una simple lectura de estos cancioneros puede proporcionar a un Compositor con talento e imaginación un caudal copioso de material de primera mano en el que abundan tonadas ejemplares por la inspiración musical, por el lirismo poético o por la gracia e ingenio de que nuestros mayores sabían hacer gala en sus ratos de diversión.

El segundo sentido que, en mi opinión, se ha de dar a esta necesaria y urgente renovación de nuestro repertorio coral es una *mayor calidad*. Mayor calidad, ya para empezar, en la elección de las melodías que se han de armonizar. Hay que leer atentamente las colecciones. Hay que seleccionar en ellas el fondo más genuino, más precioso, más inspirado, distinguiendo lo profundo de lo accesorio, lo autóctono de lo foráneo, lo puro y hondo de lo contaminado por influencias trivializantes. Hay que dejarse después empapar por su sabor arcaico, por esa fuerza ancestral que remueve nuestras raíces más hondas. Sólo así encontraremos lo mejor de nuestro tesoro musical, que sirva de base al trabajo que hemos de hacer.

Pero además, mayor calidad *en el tratamiento*. Calidad que debe apoyarse inicialmente en la naturaleza musical del material escogido. Estoy seguro de que no pecho de exagerado al afirmar que la mayor parte de los arreglos corales de melodías de folklore ignoran su arcaísmo, anterior a la música tonal, su carácter modal, su estructura como formas musicales, las peculiaridades de sus ritmos, el uso concreto que el pueblo les ha dado, las notas esenciales, en suma, que han de determinar el carácter, el colorido, y hasta el ámbito y tesitura que ha de darse a la armonización. Por carecer de un conocimiento de todos estos datos o por no tenerlo en cuenta, los autores de nuestro repertorio coral-folklórico lo han hecho manido y reiterativo, lo han maltratado

con armonías tonales que se dan de tortazos con la melodía, lo han trivializado con recursos empleados hasta la saciedad. Y los escasos toques de originalidad con que en ocasiones un compositor ha intentado librarse del tópico, apenas han logrado algo más que malabarismos que han buscado un resultado efectista, antes que una comunicación a partir de la hondura y simplicidad características de la música tradicional popular.

Entiéndaseme bien: no estoy defendiendo una vuelta al pasado (bien mezquino y escaso en nuestra tierra, por cierto). No se me diga que estoy repitiendo y llevando al campo de la composición coral el llamamiento que hace ya casi un siglo hacía Pedrell en su manifiesto Por nuestra música. No estoy haciendo votos por una marcha atrás, sino por un mayor conocimiento de lo que se trae entre manos, sin el cual toda elaboración carecerá de fundamento, mientras que si este conocimiento está en la base, cualquier tratamiento musical será valioso, por muy alejado que parezca a primera vista del soporte melódico, y sean cuales fueren los recursos puestos en juego, siempre que la imaginación y el sentido de lo oportuno no falten.

Porque si hemos de ser sinceros, reconoceremos que aquella arenga ya lejana de Pedrell que iluminó a figuras señeras de la música española, y que en no pocas regiones obtuvo respuesta de músicos que se pusieron manos a la obra de archivar el tesoro de la música popular y de otros que la asumieron en su hacer, para devolverla revestida de un ropaje que resaltara su belleza, o para extraer de su imaginación otras obras nacidas del mismo aliento tradicional, aquel llamamiento, digo, poco consiguió por nuestras tierras mesetarias del Duero. Pues muy escasa fue por aquí la obra recopiladora, reducida a poco más de media docena de libros, alguno de ellos debido, además, a pluma extranjera. Y más escaso todavía el posterior trabajo de dar a esa música un tratamiento que le permitiera seguir viva en otro campo. Y al tiempo que en otras regiones surgía o renacía un amplio movimiento coralístico apoyado en la tradición musical, aquí, por nuestra tierra, dejábamos secar nuestras raíces y olvidábamos nuestro pasado, pese al esfuerzo de unos pocos que trataban de salvarlo.

Y no diga alguien que esto no es así, sino que se anduvo a tiempo de rescatar ese tesoro cuando por decreto se instituyó en cierto momento que los llamados Coros y Danzas que conocimos hasta no hace mucho se encargasen de retener, reproducir y conservar la tradición musical cantada por éstas y otras tierras. Decreto fue aquel, y también actividad emanada de él, que más pretendía demostrar que la gente seguía contenta, bailando y cantando en la nueva situación de postguerra, que mantener viva la memoria y la práctica del canto colectivo. Por lo que a la recopilación y al canto coral se refiere, puede apreciarse bien a qué condujo todo aquel montaje, del que apenas perdura algún ejemplo en activo, y cuyo resultado escrito puede examinarse en una gruesa antología que porta pretencioso título (Mil canciones españolas), más valiosa por la calidad del papel y el lujo de la edición que por lo que aporta de nuevo su contenido de música tradicional y coral.

Poco o nada, pues, de actividad coral por estas latitudes. Poco o nada que no fuese lo que venía de atrás, lo que restaba de una tarea apenas iniciada, que no tuvo tiempo de madurar. El caso del compositor burgalés Antonio José puede ser indicativo de lo que por estas tierras y otras ocurrió. Fue así como año tras año, década tras década, llegábamos a la situación de pobreza y languidez que hoy nos sigue aquejando. Porque a pesar de que ya se percibe cierto atisbo de renacimiento, no hay apenas en las tierras de Castilla y León un concierto coral en que no se tenga que echar mano de algún zortzico, habanera, sardana, bolero o seguidilla para completar un programa de música coral, tomando de prestado cultura musical y repertorio de aquellos pueblos

que, ¡oh ironía amarga!, nos acusan a los de por aquí de que fomentamos un centralismo opresor de las culturas autóctonas periféricas.

### **Criterios: estilo, recursos, destinatarios**

Hay que renovar, pues, el repertorio coral que se basa en nuestro folklore. Hay que recrearlo partiendo de un conocimiento más profundo del mismo, buscando los documentos más genuinos y tratándolos con imaginación, y es ésta una tarea que corresponde a los compositores. ¿Pero con qué criterio se debe hacer tal renovación? ¿Qué recursos y técnicas de composición han de emplearse en el tratamiento coral del folklore? ¿Qué destino, en cuanto a público e intérpretes, se tiene que dar a una obra de estas características? Y como cuestión previa a todas las anteriores: ¿Debe hacerse un compositor todas estas preguntas antes de ponerse a escribir, o ha de dejarse llevar únicamente de su impulso creativo? No es tan fácil la solución a todos estos interrogantes. Las respuestas demasiado simplificadoras ocultan con frecuencia una evasiva, y no se enfrentan con el fondo del problema.

En una nota sobre el concierto inaugural del Coro de la Fundación "Príncipe de Asturias" escribía Sopena unas frases que merece la pena entresacar al hilo de las reflexiones que venimos haciendo:

"La canción popular (...) requiere la voz sola o la voz unánime; de acompañarla, la máxima sencillez. Es posible que un gran compositor se meta en los entresijos de lo popular y haga lo que ya no es folklore, pero el término medio de crucificar la melodía con efectos superorfeónicos no hace de la dificultad placer, sino tormentoso cansancio. Pasa como con el paisaje: el mejor, sin nada añadido: casitas de labradores y esquilas de ganado lo alegran; diluvio de chalés pretenciosos lo anonadan".

He aquí un criterio simplificador que corta por lo sano y sólo admite para el folklore la máxima sencillez en el arreglo coral. La comparación con el paisaje, que ilustra el concepto, parece como si quisiera relegar la música de base popular a la subcategoría de arte naíf, sincero, pero infantil, que nos encanta por su simplicidad, pero que nunca puede ser demasiado profundo ni complicado, al tener un destino cuasimasivo. Y cuando se sale de esa ingenuidad elemental (sólo los grandes lo hacen), se toma el meollo de lo popular, su entresijo, y se hace la gran obra, que ya no es folklore.

Después de leer y pensar sobre esto, las cuestiones fundamentales siguen sin respuesta, y continúa uno preguntándose cómo se debe hacer la música coral basada en la canción tradicional. Y el caso es que no le falta a don Federico cierta razón, porque parece que no se siente uno del todo a gusto cuando una melodía popular clara, limpia y diáfana como la luz del día es tomada como mera disculpa y simple soporte para un experimento coral en el que el tema folklórico queda ahogado, como pidiendo auxilio entre un remolino de aguas turbias. Pero esta impresión cierto malestar no justifica una solución simplista del problema que aquí nos estamos planteando.

En mi opinión, la verdadera solución al mismo se ha de apoyar sobre estas dos bases firmes: *el conocimiento del material musical que se va a armonizar, y el nivel de preparación de los coros que van a interpretar la obra*. La primera base es para mí imprescindible, y aun a riesgo de repetirme, quiero insistir aquí en algo que ya dejo indicado más arriba. El folklore musical de una gran parte de la península Ibérica es en su inmensa mayoría una música de naturaleza modal, no tonal, y para enfocar

correctamente su armonización ha de darse por parte del compositor un conocimiento técnico y experimental de este lenguaje. Cumplida esta condición, ya se puede dejar correr la imaginación y poner en juego todos los recursos, que en buena parte pueden emerger de una meditación reposada de la melodía que permita saborear su riqueza y penetrar en ese ámbito de la música modal, en ese recinto arcaico que tantos resortes novedosos y sorprendentes nos puede proporcionar.

Observada esta premisa, no hay razón alguna que obligue al compositor a ceñirse a lo simple y elemental, sino que tiene la posibilidad de elegir entre variadísimas técnicas y medios, con tal de que respete en su esencia la realidad musical que toma como punto de partida. Se puede optar, por ejemplo, por respetar íntegramente la estructura de la tonada folklórica, empleando recursos que den realce a su modalidad y ritmo; se puede componer una obra en forma de fantasía, que combine con ingenio e inspiración temas de carácter contrastado; el autor puede también, si lo prefiere, ceñirse a la simplicidad, a una austeridad y severa sencillez que nada tenga que ver con lo tópico y prosaico. Todo será lícito, artísticamente hablando, cuando se parte de un conocimiento hondo y de un respeto básico a la melodía que se ha de arropar con la armonización. Esta profundidad ha de ser lo único que ponga algunos límites al compositor para que no derive hacia una subjetividad absoluta, desenfundada, que pierda de vista lo objetivo que se ha tomado como punto de partida.

Me parece, por ello, evidente que en el tratamiento coral del folklore habría que excluir, en principio al menos, cualquier realización vanguardista que utilice recursos, formas de hacer, lenguajes o ropajes armónicos que estén en absoluto desacuerdo con el material básico. Es cierto, como dice Schönberg, que a ningún artista se le deben poner limitaciones diferentes de las que su propio talento le imponga. Es claro que sólo será verdadero arte la obra que obedece a un impulso personal y a una voz interior. Pero en el caso del folklore, tanto por razón de su origen como en consideración del destino, en cuanto a intérpretes y oyentes, de las realizaciones corales, parece claro que queda fuera de lugar cualquier semejanza con la forma de soliloquio que caracteriza a gran parte de la música moderna, en la que voluntariamente se excluye toda referencia al lenguaje musical convencional. Esto no va, ciertamente, con la música tradicional popular.

He señalado como segunda condición básica para la armonización coral del folklore el tener muy en cuenta a *los coros destinatarios de la interpretación*. Las agrupaciones corales de nuestra tierra (y no sólo de la nuestra, evidentemente) son, en su gran mayoría, coros de aficionados que rara vez sobrepasan el nivel medio de dificultad, y quizá también de calidad, aunque haya excepciones. Y para estos coros, porque son los únicos de que ahora disponemos, tenemos que escribir un repertorio en el que el fondo tradicional ha de tener cierta representación. ¿Quiere esto decir que el compositor ha de realizar obras simples, facilonas, vulgares, sencillotas? Otra vez, ¡no! La facilidad de ejecución no está reñida con la hondura, la profundidad y la calidad. La armonización ha de hacerse de forma que el aprendizaje e interpretación de la obra no plantee problemas técnicos poco menos que insolubles a coros no profesionales. Ahora bien, no se debe perder de vista el progreso y la perfección cada vez mayor. Y aunque haya que cubrir las necesidades de esta primera etapa por la que muchos de nuestros coros están pasando, y por la que han de pasar muchos de los que en el futuro comiencen su andadura, hay que pensar también en una calidad en constante crecimiento. Las complicaciones progresivamente dosificadas piden un esfuerzo continuo y proporcionan a un coro una perfección cada vez mayor, que redundará siempre en la moral y en la buena forma.

Lo ideal sería, pues, que en esta primera etapa el trabajo de los compositores proveyese a los coros de un amplio repertorio con una gama de posibilidades que lleve a los intérpretes desde un comienzo sencillo hasta un nivel más que medio de dificultad y de calidad. Y en esta etapa de puesta en marcha y de perfeccionamiento la música coral de base folklórica puede jugar un importante papel.

Podría alguien preguntarse al llegar a este punto si no habría que tener también en cuenta al público de componente popular, último destinatario de un concierto de música coral. La respuesta es clara y afirmativa. Pero el público nunca planteará problemas serios, y aceptará llanamente toda música en que se vea reflejado de algún modo. Determinadas obras pueden provocar, a causa de los recursos puestos en juego, cierta reacción de extrañeza. Pero si hay respeto de base y hondura en el tratamiento musical por parte del compositor, la gente acabará por reconocer al fin lo que es suyo. Y ello será tanto más fácil cuanto mayor sea el número de ocasiones que proporcionemos al público de escuchar música de calidad.

Voy a dar fin a estas consideraciones sobre el quehacer de los compositores con unas frases muy certeras y esclarecedoras de Vincenc Acuña, que expresan lo que un buen profesional piensa acerca de su experiencia en el campo de la música coral folklórica. Acuña fue primer premio en la primera convocatoria del Concurso de Composición Coral de la Federación Asturiana de Masas Corales con la obra "Canción de cuna". En años posteriores fueron seleccionadas para la fase final otras dos obras suyas, A mí me gusta la gaita y Pastor que estás en el monte, que no fueron premiadas. A propósito de ello, Vincenc Acuña reflexiona así:

"Sustento la profunda convicción de que la cultura popular merece ser cultivada por sus valores intrínsecos, como fiel reflejo de la sensibilidad del pueblo, que somos todos nosotros, y no necesita ser "tratada" o "culturizada" con elementos que han sido concebidos en otras latitudes y circunstancias, en otra historia, para otras clases sociales, La música culta se ha nutrido en el pasado de temas populares, y viceversa, pero eran otras épocas en las que el lenguaje culto y el popular se movían por unos mismos parámetros armónicos y melódicos. Hoy en día, en que el lenguaje culto está evolucionando hacia metas imprevisibles, considero poco oportuno envolver una melodía popular, limpiamente modal, con una técnica dodecafónica, pongo por caso..."

Aceptando que los coros son los que, en Asturias como en Cataluña, mantienen viva la tradición musical del país, deben hacerse adaptaciones corales que no desvirtúen en nada el ritmo y la melodía populares. Es por todo esto que estoy satisfecho de haber hecho mi armonización así y no de otro modo, aun a costa de haber perdido posibilidades en la consideración del jurado."

Hace también Acuña algunas reflexiones acerca de los jurados y su forma de enfocar los valores musicales, que no me resisto a transcribir, por lo que tienen de reveladoras:

"Es sintomático que la Canción de cuna, que mereció mejor consideración por parte del jurado que le adjudicó el premio en el año 1978, sea la que menor repercusión popular recibe. Es un hecho que vengo observando en mi corta experiencia como compositor y concursante, el que obras triunfadoras queden relegadas al olvido, mientras que otras que en los concursos no han tenido suerte son luego estrenadas y bien acogidas por intérpretes y público. De ello deduzco que el fallo de los jurados no está en consonancia con las necesidades de la sociedad musical, ni se ajusta a la finalidad de los concursos, que creo debe ser la de estimular la composición de obras de calidad que puedan ser incorporadas a los repertorios habituales. Normalmente sucede que los jurados están constituidos por personalidades sobresalientes, que

inevitablemente tienen criterios excesivamente mediatizados por el tecnicismo, la cultura de élite y las corrientes estéticas contemporáneas. Sucede sin embargo que esos mismos señores, que al juzgar una nueva composición valoran altamente el lenguaje contemporáneo, cuando tienen la responsabilidad de programar un concierto, lo hacen básicamente con obras comprendidas entre el Renacimiento y el Romanticismo, y cuando en la solicitud del hogar quieren escuchar música, prefieren inevitablemente a Beethoven. Juicios progresistas, sentimientos conservadores: éste es el dilema de todos nosotros, en todos los ámbitos".<sup>2</sup>

Huelga cualquier comentario a palabras tan sensatas y certeras, que reflejan un problema que aqueja a toda la música actual y que deben inducirnos a reflexionar con realismo acerca de nuestra tarea.

Por lo que a este libro se refiere, no me han guiado en su composición otros criterios que los que más arriba he intentado dejar en claro, y que me alegro ver confirmados en las palabras de Vincenc Acuña. El lector atento al contenido musical se dará cuenta de que la selección de las melodías ofrece un amplio y variado muestrario de bellas tonadas pertenecientes a los más diversos géneros del folklore, con una pequeña insistencia en las rondas y bailes, que son los géneros más abundantes y característicos del nuestro. En el tratamiento armónico he optado aquí por la solución que respeta íntegramente la estructura de la tonada y su naturaleza modal o tonal, extrayendo de la misma el material de los preludios que introducen o enlazan las diferentes partes de cada obra. Por otra parte, las dificultades técnicas se mantienen dentro de los límites que pueden alcanzar los coros de nivel medio, en los que por ahora hay que pensar primordialmente. Lo cual no va en detrimento ni en mengua del valor musical, de la brillantez de la ejecución ni de la fuerza de comunicación con el que escucha, como demuestra la experiencia.

### **Unir esfuerzos en el campo de la actividad coral**

Aún me queda un punto que desarrollar en este preludio ya un tanto largo que es una amenaza, estoy seguro, a la paciencia de mis lectores. Abusando de ella sólo un poco más, voy a hacer la última consideración acerca de las tareas en que debe apoyarse la recuperación y resurgimiento (o nacimiento, en muchos casos) de la música coral, siempre refiriéndome en primera instancia al ámbito geográfico de León y de Castilla. Y me voy a referir a la necesaria unión de esfuerzos y voluntades de todos los que dedican tiempo a la actividad coral.

Vivimos en una tierra musicalmente empobrecida, reconozcámoslo. Comenzaba yo este preludio exponiendo el tema de la marginación social, cultural y musical de Zamora, mi tierra natal y de residencia. Pues estoy seguro de que Zamora comparte su suerte con la mayor parte, o quizá con todas las provincias de la comunidad castellano-leonesa, todas ellas aquejadas de males endémicos originados por la falta de medios, la desidia, el desinterés con que se ha tratado cualquier actividad musical por estas tierras: Conservatorios mal dotados, rutinarios, poco o nada renovados en la metodología, que no se adaptan a las necesidades musicales básicas de por aquí; carencia casi absoluta de formaciones orquestales, incluso de cámara; bandas de música en precario, con un repertorio anclado en el pasado y con un futuro muy poco claro; actividad coral escasa, surgida casi siempre de la iniciativa privada y con apoyos a posteriori, cuando los hay; afición a escuchar música viva reducida a públicos minoritarios... Este cúmulo de problemas obliga a todo estudiante que quiere progresar, a todo músico que quiere dar

cauce a su inquietud y afición, a salir de esta tierra. Así se forma y se fortalece constantemente el círculo vicioso que por alguna parte hay que romper si queremos que por aquí empiece a sonar de una vez la música.

Pus bien, yo creo que uno de los mejores medios de comenzar a quebrar ese círculo es la actividad coral. A diferencia de cualquier otro tipo de música instrumental, que exige una dotación considerable de medios y personas, la música coral es realizable a un plazo mucho más corto y a un nivel mucho más amplio. Formar y adiestrar mínimamente un coro es cuestión, en la mayoría de los casos, de que una persona con voluntad y cierta preparación se empeñe en ello. Los medios humanos no faltarán en núcleos de población un poco numerosos. Un mínimo de interés y afición se puede encontrar casi siempre como punto de partida en cualquier lugar, como el historial de no pocos grupos puede demostrarlo.

Pero los problemas cruciales de un coro se plantean a menudo cierto tiempo después de las primeras ilusiones. Un coro suele entrar en crisis cuando no se ve claro cómo ha de progresar, en qué dirección y estilo puede ampliar su repertorio, qué cauces puede encontrar para extender su actividad. Cada director y cada agrupación coral se enfrentan a menudo con estos problemas en solitario, y quizá a veces hasta en competencia ridícula y mezquina con otras de la misma localidad. Sin embargo, la mayoría de estos problemas pueden encontrar solución a partir de un mutuo conocimiento y ayuda entre los diferentes coros. Esta ayuda, que en determinados ámbitos territoriales se ha concretado en una federación, es en nuestra tierra necesaria de todo punto. A través de ella se podrían conseguir una serie de objetivos que apoyaran el despertar de la vida coralística en las provincias hoy encuadradas en la comunidad castellano-leonesa: la creación y ampliación de un repertorio que comprenda todos los estilos y épocas y a todos los niveles de dificultad; el conocimiento y recuperación de nuestros maestros del Renacimiento y del Barroco, tan olvidados hoy; el perfeccionamiento de la calidad musical mediante la asistencia a cursillos de dirección e interpretación, que un día podrían también organizarse en nuestra tierra; el intercambio de actuaciones entre los diferentes coros, que les brindaría ocasiones de salir del ámbito en que se mueven, a veces un tanto cerrado y provinciano por necesidad; la celebración de encuentros colectivos periódicos que facilitasen el conocimiento mutuo y el estímulo recíproco; la presión común ante las Instituciones que tienen el deber de ayudar y promover toda manifestación de cultura musical, tanto a nivel provincial como en el ámbito administrativo regional. Todas estas actividades y otras muchas que podrían emprenderse generarían, sin duda, un florecimiento de la actividad coral por estas latitudes.

Este esfuerzo colectivo, que hace tiempo se lleva a cabo en otras tierras del Estado, es entre nosotros más necesario a causa de la mayor dispersión geográfica que caracteriza a nuestra comunidad. En mi opinión, el intento de unión y federación de grupos corales debe hacerse dejando a un lado y respetando mutuamente la idea que cada cuál tenga acerca de cómo ha de estructurarse y organizarse autónomamente el espacio geográfico que hoy se llama Castilla y León. Porque nuestro fondo musical es común, con leves notas diferenciales que lo enriqueces y colorean en cada lugar. Nuestras necesidades y aspiraciones son parejas. Vivimos sobre las mismas tierras llanas u onduladas del Duero, en las que el trasiego y la comunicación secular de nuestros mayores amasó un tesoro de cantos, danzas y tonadas hermanas que nuestros coros deben seguir haciendo resonar dentro y fuera de nuestros límites geográficos. Para los que cantamos este pasado y preparamos el futuro musical, tanto monta Castilla-León como León y Castilla por separado. Lo que más cuenta es que, por fin, parece que

empiezan a soplar vientos nuevos, que hemos de aprovechar para que el navío de nuestra música navegue con mayor impulso.

Y ya termino, esta vez de verdad. He querido hasta aquí explicar en palabras lo que al buen entendedor de sonidos le será más patente en las hojas de música que siguen a este preludio, ya un tanto largo. Me voy ya de estas páginas, que el lector seguramente no buscará en este libro renglones de linotipia, sino pentagramas y notas. Ya le dejo con las canciones y las tonadas. Le aseguro, eso sí, que las que en este libro hallará han sonado en cientos de veladas musicales, en lugares y países muy diversos, cercanos y muy alejados, entonadas con emoción y brío por Voces de la Tierra, el coro zamorano con el que durante algún tiempo le di nueva vida.

Ojalá el lector se detenga a saborear lo que en ellas hay de bueno y se decida a hacerlo sonar en voces corales. Ojalá esta colección y otras parecidas que van viendo la luz, y las que en el futuro la vean, se canten a lo largo de esta ancha tierra, para que se vuelva error lo que el buen don Antonio decía en frase ácida, aunque cordial, cuando nos veía como atónitos palurdos sin danzas ni canciones. Porque si alguna vez los de esta tierra pudimos parecerlo, libros como esto y otros podrán demostrar que nunca lo fuimos, y menos lo seremos en adelante.

#### NOTAS

1. Federico SOPEÑA en "Lección musical para el Príncipe". Reseña sobre el concierto del Coro de la Fundación "Príncipe de Asturias", en El País, 11-9-83, p. 34.

2. AXUNTABENSE, Boletín Informativo de la Federación Asturiana de Masas Corales, nº 11, p. 11.

## LA VERTIENTE SOMBRIA DE LA MUSICA RELIGIOSA

Escrito publicado en el Diario de León (Y de noviembre de 1991) con motivo de la exposición "La música en la Iglesia" (Las edades del hombre, III)

Desde la oscuridad de esa vertiente quiero escribir esta reflexión, que va a contrapelo de todo lo que en estas fechas se va a conmemorar y a poner ante los ojos de curiosos e interesados. Porque la historia de la música religiosa de la Iglesia Católica de rito romano es la historia del progresivo, continuo y casi total silenciamiento de la asamblea asistente a los actos litúrgicos, en favor de unos músicos especialistas que han asumido el papel indudable que les está asignado en virtud de su oficio dentro de las celebraciones, pero que a la vez han acaparado la voz y el canto que no les correspondía, reduciendo al pueblo asistente al papel de espectador mudo que durante siglos ha permanecido sin decir ni amén.

### **Una asamblea reducida al silencio**

Esta mudez viene ya de muy atrás. Sin entrar en cuestiones históricas acerca de cómo y cuándo fue entrando el canto y la música a formar parte de las celebraciones del culto cristiano, queda fuera de dudas que los asistentes a ellas tomaban parte activa cantando, además de los salmos, otros himnos y cánticos de los que quedan restos, según los especialistas, en algunas cartas de San Pablo. Por otra parte también quedaron en la liturgia, hasta hoy, una serie de aclamaciones e himnos, la mayor parte de los cuales, si no todos, fueron durante más de un milenio asumidos por los cantores

especialistas (incluidos los sacristanes) que cantaban y oraban en nombre de una asamblea silenciosa o dedicada durante el desarrollo de las celebraciones litúrgicas a otros rezos y oraciones privadas. Sólo después del Vaticano II se ha devuelto a estos cantos, aclamaciones e himnos su sentido primigenio, asignándolos a la asamblea que toma parte en los actos del culto.

### **El gregoriano, un canto para especialistas**

Pero han tenido que pasar más de mil años para que estos cánticos y aclamaciones hayan recuperado su verdadero sentido. Porque ya desde la invención del canto gregoriano, allá por los siglos VI y VII, la asamblea asistente fue forzada al silencio, incluso en los momentos en que le correspondía cantar. Pues si bien es cierto que en el repertorio gregoriano hay una veta arcaica formada por un conjunto de cantos, himnos y aclamaciones sencillas, que una asamblea entera de gentes del pueblo podía cantar fácilmente, de lo que no hay duda es de que el gregoriano es un canto para especialistas, no sólo en los géneros más difíciles, compuestos para un solista o un grupo de cantores muy preparados, sino también en los géneros antifonales y responsoriales, en los que nunca participó la asamblea en pleno, ni siquiera una asamblea de monjes, sino que a lo sumo, y en el mejor de los casos, escuchaba comprendiendo el texto. De hecho los continuos esfuerzos consumidos en hacer cantar gregoriano a una asamblea entera han fracasado casi siempre, no sólo en las parroquias, sino también en los seminarios y monasterios. El gregoriano siempre ha sido un canto para especialistas, no para un colectivo no cualificado, como son la mayoría de las asambleas que acuden al templo para tomar parte en los actos litúrgicos.

### **La polifonía: un canto para profesionales**

Pues si el silencio y la pasividad cantora de la asamblea es ya evidente con el canto gregoriano, ¿qué decir de las músicas polifónicas? La polifonía, desde su nacimiento hasta este siglo, ha sido un obstáculo insalvable para que la asamblea asuma el protagonismo cantor que le corresponde según el ritual en el desarrollo de las celebraciones. Si ya era difícil que las asambleas normales de fieles cantasen, por poner un ejemplo, las partes del ordinario de la misa en gregoriano, es más que evidente que la intervención de los cantores profesionales hizo ya imposible la participación de los asistentes en la celebración cantando lo que les correspondía según su papel. Sin entrar a considerar el valor artístico y religioso del repertorio polifónico, aspecto al que ahora no nos referimos, ¿puede haber algo más sin sentido que el hecho, repetido durante un milenio en los templos, de que un pequeño grupo de cantores profesionales interprete un invento musical sobre la base de unas palabras (Kyrie, eleison; Gloria in excelsis Deo; Sanctus ...) que, según el ritual de la celebración, toda la asamblea debe cantar uniendo sus voces? ¿No había durante esa celebración unos momentos mucho más apropiados para la música coral? Pues este sinsentido no sólo ha sido tolerado, sino además fomentado durante siglos por los responsables del culto en la Iglesia Católica. Y con una agravante, porque no sólo la asamblea ha sido obligada a callar, sino también, desde la consolidación de las lenguas vernáculas, a escuchar aquello que no entiende y que otros cantan, sustituyéndola en su papel.

Las Iglesias Reformadas: una asamblea que recupera su voz Precisamente fue esta falta de sensatez lo que impulsó a los fundadores de las Iglesias Reformadas a introducir de nuevo el canto de la asamblea y el uso litúrgico de las lenguas vernáculas. Y además, con el gran acierto de no excluir la polifonía, sino de restituir a los profesionales del canto su verdadero papel: el de solemnizar y ambientar unas celebraciones para las que

se idearon otros esquemas en gran parte nuevos, según los cuales fue posible la integración de los especialistas del canto con la asamblea. Nacieron así obras que, además de ser inmortales, por ser cumbres del arte religioso, fueron y siguen siendo un modelo de música funcional, en la que se cumplen todos los requisitos para que en una celebración participen musicalmente todos los asistentes, según su papel dentro de la asamblea.

### **El Concilio de Trento: una ocasión perdida**

Por ello, mientras en las Iglesias separadas de la Católica los siglos XVI-XVII fueron la época de mayor creatividad musical litúrgica, en la que se rehicieron los ritos según nuevos esquemas que hasta hoy perduran y son válidos, en la Iglesia Católica, a causa de la cerrazón del Concilio de Trento, se dio un paso atrás, reforzando el uso del gregoriano y de la polifonía en latín, conforme al cual se siguió creando e interpretando un repertorio ayer y hoy inútil desde el punto de vista funcional, aunque haya dado también obras inmortales de arte musical religioso. Un ejemplo: por más que se quieran poner al mismo nivel, como a veces se hace, el *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomás Luis de Vitoria y la *Pasión según San Mateo* -de Juan Sebastián Bach, hay distancias insalvables entre ambas obras. Si las dos son cumbres del arte musical religioso, la gran diferencia entre ellas estriba en que, ayer y hoy, el destino de la obra de Vitoria es ser cantada por pocos y escuchada por muchos (?) oyentes pasivos (que en el mejor de los casos entenderán el latín), mientras que la de Bach era y es apropiada para cantarla en un acto litúrgico comunitario. En la *Pasión según San Mateo* la asamblea canta cuando le corresponde, muy a menudo a lo largo del desarrollo de la celebración. Y canta acompañada en los corales por un coro y una orquesta de especialistas. Y cuando escucha, comprende lo que oye y puede unirse en la intención a las palabras de quien canta (un cantor especialista o un coro más o menos profesional). En la obra de Vitoria, por el contrario, sólo los cantores especialistas hacen oír su voz. Nuestro músico se veía constreñido por el latín y por la falta de una estructura de celebración que permitiese a la asamblea integrarse con cantos propios de ella en la conmemoración de la Pasión y muerte de Cristo, y tuvo que acudir a los textos del Oficio de Semana Santa destinado para la oración de clérigos y monjes, pero no para la de una asamblea ordinaria de fieles. Hasta en el aspecto artístico la diferencia es enorme, ya que el efecto de toda una asamblea cantando, a la que se une un coro y una orquesta, es imponente y sobrecogedor, no sólo religioso y místico.

### **El Vaticano II: una reacción buena, aunque tardía**

En los cuatro últimos siglos esas diferencias se han acentuado progresivamente en la Iglesia Católica: los músicos han tenido que seguir componiendo obras en latín, destinadas a la interpretación de los especialistas. Y cuando se ha querido que la asamblea cante, se han tenido que componer otras músicas no litúrgicas, hasta formar un repertorio paralelo que ha doblado y sustituido a la liturgia oficial de la Iglesia. Por fin el Concilio Vaticano II, con un retraso de siglos, ha tenido que reconocer, al menos implícitamente, estos errores del pasado, devolviendo a la asamblea el papel activo que en lo musical le corresponde en la celebración. ¿Y qué hacer ahora con todo ese repertorio, que llenó siglos enteros de creatividad musical religiosa? Evidentemente es un repertorio que hoy ya no vale, porque carece de funcionalidad. Sólo los nostálgicos como Lefevre añoran que la historia se vuelva atrás y que vuelvan a sonar en la Iglesia gregorianos y polifonías en latín durante los actos litúrgicos.

### **El nuevo repertorio litúrgico: los aficionados se lanzan y los músicos profesionales se desentienden**

Mientras tanto, ahí están, a disposición de los músicos, cientos y miles de textos nuevos, esperando recibir una música religiosa digna, funcional, creativa, que sea, sí, obra de arte, pero que permita también que la asamblea cante lo que le corresponde. Si se examina el repertorio hoy en uso en las iglesias de esta tierra, el panorama no puede ser más decepcionante. Una multitud de músicos aficionados, con muy poca preparación y oficio, se ha lanzado a "componer" nuevos cantos religiosos en las lenguas vernáculas, que hoy han acabado por ser litúrgicas (¡ya era hora!). La escasa o nula calidad artística de muchos de estos cantos es más que evidente. Pero mientras tanto, los músicos profesionales creyentes (es de suponer que los haya, pero brillan por su ausencia) vienen dando muestras de una pasividad sin precedentes en la historia de la Iglesia, descalificando lo que otros hacen lo mejor que pueden y saben, pero inhibiéndose de tomar parte en la creación de unas obras que no consideran dignas de su prestigio. Una gran figura del arte musical de vanguardia, se piensa y se dice, ¿cómo va a rebajarse a componer obras en las que tiene que tener en cuenta que en algún momento ha de intervenir cantando melodías sencillas una asamblea de gentes no especializadas? La respuesta a esta incongruencia es fácil: ¿Acaso la sencillez está reñida con la inspiración más alta? La falta de perspectiva, es más, la ignorancia de lo que es la celebración litúrgica que se esconde bajo ese débil argumento, dictado más por el orgullo profesional que por la razón, es más que evidente. Si Juan Sebastián Bach hubiese seguido semejante criterio, hoy no podríamos escuchar ninguna de sus Cantatas ni Pasiones.

### **Luces, sí, pero también sombras.**

En esta tercera etapa de *Las edades del hombre* la Iglesia saca a la luz de las miradas muchos de los libros, guardados en archivos, que contienen composiciones musicales de siglos pasados. De todo hay en esos objetos bibliográficos, preciosos casi siempre en su aspecto material: obras, que pueden, sin duda alguna, ser consideradas como cumbres del arte musical religioso; obras también que, producto de una época en la cual la frivolidad y el brillo de la ostentación entraron en los templos, son, sin embargo, ejemplos de un buen hacer musical, o de una técnica novedosa y renovada. Y obras, también, las que más abundan, carentes de cualquier valor digno de notarse, pura repetición y tópico de lo hecho miles de veces, y dignas de un merecido olvido. Pero obras, en todo caso y desafortunadamente, que no valen hoy más que para ser escuchadas en un concierto o grabadas en un disco, al no cumplir la función para la que fueron hechas (muchas de ellas ya no la cumplían ni siquiera en la época en que fueron creadas).

El peligro, ahora que tocan a reconstruir el pasado musical de España, es que se gaste tiempo, esfuerzos y medios económicos en rescatar también lo que no tiene ningún valor, salvo el de demostrarnos qué pobres en imaginación y qué faltos de sentido común fueron algunos de los tiempos pasados.

## EL CANCIONERO POPULAR DE BURGOS DE FEDERICO OLMEDA

Escrito de presentación para la segunda reedición  
(Burgos, Diputación Provincial, abril de 1992)

Por segunda vez la Diputación Provincial de Burgos reedita la recopilación de canciones y músicas recogidas en la tierra burgalesa por Federico Olmeda hace ya casi un siglo y publicadas en 1902 bajo el título *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. La primera reedición, publicada en 1975, ya fue muy largamente esperada. Se trataba de un cancionero casi legendario agotado desde hacía más de cinco décadas, codiciosamente buscado en bibliotecas particulares y librerías de viejo por los amantes de la música popular tradicional. De él se encontraban citas y alusiones en los trabajos más relevantes de folklore musical publicados en las primeras décadas de siglo, pero su consulta y manejo resultaban poco menos que imposibles a los estudiosos de la música popular.

Todavía recuerdo el día en que compré en una librería de Burgos el cancionero de Olmeda al poco de ser reeditado en edición facsímil. Por fin tenía en mis manos aquel libro del que tantas referencias habían encontrado, pero que nunca había logrado ver. De sorpresa en sorpresa y de asombro en asombro fui pasando al recorrer con avidez sus páginas. Por fin veía aparecer allí aquellas melodías que tantas veces había visto en esas antologías de refrito que no citan las fuentes de donde proceden los cantos ni los nombres de quienes pusieron su empeño en recogerlos y transcribirlos. Allí estaban aquellas canciones tan conocidas: *La Virgen es panadera*, *De la raya de bordín*, *Con el*

*guri guri guri, Me llamaste morenita, Gasta la molinera, Casóme mi madre, Morito pititón, Eres hermosa en extremo, Las carrasquillas, El trepeletré* y otras tonadas difundidas como burgalesas o castellanas. En aquellas páginas estaban, en su primera transcripción en signos musicales, debida al trabajo de Olmeda.

Pero no sólo aparecían estas, que sin duda pasaron a las colecciones de cantos populares por ser a la vez bellas y cantables, sino también otras muchas cuya belleza musical igualaba y superaba a la de aquellas que los antologistas habían escogido como más fáciles de cantar. Aquella primera lectura del *Cancionero popular de Burgos* ya me reveló su excepcional valor musical y documental, porque en las melodías recogidas por Olmeda al final del siglo pasado aparecen las sonoridades radicales de la música de las tierras castellanas. Recopilado en una época muy temprana y por un músico de excepcional intuición, el cancionero burgalés contiene una de las muestras más valiosas de la música de tradición oral recogidas en el cuadrante Noroeste de la Península Ibérica. El arcaísmo de una buena parte de las melodías que contiene y la rara y sorprendente belleza que se aprecia en ellas, que sólo se descubre mediante una lectura reposada y atenta son, sin género de duda, algunos de los valores más grandes de este cancionero. De ahí su importancia excepcional. Y de ahí que la primera reedición hecha por la Diputación Provincial de Burgos en el año 1975 se agotase rápidamente, pues era un libro largamente esperado.

### **El Cancionero popular de Burgos, una obra de valor excepcional**

La necesaria brevedad de estas páginas de presentación me obliga a dejar para otra ocasión la redacción de una semblanza del maestro Olmeda, uno de los músicos burgaleses más ilustres y olvidados (en Burgos ejerció la mayor parte de su labor musical, aunque hubiese nacido en el Burgo de Osma) y un estudio detenido acerca del contenido de su *Cancionero popular de Burgos*. Quiero, sin embargo, hacer una mención, aunque haya de ser esquemática, de las cualidades y valores de esta obra excepcional.

En primer lugar, el *Cancionero popular de Burgos* es la obra de recopilación más importante hasta su tiempo en cuanto al número de documentos recogidos, que alcanzan la cifra de 301. Sólo las colecciones reunidas por J. Inzenga en sus sucesivos cuadernos (*Ecos de España*, publicado en 1873, y *Cantos y bailes populares de varias regiones*, editados en 1888, con un total de 132 canciones), por F.

Pelay Britz (cuatro álbumes de *Cansons de la terra* publicados entre 1866 y 1877, con un total de 173 cantos catalanes), por José Hurtado (*Cien cantos populares asturianos*, editado en 1890) y por Rafael Calleja (*Cantos de la montaña*, publicado en 1901, con 179 canciones) se acercan, aunque de lejos, a la cantidad de melodías recogidas en el cancionero de Olmeda.

El *Cancionero popular de Burgos* es, en segundo lugar, una obra pionera, que se adelanta a su tiempo. Olmeda fue el primer músico folklorista que abordó el trabajo de recopilación y transcripción de la música de tradición oral con una mente clara y con un procedimiento sistemático. La mayor parte, por no decir la totalidad, de las colecciones de cantos populares publicadas en las últimas décadas del siglo pasado y en las primeras del actual fueron recopiladas y editadas con una carencia casi absoluta de esos datos que a un cancionero popular le dan valor documental. La falta de referencias a lugares, intérpretes y fechas, y la probable manipulación de no pocas melodías para ser adaptadas al género de música de salón, en el que estaba de moda por entonces el tema popular con acompañamiento pianístico, hacen de las colecciones citadas y de otras muchas que aparecieron por aquellas fechas un género muy poco fiable desde el punto

de vista documental. La diferencia entre estas colecciones y el cancionero recopilado por Olmeda salta a la vista inmediatamente. Olmeda recorre directamente los pueblos burgaleses, de los que da referencia, y allí recoge las melodías de labios de esos cantores "nativos" que son depositarios de la herencia musical tradicional adquirida por tradición oral y practicada a diario en cada momento de la vida y en cada época del año. El músico burgalés es uno de los primeros folkloristas que no se valen de intermediarios que les proporcionen canciones, sino que las toma por sí mismo de la fuente viva de la tradición oral. En ese sentido el Cancionero popular de Burgos es una obra que se adelanta a todas las que se habían hecho hasta el momento en España. Ni siquiera puede comparársele en este aspecto el *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell, recopilado en gran parte con la colaboración de terceras personas que aportaron materiales, y que en realidad, más que español, es un cancionero periférico en el que apenas está presente la música tradicional de "tierra adentro", de cuya riqueza musical es un testimonio clarísimo el cancionero recopilado por Olmeda.

### **Una obra de recopilación sistemática y ordenada**

El *Cancionero popular de Burgos* presenta también otra característica que lo hace extraordinariamente valioso: es la primera obra de recopilación de música tradicional en que los materiales recogidos son clasificados y ordenados conforme a un criterio sistemático, que combina sabiamente los aspectos etnológicos y los musicales. La abundancia de documentos recopilados por Olmeda le obligó a disponerlos en secciones y a ordenarlos dentro de cada una teniendo en cuenta siempre la naturaleza musical de los mismos. La lectura atenta del libro nos demuestra que el maestro burgalés conocía perfectamente el contexto etnográfico en que tenía lugar la interpretación de las canciones populares, del que da múltiples referencias valiosísimas. Pero además y sobre todo Olmeda nos demuestra en su cancionero que es un gran músico folklorista (etnomusicólogo, diríamos hoy) que se deja guiar ante todo por los valores musicales de la canción popular tradicional, que va buscando en sus fuentes más auténticas y que trata de captar en lo que tiene de singular y distinta de la música "cultura", de autor.

### **Una obra pionera de etnomusicología**

Las anotaciones que Olmeda hace a propósito del material recogido en las páginas del *Cancionero popular de Burgos* constituyen también, sin duda alguna, uno de sus mayores valores. Con una clarividencia que se adelanta en muchos años a su época, Olmeda apunta una serie de reflexiones, producto de su extraordinaria intuición, que dan en el clavo acerca de cuestiones que nadie se había planteado antes que él. Sus aportaciones acerca de la presencia en la tradición oral de sistemas melódicos modales que proceden de una cultura musical distinta de la música de autor y acerca del parentesco de ciertas melodías religiosas con las sonoridades del canto gregoriano; la detección de ciertos elementos de la organización rítmica que escapan a la regularidad de los compases, como el ritmo libre, que él transcribe en notación de puntos o notas desprovistas de significado mensural proporcional, o los esquemas quinaros de los cantos y toques "de proporción quintuple", que distingue y contrapone certeramente al zortzico vasco, dejando claro cómo éste no es el único ritmo asimétrico en la música de tradición oral; la reivindicación de la jota como un género que pertenece de lleno a la tradición musical castellana, como lo demuestra la naturaleza de las melodías con que se canta, perfectamente acordes con el contexto de los otros cantos y músicas del repertorio; la seguridad con que analiza los elementos musicales del repertorio de bailes populares que ha recogido, dejando claro cómo denominaciones y nombres distintos

representan los mismos géneros y especies musicales. Todos estos datos y muchos otros, diseminados por las páginas de este singularísimo cancionero, hacen de él una obra de un valor inestimable y perenne, ya que la mayor parte de las reflexiones de Olmeda constituyen aportaciones definitivas al esclarecimiento de múltiples cuestiones relacionadas con la música de tradición oral de toda la Submeseta Norte de la Península Ibérica, a la que pertenece de lleno la tradición musical burgalesa.

### **Un trabajo fundamental para el conocimiento de la tradición musical de Castilla, pero muy olvidado y desconocido**

El *Cancionero popular de Burgos* recopilado por Federico Olmeda vino a demostrar que el folklore musical no era un patrimonio exclusivo de ciertas tierras de España. Ya en aquella época temprana, y como consecuencia del enfoque fragmentario de la búsqueda de la música popular tradicional, lo español se identificaba y se confundía con el folklore de las tierras periféricas, a las que se reconocía casi la exclusiva de representar la tradición musical popular española. La obra de Olmeda fue un testimonio evidente de que las cosas no eran así. El cancionero de Olmeda dejó bien claro que las tierras del centro de la Península tenían una tradición musical tan rica, variada y original en sonoridades como podía serlo la de las que ya se conocían, aparte de un arcaísmo muy sugerente para ser tenido en cuenta por las corrientes nacionalistas que por entonces llegaban a España, como el mismo Olmeda apunta.

Y a pesar de ello, hay que lamentar y reconocer que el trabajo de Olmeda ha pasado casi desapercibido. Desde luego los compositores no le han prestado demasiada atención. A excepción de Antonio José (otro gran músico burgalés cuya obra es todavía casi desconocida), que tomó algunos temas del cancionero de Olmeda para las obras orquestales de su primera etapa, raro es el compositor en cuya obra aparece alguna cita más o menos explícita de las músicas recogidas por nuestro músico. Ciertamente podría aducirse como causa de ello el proverbial desconocimiento de la música de tradición oral que caracteriza a los músicos españoles, para los cuales el folklore musical se reduce poco más que a la jota, la seguidilla y el fandango (¡siempre el fandango!), y los trabajos de recopilación conocidos y manejados se limitan al cancionero de Pedrell. Pero hemos de reconocer también que la desidia y el poco aprecio de nuestros valores, de los que hemos dado muestra por estas tierras y todavía la seguimos dando hoy, pueden haber contribuido al desconocimiento de la obra de Olmeda, que tendría que haber sido reeditada constantemente desde que se agotó la primera edición. Así lo manifiesta entre líneas el célebre músico folklorista alemán Kurt Schindler, que en una carta enviada a un amigo durante su primera estancia en España, cuando proyectaba la edición de las canciones que estaba recogiendo, escribe estas palabras: "El primer resultado tangible -se refiere a su trabajo de recopilación- es una vasta colección de cantos populares castellanos (y desde luego de poesía popular) hecha en la altiplanicie de Castilla la Vieja en un amplio territorio formado por las provincias de Soria, Logroño y parte de Burgos, donde ningún músico había recogido antes la música popular. El resultado es sorprendente y bello: más de setecientos poemas, más de trescientas melodías, muchas de las cuales son de gran belleza. Esta colección se publicará en España por la Diputación de la Provincia de Soria y algunos de sus ricos aristócratas. Será el único libro accesible de cantos populares castellanos, porque la única otra colección (el Cancionero de Burgos, de Olmeda, publicado hace treinta años) hace mucho que desapareció del mercado y es un hecho que hay gran necesidad de una nueva edición de ella". Como sabemos, tuvieron que pasar todavía otros treinta años más para que la obra de Olmeda fuese reeditada. Que esta reedición era largamente esperada, lo

manifiesta el hecho de que se agotase rápidamente. Por ello no podemos menos de felicitarnos de que esta segunda se haya llevado a cabo: después de veinte años, ya se estaba echando de nuevo en falta.

### **Una obra imprescindible para el estudio del folklore musical**

El *Cancionero popular de Burgos* es una obra imprescindible para todo el que se dedique a la etnomusicología o se interese por la música popular de tradición oral. Junto con el *Cancionero salmantino*, de Dámaso Ledesma (editado en 1907), el *Folklore leonés*, de M. Fernández Núñez (1931) y el *Cancionero Segoviano*, de Agapito Marazuela (recopilado en la década de los treinta), el cancionero de Olmeda forma el quadrium de obras de recopilación tempranas, y por lo tanto básicas, para el conocimiento de la tradición oral musical de las tierras de Castilla y León.

Sólo quien ha estudiado y conocido a fondo estas cuatro obras, que ya son clásicas, está preparado para emprender con capacidad musical un trabajo de recopilación y de reflexión musicológica que continúe y complete la obra de estos músicos. Pero entre las cuatro obras citadas, es la de Olmeda, sin duda alguna, la más relevante, por la calidad y amplitud de su contenido, por su acertado sistema de clasificación y ordenación, y por la enorme aportación de reflexión musical que el maestro burgalés dejó vertida en las páginas de su cancionero.

Entre todas las obras tempranas de recopilación de música tradicional, el *Cancionero popular de Burgos* es, a mi juicio, el mejor libro de iniciación al conocimiento de la música de tradición oral del cuadrante Noroeste de la Península Ibérica. En las clases de Folklore Musical que imparto en el Conservatorio Superior de Salamanca, al igual que en otros cursos de Etnomusicología para los que soy requerido, el cancionero de Olmeda es la base para que los alumnos se vayan familiarizando con el repertorio popular tradicional en sus diferentes géneros y especies y con la reflexión musicológica acerca del mismo. Y siempre, vergüenza me da confesarlo, a partir de ese soporte gráfico medio clandestino y subrepticio, medio ilegal y fraudulento que es la fotocopia, imprescindible cuando no hay modo de hacer uso de ejemplares editados. Por ello, como profesional del estudio y de la enseñanza de la música de tradición oral, no puedo menos de felicitarme, junto con todos los estudiosos del folklore musical español, por esta nueva reedición, espléndidamente presentada, del cancionero de Federico Olmeda, llevada a cabo con el patrocinio de la Diputación Provincial de Burgos.

### **Conclusión**

Sin duda el *Cancionero popular de Burgos*, de Federico Olmeda, merece una edición especial, debidamente completada y comentada con una serie de aportaciones musicológicas, etnográficas, históricas y biográficas que encuadren y realcen el valor de la obra original. Esa obra, ese nuevo *Cancionero Popular de Burgos*, sería uno de los mejores homenajes que se podrían hacer a un hombre que tanto trabajó por dar a conocer la tradición musical castellana. Para esa obra, indudablemente, sería necesario reunir un equipo de especialistas que aporte cada uno de los aspectos que deben ponerse de relieve, a fin de que el trabajo de Olmeda sea debidamente comprendido y valorado en su contexto. Pero mientras esa edición se prepare, y en tanto se lleve a cabo una nueva recopilación sistemática por las tierras de Burgos, que complete y dé fin al trabajo comenzado por el maestro burgalés, bien venida será esta nueva reedición del *Cancionero popular de Burgos*, de nuevo tan largamente esperada, que la Diputación burgalesa pone en las manos de los estudiosos y amantes de la música de tradición oral castellana.

Yo soy uno de ellos, que además ha recibido el honor de haber sido invitado por la Diputación Provincial de Burgos a escribir esta página previa, como pequeño pórtico a esta gran obra que es el *Cancionero popular de Burgos*, de Federico Olmeda.

#### FEDERICO OLMEDA RESCATADO POR EL GRUPO YESCA

Reseña enviada al director del Diario de Burgos con ocasión de la presentación del disco *Tonadas del Cancionero popular de Burgos, de Federico Olmeda*, con ruego de publicación. El ruego no fue atendido y la reseña quedó inédita (enero, 1996).

Hablar de rescate no es exagerar en este caso. Porque el contenido de este nuevo trabajo de *Yesca*, recién presentado, es casi totalmente nuevo, y por lo tanto desconocido para la mayoría, aunque haya permanecido escrito en signos musicales e impreso en libros desde hace casi cien años. Es cierto que del cancionero burgalés de Federico Olmeda han venido haciendo múltiples usos, casi desde su aparición. Las músicas tradicionales de Burgos recogidas por Federico Olmeda pasaron muy pronto a las antologías de canciones populares españolas. Sirvieron de fuente temática a buena parte de las obras corales y orquestales de Antonio José. Fueron armonizadas por otros músicos con arreglos vocales e instrumentales. Ejecutadas por instrumentos, sirvieron y sirven de soporte rítmico a un buen número de grupos de baile y danza durante décadas. Y últimamente fueron tomadas por algún grupo de canción tradicional en el estilo de interpretación que suele conocerse como música folk.

Pero entre todos estos usos anteriores y el que presenta ahora *Yesca* hay una diferencia muy grande, cualitativa y cuantitativa. La diferencia en la calidad es en este caso una consecuencia del estilo de interpretación. El estilo musical de *Yesca* es singular y diferente porque es ante todo un grupo de voces, acompañado preferentemente por instrumentos de percusión tradicionales. Como canta este grupo se cantó siempre por estas tierras, en las que nunca hubo guitarras ni bandurrias ni flautas dulces ni cualquier otro instrumento armónico acompañando a las voces. O mejor, a la

voz. La voz de un cantor o cantora, que en las estrofas de la tonada sonaba sola o apoyada por algún instrumento de hacer ritmo, y que casi siempre era coreada en los estribillos y repeticiones por el grupo, por la pandilla, por los asistentes, por los invitados, por los transeúntes que eran convidados a beber una pinta y a participar en la fiesta. Pero coreada al unísono, formando un conjunto recio y sonoro a una sola voz, casi nunca acicalado con dúos fáciles y triviales.

Por eso Yesca suena en este nuevo disco, *Tonadas del Cancionero Popular de Burgos, de Federico Olmeda*, como sonaron siempre por esta tierra las voces de cantoras y cantores populares. Ahora bien, aunque suena igual que esas voces, no las remeda. Porque Yesca no practica esa especie de folk duro que algunos grupos practican, que pretende imitar puntualmente al cantor popular, pero se queda casi siempre en un remedo cercano a la parodia. Los Yesca cantan con su voz propia, no imitan. Aunque también es evidente que cantan con el estilo popular que piden las tonadas que cantan. Estilo que han aprendido en un contacto muy continuado con los cantores tradicionales ya desde hace casi dos décadas, pero sobre todo en los últimos tres años, cuando han hecho, pueblo a pueblo, la mayor parte del trabajo de recopilación de los documentos musicales que van a formar el Cancionero de Burgos (más de 3.000 canciones). Pero además cantan con voz propia las canciones recogidas por Olmeda porque las han asimilado hasta hacerlas suyas durante el largo año en que las han escuchado ensayado y cantado una y otra vez. El conocimiento del contexto de esas canciones, todavía vivo en la tradición oral, y el trabajo de asimilación y aprendizaje han hecho posible que las voces de Yesca suenen en este disco con total espontaneidad, naturalidad y frescura.

Consecuencia natural de este estilo de interpretación es la variedad de sonoridades que en esta antología aparecen. Yesca supera con toda facilidad la barrera que la mayor parte de los grupos folk no pueden saltar, constreñidos como están por "arreglos" que incluyen instrumentos armónicos y polifonías, casi siempre rudimentarias y tópicas. El empleo de estos recursos tiene algunas ventajas al sonar a "actual". Pero a cambio comporta el enorme inconveniente de reducir el repertorio tradicional recuperado al bloque más reciente, reiterativo, repetitivo y falto de sello propio. Lo mejor, lo más hondo, lo más arcaico, lo más característico, lo más definitorio de la música de estas tierras no suena casi nunca en el repertorio folk, porque no puede ser tratado con dos o tres acordes de guitarra, al estilo de la canción campera norteamericana. Pero suena ahora en las voces de Yesca, que Han llegado con este nuevo trabajo hasta las raíces más hondas de la tradición musical popular burgalesa recogida hace cien años por Federico Olmeda.

Consecuencia también del estilo de interpretación del grupo Yesca es el número tan crecido y tan variado de canciones seleccionadas. En los 57 temas recogidos en el disco está representada íntegramente la recopilación de Olmeda. El trabajo de selección por una parte, y por otra de agrupamiento de los temas en razón de la funcionalidad y de los rasgos musicales que emparentan cada retahíla de tonadas ha sido ejemplar. Y el resultado es un disco antológico, que es un placer escuchar.

Estamos, sin duda alguna, ante un trabajo musical creativo y original, que recoge en un estilo vivo, comunicativo, severo o alegre, lírico o jocoso, reposado o saltarín, según lo pide cada género, lo mejor de la música tradicional de las tierras de Burgos. Estamos ante una colección de tonadas redivivas, que demuestran que las páginas musicales de un cancionero popular tradicional no son letra muerta cuando se saben leer, es decir, cuando se cantan. Estamos ante una contribución excepcional a la recuperación de la memoria colectiva de una tierra.

El deseo de Olmeda de que su cancionero no sirviese únicamente para ocupar espacio en las estanterías de las bibliotecas se ha vuelto a cumplir. Y esta vez en una forma ejemplar, respetuosa para con la tradición musical y a la vez divertida para quien escucha.

#### LA LABOR DE FELIPE MAGDALENO COMO RECOPIADOR DE MUSICA POPULAR LEONESA

Escrito publicado en el *Diario de León*, en el suplemento dominical *La hacendera* dedicado a la memoria de Felipe Magdaleno

El trabajo de recopilación de música popular tradicional leonesa llevado a cabo por Felipe Magdaleno es mucho menos conocido que el que realizó como director de la Coral Isidoriana, pero no por ello menos notable. He tenido la suerte de conocerlo a fondo, porque durante mis tareas de recopilación y edición del *Cancionero Leonés*, como becario de la Diputación de León, se me ofreció por parte del limo. Cabildo de San Isidoro la oportunidad de acceder a él y de incluir en la recopilación leonesa algunos cantos recogidos y grabados por Felipe Magdaleno. Puesto a mi disposición el archivo de grabaciones realizadas por él, a fin de analizar su contenido, pude constatar que no se trataba de unas cuantas canciones grabadas al azar y de forma esporádica, sino de un trabajo de recopilación bastante amplio. En efecto, las grabaciones realizadas por Felipe Magdaleno llenan una serie de cintas abiertas de pequeño formato por una parte, y por otra una serie de cassettes que, una vez eliminados algunos reportajes festivos y certámenes de canción popular de escaso valor documental, totalizan nada menos que 28 horas de música, en su mayor parte canciones tradicionales leonesas tomadas directamente de cantoras y cantores populares.

En cuanto al número de documentos, un recuento provisional permite avanzar una cifra que se aproxima a los 900. De los contenidos de las cintas abiertas existe un índice, realizado por el mismo recopilador, que, aunque no está completa, se puede cifrar en 500 documentos. El resto hasta el total está contenido en los cassettes. A primera

escucha, los documentos aparecen casi siempre completos en su parte musical, aunque no siempre en la literaria. En cuanto a la calidad del sonido, no es, en general, muy buena, pero casi siempre es suficiente para poder realizar una transcripción musical correcta, ya que la grabación de las melodías fue, por lo que se deduce de la escucha, el principal objetivo que se propuso el recopilador. La relación de pueblos, intérpretes y fechas de grabación no consta en todos los casos, pero este detalle no merma valor documental musical a la colección grabada, porque en todos los casos la escucha deja clarísimo que los informantes son gentes leonesas que cantan el repertorio cancionístico de tradición oral. Muchos datos complementarios que faltan se pueden deducir o aclarar como resultado del rastreo de variantes musicales realizado en el *Cancionero Leonés*. Y también es muy probable que algunos de los datos documentales complementarios que faltan se puedan conseguir con ayuda de las personas que acompañaron a Felipe Magdaleno en sus trabajos de campo, o de quienes le buscaron los informantes y cantores que intervienen en las grabaciones.

La lectura de los cuadernos que recogen los contenidos de las cintas y las notas del trabajo de campo permiten un acercamiento al aspecto humano de este singularísimo músico, que se revela como un hombre impulsivo pero organizado, como un gran conocedor de la tradición oral musical leonesa, con un esquema muy claro de los aspectos musicales y estructurales del canto popular, a pesar del desorden, sólo aparente, de las notas que llenan las páginas. Abundan, por ejemplo las anotaciones acerca del género y la función de las canciones a partir de las denominaciones que los informantes proporcionan, como *ronda, baile de pandereta, baile antiguo, titos, titos de la montaña, titos cortos de corro, baile, baile de pandereta, baile antiguo, baile del ringorrango de cuaresma, romance, canción de boda*, y otras muchas. Las referencias a pueblos e intérpretes no faltan casi nunca, y permiten recorrer con la imaginación el itinerario geográfico y los contactos humanos previos que permiten ese acercamiento respetuoso del recopilador al intérprete, que casi siempre suele dar buenos y abundantes frutos: *la señora Flora, de Grade fes; don Gabriel, de Palazuelo de Orbigo; canta una señora ciega, de 80 años, de Villacil de la Sobarriba; Imelda y don Alfonso, de Tejerina; Emeterio Suárez, de Vegamián; la señora Felisa, de la Mata del Curueño*, y tantos otros nombres que evocan lugares, personas y canciones, aparecen en el encabezamiento del contenido de las cintas grabadas.

Otras veces las notas reflejan datos cazados al vuelo, a partir de los cuales el cuaderno de campo recoge referencia de los enlaces humanos necesarios para que alguien se pueda presentar en una casa a pedir que le canten tonadas leonesas para un disco o para una colección. Entre los nombres de esta agenda aparecen los de personas bien conocidas, como el berciano Amador Diéguez Ayerbe, o el renombrado tamborilero maragato Aquilino Pastor, o el también maragato D. Luis Alonso Luengo. Pero en la mayoría de los casos son referencias privadas, tomadas en una forma y estilo muy personales, que revelan la decisión y el empeño de quien está dispuesto a no dejar pasar una sola ocasión de que una tonada se pierda: *"Ver a Primitiva Gil, hermana de Tere, la del comercio de Ortiz, de Villada, que vive en León, calle Peregrinos". "En Morgovejo, sabe canciones la madre de María Rodríguez, de mi colegio, y la de Adelina López, también de mi colegio, en Santa María de la Isla". "Ver a Tinina Gutiérrez, de Astorga, que fue enfermera en Obra Hospitalaria: sabe canciones maragatas"*.

Las referencias de este estilo ocupan un espacio bastante amplio en el cuaderno. Y un buen número de páginas del mismo recogen las letras sin músicas (¡lástima!) que el Diario de León publicó por los ya lejanos años del 39 y 40, como resultado de un

concurso, muchas de las cuales fueron a parar después a la antología publicada por don Mariano Berrueta.

Por último merece la pena citar, entre todas las referencias documentales del archivo, un cuaderno que recoge, transcritas por el mismo Felipe Magdaleno, 37 canciones bercianas que tomó directamente de cantores de El Bierzo, y que fueron a parar en buena parte a algunos de los discos preparados por él y grabados por la Coral Isidoriana.

A la vista de la importancia de todo este fondo documental sonoro recogido por F. Magdaleno, tomé la decisión de no seleccionar algunas canciones del mismo para el *Cancionero Leonés*, porque ello hubiera sido un gran error y una injusticia para con el recopilador. Constatada la riqueza en contenido documental sonoro, tanto en cantidad como en calidad, pensé que merecía la pena proyectar una edición íntegra de todo el material, como complemento a la obra iniciada por el maestro y como memoria y homenaje a su constante y abnegada labor de músico folklorista. Así lo hice saber, primero a D. Teodomiro Álvarez, y posteriormente a D. Antonio Viñayo, Abad-Prior de la Real Colegiata de San Isidoro, en entrevista personal con ambos, en el otoño de 1990. Ante ellos me comprometí de palabra a dedicarme a preparar la edición del contenido musical del archivo sonoro reunido por D. Felipe Magdaleno, una vez terminada la edición del *Cancionero Leonés*, cuya redacción ya estaba por entonces bastante avanzada, siempre que otros compromisos anteriores me lo permitiesen.

Los pasos para acometer la empresa serían la redacción de una memoria de trabajo por mi parte, y por parte del Cabildo la aceptación de la misma, si la consideraba conveniente y realizable, y la búsqueda de los recursos económicos necesarios para llevarla a cabo. Con fecha 16 de mayo de 1991 presenté la citada memoria al Ilmo. Cabildo de San Isidoro, que según mis noticias, todavía no ha logrado por estas fechas, tres años después, que las Instituciones leonesas a las que han acudido presten la ayuda económica necesaria para llevar a cabo la publicación de esta obra musical, sin duda alguna relevante, tanto por ser una nueva contribución al conocimiento de la canción popular leonesa, como por aportar nuevos datos para el conocimiento de uno de los músicos más relacionados con la canción popular de León.

A la espera de que vuelvan a soplar buenos y favorables vientos de ayuda institucional para la música popular tradicional leonesa, queden estas líneas de memoria y recuerdo de un hombre, Felipe Magdaleno, al que el pueblo leonés debe tanto por su labor continua y abnegada en pro de la recuperación de la memoria musical colectiva. Labor muy conocida en ciertos aspectos, pero todavía ignorada en otros.

## LA MISA SOLEMNE FESTIVA POPULAR: UN DOCUMENTO SONORO DE EXCEPCIONAL IMPORTANCIA

Comentario al documento fonográfico *Misa festiva solemne popular de Andavías (Zamora)* (Tecnosaga, VPC - 10 300)

La aplicación de las normas del Concilio Vaticano II, al final de la década de los años sesenta de este siglo trajo como consecuencia la supresión casi total de la celebración de la misa en latín. Como consecuencia de ello desapareció la práctica milenaria de los cánticos litúrgicos en lengua latina.

En las parroquias de ámbito rural, y en paralelo con los cantos gregorianos y polifónicos de las catedrales, monasterios y basílicas, se venía practicando desde siglos atrás un estilo de canto litúrgico en latín que, recordando el estilo gregoriano, no lo copiaba literalmente, sino que era como su versión popular simplificada. A este repertorio y a este estilo pertenece el documento sonoro que se recoge en la presente grabación.

La melodía de esta *Misa solemne festiva* no ha suscitado demasiado la atención de los recopiladores de músicas tradicionales, a pesar de estar difundida por la mayor parte de la geografía ibérica. Tan sólo el *Cancionero gallego* de E. Martínez Torner y J. Bal y Gay y el *Cancionero de Santander* recopilado por S. Córdova dan razón de este importantísimo documento de música tradicional. Uno de los mejores conocedores de la *Misa solemne*, el salmantino A. Sánchez Fraile, la estudió y la transcribió para un trabajo de recopilación encargado por el Instituto Español de Musicología, aún inédito. Más recientemente, en nuestros cancioneros de *Zamora* y de *León*, en el *Cancionero de la Garganta* (Salamanca) y en el *Folklore de Hacinas* (Burgos) se han incluido

transcripciones de las melodías tradicionales de la misa en latín, tanto en la versión solemne que aparece en esta grabación, como en otras más simplificadas que se entonaban en el culto ordinario de domingos y diarios.

El estudio comparativo de todas estas variantes y de otras que se han conservado en grabaciones sonoras permitirá en su día aclarar el origen y la posible evolución de las melodías que la tradición oral ha conservado hasta hace muy poco. Todas las versiones publicadas hasta ahora coinciden básicamente en la sonoridad de cada una de las partes que se cantan. De algunas está claro el origen gregoriano. Así sucede, por ejemplo con las fórmulas que se usan para el canto de las partes del *propio de la misa* (*Introito, Gradual, Ofertorio, Dirigatur y Comunión*) que recuerdan muy de cerca las fórmulas salmódicas de los modos gregorianos<sup>1º</sup> y 8º. Lo mismo ocurre con la sonoridad del *Kyrie y Gloria*, que recuerdan también, aunque transformada, la melodía gregoriana de la misa *De Angelis*. Sin embargo otras partes, sobre todo el *Credo*, se apartan completamente de cualquiera de las fórmulas gregorianas, y deben de proceder de otras fuentes que será necesario detectar y documentar.

Pero el aspecto más importante que hay que resaltar en todas estas músicas no es precisamente el repertorio gregoriano, original o transformado, del que proceden, sino la forma particular en que el pueblo las ha asimilado creativamente. Examinando comparativamente ambos repertorios se percibe claramente cómo unas gentes habituadas a cantar en todos los momentos y tiempos han tomado esas fórmulas musicales de origen "culto" y las han transformado en algo propio. El instinto musical presente en el repertorio popular se percibe en cada momento de la interpretación, y tiene su ápice y cumbre expresiva en esa pieza maestra que destaca sobre todas las demás, el *Incarnatus*. El momento en que en el *Credo* se cantan las palabras *Y Jesús tomó carne de la Virgen María, y se hizo hombre*, ha inspirado una de las realizaciones musicales más impresionantes de toda la música popular tradicional. Reservado siempre a un solista, a la mejor de las voces del conjunto de hombres que interpretaban la misa, era escuchada con recogimiento y devoción por una asamblea entera en un silencio profundo y sobrecogedor.

La importancia del documento sonoro recogido en esta grabación es extraordinaria. Que sepamos es ésta la única vez que aparece completa la *Misa solemne*, rescatada por la Asociación Bajo Duero en el zamorano pueblo de Andavías, donde todavía, por fortuna, no se ha roto (y es muy probable que ya no se rompa) el eslabón de una tradición musical que ya pasó a la historia en la inmensa mayoría de los pueblos y aldeas.

## PRECISIONES ACERCA DE LA JOTA EN ARAGON

Comunicación al VII Encuentro de música Ibérica (Zaragoza, abril de 1993)

Es indudable que una aclaración acerca de la jota, el más popular y universalizado entre los géneros de la música de tradición oral española, siempre tendrá su marco adecuado en esta ciudad acogedora, aunque sólo roce por los pelos el tema central de este encuentro. **O** no tan por los pelos, porque de tener la jota en Aragón la antigüedad que algunos le han atribuido, sería más que probable que don Fernando el Católico la hubiese cantado y bailado más de una vez, o al menos hubiese visto cantar y bailar alguna protojota a las alegres gentes que desde antiguo poblaron estas tierras. Cierro, pues, esta ronda de comunicantes con un tema de jota, un tema alegre, como Pedrell lo denominara en una de las notas introductorias a su *Cancionero musical popular español*.

Hace poco más de un trimestre recibí por correo un recorte de prensa tomado de *El Heraldo de Aragón* <sup>248</sup> en el que un conocido periodista local, de ésos que en cada ciudad han tomado sobre sus espaldas la ardua tarea de velar por la conservación de las esencias y las señas de identidad de su pueblo, replicaba a un suelto de la Agencia EFE en el que se daba cuenta, en estilo periodístico, de un trabajo de investigación sobre la jota, en el que me vengo ocupando desde hace tiempo. En este trabajo, que actualmente estoy rematando para su inminente publicación, con ayuda de una beca del INAEM y del CIOFF (Comité Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore),

---

248

El escrito se publicó en *El Heraldo de Aragón* el 24 de enero de 1993 con un titular sensacionalista, y consiguientemente inexacto: *La jota no procede de Aragón, según un musicólogo salmantino, que afirma que el origen está en Burgos y en Valencia*. Lo firma Alfonso Zapater.

pretendo dejar en claro cuál es la estructura musical básica de este género de baile y música tan popular, probablemente el más difundido en la mayor parte de las tierras de la Península Ibérica.

La metodología que pongo en práctica es la única un tanto fiable para el estudio de la evolución y el probable origen de cualquiera de los géneros de la música de tradición oral: la musicología comparativa. El punto del que parto ha sido reunir todos los ejemplos musicales transcritos en cancioneros populares, de cantos y toques instrumentales a los que intérpretes e informantes han denominado jotas. Una primera comparación entre todos los documentos que he logrado reunir, alrededor de 1.500, permite agruparlos en dos bloques, uno de ellos formado por las melodías que toman como base del desarrollo los acordes alternativos de 7<sup>a</sup> de dominante y de tónica (del modo mayor), y otro, bastante más numeroso, el de las tonadas que comportan una organización melódica y una sonoridad de tipo modal.

Un análisis comparativo aplicado a la estructura de las melodías permite detectar hasta ocho esquemas distintos que, enumerados desde el más simple al más desarrollado, son los que siguen:

1. Estrofa sola: una serie de cuartetos octosilábicos cantadas al ritmo de un pandero o pandereta.
2. Estrofa sola, con versos repetidos (varios esquemas de repetición).
3. Estrofa rematada por un bordón o muletilla.
4. Estrofa y estribillo corto.
5. Estrofa y estribillo normal (del mismo número de compases que la estrofa).
6. Estrofa con estribillo imbricado.
7. Estrofa con preludios e interludios de rondalla.
8. Estrofa con estribillos vocales y con preludios e interludios instrumentales.

Mientras que las seis primeras estructuras aparecen en la jota de casi toda la geografía peninsular (incluida la tierra aragonesa), la jota denominada en Aragón *de estilo*, la más corrientemente identificada y conocida como *jota aragonesa*, se encuadra únicamente en los dos últimos ejemplos de estructura, que además, desde el punto de vista del desarrollo melódico y de la sonoridad, entran en el bloque tonal. A su vez esta jota aragonesa de *estilo* ralentiza el ritmo habitual en todos los demás géneros (incluido el género aragonés de baile) para permitir al cantor solista desarrollar los melismas que caracterizan su *estilo* personal.

Pues bien, cuando un periodista de la agencia EFE escuchó por teléfono estas explicaciones mías, que él mismo me estaba pidiendo, seguramente para escribir alguna noticia que llenase un hueco cualquier día que sobrase espacio, buscó para su escrito un titular de choque, siguiendo normas bien aprendidas en la escuela, y no se le ocurrió más que éste: *La jota no procede de Aragón, sino de tierras más al Norte*. Y luego, en letra más pequeña: *Según un estudioso de Zamora*. Y a este titular, aparecido en varios periódicos que recogieron el escrito, replicaba el suelto de *El Heraldo* al que me he referido al principio. Debo, sin embargo, estar muy agradecido al periodista que lo redactó, ya que al menos no me incluía entre los desalmados agresores que atentan contra las esencias del pueblo aragonés. Aunque por otra parte se sacaba la espina que le había clavado el titular: "Ayer nos querían desviar el Ebro. Ahora nos quieren privar de nuestra jota. Sólo falta que alguien venga mañana diciendo que la Virgen bajó a Tudela, y no a Cesaugusta", comenzaba afirmando el suelto periodístico.

Dejando a un lado estas susceptibilidades tan comprensibles, y por lo que voy deduciendo del estudio comparativo que traigo entre manos, sospecho que voy a llegar a la misma conclusión que ya intuía hace cien años Federico Olmeda, cuando en la

introducción a la sección de *bailes a lo llano* (así se denomina también la jota por tierras burgalesas) de su *Cancionero de Burgos*, publicado en 1903, escribía las siguientes apreciaciones:

"Se ha llegado a creer que propiamente no hay más jota que la aragonesa, y que otras tonadas, aunque las llamen jotas, no lo son. Se ha fantaseado mucho y a propósito de esta jota célebre, se han hecho viajes literarios al Parnaso de la Danza en busca del génesis de la eléctrica palabra jota; y se ha poetizado sobre su antigüedad y hermosura cuanto no es decible. [...] Un examen un poco atento sobre la naturaleza de las jotas castellanas que hoy presento y un ligero y somero estudio comparativo con la jota aragonesa me lleva muy lejos de conciliarme con todas estas ideas. [...] Podré estar equivocado, pero lo que no puedo notar en ella son las condiciones de la antigüedad y de abolengo popular y regional que se le atribuye. Respecto a su *abolengo popular y antigüedad* tenemos que reconocer que ella está constituida por una idea musical de valores muy rápidos, recorre una extensión muy grande y después sus frases tienen una factura de fragmentos y miembros bien artificiosos como que los cantos que se le agregan (hablo de los musicales) son de los corrientes del día. Estas condiciones no son las ordinarias de la música popular y antigua. Sin documentos fehacientes y autorizados yo no la achacaría jamás al pueblo y a lo sumo no la dejaría remontarse más allá de fines del siglo XVIII.

En cuanto a la *regionalidad* que se le achaca tampoco estoy conforme. Esta jota en cuanto al ritmo tiene el general de todas las jotas, como puede verse comparándola con las canciones a *lo llano* que presento en esta colección, y en toda España se encuentran muchísimos ejemplares de esta especie. Lo que tiene este ejemplar especial que han distinguido llamándole Jota Aragonesa es el constituir un modelo popularizado por toda España; pero siendo él de las condiciones rítmicas musicales de toda jota, no se puede diferenciar esencialmente de todas las demás, y estando popularizado por toda España se hace imposible darle la patente exclusiva de aragonés. ¿De dónde, pues, puede constar el origen y prioridad que se le achaca?

Hay un pormenor que parece indicar algo y es el calificativo *aragonesa* que se aplica a ese modelo; pero esto nada definitivamente significa de su origen. Todo lo más que se podría conceder es que se aplicó a ese tipo de estas canciones tal sobrenombre de aragonés porque los movimientos y gestos especiales de los aragoneses se acomodan mejor que a otro a ese modelo especial. En este caso es seguro que el tal modelo ha nacido en algún sitio, que se desconoce; pero al fin se ha *aragonizado*, que no es lo mismo que ser aragonés, y en consecuencia han concluido por llamarle *Jota Aragonesa*. Más en este caso bien probable no quiere decir Jota Aragonesa, jota de origen y uso exclusivamente aragonés, sino que es el modelo de jota a que mejor se acomoda el carácterailable de los populares habitantes de esta región.

Conozco que muchos no leerán con agrado estas opiniones; mas demuéstreseme otra cosa".<sup>249</sup>

Esta frase de Olmeda me vale literalmente para cerrar esta breve comunicación. Porque al final de mi estudio sospecho que va a quedar muy claro que la jota, canto y baile, pertenece a una herencia musical común a la mayor parte de los pueblos que habitan la península Ibérica, por lo que es muy difícil que alguno de ellos se la apropie en exclusiva sin faltar a la verdad que se desprende de los hechos musicales, a poco que se examinen comparativamente.

---

<sup>249</sup> Federico OLMEDA: *Folklore de Burgos*, Sevilla, 1903. Segunda reedición de la Diputación Provincial, Burgos, 1992.

Espero no ser arrojado al Ebro algún día por mantener esta opinión. Aunque por si acaso, ya tengo redactada una pancarta de salvamento, en letras bien grandes, en la que escribo estas palabras que también tengo por ciertas: "Mientras la jota agoniza y muere en las tierras en las que quizá comenzó a cantarse y bailarse, en la tierra aragonesa pervive, florece y se regenera cada día en una de sus realizaciones más típicas, singulares y brillantes"

Confío en que si ese día llegase, me ayudarían a salir del agua algunos de esos aragoneses, amantes e investigadores de la cultura musical tradicional, que hoy ya van comenzando a sospechar, con buen fundamento, que también por tierras de Aragón la *jota aragonesa* ha hecho que caigan en el olvido los cantos y bailes de jota más arcaicos, casi ya perdidos por completo.

## INSTRUMENTOS MUSICALES DEL MUNDO

Comentario al catálogo de la exposición de instrumentos de todo el mundo, organizada por Manos Unidas bajo el título *Música para ver* Salamanca, enero-febrero de 1995

La extraordinaria colección de instrumentos musicales de todo el mundo que se ofrece a la visita de los salmantinos, proporcionada y organizada por la campaña *Manos Unidas* del presente año, se puede incluir sin duda alguna dentro de la serie de eventos extraordinarios a los que uno tiene la suerte de asistir en contadas ocasiones.

La contemplación de una riqueza y variedad tan grande de esos ingenios sonoros que en Occidente llamamos instrumentos musicales ofrece una serie de puntos de reflexión que pueden enriquecer a cualquier visitante que recorra la exposición con un poco de calma.

### **En los albores de la música**

Subyugado por los ruidos y sonidos en los que la propia naturaleza lo sumerge, en los que siempre hay algo de maravilloso e inexplicable, el hombre ha sido capaz de imitar y reproducir lo que escuchaba, al mismo tiempo que ha ido dando significado y poder de comunicación a otros sonidos que él iba creando. Esa capacidad creativa, ese empeño por dominar la naturaleza y ponerla a su servicio, esa voluntad de comunicación con sus semejantes han sido los agentes impulsores de la especie humana para todo invento, y también para ese maravilloso y universal lenguaje que es la música. Es indudable que en esta exposición se pueden ver algunos de los ingenios sonoros más primitivos, que seguramente han acompañado al hombre desde hace decenas de milenios. Raspadores y zumbadores, silbos y crócalos, cuernos y arcos, todos ellos de muy probable uso musical, aparecen frecuentemente al lado de una serie de objetos

transformados con fines utilitarios en las cuevas y refugios en que el hombre prehistórico se alojaba para defenderse y para pasar los tiempos de ocio que le permitía la búsqueda de medios para subsistir.

A una época más reciente, aunque distante varios milenios de la nuestra, pertenecen, casi en la forma en que hasta hoy se han conservado, un buen número de instrumentos que también se pueden ver en la exposición. Tambores, campanas y sonajas, liras y arpas, flautas y oboes, xilófonos y cajas de lengüetas, nos hacen visibles, en sus múltiples formas, las referencias a la música que aparecen en las primeras culturas escritas desde hace más de tres milenios.

### **Multiplicidad de formas y uniformidad de especies**

Sorprende y causa admiración la diversidad de agentes sonoros, formas y recursos que el hombre ha ido creando al paso de los siglos para producir sonido. Cada pueblo, cada grupo humano, cada tribu ha ido inventando objetos sonoros de acuerdo con su lenguaje y su forma de vida, a la par que sus tradiciones, ritos y costumbres, y echando mano de los materiales que tenía más a mano. De ahí esa riqueza y variedad de formas que el hombre ha sido capaz de inventar, y que en esta exposición se nos ofrece con toda claridad.

Pero al mismo tiempo, una muestra tan excepcional como ésta, en razón de la gran cantidad de objetos que ofrece, permite percibir los aspectos unitarios que subyacen bajo tal diversidad. A los primeros etnomusicólogos que a comienzos de este siglo estudiaron comparativamente las grandes colecciones realizadas por universidades y museos se debe una visión unitaria y global del complicadísimo mundo de los instrumentos musicales. El musicólogo alemán Curt Sachs, y posteriormente el francés A. Schaeffner, fueron los que llevaron a cabo una clasificación de los instrumentos musicales en géneros y especies, que en sus líneas generales sigue hoy vigente. Según ellos, cualquier ingenio sonoro puede adscribirse a una de estas cuatro familias: o es un tubo en el que resuena el aire (*aerófono*), o una cuerda tensa fijada a dos puntos que vibra al ser pulsada o tocada (*cordófono*), o es una membrana estirada y unida a un hueco que resuena al ser percutida o frotada (*membranófono*), o es un material que por sí mismo produce al ser golpeado un sonido capaz de llamar la atención por su timbre singular y sorprendente (*idiófono*). Esta agrupación en familias ha permitido, a la vez que aclarar los orígenes, rastrear la evolución de los objetos sonoros.

Cada una de estas cuatro grandes agrupaciones de instrumentos de música, y cada uno de los cinco continentes del mundo aparecen representados con profusión en esta extraordinaria muestra, uno de cuyos valores es la sobreabundancia, y en ella la variedad de formas, modelos y variantes de cada una de estas familias de ingenios sonoros. De ahí su importantísimo valor pedagógico, pues en ella el visitante puede contemplar directamente los antepasados del piano, las formas primitivas del violín, los ancestros del clarinete y del oboe, los tatarabuelos de la guitarra y del arpa, los múltiples ascendientes del timbal y del tambor. O por decirlo de una forma global, la diversidad de estirpes sonoras de las que proceden los poquísimos instrumentos que, después de un proceso secular de perfeccionamiento, han llegado a formar parte de una orquesta sinfónica en la cultura musical de Occidente.

### **La música y la vida**

Pero además de este aspecto unitario y global de la cultura musical de todo el mundo, esta muestra de instrumentos proporciona al visitante la visión de la música como una actividad totalmente integrada en la vida diaria. Porque al contemplar este

conjunto tan amplio de formas, especies, materiales, volúmenes y decoraciones se percibe también cómo cada instrumento musical, además de ser un agente sonoro, es un medio de comunicación que ayuda al hombre a prolongarse y, por así decirlo, a amplificar su poder de expresión, a hacerse presente con mayor fuerza ante sus semejantes. Pero a hacerse presente en cualquier lugar y tiempo, en cualquier espacio y ocasión.

La música y la vida se nos muestran así estrechamente unidas. La actividad musical no es algo excepcional y extraordinario, reservado a determinados momentos y ocasiones. El músico instrumentista no es, en el mundo que nos revelan estos instrumentos, un especialista que vive retirado y sólo aparece en público en un momento solemne y extraordinario, el concierto. Por el contrario, es una persona cualquiera del colectivo del que forma parte, que toma su instrumento y participa como animador e impulsor en la diversión, en la fiesta, en el rito, en el encuentro de todos, o en la intimidad de su habitáculo, rodeado de sus familiares y amigos. Al son de estos instrumentos se cuentan historias, se desvelan sentimientos, se transmiten hechos y leyendas que dan cohesión al grupo y sentido a la vida, se acompañan tareas y trabajos, se invita a otros a tomar la vez para continuar cantando. Música en la vida y vida acompañada con música.

Buena lección para nuestro tiempo y nuestra sociedad, en que se ha hecho tan patente el divorcio entre la música y la vida. Porque la gran música, la que llamamos tan impropriamente "cultura", es hoy una actividad de minorías para minorías. Y la otra música, la de masas, es sobre todo un objeto de consumo que se vende y se compra, un fondo sonoro al que no se presta atención, o un espectáculo al que se asiste como vidente y oyente que a lo sumo se mueve, llevado por una histeria colectiva.

### **Músicas diversas para un solo mundo**

En profundo contraste con este mundo de sombras y luces que es la música de hoy, el mundo que se revela en esta muestra de ingenios sonoros es, sobre todo un mundo de comunicación, de unión, de mensaje hacia el otro, del hombre como ser social. Porque los inventos musicales raramente han servido para la lucha, la agresión o la separación. Es cierto que hay trompetas de guerra, marchas militares y tambores de alarma. Pero, puede decirse que estos son usos circunstanciales y esporádicos de unos objetos que nacieron para algo muy distinto, aunque alguien se los haya apropiado en ciertos casos para fines particulares o espúreos

La historia de la música de todos los pueblos demuestra que los instrumentos siempre han sido compañeros del hombre en su vida. Y que han sido una herencia que se ha comunicado con gratuidad de unos pueblos a otros. De otros objetos y usos siempre hubo secretos, penados a veces con la muerte. Pero nunca de los instrumentos musicales, que cada pueblo conservó durante siglos y milenios como algo propio, pero al mismo tiempo compartió con otros grupos humanos. Maravilla ver cómo un mismo instrumento aparece en variantes de forma muy próximas en lugares remotamente distantes, y en culturas separadas a veces por miles de años. Y cobra así su verdadera dimensión la música "cultura" del mundo occidental, refinado pero distante de la vida diaria, perfecta y sublime pero lejana. Y también esa otra música objeto de venta y espectáculo de masas, extendida por todo el mundo con fuerza arrolladora, pero capaz, por ello mismo, de hacer callar a la música de siempre, a esa música tradicional popular, de la que esta muestra de instrumentos es un testimonio vivo, que hoy está en peligro de quedarse muda.

## ACERCA DE LA SARDANA COMO UN BIEN CULTURAL VIVO

Escrito redactado a petición de la Subdirección General de Música para responder a la solicitud de la *Fundación Universal de la Sardana* a la UNESCO pidiendo que la sardana sea declarada *bien cultural vivo*. (Octubre de 1955)

### 1. Precisiones

La primera precisión que es necesario hacer, antes de tratar en concreto de lo que se denomina *bienes culturales vivos* en el escrito de la UNESCO, es lo que puede haber bajo esa expresión.

En la *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular* se habla en un lenguaje muy genérico, que no deja muy claras las circunstancias o cualidades que deben darse en una determinada forma de cultura tradicional para que pueda ser considerada como un "tesoro humano viviente" que se debe preservar.

Así y todo, parece que del tono general del escrito se desprende que las formas de cultura catalogables como bienes culturales vivos deberían cumplir ciertas condiciones a la vez de tradicionalidad, (antigüedad) singularidad y universalidad, para que un Estado pueda incluirlas en una relación de bienes. Porque si se pregunta a cada pueblo o colectivo por lo que hay que salvaguardar y proteger, pueden entrar con igual derecho la sardana, la paella, el toro enmaromado, el cachirulo, la jota, el chotis, la empanada gallega, la muerte del gallo de carnaval, el zangarrón, el bolero de Algodre, el entierro de la sardina y unos cuantos centenares de costumbres, ritos, cantos y bailes tradicionales que nunca deben desaparecer, porque son considerados como tesoros humanos vivientes por los colectivos que los crearon y los siguen manteniendo vivos.

## 2. Aspectos teóricos

Establecidas estas cualidades mínimas de tradicionalidad (o antigüedad), singularidad y universalidad, y aplicándolas a la sardana, resulta lo siguiente:

### a) Antigüedad

De entre todas las danzas y canciones tradicionales de Cataluña, la sardana es la más reciente, considerado en la forma en que se ha estereotipado desde el final del siglo **XDI**. Todo lo que se diga acerca de protosardanas tomando por los

36 7 pelos el texto del canto **VIH** de La **I**líada o las figuras de los vasos del Cerro de San Miguel no son más que intentos vanos de buscarle raíces ancestrales a una danza cuya forma coreográfica y musical actual es muy reciente. Porque la costumbre de bailar en círculo y con las manos enlazadas es universal y milenaria, y de esa forma de bailar persisten cientos y cientos de bailes en todos los pueblos, no sólo los del área mediterránea. Pero de la sardana se sabe con certeza que, en su coreografía actual, fue regularizada por Miguel Pardas hacia la mitad del pasado siglo, y posteriormente homologada por la práctica común.

Por lo que se refiere a la música de la sardana, la inmensa mayoría del repertorio es de autor, conocido o anónimo, es música tonal, con menos de un siglo de existencia, con todas las notas de la música popularizante (compuesta a imitación de lo popular), y con diferente grado de inspiración, de gracia, de acierto. Desde la pequeña obra de arte musical hasta lo insoportable y reiterativo puede encontrarse en el repertorio musical sardanero. Aquí también hay que citar el nombre de Pep Ventura, que ejerció respecto de la música y del conjunto instrumental que interpreta habitualmente la sardana (cobla) la misma labor de establecer un arquetipo, a partir de tradiciones anteriores más locales y diversas. Y en esta intervención del "inventor" de la sardana nueva hay aspectos muy discutibles. Lo mejor, musicalmente hablando, es lo que al esquema actual le queda de la antigua sardana corta. Porque si hay algo simple, vulgar, reiterativo y fatigante es el "ostinato" de la fórmula rítmica que sirve de cauce a la parte más melódica de la sardana.

Para rematar este punto, dejo abiertos dos interrogantes:

1. ¿De qué otra danza o baile tradicional de las tierras de España se pueden dar nombres y apellidos refiriéndose a su origen?

2. ¿A qué causas obedece que en Cataluña se tenga como más representativa del país la danza más reciente, en coreografía y en música, de entre todas las que constituyeron la práctica popular tradicional?

### b) Singularidad

Se entiende por singular lo sorprendente, lo inusual, lo que comporta una riqueza poco frecuente, lo que puede considerarse un tesoro en razón de los valores infrecuentes que conlleva.

Aplicando esta calificación a la música y danza popular tradicional, lo verdaderamente singular son las melodías que contienen sonoridades sorprendentes por su arcaísmo o por su sistema melódico; los ritmos que comportan irregularidades o agrupaciones de valores que se han sustraído a la influencia regularizadora de la música de autor; las fórmulas polirrítmicas que admiten superposición simultánea de diferentes valores de tiempo, las estructuras melódicas inusuales, no regularizadas, los géneros y especies insólitas de canto y de baile, hablando en general. Este tipo de realizaciones

son las que trataría de salvar un etnomusicólogo, si le preguntasen por cualidades musicales, como bienes culturales que deberían sobrevivir. Pues los otros, a causa de su sencillez, simplicidad y ubicuidad, tienen mayores posibilidades de no perecer, en igualdad de circunstancias.

Para mí es evidente, por las razones que he expuesto en el apartado anterior, que la sardana no se encuentra entre las realizaciones musicales singulares. No entro en el aspecto coreográfico porque no soy demasiado entendido en él. Pero creo que en este aspecto reside, a pesar de que su regularización sea reciente (o precisamente por ello) uno de los mayores valores de esta danza, ciertamente singular como espectáculo.

### *c) Universalidad*

Refiriéndonos al Estado Español, que sería quien tiene que proponer la lista de bienes culturales, habría que establecer un catálogo de estos bienes en razón de la amplitud geográfica que cubren, y por tanto de la pertenencia a una herencia común de los pueblos de España.

Sobre la base de los valores musicales, en mi opinión se debería establecer el siguiente orden:

1. La jota, pero en sus múltiples formas de canto y baile, no sólo en la denominada aragonesa. Es sin duda alguna el baile (y danza) más difundido y representativo de los pueblos de España.

2. El Fandango, también en sus múltiples formas de canto y baile, y con toda la variedad con que aparece en todo el ámbito peninsular, y no sólo en su variante sureña o andaluza.

3. El baile en ritmo binario, denominado de múltiples maneras, en razón del arcaísmo y la belleza de sus formas musicales y coreográficas y de la riqueza y variedad de las fórmulas de acompañamiento.

4. La seguidilla y el bolero, difundidos en una amplitud geográfica muy considerable.

5. El género lírico o rondeño, representado en un centenar de melodías que condensan y reflejen los valores musicales y literarios de la canción tradicional de los pueblos de España.

6. El romancero, representado también en un número de temas y fórmulas que reflejen toda la riqueza musical y literaria del género.

7. Dos o tres de los géneros de canto, baile o danza que sean más paradigmáticos o característicos de la riqueza tradicional de cada comunidad del Estado, o que a partir de un determinado tiempo se hayan convertido en un símbolo musical representativo para un colectivo. Sólo en este apartado habría que incluir la sardana, en el mismo rango que la muiñeira, la parranda, la jota aragonesa, la rueda castellana, etc.

En consecuencia: la pretensión de universalidad que parece atribuirse a la sardana en el escrito de petición de la Fundación Universal (!) de la Sardana me parece pretenciosa, fuera de lugar y contradictoria con los hechos. Lo primero que hay que exigir para apoyar una petición así es el rigor, la exactitud de los datos, que no hay que confundir con el deseo. Ciertamente la sardana ha adquirido un contenido emotivo, histórico y representativo muy singular, entre todas las tradiciones catalanas de canto y baile, muchas de las cuales ya se han olvidado. Pero ello no supera los límites de Cataluña.

### **3. Consideración final**

Sálvese por sí mismo y por impulso de quienes lo conozcan y lo aprecien todo lo que tenga tal fuerza de supervivencia, que sea capaz de pervivir. Bailen, pues, y canten y toquen los catalanes su sardana, e invítennos a contemplarla y admirarla y hasta a bailarla con ellos. Pero que queden ahí las cosas.

#### LA VÍA DE LA PLATA COMO CAMINO DE INTERCAMBIO DE CULTURAS MUSICALES

Resumen de una comunicación al *Congreso Internacional*  
sobre "El Camino de Santiago - Vía de la Plata" (Zamora, 1992)

Fue Bonifacio Gil, insigne investigador de la música de tradición española, el primero en señalar la franja de terreno que recorre la Península Ibérica de Norte a Sur, desde Asturias hasta Huelva, como un conjunto de tierras que, si bien pertenecen a zonas geográficas muy distintas y alejadas, presentan tradiciones musicales muy semejantes, tanto por su riqueza melódica como por los rasgos sonoros que caracterizan las músicas. Y si bien es cierto que este reconocido músico folclorista no tuvo tiempo o careció de datos para poder realizar un estudio comparativo en profundidad de las tradiciones musicales de las regiones, comarcas y pueblos comprendidos en esa franja de terreno por la que está hecho el trazado de la Vía de la Plata, tuvo al menos el mérito de dejar constancia de que en las tierras de Asturias, León, Zamora, Salamanca, Cáceres, Badajoz y Huelva las músicas de tradición oral presentan una serie de características comunes que por una parte las emparentan entre sí y por otra las diferencian del resto de las de la Península.

El punto de apoyo de las reflexiones de Bonifacio Gil fue su vasto y profundo conocimiento de la música de tradición oral de Extremadura, región en la que recopiló, ya desde la década de los treinta, una amplísima colección de tonadas populares, cerca de un millar, que publicó en los dos tomos de su Cancionero popular de Extremadura. La ordenación y clasificación de todo ese material documental le obligó, como ocurre siempre en esos casos, a llevar a cabo un minucioso trabajo de comparación, tanto de las canciones recogidas por Extremadura, como de las de otras regiones que forman el contexto geográfico y cultural, más o menos cercano, de la región extremeña.

Pues bien, lo que en el caso de Bonifacio Gil no pudo ser más que una intuición, por la simple razón de que cuando él hacía aquella afirmación faltaban todavía algunos eslabones de esa cadena musical que recorre el Oeste de España de Norte a Sur, hoy ya puede afirmarse con bastante probabilidad de acercamiento a una verdad que se funda en los hechos, en este caso hechos musicales. Los eslabones que faltaban en esa cadena eran las tradiciones musicales de las tierras de León y Zamora, por entonces muy poco o nada conocidas, pero hoy investigadas y recogidas en una forma amplísima en cuanto al número de documentos recopilados y exhaustiva, o casi, en cuanto a géneros, especies y estilos de música popular de tradición oral. El *Cancionero de folklore musical zamorano*, publicado en 1982, con un total de 1085 documentos musicales, y el *Cancionero Leonés*, cuya publicación ha terminado en este mismo año de 1991, que recoge un fondo de más de dos millares de documentos musicales de la provincia de León, son, entre otras, dos obras que proporcionan datos más que suficientes para que se puedan elevar al rango de afirmaciones las hipótesis que formulara Bonifacio Gil.

El análisis comparativo de los repertorios de canción popular tradicional de las tierras a las que nos estamos refiriendo deja claro una serie de detalles que permiten concluir que ha existido una comunicación e intercambio de culturas musicales de tradición oral que tiene como eje transmisor la Vía de la Plata, tronco principal de una serie de caminos de ida y vuelta que se ramifica por ambos lados, alcanzando por un lado las tierras de Galicia y por otro las del Norte de Palencia y Burgos.

La premura del tiempo impone una brevedad esquemática a esta comunicación, cuyo contenido será desarrollado en su momento, para la publicación de las actas de este Congreso. He aquí, pues, enunciados sumariamente los datos y conclusiones que se deducen de nuestro análisis:

1. En los repertorios de las tierras citadas aparecen una serie de géneros y especies musicales que, aun recibiendo diferentes denominaciones, presentan una estructura de desarrollo casi idéntica. Las dos principales son el baile en ritmo ternario de agrupación binaria denominado genéricamente mente jota, y el baile en ritmo binario simple, que no recibe una denominación genérica. La primera de ellas, *la jota*, es llamada también, según las diferentes tierras donde se practica, *baile de pandero* (Asturias), *foliada* (Galicia), *baile chano* (León), *fandango* (Salamanca y Zamora), *baile a lo grave, a lo pesado, abajo, a lo bajo, al parau o parao* (Burgos, Santander y Palencia) y *baile de pandero* (Cáceres), coincidiendo literalmente con la denominación de Asturias. En especial es digna de considerar la estructura más simple y primitiva de este baile, consistente en una sucesión de cuartetos octosilábicos sin estribillo, entonadas sobre la base rítmica de un simple pandero o pandereta, presente en todas las zonas geográficas citadas. En cuanto a la segunda especie, el baile en ritmo binario, recibe una serie de denominaciones todavía más diversificadas, pero presenta una estructura de desarrollo melódico casi idéntica en todo el ámbito geográfico al que venimos refiriéndonos. Los ejemplos musicales de ambas estructuras se pueden leer a centenares en los repertorios de música tradicional de las citadas tierras.

2. Aún más importante que esta organización de las melodías, que podríamos denominar estructural, es el aspecto puramente melódico, es decir, la sonoridad generada por los sistemas musicales que están en la base de la organización de los sonidos con los que se construyen, por así decirlo, las melodías de las tonadas. En este sentido, un análisis comparativo permite percibir con toda claridad, como ya lo apuntaba Bonifacio Gil, un parentesco musical muy estrecho entre una buena parte de

canciones de los repertorios de las tierras atravesadas por la Vía de la Plata. Hasta tal punto es esto cierto, que no se sabría decir si la influencia musical de las sonoridades específicas de toda esta música se ha ejercido de Sur a Norte, como se piensa de ordinario, o de Norte a Sur, como se podría sospechar también con bastante fundamento en los hechos. Lo cierto es que el fenómeno que técnicamente se denomina cromatización, que tiñe de una sonoridad específica casi la totalidad de los sistemas de organización melódica denominados diatónicos, aun dándose, ciertamente, en la mayor parte de la Península, adquiere un colorido específico y singular por toda la franja de tierras atravesadas por la Vía de la Plata.

3. Además de estos dos aspectos básicos que podemos considerar fundamentales, hay otra serie de rasgos que también demuestran el parentesco musical al que nos venimos refiriendo, como son el uso de determinados instrumentos musicales tradicionales, tanto melódicos como de percusión, la aparición de determinadas técnicas de emisión de la voz, o el empleo de ciertos estilos de canto caracterizados por los adornos, floreos y melismas que proporcionan a la interpretación una fisonomía musical muy definida y singularizada.

Analizando comparativamente cada uno de los datos que sumariamente hemos enumerado en los repertorios de las tierras que atraviesa la Vía de la Plata se llega a la conclusión de que ha sido este camino milenario el que ha servido de cauce para un intercambio y mutua influencia que han ido configurado una de las culturas musicales mejor caracterizadas en sus rasgos sonoros, entre cuantas se detectan en la Península Ibérica.

## REFOLKLORIZAR

Alegato contra la tabarra navideña, publicado en *El Correo de Zamora*  
(Navidad de 1993)

Ante la amenaza del chaparrón refolklorizador que vuelve cada año con las navidades turroneas, las nocheviejas y añonuevos burbujeantes y los magos empuñando el joystick del último superjuguete electrónico para niños y mayores, no queda otro remedio que abrir el paraguas y sujetarlo firmemente, en el intento de librarse en lo posible de ese ciclón de nombre femenino y folklórico que se nos echa encima, la navidad.

¡Oh fiestas navideñas, antaño tradicionales, populares y familiares, hoy ya poco más que una yuxtaposición de tres puentes festivos, ocasión de oro para que todos aquellos que tienen algo que vender se nos acerquen, revestidos de pellica de pastor o disfrazados de papá Noel, pandereta en mano y zambomba en ristre, dispuestos a vendernos una vez más su producto navideño, al son de bonitas y populares canciones tradicionales y folklóricas: ¡Esta noche es nochebuena y mañana navidad! Curiosa contradicción: mientras el folklore musical agoniza y se extingue, la refolklorización nos llega en cursillo intensivo y acelerado por estas fechas.

Nos refolklorizará una vez más la tele, no ya por dos canales, sino por cinco, de plus en plus. A la pantalla extraplana y en relieve asomarán a cada minuto pastores y zagalas, mulas y vacas, ovejas y corderos, ángeles y magos, inocentes y matones, papá Noel y Santa Claus. Y al tiempo de desfilas ante el portal en alocado y multicolor giro electrónico, nos irán repitiendo su eslogan (voz profunda de profesional de la comunicación sobre fondo musical folklórico navideño): A Belén puedes ir en tren, ¡qué fetén! Los peces en el río beberán champán, ¡qué original! Once romances cantará un ciego ante el portal, ni uno menos ni uno más. La vaca, felices pascuas, dará leche

pascual, ¡qué ideal! Túnica de pura lana virgen vestirá María, ¡qué alegría! José, esposo fiel, un traje de igual corte, ¡qué porte! Nacerá desnudo el Niño en el portal, pero lo arrojará un pañal, de esa firma comercial, ¡qué genial!, ¡qué feliz navidad!

Nos refolklorizarán también los otros medios de mutación social, poseídos más que nunca de su furia comunicadora. Nos gritarán a toda página publicitaria o a decibelio limpio, sus consignas (consejos), en las que se funde en perfecta unión lo tradicional con lo actual: navidad es noche de paz; navidad es felicidad, compra; navidad es amistad, obsequia; navidad es lealtad, un regalo es un recuerdo; navidad es tradición, bebe champán y come turrón; navidad es... publicidad. Cada palabra centenaria, cada refrán vetusto, cada expresión popular metida en un eslogan perderá su fuerza, sufrirá un desgaste prematuro, experimentará un acelerado envejecimiento y habrá de ser tirada a la papelera porque ya no vende.

Nos refolklorizarán nuestras queridísimas autoridades autonómicas, muy atentas, de un tiempo a esta parte, a hacer patria chica, a ayudarnos a descubrir nuestras raíces. Nietos, hijos o hermanos mayores de los que sólo hace unas décadas trataban de afianzar la unidad de España con lazos folklóricos de danzas y coros ("Cuando la sardana se baile en Huelva y la muiñeira se dance en Alicante, cuando la vaqueirada se entone en Cartagena y el bolero se cante en Finisterre, España será una y grande", clamaba la Condesa de la Mota), nuestros ajetreados mandatarios autonómicos se desvelan hoy por encontrar y proclamar lo que nos distingue, nos diferencia y nos identifica como castellanoleoneses, ahí es nada. Menos mal que en este nuevo Estado en que cada pueblo baila a su son y cada ente político administrativo canta su villancico autonómico, las sevillanas, con su fuerza arrolladora, cosen cada día la piel de toro desgarrada por tantos tirones.

Y para no ser menos, nos refolklorizarán también, cómo no, nuestras sacrificadas autoridades provinciales y locales. Cada una desde su sitial o poltrona nos invitarán a celebrar la navidad, siempre tan popular, siempre tan tradicional. Sonarán villancicos desde el altavoz del excelentísimo ayuntamiento y desde la torreta de la aún más excelente diputación, adornarán calles y plazas algunos de los pocos pinos que han sobrevivido al incendio estival, un bello Belén de tamaño natural se cobijará bajo el pórtico románico, y una brillante cabalgata repartirá ilusiones de presente a niños sin futuro en la tierra donde nacieron.

Nos refolklorizarán las entidades bancarias que con tanto desvelo recogen y cuidan nuestros ahorrillos de cada mes. Gracias al patrocinio de los dueños de nuestra calderilla, los actos culturales harán de Zamora un hervidero de cultura navideña, vanguardista o tradicional. Sonará Stravinsky en Sanabria, traído por las voces de un grupo levantino de paso para La Coruña, mientras que actores nativos, estimulados por el agitador de cultura tradicional, recuperarán un aguinaldo con zambomba y almirez perdido hace cien años, y tratarán de difundirlo vía satélite para pasmo de Europa. El pesebre será una hucha, ¡gloria a Dios en las alturas! España será una caja, ¡paz en la tierra! Zamora será un monte de piedad, para los hombres de buena voluntad.

Nos refolklorizará también algún antropólogo de esos que escudriñan el sentido hondo del pasado de esta tierra con poco presente y menos perspectivas de futuro. De paso, si logra que algo perviva o resucite, aunque sea en vitrina, y si alguna institución ayuda a recuperarlo, puede meter la cabeza en un puesto de trabajo creado para él, que hará bajar el índice de paro laboral: no está mal.

Nos refolklorizarán, es su oficio, los grupos de música tradicional. Ellos dicen ser hoy la voz de nuestro pueblo ya casi mudo, la nueva generación músico tradicional que ha tomado el relevo de nuestros abuelos, los presentadores de canciones milenarias en

ropaje sonoro actual, la nueva ola creativa sobre raíces añejas, el rebrote ortopédico de nuestro decrepito folklore. No son folklóricos, cuidado, son tradicionales. No confundamos.

Y nos refolklorizarán, en fin, unos cuantos curas, sacando los villancicos a la plaza a lomos de un grupo juvenil que siembra estrellas o derramándolos en decibelios desde el altavoz del campanario. O donde se pueda, recuperando la pastorada, la corderada o el auto navideño que ayudará a que el templo se llene alguna vez, aunque sea de curiosos, ya que está muy crudo hoy llenarlo de fieles.

¿Para qué seguir? Toda Zamora será un torbellino folklórico navideño que tratará de arrebatarlos y envolvernos a todos en una potente ola.

Advertencia final: si algún afortunado logra sobrevivir a la Navidad, que no baje la guardia: ¡¡¡La Semana Santa zamorana se va acercando!!!

## LA RIQUEZA DE UNA TRADICION MUSICAL

Comentario a la antología discográfica *La música tradicional de Castilla y León* Publicada en la colección RTV Música (1995)

Si la riqueza de una tradición musical ha de medirse por la variedad de las sonoridades, la multiplicidad de los ritmos, la diversidad de las estructuras, la pervivencia y supervivencia de varios siglos o milenios de cultura musical, la diversificación de estilos de cantar y tocar, y la sobreabundancia de ejemplos de creatividad, no hay duda alguna de que esta antología de músicas populares de Castilla y León es una de las más importantes recopilaciones sonoras entre cuantas se han hecho en territorio español en las últimas décadas.

### La variedad de sonoridades

Es la primera sorpresa que se lleva quien se va adentrando, minuto a minuto, en el tiempo de escucha que nos ofrece esta antología. Las músicas tradicionales de otras tierras suelen ofrecer un curioso fenómeno. Como efecto de una refolklorización tardía, que no va más allá del final del siglo pasado, han terminado por uniformarse e identificarse preferentemente con un género (la jota, la sardana, la muñeira, el fandango, la seguidilla, el bolero, la isa, el zortzico...) o un instrumento (la gaita, la guitarra, el txistu, la tenora, la dulzaina...), a menudo atribuyéndose en exclusiva lo que es herencia común de casi todos los pueblos. Por el contrario la tradición musical de las tierras de Castilla y León ha conservado, sin que ninguno prevalezca sobre otros y los oscurezca, todos los instrumentos, todos los géneros, todas las voces, todos los estilos y todos los

rasgos musicales que perfilan el repertorio de las músicas populares de tradición oral de la Península Ibérica. El oyente va así de sorpresa en sorpresa, pasando repentinamente, en el amalgamado, intencionado y sólo aparente desorden de esta colección, de la austeridad de las protomelodías arcaicas hasta los tonos bien perfilados y definidos, pasando por todo un amplísimo abanico de sonoridades en que se adivinan siglos enteros de esa práctica musical viva que repite, transforma e inventa constantemente, logrando a menudo pequeñas obras maestras en su género.

Alguien podría decir que esta variedad es debida a la amplitud de las tierras de esta comunidad, que agrupa tipos de gentes tan distantes y tan dispares. Pero esto es sólo verdad a medias. Porque en esta tierra se aúnan los más diversos matices de colorido con la unicidad de las raíces sonoras de las músicas. Si se quisiera resumir en un rasgo característico la sonoridad de la música de Castilla y León, yo no dudaría un momento en afirmar que es un lirismo hondo, presente en las músicas y en las palabras, y expresado con una sorprendente economía de medios, lo que da unidad al repertorio musical tradicional de nuestras tierras. Además de los cantos de ronda, género en que expresa el cantor lo más profundo de su sentimiento, son muchos otros los géneros donde el lirismo predomina sobre la función. Tonadas de baile, cantos de trabajo, canciones de cuna, romances, cantos de boda y cánticos religiosos rezuman por igual esa hondura del sentimiento que la música es capaz de transmitir cuando se cantan las palabras directas, el lenguaje sobrio que dice lo justo. Angelita Llamazares cantando y contando *El robo del Sacramento*, Román González entonando el *Canto para meter el grano*, Lorenza de la Fuente marcando a la pandereta los ritmos de *jotas, ligeros y agarraos*, o el grupo de mujeres de Acera de la Vega que cantan el *Ramo a la novia* nos transmiten la misma hondura lírica que Dolores Geijo cuando canta la ronda *Al balcón de mi dama*. Y sin forzar demasiado las cosas podemos decir que incluso bajo la algazara de las rondeñas de las tierras de Piedralaves y Cebreros, que ya miran hacia las grandes planicies de la nueva Castilla, también se adivinan nostalgias de amores y recuerdos anidando bajo la alegría de las sonoridades rondalleras.

### **La multiplicidad de instrumentos**

Todas las voces, pero también todos los instrumentos. Otro factor de sorpresa espera aquí al oyente, que pasa continuamente en esta antología desde los sonos vetustos del rabel, la flauta (gaita) de tres orificios y la gaita de saco, capaces de emitir notas ambiguas que parecen desafinaciones, pero que son supervivencias arcaicas que permiten a estos viejos ingenios sonoros empalmentarse y emparejarse profundamente con la música vocal, hasta los toques del repertorio dulzainero, generalmente más recientes, pero profundamente enraizados también en el repertorio vocal. O los de las guitarras y rondallas que sirven de cauce rítmico a *jotas*, *fandangos*, *seguidillas* y *rondeñas*, géneros que toman por estas tierras sonoridades autóctonas, muy diferentes de las de tierras más al Sur.

En cuanto a los instrumentos de hacer ritmo la paleta tímbrica es de una riqueza no menos sorprendente. Porque no basta decir, por ejemplo, que la pandereta es por estas tierras el instrumento más frecuente para trazar el cauce rítmico a las voces, sino que hay que escuchar la inagotable multiplicidad de sonidos originada, tanto por la variedad de tamaños, formas y complementos sonoros de este instrumento (desde la pequeña panderetilla que se puede sujetar con el pulgar hasta los enormes panderos norteños que hay que apoyar sobre el pecho, pasando por los de forma cuadrada,

pervivencia del adufe árabe, presentes en Laciaña y en Peñaparda) como por las innumerables formas de ponerla en acción para extraerle timbres diversos. Lo mismo puede decirse de cualquier otro instrumento. Escuchar, por ejemplo, la infinidad de matices que un tamborilero (gaitero) es capaz de sacar a su instrumento acompañante, desde el fortísimo al pianísimo, desde lo bronco hasta lo sutilmente fino, desde el repiqueteo menudo hasta la lenta severidad del toque procesional, es caminar de sorpresa en sorpresa. Oír y distinguir la gran variedad de chismes y cacharros que han pasado a formar parte del conjunto de timbres idiófonos característico de algunos toques y sones (almireces, cucharas, cribas, sartenes percutidas con dedales, botellas frotadas, cántaros sopladados, tejoletas, palos, palillos...) es un regalo para el oído, porque todos ellos contribuyen, no a vulgarizar lo popular, sino a enriquecer lo tradicional con una gama variadísima de matices siempre nuevos.

### **La diversidad de los ritmos**

Son los ritmos, sin duda alguna, la mayor fuente de sorpresas que esta colección proporciona al oyente. Además de la riqueza tímbrica a la que acabo de referirme, que sirve siempre al trazado rítmico, quiero destacar dos aspectos, e invitar al oyente a que se fije especialmente en ellos. El primero es la abundancia de ritmos de composición o de agrupación irregular (otro rasgo de supervivencias arcaicas), sorprendentes por lo inusuales, como son los de la *rueda* burgalesa, el *baile corrido segoviano*, la *charrada salmantina*, el *baile charro* de Zamora y Salamanca y la *entradilla de* Segovia. En todos ellos es el instrumento de percusión el que traza el cauce rítmico y sus variaciones, prestando seguridad al instrumento que interpreta las melodías, siempre de notable dificultad. El segundo, la simultaneidad de ritmos diferentes percibidos al mismo tiempo, que proporciona a ciertos cantos y bailes una rara belleza. Es, por ejemplo, muy frecuente, escuchar cómo una cantora traza una base rítmica en agrupaciones de tres tiempos (caso muy frecuente en las jotas), y sin embargo entona coplas y estribillos cuyas notas se agrupan de dos en dos, como si mano y boca perteneciesen a personas diferentes. Hay en esta colección unas piezas recogidas en el límite Suroeste de Salamanca que se hace imprescindible citar porque son, sin duda alguna, las más notables de toda la antología en este aspecto. La pareja que forman la Tía Máxima y el Tío Juan, de Peñaparda, cantando y tocando el *ajechao* y el *sorteao*, y la que hacen en El Payo María Vicente y "El Cuco" interpretando la *charrada* y el *repicoteo* y *fandango* son, a mi juicio, algunos de los documentos sonoros más valiosos de entre los recogidos en las antologías sonoras de música popular tradicional de todas las tierras de España.

### **Las estructuras melódicas**

Permítame el lector este término técnico, pues no hay otro para referirse al la configuración de una tonada o toque en su desarrollo. Es sabido que en la música popular predominan la forma simple de una melodía que va recibiendo sucesivos textos poéticos, y la que alterna estrofa y estribillo. También en esta colección hay gran abundancia de estas dos formas. Pero no son, ni mucho menos, las únicas, sino que aparecen también otras que demuestran cómo el ingenio popular ha sabido jugar a la variedad, por encima de la aparente uniformidad. Así las canciones de texto acumulativo, como *Las doce palabritas dichas y retorneadas*, preciosa tonada de

pasatiempo que exige memoria y retentiva; o los deliciosos soniquetes petitorios denominados *cuarentenas*, *reyes*, *aguinaldos* y *marzas* (otra supervivencia vetusta), que combinan textos y melodías en la más perfecta simbiosis; o los melismas y vocalizaciones de los cantos de *siega*, de *arada* y de *meter el grano*, en los que la voz de un buen solista campea con total libertad, y que demuestran que no todos los estilos de canto melismático proceden de tierras del Sur; o los cantos de *albadas*, *bodas*, *loas* y *ramos*, en los que dos grupos de cantoras se reparten las estrofas en dos mitades, como monjes que salmodian en el coro; o en fin, por citar el ejemplo más sorprendente, los cantos de ronda o baile en los que la melodía del estribillo se imbrica y entrelaza en la estrofa de tal manera que es imposible saber dónde termina ésta y comienza aquél.

Y esta variedad en la combinación de elementos distintos es aún mayor cuando intervienen voces e instrumentos a la vez. Así sucede, por ejemplo, en los cantos acompañados de rabel, en los que este arcaico instrumento traza una especie de urdimbre formada por preludios, intermedios y remates sobre la que el cantor, profundamente compenetrado con el instrumento, va entretejiendo coplas sucesivas, asistido por el ritmo y la sonoridad del instrumento; o también en esas rondas y jotas del Sur de Ávila, en las que una rondalla de guitarras, bandurrias, laúdes y algún violín (en El Barraco un acordeón, por cierto perfectamente integrado en un estilo tradicional muy anterior a la llegada del instrumento al ámbito rural), y una base rítmica de percusión forman como una especie de tapiz sonoro sobre el que cada solista va bordando sucesivas coplas con una gracia personal inconfundible, y es coreado después por el conjunto de las voces en el estribillo. En el primer disco de esta antología hay dos preciosos ejemplos de esta forma: la *Jota de ronda*, de Cebreros, que abre la colección, y la *Ronda de enamorados*, de Piedralaves, en la que se combinan en una ingeniosa y bien trabada sucesión *romance*, *jota* y *seguidilla*, formando un todo con perfecta unidad. En uno y otro caso podemos escuchar algunas de las voces mejor dotadas, dentro de un estilo popular de cantar, de cuantas aparecen en esta colección.

### **La música en la vida**

La amplísima nómina de cantoras y cantores y de músicos instrumentistas que han intervenido en esta antología, el extenso mapa de pueblos en los que se han recogido las músicas, y la variedad de costumbres, ritos, fiestas, celebraciones, edades, momentos y etapas de la vida individual y colectiva que forman el marco natural en el que aquéllas se cantaban y tocaban, dejan bien claro que es un pueblo entero, y no sólo algunas personas escogidas, a modo de profesionales, el depositario de la memoria colectiva. La música popular tradicional siempre ha formado parte de la vida diaria, tanto de la privada y familiar como de la colectiva y social. Y la música es una actividad en la que todo el mundo participa, y no sólo algo que llega de fuera, producido por unos profesionales que cantan y tocan para que los demás escuchen. Incluso los músicos instrumentistas han formado siempre parte del colectivo para el que creaban con sus toques el ambiente festivo. En esta antología aparece un pueblo entero como cantor de un repertorio del que es depositario plural: niños y mayores, jóvenes y ancianos, mujeres y hombres, cantores solistas y grupos cantores se entretejen en variadísima gama, en una sucesión que lleva al oyente de sorpresa en sorpresa.

### **Un trabajo ejemplar**

Haber conseguido las tomas de sonido que forman esta antología ha sido una suerte para aficionados, para amantes de la tradición y para estudiosos de la música de tradición oral. Porque esa herencia colectiva que es la música popular tradicional está por muchos lugares muy mermada, por causas que todos conocemos. Esta antología es el resultado del estilo personalísimo de los dos realizadores de esta colección. Un estilo caracterizado por el profundo respeto por los informantes, por la capacidad de amistad y correspondencia sincera hacia ellos, por la convicción de que se está buscando, hallando, difundiendo para hoy y salvando para mañana un verdadero tesoro. Y también del buen oficio de dos profesionales que han sabido aplicar los medios técnicos de que disponían para captar con fidelidad, en condiciones no siempre favorables, la inmensa riqueza de timbres y matices sonoros de las voces e instrumentos que forman esta valiosísima antología.

Las tierras de Castilla y León tienen en ella una muestra y un testimonio, salvado ya para la historia, de lo que fue y de lo que todavía es un pueblo que supo unir estrechamente la vida y la música.

## UN TRABAJO EJEMPLAR Y NECESARIO PARA LA CONSERVACION DE UNA RIQUEZA MUSICAL

Discurso en el acto de presentación de la antología discográfica  
*La música tradicional en Castilla y León*  
(Leído en presencia del Presidente de la Junta de Castilla y León  
y del Director de Radio Nacional de España (Valladolid, noviembre de 1995))

La antología *La música tradicional en Castilla y León* que estamos presentando es muestra de una cultura musical centenaria que ayer era herencia común de este pueblo en que hemos nacido, pero que hoy no es más que residual, y pasa por un estado agónico. Estas formas de cantar y de tocar quedaron desde hace ya siglos confinadas al ámbito rural, que les dio (o que conservó, no se sabe muy bien) un sello propio, un estilo inconfundible. Al haber sufrido ese ámbito rural un transformación social y cultural, y sobre todo una despoblación tan grande en las cinco últimas décadas, las músicas que recoge esta antología han tenido que ser rescatadas, salvo excepciones raras, de la memoria de personas de la tercera edad, que muy a menudo han pasado largo tiempo sin haberlas cantado.

Esta cultura musical, al igual que una gran cantidad de objetos de todo tipo que formaban parte del entorno de las personas mayores, están pasando hoy a los museos. Y es bien sabido que cuando cualquier muestra de cultura, material o espiritual comienza a ser buscada por coleccionistas, anticuarios o amantes de ella, es señal inequívoca de que está desapareciendo. Afortunadamente la música, sea canción o toque instrumental, puede pervivir en unas formas mucho más vivas que las vitrinas de un museo. Porque toda buena música (y estos discos están llenos de obras maestras de cortas dimensiones), además de estar conservada en un archivo sonoro, o por el mismo hecho

de estarlo, se puede escuchar, se puede interiorizar, dejándose influir de su acción benéfica, admirando la belleza de las melodías, la hondura de las palabras cantadas. Y se puede cantar una y mil veces si ha sido aprendida, lo cual asegura su pervivencia.

Pues precisamente de este hecho de la agonía en que se encuentran estas formas tradicionales de cantar, tocar y bailar, deriva el valor inapreciable de estas muestras sonoras. Cuando está desapareciendo ese colectivo rural (la gente de los pueblos como acostumbramos a decir, que ha sido hasta ayer, hasta hoy, el actor y protagonista de estas formas de cultura musical, estos testimonios sonoros adquieren un valor casi de imprescindibles.

Imprescindibles, primero para que quede una referencia sonora dotada de un valor documental. El valor de esta fuente directa es muy diferente y muy superior al que puede tener una transcripción musical o una interpretación posterior, bien sea imitativa de ese estilo, bien sea creativa a partir de los materiales directamente recogidos de los cantores y músicos populares imprescindibles también para quienes se dedican a salvar por distintos medios una parte, aunque sea mínima, de ese repertorio tradicional: ahí tendrán siempre un ejemplo claro del estilo que caracterizó la forma de cantar y tocar de nuestros mayores, para poder diferenciarlo del de otros pueblos o colectivos, o para poder despojarlo de todas las adherencias híbridas con que a veces se lo presenta. Si no imprescindibles, sí al menos muy necesarias para quienes se dedican a estudiar y conocer el pasado de las gentes de nuestro pueblo. Porque en esta muestra de canciones y toques hay numerosos testimonios de la vida, costumbres, creencias, alegrías, penas y desvelos de las gentes que con las palabras y las músicas que esta antología contienen pudieron expresarse, comunicarse y vivir su vida colectiva y personal. Y muy conveniente también, yo no dudaría en afirmarlo, para todos los que se dedican a la enseñanza de la música, y entre ellos me cuento, tanto a los aficionados como a los profesionales. Porque ni la iniciación a la música ni la creación musical pueden hacer tabla rasa de una cultura musical que ha logrado pervivir durante siglos.

Es momento, pues, de que nos felicitemos y congratulemos, los numerosos amantes de nuestra música tradicionales, por la edición de esta antología. Y es momento también de expresar nuestro agradecimiento a quienes han hecho posible que hoy podamos disponer de este tesoro.

Primero y principalmente a los realizadores de esta antología, el irrepetible, inimitable e inconfundible dúo formado por Gonzalo Pérez y Ramón Marijuán, siempre asistidos por la ayuda de algún técnico del sonido que ha terminado por contagiarse del entusiasmo de la pareja. Quienes los conocemos desde hace tiempo sabemos muy bien que la riqueza del contenido de esta antología es consecuencia en gran parte de su estilo de trabajar. Un estilo directo, respetuoso, cariñoso, festivo, generoso, para con los cantores y músicos que, animados por ellos, han dado lo mejor de lo que sabían. Porque no todo el mundo que anda en estas tareas sabe sacar lo mejor de los intérpretes populares, unas veces porque falla la forma y el estilo de acercamiento, y otras porque falta hasta el conocimiento de qué es lo mejor, en la música tradicional.

Agradecimiento también a Radio Nacional de España, que ha estado presente, en primer lugar, en esta tarea de recopilación, llevada a cabo a partir de personas de la casa y con medios de la casa. agradecimiento, y también toque de atención, en esta ocasión en que las palabras llegan en directo a su máximo representante. Porque quienes andamos en estos trabajos de salvamento de la música popular tradicional sabemos de las dificultades que periódicamente atraviesan los escasos programas que en la Radio Nacional se dedican a estas músicas y las esporádicas ocasiones en que suenan las voces e instrumentos de quienes trabajan en muy diversas formas y estilos para que la

memoria musical colectiva de nuestro pueblo no se extinga, sino que perviva, aunque sea en una mínima parte.

Agradecimiento también para la Junta de Castilla y León, aquí presente en quien ostenta el máximo poder político, por haber cooperado económicamente en esta edición, que la va a honrar, porque va a quedar para el futuro como el más amplio y variado documento de música tradicional popular de todos los pueblos y tierras de España. Agradecimiento y también, cómo no, toque de atención. Para que esta ayuda no se corte. Para que la reciban, primero los supervivientes de esa cultura, que todavía son numerosos, aunque escasos con relación a otros tiempos. Después todos los grupos, colectivos y personas que trabajan por la recuperación de lo que queda del patrimonio musical tradicional. Porque en esa labor, el poder político no debe estar presente sólo en el momento de compartir los honores de quienes se esforzaron porque amaban estas cosas, como ha sido costumbre inveterada en esta tierra, sino que debe inspirar, alentar, ayudar y apoyar desde antes de empezar, a quienes quieren y saben hacer las cosas, pero no siempre pueden.

Si la ayuda que la Junta de Castilla y León ha prestado a la edición de este tesoro de músicas tradicionales, es un signo, como parece, de que los tiempos van cambiando, hoy es un gran día, sin duda, para la música popular tradicional de esta tierra nuestra.

***(A partir de aquí todos los escritos son nuevos y no los copio, salvo este comienzo y el final, junto con REFERENCIA DE OTROS ESCRITOS Y PUBLICACIONES, que es el final del libro)***

EL MUSEO ETNOGRÁFICO DE ZAMORA  
Y LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL  
(Escrito publicado en La Opinión de Zamora (19-1-03))

Aprovechando las últimas espirales del rebufo que ha provocado en la opinión ciudadana la inauguración del Etnográfico, me animo también echar mi cuarto a espadas con el ánimo de dar alguna idea aprovechable, sobre todo en lo que se relaciona con mi oficio: las músicas populares de tradición oral. Y lo hago aunque nadie me ha dado vela en este entierro, pues a pesar de que he hecho alguna cosilla digna, creo yo, relacionada con la etnografía en el campo de la música a la que vengo dedicando los últimos treinta y cinco años de mi vida, no recibí invitación alguna, ni de los de antes ni de los de ahora, para asistir a la inauguración. Mira por cuanto, con motivo de un encuentro circunstancial, me llegó de bien arriba la invitación, en la misma mañana del festejo.

Y voy al grano después de esta entradilla, dejando caer primero algún comentario sobre el pasado de este nuevo ente cultural, en la medida de lo que conozco. Que en el principio están Antonio Redoli y Alfonso Bartolomé, es un hecho que no puede negarse o soslayarse sin faltar a la verdad. Que la primera intención no era, ni de lejos, adquirir fondos para un museo, también es otro hecho indiscutible. Que visto el interés de algunas de las piezas, cada vez más, que se iban adquiriendo, los fondos empezaron a cobrar una importancia que al principio no se percibía, también es seguro. Que al olor de lo que se vislumbraba interesante se empezaron a mover sin hacer mucho ruido, por si caía algo, antropólogos, etnólogos, historiólogos, etnógrafos, arqueólogos, folklorólogos y otros sin denominación pertenecientes a la especie de los especialistas en descifrar significados ocultos y arcanos simbolismos de los enseres, objetos, cacharros, cachivaches, útiles y chismes del creciente fondo perteneciente a la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Zamora, es otro hecho conocido sólo a medias,

del que han salido al aire algunos nombres en estas dos semanas, haciendo valer títulos y currículos, y otros han andado sólo de boca a oído. Lo cierto es, y esto también es un hecho claro, que de entre aquella primera baraja de nombres fue designado Carlos Piñel, para que trabajase en la adquisición de nuevos fondos, y sobre todo en la catalogación, a partir de la cual fueron perfilándose géneros y especies, tipos y arquetipos, modelos y copias, y lo que antes no era más que una colección caótica, se fue convirtiendo en un fondo sistematizado y clasificado. Fue sólo entonces, porque antes no era posible, cuando se empezó a pensar en un museo, y cuando la Caja de Zamora, desbordada ante lo que podía ser un compromiso demasiado fuerte, hizo la oferta a la Junta, con la condición, acertadísima, de que si se hacía un museo se hiciera en Zamora. La Junta aceptó, y el Etnográfico ya está aquí.

La labor de Piñel y su conocimiento de los fondos del Museo está fuera de dudas. Que su presencia en la nueva institución es por el momento insustituible, parece evidente. Que quizá esté en peligro, se intuye. ¿A qué, si no es a que él teme algo, esa adulación encomiástica a Joaquín Díaz, cuando Carlos afirmaba en la entrevista del otro día que Joaquín merece un monumento en Zamora? Joaquín puede merecer un monumento por su labor, por su trayectoria, por sus trabajos acumulados, y puede ser Zamora el lugar, eso es lo de menos. Pero el mérito será en todo caso por esa labor de tantos años, no por una gestión de cuatro meses, que debido a las facultades que se le han otorgado recientemente ha logrado sacar al Museo del callejón sin salida en el que estaba metido, debido a intrigas y forcejeos que es fácil imaginar. Y aunque Carlos no estuvo muy afortunado en la forma de lanzar su mensaje, es evidente que su trabajo, también muy largo, le hace acreedor, con el cargo que sea, a una responsabilidad alta en el funcionamiento del Museo Etnográfico de Zamora.

Y ya llego a la música, que es lo mío. Los fondos del Etnográfico relacionados con la música tradicional, a juzgar por los que aparecen en la exposición, no son muchos. Ni lo pueden ser, además. Si los hay, se reducirán a los cuatro instrumentos melódicos que estuvieron vivos y todavía sobreviven: la flauta con tamboril, la gaita, la dulzaina y el rabel. Y si acaso, para que también queden representados los usos musicales de los confines autonómicos, alguna guitarra, bandurria y laúd, y algún viejo acordeón diatónico, al que se le puede perdonar, por lo que tuvo de maravillosa caja de música para nuestros abuelos, el deterioro que produjo a veces en las melodías vetustas. Otro tanto puede decirse de los instrumentos de percusión, que quedan de sobra bien representados en las panderetas, panderos, castañuelas y tamboriles y zambombas, olvidando todos los otros idiófonos con que los musicántropos suelen engordar los catálogos de instrumentos tradicionales: almireces, morteros, fuelles, llaves, cántaros, zapatillas, cencerros, botellas granuladas, carracas, tapaderas, cucharas, silbatos, castrapueras y otros. Toda esa cacharrería sonora de la que se echaba mano cuando no había un verdadero instrumento de percusión ya estará representada en otras secciones. Y en cuanto a las cien variantes de flautas, dulzainas, gaitas, bandurrias, guitarras y demás, mejor que estén en el museo de Urueña, donde al estar acumuladas, ya se pueden comparar.

El criterio orientador al pensar en las actividades musicales que podrían recibir impulso desde el Museo Etnográfico es muy claro, porque se basa sobre un hecho incuestionable: la mayor riqueza de la tradición musical de Zamora, y de

toda Castilla y León, no está en los instrumentos, sino en las voces, no está en los toques instrumentales, sino en las canciones. Por cada tamborilero o gaitero o dulzainero siempre hubo por estas tierras cientos de cantoras y cantores a los que les bastaba muchas veces su sola voz, y si se trataba de animar los bailes, una pandereta, o en su defecto cualquier objeto, cacharro o chisme de los citados que hiciese ruido, para echar por la boca decenas y decenas de bellas tonadas que nunca se tocaron en los instrumentos.

Cómo podría el Etnográfico contribuir al conocimiento, a la recuperación, a la actualización, en la medida de lo posible y razonable, de todo ese inmenso tesoro de miles de canciones de estas tierras nuestras, es el problema que hay que resolver con acierto. Pero siempre sobre la base de que el Museo, en la sección musical, sea ante todo el de la voz, el de la canción popular tradicional. Sobre la base de la experiencia acumulada y de la calidad reconocida, hoy, después de más de tres décadas, ya se puede distinguir muy bien, entre cientos de personas y grupos que han venido trabajando sobre la canción tradicional, quién vale y quién es inútil, quién aburre y quién divierte, quién busca y quién imita, quién está documentado y quién es sólo enteradillo espabilado, quién pide ayuda para lo bien hecho y quién va a la caza de la subvención.

Alrededor de la voz, de la canción, y a partir de documentos sonoros archivables y “museables”, valga el término aunque un poco pedante, se pueden imaginar y llevar a cabo actividades de múltiple signo, unas relacionadas con el valor testimonial del pasado y su conocimiento, otras con las distintas formas de recuperación de lo que, en el amplísimo campo de la canción, pueda y deba sobrevivir. Y otras muchas, también, en el campo de la iniciación a la música en los colegios y de la práctica coral e instrumental en las escuelas de música y en los primeros cursos de los conservatorios. De todas ellas puede hacerse eco el Etnográfico poniendo en juego variadas fórmulas de convocatoria, de acogida, de estímulo.

Si se convoca a quienes han demostrado que saben hacer bien lo relacionado con cualquiera de estos campos de la música, y no son pocos grupos y personas en nuestra Comunidad, el Museo Etnográfico de Zamora podría llegar a ser una institución modelo en el campo de la canción popular tradicional.

Se tiene la ocasión de partir de cero y se está a tiempo de empezar bien.

LOS ABUELOS NO CANTABAN A CORO ¡JA, JA, JA, JA...!  
Escrito publicado en La Opinión de Zamora (14-12-03)

El título es el comentario que los puristas dejan caer cuando escuchan en versión coral una canción popular tradicional. La carcajada es mía. Me la provoca esta sentencia cada vez que la escucho o la leo.

Los puristas que se ocupan en diferentes afanes alrededor de la canción popular tradicional se dividen en tres especies: contemplativos, teóricos y activos. Los contemplativos son los que se quedan mudos de placer ante las canciones y los toques de música tradicional. Los teóricos, por otro nombre *musicántropos*, merodean por las aulas universitarias, al rebufo de los titulares de cátedras de etnografía, etnología, antropología, etnomusicología y otras *gías* similares, a ver si les cae algún cargucho. Y los puristas activos son los que cantan como el abuelo, tocan como el abuelo, si hay que bailar bailan como el abuelo, visten como el abuelo, y hablan imitando al abuelo cuando cuentan los cuentos que contaba el abuelo. Estos últimos se presentan en dos variantes. Los hay nostálgicos, que se mueven por sincero amor a las cosas, tratando de que no se acabe de extinguir un

pasado que tuvo indudables valores y riquezas. Pero también los hay espabilados, que venden muy bien lo que aprendieron del abuelo, y en premio a su labor recuperadora, ahora que los abuelos de antes van desapareciendo, piden por un solo recital-espectáculo, en el que conservan como en una urna del tiempo lo que hacía el abuelo, más de lo que el abuelo recibió en toda su vida, si es que el abuelo cobró alguna vez algo por contar, cantar, tocar, bailar o vestir.

Aunque estas sean definiciones como de manual y exijan ulterior explicación, bastan para que quede claro que cuando un purista de cualquiera de las tres especies dice que los abuelos no cantaban a coro es para partirse el pecho a reír.

Porque vamos a ver: ¿Los abuelos no cantaban a coro? Distingamos para aclararnos. Si por cantar a coro se entiende cantar muchos a la vez la misma canción, ¡vaya si los abuelos y las abuelas cantaban a coro! Mucho más que nosotros. Cantaban las rondas y las tonadas, unas veces todos juntos, y otras respondiendo con el estribillo colectivo a la voz de un buen cantor solista. Cantaban para animar el baile en la misma forma, coreando los estribillos que todo el mundo conocía, y dejando a las buenas voces que se lucieran en las estrofas. Cantaban en grupo para animarse y aguantar los trabajos duros y monótonos. Cantaban en los banquetes de boda. Cantaban en pandilla (y todavía cantan, por suerte, en algunos lugares) en las bodegas y cocinas, después de haber merendado como es de ley. Cantaban los días de fiesta los cánticos religiosos en la iglesia y por las calles, ¡todo un pueblo cantando a voz unánime, mujeres y hombres, ancianos, padres y niños, tres generaciones a la vez!

Cuando no se canta a coro es ahora, porque lo poco que va quedando de la canción tradicional, lo que los cantantes y grupos folk suelen llevar a los tablados y escenarios, siempre es canción a solo o casi a solo: un cantor, o dos o tres, disparando decibelios hacia el respetable público, que soporta pacientemente esas manifestaciones culturales tradicionales rurales musicales vocales-instrumentales. Nada que ver entre el estruendo y el canto colectivo, porque los decibelios mal administrados y manipulados casi siempre ensordecen, mientras que el canto colectivo emociona.

Vale –te corta el purista–, si yo tampoco estoy de acuerdo con los del folk, que ya sé que están echando a perder la autenticidad y la pureza del canto tradicional. Lo que digo es que los abuelos no cantaban a varias voces, en plan coral, como canta un orfeón. Lo que afirmo es que las polifonías corales desnaturalizan y desfiguran y maltratan los cantos tradicionales.

Me conformo ahora con media sonrisa, en vez de la carcajada, al tiempo que trato de recordar a mi contralocutor lo que parece que está olvidando, a pesar de ser un hecho bien conocido: que nuestros mayores cantaban también a varias voces siempre que podían. Porque la costumbre de cantar el dúo, y a menudo más voces, por encima o por debajo de la voz principal, es una forma coral básica y elemental, practicada desde hace mucho tiempo en el canto popular, y raro es el cancionero o recopilación sonora que no da fe de ella. Y además porque lo cierto, lo que hay por debajo de estos hechos, es que el canto a varias voces siempre ha subyugado y atraído a los cantores tradicionales, que lo ven con respeto, con cierta sana envidia, y lo imitan siempre que pueden.

No, no, –se inquieta el purista–, si lo que yo quiero decir es que cuando un músico mete la mano en una canción tradicional, la deja que no hay quien la conozca, y encima se cree que ha convertido una tontería en una obra de arte.

Esta salida de tono ya termina con mi sonrisa, porque roza el disparate. Que un canto tradicional puede ser tratado sin menoscabo de su belleza musical con armonías corales e instrumentales es un hecho evidente, repetido desde hace siglos. Y que tal práctica no es una incongruencia ni una falta de respeto al documento original tomado de la tradición oral, es algo admitido sin discusión. Meditar sobre una melodía escogida, buscar su entraña melódica y rítmica más honda, y organizar los sonidos para que la belleza del tema quede enmarcada en un ámbito que ponga de relieve el valor que ya tenía, es una práctica a la que se han entregado músicos de toda cultura y tiempo. Y decir que es una falta de respeto a una canción popular esta práctica secular, que tantas obras maestras ha dado a la música, y tanto ha contribuido a recuperar y a difundir la memoria del canto popular tradicional, demuestra una ignorancia muy grande. Lo que nunca hay que fabricar alrededor de la canción tradicional, ni de ningún otro tema musical, son vulgaridades, tópicos, tratamientos faltos de imaginación, que oculten la línea melódica de una canción o envilezcan el contexto sonoro que la acompaña.

Por la cara que pone el pureta al escuchar esto, veo que no queda convencido. Se ha callado de momento, pero mañana volverá erre que erre. Pero lo sorprendente es que en lugar de mirar con antiojeras de abuelo lo que otros hacen, no dedique algún tiempo a resolver las contradicciones en que anda metido sin aclararse. Como por ejemplo, si tiene algún sentido recuperar miméticamente un pasado musical y un entorno etnográfico a punto de extinción. O si va acorde con lo auténtico llevar al escenario trozos sueltos de la vida de antaño y adornarlos con músicas de fondo cantadas al estilo paisano. O si da una idea fiel de la realidad de antaño, o más bien la deforma, reproducir sólo unas cuantas músicas, cuando en la tradición de antaño sonaban miles y miles. O en suma, si no está en contradicción con la búsqueda de la tradición pura cantar, tocar y bailar en un tiempo, lugar y función diferente de la que le era propia a cada música.

*Corolario en forma de pregunta:* ¿No sería mucho mejor que cada quien, sea cual fuere la idea que tenga, trabaje para hacer bien, muy bien, lo que sabe y quiere hacer y quiere comunicar a los otros, que mirar a ver si pilla en algún renuncio a los que tratan de hacer bien lo que saben hacer y les gusta hacer, y les gusta a otros?

*Post data.* Para otro día trataremos de explicar en qué se parece la música celta a lo que cantaban y tocaban los celtas. Aunque lo vamos a tener crudo para encontrar alguna grabación sonora del primer milenio a. C.

MIGUEL MANZANO ALONSO

EL INVENTO DE LA “MISA CASTELLANA”  
Escrito publicado en La Opinión de Zamora (13-8-04)

Hablando de música popular religiosa tradicional, la única *misa castellana* es la *misa en latín*. Por la sencilla razón de que la única forma de cantar la misa (o de oírla cantar) que siempre conocieron los castellanos (y los riojanos y andaluces y asturianos y murcianos, y todos los demás pueblos y naciones del orbe católico) fue durante más de diez siglos la misa en latín. Por estas tierras de Zamora, en

Andavías, sobrevive todavía un raro ejemplo de una centenaria misa en latín, que está de actualidad últimamente.

La *misa en latín* desapareció de la práctica general hacia 1965, después de un lento proceso de agonía, a consecuencia de causas muy complejas que no es del caso aclarar aquí. Y a los pocos ejemplos que quedaban vivos les dio la puntilla una forma restrictiva de entender el uso de las lenguas vivas en las celebraciones litúrgicas introducido por el concilio Vaticano II. Fue por entonces cuando comenzaron a cantarse los textos de la misa en castellano y en todas las lenguas vivas, sustituyendo al latín.

Comienzo aclarando, por tanto, que lo que se ha dado en llamar *misa castellana* no coincide con lo que significa misa *en castellano*, de la que hay muchos ejemplos, algunos muy dignos, en los últimos cincuenta años. La misa *en castellano* consiste en tomar los textos de la liturgia de la misa traducidos, poniéndoles nueva música para que se canten. Mientras que la *misa castellana* es un invento neopseudofolclórico (¡toma neologismo!) que consiste, al revés que la misa en castellano, en tomar previamente melodías de música popular tradicional “*castellanas*” y pegarles un texto que por su contenido religioso las haga aptas (es un decir) para cantarlas durante la misa.

Enumero brevemente cada uno de los disparates que acumula este disparatado invento, pomposamente llamado *misa castellana*.

1. La *misa castellana*, aunque tome de la tradición algunos elementos, *no es una práctica tradicional*, sino un invento reciente de unos cuantos grupos y cantores folk. Como no quiero hablar contra nadie, sino hacer unas reflexiones sobre una práctica que considero absurda, no cito nombres que cualquier interesado en el tema puede encontrar en catálogos discográficos y en programas de fiestas, celebraciones y ciclos.

2. Las músicas que se toman para las *misas castellanas* son, en general, *músicas de la calle*, de la vida civil, de entretenimiento y pasatiempo, a las que se aplican textos litúrgicos o piadosos. Son casi siempre músicas que podemos denominar de divertimento. Músicas que, evidentemente, no son malas ni profanas, pero sí inapropiadas para el caso. Primero porque sus melodías y ritmos se inventaron y tradicionalmente se emplearon para funciones muy diferentes de la de servir para cantar un texto litúrgico. Y consecuentemente, por las connotaciones que traen a la memoria. Se producen así disparates que con frecuencia llegan a lo grotesco. Como cuando se canta, y valga como un ejemplo entre decenas de ellos, el texto *Cordero de Dios* con la melodía de la conocida muletilla *Arriba, abajo, que a mi novia le he visto el refajo*. Este es un caso bien claro, entre muchos, de que con esta práctica se ha superado la barrera de lo admisible, de lo decoroso, del buen gusto y del sentido común.

3. Como se trata de vender la moto de lo castellano, las músicas tienen que sonar a la tierra castellana. Por eso se toman ritmos de *jota* (los que más), de *corridos*, *agudillos* y *llanos*, de *rondas* y *rondeñas* (los menos). Y así en cada colectivo, comunidad o provincia. De este modo se pueden vender a la vez, y de hecho se venden, apoyándose en la misa, el hecho diferencial, las raíces culturales y los rasgos comunitarios. Siguiendo este principio, la misa manchega va por *seguidillas* y *boleros*, la gallega por *muiñeiras*, la andaluza por *sevillanas* y *bulerías*, la murciana por *copeos*, la canaria por *isas*, y la flamenca, madre y abuela de todas estas misas diferenciales, por *soleares*, *martinetes*, *siguiriyas* y *saetas*. Llevando las cosas hasta el límite, la *misa zamorana* se fabricaría sobre las músicas de *El bolero de Algodre*, *El tío Babú*, *La Pajera*, *La rueda*

de Villalcampo, y otros etcéteras pertenecientes a nuestra riquísima tradición provinciana. (¡Atentos, que la *misa zamorana* puede aparecer algún día, al paso que va la burra. Prueba de ello es un canto piadoso navideño con música de *El Bolero de Algodre* que ya circula por ahí hace años!)

Estos inventos, además de ignorar (o abusar de) el poder evocador de la música, demuestran un grave desconocimiento de la tradición y de la práctica secular de la canción tradicional religiosa, que sin ser diferente de la profana, tiene un algo distinto, que aquí se ignora por completo. La distinción entre lo que en la música tradicional suena a religioso y lo que no debe sonar en un acto religioso estuvo siempre muy clara en la práctica, pero se ha olvidado hoy.

4. Los destinatarios de la venta de la moto *misa castellana* suelen ser cofradías y hermandades, particulares que quieren celebrar un acto religioso familiar o de grupo, y comisiones de fiestas, a menudo con el patrocinio de alguna institución pública. En muchos casos estos destinatarios van de buena fe y se tragan el anzuelo porque creen estar contribuyendo a una causa buena, a la vez que celebran un acto religioso.

5. En la mayoría de los casos la *misa castellana* es interpretada por un grupo o conjunto, quedando la asamblea reducida al silencio y a la simple escucha, contra todas las normas litúrgicas, que asignan a cada uno de los actores su papel como cantores dentro de la celebración. Porque es evidente que la *misa castellana* va más en la línea de las antiguas misas amenizadas (y amenazadas) que de la *misa participada*.

Y 6. La *misa castellana*, como todas las demás *misas diferenciales*, no se podría celebrar sin la autorización de párrocos un tanto ignorantes en cuestiones de música y de autoridades eclesiásticas permisivas que, afortunadamente, parece que comienzan a estar de vuelta de estos desaguisados tan evidentes. Por ello hago estas consideraciones con más ánimo de reflexión que de crítica, como quien estima el legado, la herencia de nuestra música tradicional, también la religiosa, y no soporta los disparates que con ella se están haciendo. Y mi intento no es otro que contribuir a aclarar las cosas desde el punto de vista de lo que para mí viene siendo objeto preferente de estudio y dedicación desde hace muchos años.

Remoquete final dedicado, con sorna pero sin ánimo de ofender, a los intérpretes-ejecutores de la *misa castellana*: aplicando la misma técnica en uso para la *misa castellana*, se puede confeccionar fácilmente una *misa castellanoleonesa*, invento todavía no explotado, que yo sepa. Es otra moto de diferente marca, que a lo mejor se puede empezar a vender como novedad. Anímense.

#### MÚSICAS NUEVAS PARA VIEJOS INSTRUMENTOS (Escrito publicado en La Opinión de Zamora (15-8-2006))

Aunque las reflexiones que voy a hacer en este escrito se podrían trasladar a varios campos de la cultura tradicional, entendida en su sentido amplio, me ciño aquí a la música popular tradicional. Y a un campo muy concreto y definido: el de la

música tradicional realizada con los instrumentos melódicos tradicionales de nuestra tierra: la flauta con tamboril, la gaita de fole y la dulzaina.

Hace ahora dos años aproximadamente me llegó, por medio de Interreg, una propuesta institucional de realizar algún trabajo relacionado con la recuperación de la música tradicional, y se me ocurrió responder a la llamada con algo que hace mucho tiempo he querido hacer y siempre he dejado para más adelante: escribir nuevas músicas para los viejos instrumentos tradicionales de nuestra tierra: la flauta con tamboril, la gaita de fole y la dulzaina. Razoné la propuesta, se me admitió, no sin cierta sorpresa mía, y a ella voy dedicando algún tiempo.

Como unas pocas muestras esas músicas se van a empezar a tocar y escuchar (18 de agosto, en Alcañices, por si interesa a alguien), pienso que no viene mal justificar públicamente este trabajo, aunque sea en forma sumaria, que en su día habré de argumentar con razones ampliamente expuestas, pues sin duda este asunto va a ser desconcertante para algunos en una tierra como la nuestra, donde la repetición, a veces pura y dura, del pasado musical tradicional forma parte importante de los 'eventos artísticos', sobre todo en ciertas fechas del ciclo anual.

¿Tiene sentido y es justificable inventar músicas nuevas para los instrumentos que sólo han tocado y tocan músicas tradicionales? En mi opinión lo tiene, y muy claro. Expongo brevemente las razones.

Comienzo por una afirmación que para mí ha cobrado valor de axioma después de casi cuarenta años de trabajos de todo tipo relacionados con la música tradicional. El axioma es éste: sólo hay una manera de que la tradición permanezca viva: renovarla. Repetir la tradición puntualmente, idéntica a la forma en que se practicaba al final, antes de morir en los lugares donde siempre estuvo viva, sólo tiene un valor, que no es despreciable: mostrar el pasado como fue en un momento. Pero repetir la tradición miméticamente bajo el criterio de que hay que ser fieles a nuestros mayores, añorando tiempos pasados, resucitando a nuestros abuelos, dando valor cuasi sagrado a las muestras y formas de cultura musical que nos dejaron, repitiendo sin funcionalidad actual y fuera de contexto lo que tuvo en su día función y contexto vital, es como *cambiar muertos de caja*, por decirlo con una metáfora un tanto dura.

El pasado es irrepetible, y siempre lo fue, porque cambiaba continuamente. Repetir miméticamente el pasado en el último estado en que lo hemos conocido, antes de que muriera, aprender y fijar una copia aprendida de las gentes de los pueblos donde está terminando de agonizar, junto con ellos, y llevarlo al escenario y a las plazas de las ciudades, sólo tiene un sentido: impedir que perezca completamente. Pero sobre todo para que pueda inspirar un presente vivo con raíces en nuestra historia. Cosa muy diferente de tener la pretensión de ser ese pasado, afirmando que no ha muerto porque todavía está vivo en quien lo repite como fotocopiado.

Vamos ya a los instrumentos tradicionales, después de este prólogo necesario para que el lector sepa a dónde quiero ir.

1. Los tamborileros, gaiteros y dulzaineros representantes de la tradición viva de nuestra Comunidad ya han desaparecido casi en su totalidad. Con ellos se han ido sus músicas, las tocatas que aprendieron de jóvenes y repitieron hasta que tuvieron aliento suficiente. Por fortuna y por empeño de algunos, no todo se perdió: quedan transcritas en algunos cancioneros tradicionales unas cuantas piezas, no muchas, y queda también grabado el repertorio de toques de los últimos

treinta o cuarenta años, más o menos. Pero una lectura rigurosa y crítica de ese repertorio demuestra la pobreza musical, el contenido repetitivo y la falta de gracia e inspiración de la mayor parte de los toques que se han recogido y conservado. Sólo una pequeña parte de esos toques se salva musicalmente, y se puede decir que representa la tradición popular antigua, la que enlaza con la canción tradicional.

2. La razón de este hecho es bien conocida, y la explica claramente aquel testigo privilegiado de ella, sin duda alguna la mayor autoridad, Agapito Marazuela. El maestro segoviano explica dos datos muy reveladores en el prólogo al cancionero de su tierra. El primero, que los dulzaineros antiguos (se refiere fundamentalmente a los del final del siglo XIX y comienzos del XX), que conocían y cantaban las viejas canciones populares, inventaban músicas dentro y desde esa tradición, y por eso aquellas piezas, de las que él transcribió un rico repertorio que es lo mejor que nos ha quedado, tenían un sonido propio y reconocible, una dignidad musical y una inspiración notable. El segundo dato: que a partir de la aparición de aquellos inventos sensacionales que reproducían el sonido, el gramófono y la radio, toda la gente empezó a aprender, apreciar y aficionarse a un repertorio nuevo de canciones, unas como nacidas del propio estilo tradicional, las que hoy llamamos *la copla*, y otras con ritmos venidos de fuera. Eran las décadas del pasodoble, el vals, el tango, el fox-trot, el bolero, la conga, la rumba y otros varios. Bastó que unas orquestillas elementales, que muchas veces tocaban de memoria y sin leer, repitiesen este nuevo repertorio cambiante y creciente y las llevaran a los ámbitos rurales, para que los instrumentistas tradicionales entraran en una crisis de extinción. Porque la gente les decía: sólo os contrataremos para la fiesta si nos tocáis tal pieza y tal otra. Vuestro viejo repertorio no nos vale. Ante esta amenaza hubo dos reacciones: los que pudieron formaron orquestillas y se pasaron de los instrumentos tradicionales a los modernos. Otros, sobre todo en pueblos incomunicados, aislados o con poco poder adquisitivo, adaptaron algunas piezas de ese repertorio, muy pocas, a los viejos instrumentos, y siguieron animando el baile con una mezcla de todo un poco. Y es este repertorio precisamente el que, además de algunas piezas del repertorio antiguo, el que nos ha llegado vivo en las últimas cuatro décadas.

3. De este repertorio, mitad tradicional mitad moderno, mitad valioso y mitad insulso, mitad inspirado y mitad tópico y trivial, se vienen alimentando, porque no hay otro, las escuelas de instrumentos tradicionales, que apenas disponen de piezas de calidad musical y raíz popular, si no es en los breves repertorios que recogió Agapito Marazuela por tierras de Segovia en la primera mitad del siglo pasado, y medio siglo antes Federico Olmeda en Burgos. Repertorios uno y otro, hay que decirlo claramente, que recogen los principales géneros de la música de dulzaina de nuestra tierra, y que apenas incluyen alguna pieza de valor escaso.

4. Las consecuencias de este hecho son varias. La primera, que los cientos alumnos que van saliendo de las escuelas de instrumentos tradicionales (en Castilla y León pueden pasar ya del millar) no tienen más remedio que repetir, casi todos, un repertorio estático y casi idéntico en cada zona, el mismo que sus enseñantes han aprendido de los últimos músicos vivos en cada lugar. Y dado el intercambio y la convivencia entre los músicos en todo tipo de encuentros y actuaciones, el mismo, poco más o menos, en todos los lugares, porque unos

aprenden de otros.

5. Pero además, en ese repertorio hay de todo. Se puede escuchar, a un músico o a un conjunto de ellos, una buena interpretación de una *entradilla*, o de una *rueda*, o de una *rebolada*, o de un *baile a lo alto*, o de una jota tan bella y difícil de interpretar como *La Pinariega*. Pero también te puedes encontrar con un conjunto de dulzaineros o gaiteros que desfilan en una procesión detrás de una imagen de la Virgen tocando músicas inapropiadas, como una *alborada*, o populacheras, que no populares, como por ejemplo la copla de *Adelaida*. O peor todavía, *El mandil de Carolina*, que es una música irreverente en el contexto de semejante acto, como bien saben los que conocen cómo sigue y cómo termina lo del mandil de la Carolina. Jamás, en tiempos de atrás, ocurría semejante disparate, porque la gente sabía distinguir unas cosas de otras. Pero si hoy ocurre, es casi por necesidad, porque los instrumentistas de hoy desconocen el repertorio religioso antiguo y echan mano de cualquier toque para salir del paso.

6. La necesidad de renovar el repertorio, de hacerlo crecer con nuevos inventos, es, pues, más que evidente. Pero hay que hacer las cosas bien. Como las lecciones hay que aprenderlas de quien las da, no hay más remedio que citar como ejemplos de renovación bien hecha el repertorio del *txistu* del País Vasco, para el que se vienen inventando (escribiendo, componiendo) músicas desde hace más de siglo y medio, y la *cobla catalana*, conjunto de instrumentos populares y 'cultos' para el que se han escrito piezas instrumentales desde que Pep Ventura, hacia 1890, reinventó la sardana en su forma renovada y acuñó el conjunto denominado *cobla*. Todas esas músicas suenan a antiguas, se han popularizado (que es como decir que han pasado a la memoria colectiva), no han perdido su sabor local, y sin embargo son músicas de autor, conocido o anónimo.

7. Como no puedo extenderme mucho más, quiero dejar bien clara una cosa: que inventar música para los instrumentos tradicionales no sólo no es una ruptura con la tradición, sino que es de todo punto necesario para que siga viva con músicas a la vez tradicionales y actuales. La tradición siempre ha estado cambiando, como lo demuestra en este caso concreto el hecho de que la mayor parte de las músicas de dulzaina y gaita, y también muchas de flauta y tamboril, son de invención reciente, no más de un siglo, como se puede demostrar analizando sus elementos musicales.

Termino animando a los músicos, sobre todo a los instrumentistas, a que se atrevan a inventar. Yo estoy seguro de que, entre los cientos de músicos que van saliendo de las escuelas, los tiene que haber con talento creativo, con capacidad inventiva. Deberían animarse a inventar músicas. Son sobre todo los músicos instrumentistas los que han creado y han hecho crecer el repertorio con nuevas piezas, y son ellos, los que sean capaces, quienes deberían seguir haciéndolo hoy. Por mi parte puedo asegurar que me he metido por una vez en este campo, no para dar lecciones, sino para animar y estimular a muchos que pueden inventar músicas nuevas.

Desde luego hay que prepararse. Hay que conocer bien la tradición más antigua, estudiando cómo están hechos los toques y géneros más representativos de nuestra tradición. Hay que estudiar y conocer la música vocal de nuestra tierra, porque el cancionero tradicional siempre fue la fuente y raíz de las músicas instrumentales de calidad. Hay que dominar los instrumentos, para conocer las posibilidades y las limitaciones de cada uno. Y hay que dar muchas vueltas a los

inventos y ocurrencias musicales hasta que queden bien realizados, combinando la imaginación con el estilo característico de cada uno de ellos.

Y después hay que dar el paso sin miedo y echar a volar los inventos. Los buenos permanecerán y los malos o mediocres se olvidará pronto, como siempre ha pasado.

REFRIEGA EN LA PRENSA LOCAL  
*CANCIONEROS Y OTRAS HIERBAS. Crítica / Música.*  
Reseña de G. Llaurente (Diario de León 5-11-2004)

Nadie puede dudar del talento, el entusiasmo y la pasión que el maestro zamorano Miguel Manzano muestra hacia la música tradicional: es autor de numerosos estudios, recopilaciones e investigaciones profundas sobre las manifestaciones musicales de diversas provincias leonesas y castellanas, tiene transcritas y publicadas más de 10.000 canciones de tradición oral, es ponente habitual en congresos y encuentros nacionales e internacionales, ostenta la cátedra de Etnomusicología del Conservatorio de Salamanca... y, además de todo ello, dirige el grupo Alollano, que ya va por su tercer disco: *Del olor de la hierbabuena*, otro eslabón de su gran proyecto "El tesoro del cancionero popular español".

Un gran profesional, pues, y temas de siempre editados con lujo, sí, pero ¿a quiénes vana interesar? ¿a los investigadores? ¿a los etnógrafos? ¿a los musicólogos? Voces cansinas, coros planos, instrumentos tocados con pereza... nada indica que esta formación pertenezca al siglo XXI, pues hacen de la música popular (que es por definición lo activo, lo cambiante, lo divertido) algo rancio y aplanado, en absoluto adecuado para ser escuchado por las nuevas ni por las viejas generaciones a causa de su laxitud y falta de espíritu, quizás válido tan sólo como mero suministrador de temas y melodías para otras bandas más emprendedoras.

Pero claro, como hacen "Música de Castilla y León" (que es tanto como decir "música de Asturias y Cantabria", o de "La Rioja y Navarra"), pues han sido editados espléndidamente por RNE y la Fundación Siglo para las Artes, una entidad que depende directamente de esta extraña autonomía. Flaco favor se hace así al salvamento y promoción de la música tradicional.

CANCIONEROS Y OTRAS HIERBAS (II)  
*Respuesta (inédita por no admitida) de Miguel Manzano  
a la ¿crítica musical? de G. Llaurente (Diario de León 5-11-2004)*

¿Cómo que nadie puede dudar del talento, el entusiasmo y la profesionalidad de Miguel Manzano? ¿Cómo puede usted tener la desvergüenza de afirmar esto, Sr. Llaurente, si el texto que Vd. ha escrito sobre el trabajo en que me estoy ocupando con el grupo Alollano no hace otra cosa que pretender denigrarlo, bajo el epígrafe falso de **Crítica musical**? De duda nada, en contra de lo que dice, porque usted tiene por cierto y muy claro que está ante un producto cuyo único destino es el cubo de la basura. Lo único que queda claro después de leer su panfleto anónimo es que no ha escuchado el disco.

De duda nada, y nada tampoco de música. Si yo pudiera, respondería a su escrito en términos de música, pero no me deja usted hacerlo, porque su panfleto no entra dentro del género que haría suponer el epígrafe, y no sabe de qué está hablando. Parece como si Vd. tuviera una cierta indigestión de música bacaladera que le hace ver por todas partes músicas planas, instrumentos perezosos.

Después de ese preludeo de mal gusto en el que Vd. comienza manejando el incensario y termina asestándome un golpe en la cabeza sin soltarlo de la mano, viene ese segundo párrafo doctrinario, verdaderamente glorioso. En dos plumazos, Vd. quiere condenar al olvido más de la mitad de la música popular del siglo XXI, que desde luego no es “activa y cambiante” (¿= marchosa?), sino tranquila y reposada. Y también divertida, si se entiende la diversión en su sentido más hondo. Se cargaría también Vd., con este juicio apresurado e indocumentado, más de la mitad de la música popular tradicional leonesa, que también pertenece, hasta a veces cuando anima los bailes, a ese género lírico en que una melodía tranquila y un texto sencillo y poético suelen llegar a cumbres difíciles de alcanzar.

Está Vd. olvidando, o mejor, desconociendo que es León, junto con las otras tierras norteñas, la que ha enseñado a media España a cantar durante varios siglos ese estilo, el más valioso y característico de la música popular. Además, cuando usted invita a otras bandas a que tomen el repertorio “plano, perezoso y aplanado” del grupo (¡banda no, por favor!) Alollano para reproducirlo en versiones bacaladeras, se está descubriendo como un iletrado en música, que escribe para otros a los que también tiene por tales. Porque esas canciones que nosotros vamos escogiendo, y varios miles de ellas más, sin salir de las tierras de León, están esperando en los libros a que alguien las lea y haga con ellas lo que quiera y sepa.

Pero lo más glorioso de todo su escrito es el final. Al leerlo me he dicho: ¡Acabáramos, haber empezado por ahí, y todo estaría claro desde el principio! Para los que desde hace décadas venimos trabajando por y en esta tierra que nos vio nacer, tratando de poner en candelero nuestras raíces y los valores de nuestra tradición, y me estoy refiriendo claramente a las tierras de León, leer lo que Vd. ha dejado escrito produce tristeza. Me permito aconsejarle que reflexione seriamente, Sr. Llaurente. La causa leonesista se sirve con hechos, no con frases huecas. Si su oficio es escribir, debería tener mucho más cuidado, porque está Vd. a un paso de convertirse en tiralevitas de la facción casposa del leonesismo, cada vez más alejada del de verdad, al adular a quienes sólo buscan poder y dinero, enarbolando pendones detrás de los que no hay nada.

**Postdata.** Cuando afirma Vd. que los discos de Alollano “no son en absoluto adecuados para ser escuchados por las nuevas ni por las viejas generaciones”, no sé si Vd. está lanzando un augurio o manifestando un deseo personal. Sea lo que fuere, mejor es que no consulte Vd. nunca en Internet los listados de ventas de música tradicional, porque le puede dar un ataque muy fuerte de desconcierto o de rabia.

## ENTRADILLA

Presentación de la obra *La música de dulzaina en Castilla y León*,  
de María Dolores Pérez Rivera (Burgos, 2004)

Me satisface escribir esta página previa, porque va como pórtico de una recopilación de toques de dulzaina que es fruto de un trabajo necesario, ejemplar y largamente esperado por muchos. Y además, porque me invita a escribirla una profesional estudiosa de la música popular tradicional con la que me une la amistad de una alumna trabajadora, voluntariosa y perseverante, con el profesor al que ha terminado por relevar en la tarea de enseñante.

Trabajo necesario, primero, como sabe cualquiera que se ha interesado por el repertorio de dulzaina de las tierras de Castilla y León, porque conocer y estudiar la música de dulzaina ha sido hasta ahora poco menos que imposible. Los dulzaineros han sido casi siempre músicos individuales e individualistas, autodidactas en buena parte y por necesidad, sobre todo los mayores, y en consecuencia celosos de guardar, para ejercer su oficio, lo que tanto trabajo les costó aprender. Sólo Agapito Marazuela dejó escrito, con generoso gesto, el repertorio de los toques que aprendió, tocó y recogió de otros colegas durante décadas de práctica viva. Las colecciones de toques que aparecen en las otras obras de recopilación de estas tierras, que son muy escasas, no son más que breves muestras de un repertorio muy amplio, que no interesó demasiado a los músicos. Mientras que ahora, a partir del trabajo sistemático de grabaciones documentales emprendido principalmente por Macario Santamaría con el sello discográfico Tecnosaga, ha sido posible un acercamiento más documentado al repertorio de dulzaina todavía vivo en la memoria y en la práctica de los maestros que todavía quedaban y en algunos de los alumnos más aventajados a los que ellos pudieron enseñar lo que sabían.

Sobre este fondo documental, básicamente porque es el más nutrido, aunque también sobre otros, ha trabajado M<sup>a</sup> Dolores Pérez Rivera con tesón, disciplina y rigor, para dejar escritos en signos musicales unos toques que hasta ahora sólo habían sonado en interpretación directa. Y el resultado es esta copiosa antología, a partir de la cual ya es posible conocer de qué géneros y subgéneros está integrado el repertorio dulzainero de Castilla y León, cuáles son las especies más reiterativamente repetidas, cuáles son las piezas de mayor hondura e inspiración dentro de la tradición, y cuáles de ellas, a pesar del enorme interés documental, están a punto de ser olvidadas. La clasificación y ordenación de los

documentos aquí recogidos es un escaparate abierto, una muestra amplia de lo que es hoy la música de dulzaina en Castilla y León.

Bienvenida sea, pues, esta colección de músicas que pone a disposición de todos lo que antes era de unos pocos. Porque sacar al aire un tesoro es la única forma de que no termine por apolillarse.

Es también ejemplar este trabajo, he dicho al empezar. Y lo es sobre todo porque va directo y sin rodeos al grano, que es la música. Al socaire de los vientos que soplan, podía haberse ido Lola por los cerros de Úbeda de las actuales corrientes que los *etnomusicólogos* de nuevo cuño (mejor llamarlos *musicántropos*) van poniendo en circulación, limitando su “trabajo” a urdir disquisiciones sobre los aspectos no musicales de la música de dulzaina. Por ejemplo el organológico (tipos de madera, calidades de las cañas, tamaños del tudel, longitudes del tubo...). O el sociológico: el rol del dulzainero y sus músicas, y su carácter temporal cíclico, como factor identificativo de una comunidad, no extrapolable a otros lugares y tiempos. O el antropológico: rasgos que definen y configuran al *musicus rusticus* frente al *musicus urbanus*. O económico: coordenada tiempo-estipendio de la nómina del dulzainero en los últimos cincuenta años. O geográfico-espacial: la influencia del paisaje sonoro (con especial énfasis en las aves canoras silbantes) sobre la ornamentación de la música de dulzaina. O simbólico, en fin, para rizar el rizo: posibles asociaciones psicológicas entre la forma y tamaño del tubo de la dulzaina y el universo onírico del hombre rural. Y otras pamplinas.

Dejando a un lado estos entretenimientos “científicos”, M<sup>a</sup> Dolores ha echado a andar por el camino llano: éstas son las músicas de dulzaina tal como suenan, y tal como las puede leer y hacer sonar cualquiera que sepa leer los signos musicales. Y dada la revitalización que este instrumento va adquiriendo por estas tierras y otras, la contribución de este repertorio a la pervivencia y a la evolución del instrumento no va a ser pequeña.

Por eso terminaba yo el primer párrafo afirmando que esta antología es una publicación largamente esperada. Lo es primero por los mismos profesionales de la dulzaina, a los que va a prestar un servicio insustituible. También por las escuelas del instrumento, cada vez más numerosas, que van a encontrar aquí un material abundantísimo con el que se puede trazar un sendero pedagógico, desde la iniciación hasta el virtuosismo, para los alumnos que hoy pueblan las clases de dulzaina. Y también por los investigadores y estudiosos de la música tradicional, éstos a los que los musicántropos de aula universitaria gustan de llamar “folkloristas”, con esa carga despectiva del que mira por encima del hombro a los que, según ellos, rememoran acientíficamente el pasado con nostalgia (¿acaso la dulzaina pertenece al pasado?) y quieren que vuelva (¿acaso la dulzaina se ausentó de aquí?), que podrán de una vez detectar los elementos musicales de un repertorio en el que la creatividad no ha cesado.

Aquí quedan, pues, estas palabras de entrada, dictadas por el convencimiento de que el lector (lector de músicas, se entiende) ávido de saber lo que hay en música de dulzaina, en este momento, en nuestras tierras de Castilla y León, encontrará lo que estaba buscando.

¡Buen futuro y buena salud para los dulzaineros y para la música que siguen haciendo! ¡Y larga vida para quienes, con el estudio y la paciencia que requieren las cosas bien hechas, ayudan a la recuperación de la memoria y a la revitalización de

nuestra dulzaina!

## PRESENTACIÓN DE UN CANCIONERO POPULAR INFANTIL

Recopilación, clasificación y estudio musicológico:  
María Jesús Martín Escobar y Concha Martínez Carbajo  
Murcia, 2009

Los afortunados y probablemente escasos lectores, pues se trata de leer cantando, de este *Cancionero infantil de la Región de Murcia* tienen en sus manos la colección más amplia de canciones tradicionales infantiles, entre cuantas se han publicado hasta hoy, unas como apartado específico de las recopilaciones de música de tradición oral popular, y otras como cancioneros infantiles dedicados exclusivamente a reunir en un volumen las canciones de los niños, tanto de habla castellana como de las otras lenguas del territorio ibérico. Ya había indicios por algunas obras semejantes de que el repertorio cancionístico infantil era amplio y abundante en todas o casi todas las tierras hispanas. Pero el empeño de María Jesús Martín Escobar y Concha Martínez Carbajo por ir a la caza, y esta expresión no es aquí en modo alguno exagerada, de los restos de las canciones que en la región murciana quedan en la memoria de las personas mayores, y también de las nuevas cantilenas, retahílas y soniquetes rítmicos que los niños han venido inventando en el nuevo marco social y cultural en que les han sumergido los acelerados cambios que han experimentado nuestras formas de vida en las últimas décadas, ha situado esta colección a la cabeza de todas las demás que hasta ahora se han editado.

Para comenzar con algo sustancioso la página previa que estas dos laboriosas buscadoras de canciones me han solicitado para su precioso libro, empiezo afirmando contundentemente y encarando de frente la opinión de ciertos antropomúsicos alérgicos a la música, que este dato de la abundancia, o mejor sobreabundancia de canciones, que hace de esta recopilación un tomo voluminoso, no es en modo alguno irrelevante ni superfluo. Porque tal sobreabundancia, que además es compatible con que la recogida no sea completamente exhaustiva, cuando se ha realizado en un ámbito geográfico definido, es también una nota distintiva que debe reflejar una recopilación bien realizada. La lectura pausada y analítica de este cancionero, al haber sido planificado con ese punto de mira y con

una amplia colaboración en la búsqueda, atestigua que en las tierras murcianas las canciones han sido siempre una parte integrante de la vida de las niñas y niños, sea como fondo musical sonoro producido para ellos por los mayores en los años en que todavía son infantes = que no hablan, aunque ya balbucean ensayando sonidos semiarticulados o destruyendo palabras que van ocupando sus primeras neuronas, o bien cuando ya se entregan a su principal y cuasi profesional ocupación, como motor que ha ordenado o generado sus entretenimientos y juegos. María Jesús y Concha nos están diciendo aquí bien claramente y con hechos musicales que por tierras murcianas, y a pesar de una niñez a menudo vivida con rara y escasa plenitud por causa de las perentorias necesidades a las que los hijos, también los pequeños, debían atender requeridos por los padres, los niños cantaron mucho, muchísimo: dentro y fuera de casa, trabajando y descansando, en familia y en pandilla, en la escuela y en la plaza, en invierno y verano, por activa y pasiva, en presente y en pretérito, y también soñando con un futuro que no siempre llegaría con el rostro con que había sido imaginado. Inundan los cantos de la niñez las numerosas páginas de este libro y rebosan por los márgenes del largo listado de las secciones, invitando al lector sensible que ama la música a recordar lo que fue de pequeño y lo que de mayor añora, aunque no lo diga, cuando escucha a los hijos cantar lo que él mismo cantó.

Pero hay otro aspecto nada desdeñable en una recopilación que, como ésta, recoge las canciones con todas las variantes encontradas, excepto las que han quedado excluidas por las razones que las autoras apuntan en la introducción. Porque esas variantes nos muestran las músicas viviendo en las memorias de los cantores en esa forma que, al contrario de lo que sucede con la música escrita, queda fijada para siempre y de una vez, combinando y conjugando la fidelidad en los rasgos definitorios de cada tema, lo que podríamos denominar forzando un poco el símil como el ADN de cada invento melódico, con la variabilidad en los detalles incidentales u ornamentales. Pero además, y esto es muy importante, las variantes que se han venido produciendo en el repertorio infantil nos sirven también de modelo para comprobar en qué forma los niños juegan con las músicas, con las palabras, con las canciones en suma, introduciendo cambios que en la mayoría de los casos, no sólo no se pueden calificar como deformaciones, sino muy al contrario, como inventiva que transforma creativamente. Así lo apuntan las autoras en la escueta pero suficiente información preliminar, y así se puede comprobar leyendo el contenido de este libro. Que por esta razón puede tener también la utilidad de servir de norma y recurso para los pedagogos que se proponen crear un repertorio nuevo, pues las variantes de las canciones infantiles son en algunos casos una lección para estudiar y una pauta para inventar, y casi siempre un recurso para captar la creatividad, a partir de modelos que se desintegran para dar lugar a otros nuevos, a menudo sorprendentes por su frescura y espontaneidad.

Esta consideración preludial abre paso a otro segundo aspecto no menos jugoso que el anterior, y que también brota de la sobreabundancia: la constatación, una vez más, pero aquí con una base documental abrumadora, por casi exhaustiva, de que las niñas y los niños cantaban y cantan lo mismo o casi lo mismo por todas partes y en todos los lugares del solar hispano. Una afirmación tan global exige, es lógico, algunas precisiones. La primera, que no todas las regiones de antaño, hoy comunidades autónomas, han sido objeto de una búsqueda específica del repertorio de las canciones infantiles. Tierras como Asturias, Aragón, Extremadura, La Mancha o Andalucía, que podemos poner como ejemplos de ámbitos geográficos en los que se han realizado recopilaciones más o menos amplias de la tradición

musical de los adultos, carecen casi por completo de muestras del repertorio infantil. En segundo lugar, también es un hecho que sólo en una de las comunidades que mantienen vivas dos lenguas, el País Valenciano, se han realizado recopilaciones (los tres cancioneros monumentales de Castellón, Valencia y Alicante publicados por Salvador Seguí) en las que se ha recogido el repertorio infantil en las dos variedades de la lengua autóctona y la castellana. En cuanto a las otras, es muy probable que además del repertorio en la lengua que en ellas llaman materna, también se hayan cantado algunos temas infantiles en castellano, pero no lo podemos afirmar, pues Galicia y el País Vasco carecen incluso de un repertorio infantil en las respectivas lenguas recogido a tiempo, mientras que Josep Crivillé acuñó el de Cataluña, disperso en varias publicaciones (*Música tradicional catalana, I, Infants*), en el que se han excluido por sistema las canciones en castellano, de las que nada se sabe, o al menos él nada dice.

Hechas estas salvedades, vuelvo a lo que he afirmado: una lectura comparativa entre los principales repertorios de que disponemos (incluidos los del País Valenciano) y éste, recogido en una orilla de la península Ibérica, que es el más numeroso, demuestra que la mayor parte de las canciones de la niñez están difundidas por toda España. Si hacemos un recuento de temas y de inventos melódicos, y yo lo he hecho para poder afirmar esto con certeza, la conclusión es clara: hay un abultado número de cantos, alrededor de cuatrocientos, recogidos en esta obra, que repiten lo que en las otras colecciones aparece en menor número si las tomamos aisladamente, porque son menos numerosas, pero que llega a esa cifra si las juntamos. En un primer repaso rápido que hice a partir de los índices fui anotando algunos temas de otros cancioneros que no hallaba en éste, y no llegaban a una veintena. Pero en una segunda lectura más pausada y cantada hoja por hoja, los encontré casi todos también aquí, o enmascarados bajo un texto diferente, o bajo una variante melódica, o como segunda parte de dos tonadas yuxtapuestas en un solo tema. La conclusión evidente es bien clara: las niñas y niños de las tierras españolas cantan en todos los lugares un repertorio parcial o casi totalmente idéntico.

Junto a este hecho hay otro muy evidente, que también anotan claramente las autoras de este trabajo: dejando aparte el repertorio de sonsonetes, canturreos rítmicos y recitativos protomelódicos, que ocupan una parte considerable del libro, la inmensa mayoría de lo que son propiamente canciones están configuradas sobre la base de la sonoridad tonal, predominantemente mayor, raramente menor, y muy excepcionalmente modal, pretonal. Y como estos datos no se dan en el repertorio de los mayores, donde las coincidencias temáticas son mucho menores, y más escasas a medida que la lejanía geográfica es mayor, surgen en seguida algunas preguntas, que por mi parte ya me hacía en la introducción al IV volumen del *Cancionero popular de Burgos*, ocupado íntegramente por las canciones infantiles. Son las siguientes: ¿En qué época se ha inventado el bloque común del repertorio infantil? ¿Es un repertorio de autor(es), o son canciones que los propios niños han inventado para sus juegos? ¿Son capaces los niños de inventar canciones para ellos mismos? ¿O más bien han sido los mayores, ciertas personas mayores, quienes, observando cómo los niños juegan también con las palabras y con las músicas, han hecho canciones para ellos, que parecen hechas por los propios niños? Y por último, ¿quiénes las pueden haber llevado de un lado para otro, hasta propagarse casi por completo por el solar hispano?

Aunque todas éstas son por el momento preguntas sin respuesta segura, se pueden apuntar algunas hipótesis muy probables, que también dejé anotadas en la obra que acabo de citar. Conjugando todos los datos que se extraen del análisis del cancionero infantil, habría que inclinarse por una hechura más bien reciente, como parece que hay que deducir en razón de la sonoridad tardía, y de la difusión a partir de algún o algunos puntos geográficos de configuración urbana. Al igual que también parece obvio suponer que en esta difusión habrán tomado parte personas que se hayan movido mucho de un lugar a otro, supuesto sin el que es muy difícil conjugar a la vez la uniformidad y la difusión amplia. ¿Habrán tenido algo que ver las escuelas (las públicas y las privadas que las precedieron), las maestras y maestros, y quienes los prepararon para su profesión de enseñantes, con esta difusión uniforme y bastante rápida (para lo lenta que era la transmisión oral)? La relativa frecuencia con que en los textos aparecen referencias urbanas a ciertas ciudades como Madrid, Santander, Sevilla, Toledo, Zaragoza, Córdoba, Sevilla, Cádiz y algunas otras, ¿permitirá suponer que al menos una parte del repertorio infantil es de origen urbano? Para mí es evidente una respuesta afirmativa a estas preguntas, como parece demostrar una lectura analítica de las melodías y de los textos. Respuesta que, evidentemente, no excluye la inventiva infantil de ciertas canciones, realizada dentro de la práctica viva del canto, como ha venido ocurriendo siempre en el repertorio adulto. El análisis detenido del lenguaje, de la versificación y de las rimas por una parte, y del comportamiento melódico por otro, puede proporcionar conclusiones muy probables, que serían muy valiosas a la hora de pensar en una renovación del repertorio infantil.

A este respecto es obligado citar aquí la tesis doctoral que María Jesús Martín Escobar redactó a partir del repertorio recogido en este libro con el título *Las canciones infantiles de transmisión oral en Murcia durante el siglo XX* (Universidad de Murcia, servicio de Publicaciones, Tesis Doctorales, 2002). En los capítulos VII y VIII de este trabajo modélico de verdadera etnomusicología, la autora desarrolla y aplica un análisis riguroso y exhaustivo de los elementos musicales (ritmo, melodía y forma) y de los textos (formas, temas, contenidos y relación texto-música), completado en el capítulo IX por un minucioso estudio de las formas de variación (en los textos y en las melodías) de invención (versiones melódicas) y de la procedencia de unas y otras (préstamos melódicos, apropiaciones melódicas y textuales e imitación).

Un hecho es cierto, por encima de todas estas consideraciones: las canciones tradicionales que los niños vienen cantando han sido durante largo tiempo la única forma de iniciación a la música, el único instrumento y material para la 'enseñanza musical', si se puede calificar con esta palabra tal actividad. Bien entendido: no hablamos al afirmar esto de una enseñanza profesional, sino de una iniciación natural a la práctica de los cantos y bailes, y en su caso de los toques que durante siglos han conformado el repertorio popular tradicional. Que este repertorio de canciones de los niños ha sido eficaz, al menos en el ámbito rural, parece también cierto. Si los cancioneros tradicionales, recogidos sobre todo en ese ámbito, demuestran que la práctica del canto era constante durante todo el año y en todas las épocas de la vida, y que cantar era una actividad colectiva, aunque hubiese personas más aficionadas a cantar que otras, es evidente que esa iniciación, ese aprendizaje del canto, esa costumbre de cantar para todo, se aprendía desde los primeros años de la vida.

En cuanto al ámbito urbano, también es seguro que los niños han cantado mucho, aunque es dudoso que hayan cantado todos los niños, por circunstancias que son fáciles de imaginar, y que quedan muy claras en el análisis sociológico de la sociedad murciana realizado con detenimiento en la tesis de María Jesús Martín y resumido con claridad y brevedad en el prólogo de este libro. Aquí me estoy refiriendo de forma general a la eficacia del repertorio infantil de canciones en orden a suscitar en los niños la afición a cantar, y también en orden a conseguir que los que tenían un oído bueno o normal aprendiesen a cantar y, con un golpe de suerte, pudiesen acceder a las clases particulares de algún músico local o, ¿con mayor fortuna?, al sistema de enseñanza de algún Conservatorio provinciano.

Que el repertorio infantil contiene, tomado globalmente, un material musical pedagógico eficaz, digámoslo así para entendernos, es más que claro si se lo analiza en sus elementos musicales. Cualquier planteamiento pedagógico para el aprendizaje de la entonación, desde la interválica más sencilla hasta otra más complicada, y del ritmo, desde las fórmulas más simples hasta otras más difíciles, está resuelto ya hace mucho tiempo en el repertorio tradicional infantil. Además, está resuelto con melodías inspiradas, graciosas, ingeniosas, fáciles de aprender, y con una abundancia de ejemplos que permite el recambio constante. La conclusión que de estos hechos se deduce es más que clara: cualquier pedagogo musical que se precie de tal, y sobre todo cualquier “inventor” de nuevos materiales que prepare, edite y oferte material pedagógico a los enseñantes, debería haber dedicado antes largas horas a leer y analizar el cancionero tradicional infantil, cuya eficacia iniciadora a la música viene de muy atrás.

Es ésta, creo yo, la intención que subyace bajo la invitación que María Jesús Martín Escobar y Concha Martínez Carbajo hacen en el prólogo a este libro a que, como paso previo y simultáneo a la educación musical y la enseñanza de la música, los niños deberían seguir cantando un repertorio amplio y variado, del que es un buen ejemplo el tradicional que ellas ofrecen aquí, si se quiere que las horas dedicadas a la música en el cuadro de las enseñanzas cumplan con la finalidad primordial de contribuir a la formación musical tomada en un sentido más amplio. Pero ellas mismas también apuntan a la necesidad de una renovación y una actualización, como puede constatarse en el propio repertorio que han recogido, en el que abundan ejemplos de la forma en que los propios niños la han venido haciendo desde las últimas décadas del siglo pasado incorporando a los juegos músicas que, éstas sí, tienen todas las trazas de haber sido acuñadas por ellos mismos a partir de todo lo que hoy entra por sus ojos y llega a sus oídos.

Es indudable que una parte del repertorio, tiene que desaparecer, y por varias razones. O porque muchas imágenes y expresiones quedan ya muy lejos del mundo de los niños de hoy (aunque nos podríamos hacer la pregunta de si no sería este vocabulario e imagería presente en los textos del cancionero infantil una buena ocasión de que los niños del ámbito urbano [la inmensa mayoría], a partir de la necesaria explicación de las palabras cuyo significado ignoran, tuviesen referencias un poco más exactas sobre cigüeñas, lobos, vacas, gallinas, estrellas, luceros y lunas, patios, corrales y apriscos, cabañas, chozas y tenadas, arados y trillos, manceras, azadas y rejas, y tantas otras cosas que para ellos sólo son palabras sin significado). O porque un bloque de canciones reflejan un ideario y unas conductas caducadas (aunque de nuevo nos podríamos preguntar si no serían estos textos un buen punto de partida para abrir una reflexión jugosa sobre los cambios de conducta y criterios y las razones y causas de los mismos). O simplemente, y ésta no es una razón fútil, porque el repertorio infantil está

integrado en su inmensa mayoría por canciones de las niñas y para las niñas, dado que los niños dejaban de jugar con ellas desde los 7-8 años aproximadamente, y también dejaban de cantar en los juegos, pues los de aquéllos derivaban en seguida hacia la habilidad, la fuerza o la iniciación al deporte, que no incluían normalmente canciones (hecho que, sin duda alguna, sería una de las razones más claras para la necesidad de renovar el repertorio).

Pero además, hay también en el repertorio viejo canciones sin referencias de tiempo, lugar y espacio, que pueden seguir valiendo. Y sobre todo, hay en la mayor parte de ese repertorio unas lecciones de buen hacer en lo musical que tienen valor permanente, por lo que sería muy conveniente aprender esas lecciones, antes de ponerse a inventar y ofrecer nuevos materiales pedagógicos de iniciación a la música, para que el resultado no sean esas músicas insulsas, aburridas, pobres, y a menudo incorrectas desde el punto de vista de la sintaxis musical, que lamentablemente aparecen en no pocos de los nuevos libros y cuadernos de pedagogía musical. O en esos otros inventos neoinfantiles que ciertos cantautores exitosos neoinventan, creyendo que van a descubrir la pólvora musical, y que todos los niños del país se van a poner a cantar en dos días lo que a ellos se les ha ocurrido, por el hecho de que ellos hayan triunfado entre la gente adulta.

Me queda sólo reseñar que esta obra, que es a la vez una muestra de la tradición cantora de los niños en la región murciana y que en la intención de las que la han elaborado está destinada al uso práctico en el ámbito escolar, tiene un complemento necesario en el aspecto teórico, que es el trabajo de tesis de María Jesús Martín Escobar al que ya me he referido aquí por dos veces. Lo he calificado como trabajo modélico de etnomusicología porque estudia en forma exhaustiva y con una metodología científica todos los aspectos del contexto musical del repertorio que ofrece esta antología de canciones infantiles. Pero además cumple con la condición ineludible de estudiar también científicamente los aspectos musicales de las músicas que se han recogido de una tradición todavía no extinguida. Tarea ésta última ineludible en un trabajo de etnomusicología, y sólo realizable por verdaderos músicos con buen oficio.

Sólo me queda desear amplia difusión y larga trayectoria a este ejemplar trabajo, en el que me siento acompañado por personas con las que comparto oficio y dedicación, y por el que sobre todo felicito a sus autoras.

## EL FOLKLORE MUSICAL COMO OBJETO DE INVESTIGACIÓN EN LAS BECAS DEL CIOFF ESPAÑA

Escrito publicado en la revista Torre de Babel, de CIOFF ESPAÑA, Año 2009

Con la consiguiente alegría, pero también con mezcla de sorpresa, recibía yo la concesión de la primera Beca de Investigación de Folklore, convocada en el año 1992 por CIOFF España. La alegría era muy explicable, a pesar de que sabía muy bien que tenía que acelerar un trabajo minucioso y pesado, que había comenzado dos años antes, con el que estaba entrando en las profundidades musicales de un género de baile, la jota, difundida por España casi entera. Un baile y una música cuya estructura básica común había de quedar bien clara, al mismo tiempo que había que dejar constancia de todas las formas con que, a lo largo de los siglos, este baile popular se ha ido enriqueciendo con las diversificaciones que las gentes de cada tierra la han singularizado.

La sorpresa tenía como causa la desconfianza que experimenta cualquiera que se

presenta a un concurso, que suele nacer de dos supuestos bastante razonables: de que siempre se sabe que en todos los campos de la investigación hay personas con mucho y buen trabajo a las espaldas que se pueden haber animado a concursar, y de que nunca se sabe si el jurado se decidirá por un trabajo que con seguridad va a competir con otros que seguramente están en un mismo nivel y harán muy difícil la elección.

Pero no fue ésta la única sorpresa, pues me esperaba otra también muy agradable: la de ser invitado, a partir de la segunda convocatoria, a formar parte del jurado que cada año ha ido otorgando las becas. Encontrarme cada año, en las reflexiones previas a la decisión, con la sabiduría práctica de varios especialistas en etnografía y folklore que también han hecho incursiones en el vasto y poco frecuentado campo de la música popular tradicional, comprobar la habilidad y el buen método para llegar con seguridad a la decisión final, que año tras año nos mostraba un maestro de la talla de D. Antonio Beltrán, y conocer personalmente a cada uno de los premiados en las sucesivas convocatorias, ha supuesto para mí una experiencia muy enriquecedora. Y contar además con la imparcialidad y la discreción de Rafael Maldonado, y con la solícita atención de Elena de Juan y M<sup>a</sup> Jesús Gamo, que año tras año nos reciben y nos agasajan, cuidando todos los detalles del desarrollo de la reunión en las dependencias del Ministerio de Cultura, ha sido para mí un verdadero premio suplementario, que con el tiempo me ha recompensado con largueza el trabajo con el que acudí a la primera convocatoria.

Basta con repasar el palmarés de las trece becas que hasta el momento se han asignado para constatar que la convocatoria y la publicación de los trabajos premiados han cumplido largamente las intenciones que expresan los dos primeros objetivos que aparecen en el acta fundacional del CIOFF España: promocionar la investigación y el estudio del Folklore Español, y contribuir a la conservación, desarrollo y difusión del folklore y la cultura tradicional dentro de la sociedad. La variedad de los temas tratados por los becarios, la amplitud de los ámbitos geográficos estudiados, algunos de los cuales se extienden a todas las tierras de España, y la calidad de los trabajos presentados son una muestra del acierto que se tuvo con la convocatoria de las becas. Y por otra parte aseguran la pervivencia documental de una serie de temas relacionados con el folklore, que de otra manera habrían quedado ignorados o reducidos a las dimensiones de lo local, a pesar de tener un valor paradigmático como muestras del patrimonio inmaterial.

Por lo que se refiere a la música, que profesionalmente me toca más de cerca, lo primero que tengo que decir es que las decisiones del jurado, como puede constatarse por el listado de temas, no han estado condicionadas por ninguna preferencia, a pesar de que varios de los componentes andamos bastante o muy metidos en la música. Y aunque tenga que ser aquí en cierto modo juez y parte, al haber recibido una de las becas sobre un tema musical, creo no exagerar si afirmo que los cuatro temas musicales becados han dado un fruto óptimo en los resultados.

El primero de ellos, *La jota como género musical*, es también el primer estudio que se ha realizado de una forma global, y establece una metodología de análisis no sólo válida, sino imprescindible para el estudio de cualquiera de los géneros y especies del repertorio de la música popular tradicional.

El segundo, *Repertorio de dulzaina en Castilla y León*, realizado por M<sup>a</sup> Dolores Pérez Rivera, recoge un amplísimo conjunto de piezas en su mayor parte inéditas (446) y muy disperso geográficamente, pues ha sido transcrito a partir de documentos sonoros recogidos en todas las tierras a las que hace referencia su título. La ayuda que ha

supuesto para los dulzaineros es ya imprescindible (la edición se agotó en poco más de dos años) y atestigua, una vez hecho, la conveniencia, o quizá la necesidad de hacer algo semejante con relación a cualquier zona geográfica y a cualquiera de los instrumentos tradicionales.

El tercero, *La música de la Magna Antología del Folklore musical*, ha tenido como objeto la transcripción musical íntegra del amplísimo fondo documental recogido por el profesor D. Manuel García Matos en una época en que la tradición musical popular testaba todavía muy viva y vigente. Realizado por alumnos y alumnas de la cátedra de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Salamanca, ha sido coordinado por M<sup>a</sup> Dolores Pérez Rivera, que ocupa la cátedra correspondiente en dicho Centro. Su utilidad para el estudio de los aspectos musicales será inestimable, pues como es bien sabido, éstos sólo se pueden estudiar y comparar con seguridad a partir de documentos transcritos.

El último, correspondiente a la convocatoria de 2006, está dedicado al estudio de las músicas vocales de la Semana Santa andaluza, y lleva por título *Polifonías de tradición oral en Andalucía*. Presentado a la convocatoria por Miguel Ángel Berlanga, Catedrático de Etnomusicología en la Universidad de Granada, ha sido realizado por él mismo y un equipo de seis de sus alumnos, que estudian las músicas, recogidas en un trabajo de campo realizado en más de 20 núcleos de población, y el contexto cultural e histórico en que se interpretan. El trabajo está a punto de ser entregado en el doble soporte de libro impreso y DVD.

Aunque breve, esta reseña puede proporcionar a los lectores una idea sobre la importancia que ha tenido, y sin duda seguirá teniendo la música, en el palmarés de las becas de investigación de Folklore convocadas anualmente por CIOFF España.

## V

### **A MODO DE APÉNDICE:**

## **DOS ENTREVISTAS**

## **UN CICLO DE CONCIERTOS EN EL JACOBEO 2010**

Entrevista a Miguel Manzano, Director del Grupo ALOLLANO  
Publicada en la revista MT (Música Tradicional), nº 2, Mayo de 2010  
([www.revistamt.es](http://www.revistamt.es))

Cuestionario de Gregorio Díez, director de la revista

*¿De quién surge la idea de este Ciclo de Conciertos en los Caminos de Santiago?*

Desde hace ya más de 30 años he venido pensando que, al igual que en el repertorio *no religioso* (mal llamado *profano*) hay canciones cuya memoria no se debería perder aunque ya no tengan función, porque son obras maestras de la música

vocal, aunque de un arte menor (menor solamente en razón de su tamaño, no de su calidad, como afirma Béla Bartók), también las hay en el de la música popular religiosa en castellano. De hecho, convencido de esta idea, para el grupo *Voces de la Tierra* preparé y dirigí varios años dos conciertos, uno del ciclo de Navidad y otro del de Pascua. El de Navidad lo estrenamos por el año 1974 con tres conciertos consecutivos en la iglesia de la Magdalena, abarrotada de oyentes ávidos de escuchar, y lo repetimos varios años. Y otro tanto pasó con el de Pascua, que también se cantó dos o tres años. Ambos han quedado grabados en discos ya históricos: *Corales para una noche de paz: Navidad con Voces de la Tierra* (1975), y *Semana Santa en Zamora* (1981). Pero con *ALOLLANO* ya he concretado mucho más esta vieja idea y he comenzado a llevarla a cabo. El proyecto completo comprenderá cuatro ciclos, los dos citados, otro de las fiestas de la Virgen, y otro del ciclo de los Santos.

La propuesta de cantar este ciclo de Cuaresma-Semana Santa-Pascua en el Camino (los caminos) de Santiago la llevé a la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León, a través de la Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León, argumentándola con tres razones. Primera, que así sonarían por una vez cánticos en castellano en un concierto de música religiosa (en el que suelen sonar sólo obras musicales polifónicas en latín, o en alemán, o en inglés, traídas acá por selectos coros, para públicos selectos, y en actos de ‘alta cultura’, como los denominan algunos patrocinadores). Segunda, que así se proporcionaría a la gente que sobrevive en el ámbito rural la ocasión escuchar lo que durante mucho tiempo sonó en los mismos recintos donde van a escucharse estos conciertos, y en la mayor parte de los templos del ámbito rural. Y tercera, porque además estas músicas sonarían durante el tiempo litúrgico del que forman parte, Cuaresma – Pascua – Semana Santa, como sonaron siempre. La idea convenció y se nos concedió el ciclo de 6 conciertos en 6 núcleos de población muy señeros de los dos caminos que, cruzando tierras de Castilla y León, conducen a Compostela. Yo mismo me he encargado de buscar los lugares y tratar con los rectores de los templos, que también han acogido la idea con mucho interés, dado el contenido del programa.

*Los temas son religiosos, y están basados en el periodo de Cuaresma, la Pasión y Resurrección. ¿Podemos decir que las melodías son obra del pueblo?*

De entre los 11 cánticos que integran el programa sólo dos muestran en su melodía los rasgos de una hechura popular, es decir, señales de haber nacido dentro de la tradición oral. Una es *Ten misericordia de mí*, traducción glosada del salmo *Miserere*, debida a una pluma ‘culta’ –se conoce su autor, fray Diego José de Cádiz, hoy canonizado–. Mi sospecha es que el autor oyó cantar a la gente de algún pueblo (¿quizá de Zamora, por donde pasó como peregrino a Santiago?) el *Miserere* en latín en las *Tinieblas* (maitines) del Jueves Santo y, con esa melodía en su memoria (yo la recuerdo perfectamente de mis años de infancia en mi pueblo) escribió ese texto imponente, que glosa el salmo 50 en un lenguaje barroco en el que alternan alegrías con temores y perdones con amenazas al pecador. El otro es *Los dolores de la Virgen*, melodía a todas luces de hechura popular, completamente integrada en la tradición cantora rural. Los otros nueve cánticos son, clarísimamente, de hechura culta. Seguramente compuestos por buenos músicos, a la vez muy buenos conocedores de otras músicas religiosas de tradición oral en el ámbito rural, que sabían muy bien cómo hay que escribir una melodía para que ‘el pueblo’, la gente que asiste a un acto religioso, la pueda cantar y

retener con facilidad. Demostrar que son músicas ‘de autor’, aunque anónimo, sería un poco largo y quizás me obligaría a emplear algunas palabras técnicas que tendría que explicar. Por eso prefiero no entrar en ello.

En cuanto a los textos, es todavía más claro que, a excepción del último, *La procesión del encuentro*, no son de hechura popular, sino de escritura ‘culto’. En cuanto a la forma, porque están llenos de metáforas, rimas consonantes, hipérbaton y fórmulas de versificación complicadas que exigen conocimientos literarios y están bastante alejadas del lenguaje de la poesía popular. Y en cuanto al fondo, porque a pesar de ser en general comprensibles en el argumento de cada canción, por tratar de hechos muy conocidos para quienes frecuentan el templo (casi todo el mundo en el ámbito rural de antaño), vierten de vez en cuando conceptos teológicos, pensamientos y expresiones que suponen un conocimiento muy detallado de la Biblia, del dogma, de la liturgia. A pesar de todo lo cual la gente los ha aprendido, a veces de memoria, los ha cantado, los ha escuchado y se ha conmovido con ellos, y por tanto los ha hecho suyos, al igual que las melodías. Hay mucha sabiduría y experiencia en los autores anónimos de estos cánticos, que han entonado millones de personas durante dos o tres siglos, y algunos durante más tiempo.

Y muy importante: estamos ante obras maestras del arte musical, de dimensiones cortas pero de gran altura artística.

*El programa habla de música popular tradicional. ¿Qué separa el término “popular” del concepto de lo “tradicional”, o los considera sinónimos?*

La respuesta es bastante sencilla, a pesar de que la gente se arma mucho lío con estos términos. Veamos.

Hablando de canciones, el término *popular* quiere decir, en general, lo que ‘el pueblo’ (en este contexto siempre se sabe quiénes son el pueblo) canta hoy o ha cantado en otros tiempos. Pero unido a la expresión *de tradición oral*, popular también significa que estamos ante canciones (o músicas instrumentales) que han nacido de autor anónimo y dentro de la corriente creativa tradicional, la de tiempo atrás.

Segunda precisión. Aunque se suele oponer, en música, la *popular* a la ‘culto’ (término, éste, muy impropio, porque también hay una cultura popular), hay muchísimas obras de autor músico que han llegado a ser *populares*, porque son sencillas de retener y de cantar si se tienen aptitudes, aunque no se haya estudiado música.

Tercera. Y de popular deriva *popularizado/a*, que equivale a música que ha alcanzado gran difusión entre la gente, aunque sea de autor y aunque esté recién hecha (los medios de difusión *popularizan* hoy una canción en dos días a un nivel internacional, ya lo sabemos). Tanto la música como los textos requieren, para llegar a ser aceptados y asimilados por el pueblo, cierta sencillez, no exenta de profundidad, inspiración, arte, calidad estética. Pero si hoy se quiere que lo popularizado dure hoy más de una semana, hay que inventar algo que tenga esas cualidades, porque cada día vienen empujando otras canciones que buscan lugar.

En cuanto a *tradicional*, hablando de canción, tiene también dos significados. El primero lleva una connotación de tiempo: se consideran tradicionales, cuando se habla de canciones, las que se vienen cantando desde tiempo atrás. Pero en ese tiempo no hay medida, porque el término *antiguo* es muy relativo, ya que depende de la edad de la persona que pronuncie esta palabra. Quien sabe captar la época aproximada de las canciones leyendo un cancionero, distingue fácilmente las que suenan a antiguas

(aunque estén inventadas en época reciente, uno o dos siglos) y suenan ‘de una forma especial’, porque los materiales musicales de que están hechas (los sistemas melódicos y las fórmulas rítmicas) están en desuso en la música ‘cultiva’ desde hace más de cuatro siglos. Digamos de pasada que donde más abundan estas sonoridades vetustas es en las tierras del cuadrante Noroeste de la península Ibérica.

La otra acepción del término tradicional está relacionada con la forma de propagación de las músicas viejas, que es la *transmisión oral*, de boca a oreja, de memoria en memoria. En este sentido música tradicional se opone a música escrita por los compositores, que nace cuando se escribe en un papel y se propaga por la lectura musical.

Y por último: los que escribimos mucho sobre estos temas, con el término *tradicional* nos ahorramos escribir continuamente *música popular de tradición oral*, que es una denominación muy larga porque es muy precisa, pero repetirla mucho cansa al lector. Pero el contexto deja claro este ahorro de palabras.

*¿Cuál es la clave para que esta música popular religiosa suene distinta en la voz de Alollano?*

Esta pregunta no es clara, porque ‘distinta’ no quiere decir nada si no se concreta con más claridad *qué hay bajo ese vocablo en la mente del que hace la pregunta*. Pero sea lo que fuere, yo empiezo negando el supuesto que enuncia la pregunta, porque en la voz de Alollano las melodías no suenan de forma distinta al sonido con que las han cantado los cantores populares a los que se les han tomado, si es eso lo que quiere sugerir la pregunta. Yo tengo por norma al elaborar los arreglos respetar las melodías íntegramente, tal como fueron cantadas. Sólo hago algún cambio en una melodía cuando dispongo de unas cuantas variantes del mismo invento melódico (tipo) y elijo la que me parece mejor lograda (estoy habituado a escoger, porque uno de mis oficios de toda la vida ha sido componer canciones –¡algunas muy ‘popularizadas’, por cierto!– y tengo que elegir, entre varias ocurrencias, la mejor). Pero son cambios mínimos, y siempre originales de los cantores, no inventados por mí.

Lo único distinto en el sonido de Alollano es que suenan con un arreglo armónico encomendado a un conjunto muy discreto de instrumentos muy ‘tradicionales’ en las músicas del templo. Pero un buen arreglo no añade a una buena melodía nada que ella no tenga ya antes de ser tratada armónicamente. Un buen arreglo lo único que trata de conseguir es que los valores de la melodía brillen con mayor fuerza y lleguen al oyente con más vigor. Porque la música del templo es ante todo melodía. (Por supuesto, también texto, pero estamos ahora hablando de la parte musical).

*Usted habla de respeto a los documentos recogidos de la tradición viva, pero al mismo tiempo de renovación. ¿Son compatibles ambas cosas?*

Si la memoria no me falla, y creo que no, nunca he hablado de *renovación* refiriéndome al repertorio tradicional religioso, sino de recuperación para la memoria de lo que se ha olvidado en la práctica viva. Y además recuperación para la escucha y para el goce estético (aparte de lo que cada persona encuentre en estas canciones o del uso que quiera hacer de ellas). Alollano no se dedica a cantar en las iglesias durante los actos de culto. Tampoco he dicho nunca, que yo recuerde, *tradición viva* refiriéndome a

estos cánticos, que sí estaban vivos en la memoria de los cantores que nos los comunicaron. Aunque la mayoría de estas músicas bien muertas están, porque de momento sólo quedan ya en las páginas de los cancioneros y en la memoria de algunas personas muy mayores, que ya no las cantan ni pueden escuchar a quien las cante.

Pero algo tenemos muy claro en Alollano: nosotros no cantamos en actos religiosos ni litúrgicos, con intención de renovar las músicas religiosas. Cantamos en la iglesias el repertorio religioso porque siempre sonó en ellas, y porque es donde mejor suena, ya que son edificios muy bien pensados (en general, y sobre todo los antiguos) para la transmisión de la palabra y del canto. Cantamos la tradición popular musical que se está perdiendo cada vez más. Ahora bien: llevar estos cánticos a un concierto que quiere recordar y hacer presente, vivo (toda música está viva cuando suena) lo que ya pasó a la historia, permite: a unos disfrutar de una estética musical y literaria ya desaparecida; a otros, las personas de mayor edad, revivir sus recuerdos; a otros encontrar unos valores humanos muy hondos en los sucesos y personajes que protagonizan estos cánticos. Y a quienes sean creyentes, lo que les transmitan los textos, aunque fueron compuestos para actos piadosos, no para conciertos.

*En los conciertos de este Ciclo destaca la fuerza del canto colectivo, sea al unísono o polifónico. . . ¿Hay polifonía en lo tradicional?*

No sé si *destaca* quiere decir que destaco yo en los comentarios al programa o que *destaca la fuerza*. La frase es ambigua. En todo caso, ambas cosas son ciertas. Yo he destacado, he puesto de relieve siempre, y he llevado a la práctica con los coros que he fundado y dirigido, la fuerza del canto colectivo unisonal, el que se canta a una sola voz por un colectivo mixto, hombres y mujeres. La impresión fuerte y honda que produce un grupo numeroso de voces cantando es insustituible por los decibelios, aún en el caso de que sea necesario amplificar este canto porque se interpreta en un espacio libre y abierto o en un recinto amplio como es una iglesia de dimensiones normales. Además, si este canto unisonal lleva un buen acompañamiento instrumental, compite de igual a igual con la polifonía, y hasta le gana en el campo de transmitir los sentimientos y las actitudes, porque la gente entiende los textos de su lengua usual, mientras que con los latines se queda a dos velas, aunque les suene muy bien.

A la pregunta final hay que responder con distingos y con varias afirmaciones o negaciones. En España nunca ha sonado la polifonía cantada por los asistentes a un acto de culto, ni en las iglesias rurales ni en la mayor parte de las urbanas. La polifonía sonaba en las catedrales o iglesias cuya economía podía pagar cantores, que siempre eran muy pocas y muy pocos. El pueblo nunca ha cantado polifonías, y además era obligado a callar, a no cantar ni lo que le correspondía. Si acaso, ha cantado algún dúo a la tercera, o algunos ejemplos muy aislados de ‘polifonías instintivas’ a tres voces como mucho. Y tampoco en las iglesias católicas de otros países, al menos los que yo conozco, el pueblo ha cantado polifonía. En cuanto a las iglesias separadas, lo que sí ha habido desde que dejaron de cantar en latín, han sido (y son) melodías populares tradicionales cantadas a una voz por la asamblea. Lutero, por ejemplo tomó muchas canciones populares piadosas (y alguna profana a la que cambió el texto) para el nuevo repertorio, con lo que consiguió que el pueblo siguiera cantando en alemán, al tiempo que un coro polifónico cantaba la armonización coral que un músico había compuesto, haciendo compatible y simultáneo el coro unisonal de la multitud con las armonías que añaden emoción, solemnidad y fuerza al texto si están bien hechas.

Y claro, bajo la pregunta final está el meollo: ¿Entonces por qué escribe Miguel Manzano polifonías para las canciones populares de este concierto? Pues muy sencillo. Primero: sólo aparece la polifonía en la estrofa final, o en una breve respuesta o interludio entre estrofas, pero el repertorio sigue siendo básicamente unisonal. Segundo: lo cual demuestra al oyente perspicaz que esa última estrofa en polifonía es una especie de guiño con una intención clara: demostrar que las músicas tradicionales religiosas que cantamos tienen tanta ‘dignidad y calidad musical’ como las que han sonado en las catedrales obligando al pueblo asistente a guardar silencio. Tercero: la polifonía, si la armonía es buena demuestra la calidad y la inspiración de una melodía y produce en el oyente atento una impresión más honda todavía. Y final: un instrumento como la guitarra, el más usado en las iglesias hoy día, introduce polifonía de sonidos, armonías, al igual que la introducía el tradicional órgano que ha sonado siempre en las iglesias. Lo lamentable es que esa polifonía, hoy, se suele reducir casi siempre a dos o tres acordes, que vienen a demostrar la falta de oficio musical en quien ha ‘compuesto’ o acompaña ese repertorio.

*Este año se celebra el 1100 Aniversario del Reino de León. Usted es uno de los grandes recopiladores de música tradicional de esta tierra. Las joyas de los Cancioneros de León y Zamora son obra suya ¿Está todo el saber del pueblo rescatado y catalogado por escrito al día de hoy?*

Ni en los de estas tierras ni el de ninguna otra se ha rescatado todo el inmenso saber musical del pueblo. No hemos recogido entre todos más que una mínima parte de la tradición popular musical. Siempre habrán pasado al olvido joyas musicales que habitaban en la memoria de muchas personas que ya han desaparecido o ya no pueden cantar lo que sabían. Pero claro, las canciones del repertorio popular tradicional comenzaron a recogerse sólo cuando se empezó a notar que iban a desaparecer, que tenían los años contados. Por eso se han perdido tantas. Así y todo, creo que lo que hemos recogido unos y otros en Castilla y León (perdón, si esta designación actual de nuestras tierras molesta a alguien; la empleo aquí porque las canciones de los pueblos sobrepasan límites, rayas, demarcaciones, provincias, regiones y reinos), unas 13.000 canciones de todo tipo, según un recuento reciente, representa suficientemente, y a veces con sobreabundancia, cada uno de los géneros, tipos, especies y subespecies de nuestro cancionero popular tradicional.

*¿Tiene sentido lo tradicional en la sociedad actual?*

Supongo que la pregunta se refiere a la música. Lo que no me resulta claro es la expresión ‘tiene sentido’, porque no sé ‘el sentido que tienen’ estas palabras. Sospecho o supongo que se me pregunta si hay propósitos, intenciones o finalidades razonables para cantar hoy el cancionero popular tradicional. Si es esto, respondo afirmativamente sin ninguna duda.

Sobre el género *canción religiosa tradicional* creo haberme explicado suficientemente en esta entrevista, aunque no he dicho todo por no alargarla. En cuanto a la música no religiosa, la respuesta es muy sencilla: toda música buena merece ser escuchada, o en el contexto funcional cuando todavía no se ha perdido (es lo más deseable pero cada vez es más difícil), o en un escenario o plaza cuando ya no hay

contexto, por el simple hecho del placer estético que produce en el oyente, aparte de otros efectos, como emociones, recuerdos, en fin, todo lo que la música buena nos proporciona cuando suena o la cantamos o tocamos. Lo que, a mi entender, no tiene sentido en la época actual es cantar el repertorio tradicional con la pretensión de que se salva, se reaviva, se resucita, por así decirlo, lo que está ya desaparecido. El cantante o grupo que interpreta repertorio popular tradicional ante un público, lo divierte y lo alegra y lo emociona si lo hace bien. Y ya es bastante, porque cumple la función de divertimento, que en la tradición popular ha sido siempre la más frecuente desde hace mucho tiempo. Pero no resucita nada, porque la gente, que antes cantaba, no canta con él, sino que escucha. Y si compra un disco que el cantor ha publicado, sólo podrá cantar lo que contiene si el cantante ha tenido buen cuidado en elaborar los arreglos musicales pensando, proponiéndose que quien lo escucha se anime un día a cantar lo que él le ofrece en un disco. Cosa que sólo ocurre en un porcentaje mínimo del mínimo repertorio recuperado por los cantores de lo tradicional. Excluyo de este punto las grabaciones documentales, que tienen otros valores y otros destinos diferentes.

Tampoco tiene sentido, en mi opinión, cantar lo tradicional como lo cantaban algunos cantores de antaño, imitando 'fonográficamente' su estilo, su ornamentación, copiando hasta las mínimas inflexiones de la voz de un determinado cantor. Eso, a mi juicio, está totalmente fuera de lugar. Las melodías tradicionales siempre se han cantado de muchas maneras, con mucha carga personal o con poca, pero con sencillez y sin adornos exagerados en la mayor parte de los casos, y siempre cuando el canto era colectivo. (Y aquí viene bien un inciso: lo primero que habría que preguntarle a un pura, y hay muchos en esto de la música tradicional, es si tiene sentido que él, que se tiene por un puro, respetuoso con la tradición 'auténtica' -¿cuál es esa tradición, cuando hay en la tradición múltiples formas de interpretar un canto?-, cante en un escenario o en la plaza lo que se cantaba arando, trillando o barriendo la era, o acarreando mieses, o llevando trigo a la panera, o en la comitiva de los novios, etc. etc.)

Y finalmente: la canción no tiene hoy contexto ni función, es pura canción, sea cual sea su melodía y su texto. Y por ello, cantarla sacada de contexto tiene el mismo sentido que cantar cualquier buena música: ser escuchada porque lo merece y hace bien al quien escucha, y mucho más a quien es capaz de aprenderla y cantarla. En este contexto carece de sentido lamentar que los tiempos hayan cambiado, porque la historia nunca camina hacia atrás. Y siempre ha sucedido que, después de un tiempo de ensayos y tanteos, de las cenizas de lo pasado emergen, como hoy se dice, brotes nuevos. Lo cual siempre ha ocurrido con la música popular tradicional, cuya evolución se puede percibir analizándola.

Y aquí viene bien una reflexión sobre lo que vemos y oímos a diario. No todo vale como renovación, porque desde hace tiempo, pero sobre todo hoy, estamos en una época de tanteos: grupos folklóricos, cantantes y grupos folk, neofolklore, músicas de raíz, músicas de fusión, son todavía tanteos, que si se miran con sentido crítico (pues no son tradición, sino inventos nuevos), se queda uno con muy pocos. Por razones musicales, no personales. En cuanto a reproducir la canción, indudablemente ha habido muchos aciertos, pero también tantos errores de bulto debidos a la falta de conocimiento del repertorio, del contexto, de qué es lo que merece la pena cantar y lo que no, aunque tenga valor documental, de cuál ha de ser el tratamiento musical, dependiendo de la sonoridad originaria de las melodías, tantas cosas...

Y en cuanto a los nuevos experimentos, los aciertos todavía son más escasos, porque para inventar o improvisar a partir de un tema de música tradicional, primero hay que conocer el repertorio en profundidad, ya que no todas las melodías se prestan al

tratamiento de improvisación sobre un tema. La improvisación es posible en el jazz porque se hace sobre las pautas armónicas (complicadísimas a veces, que requieren años de práctica) que proporciona una melodía bien construida. Pero una cosa es improvisar sobre un tema y otra muy diferente vacilar a los oyentes con repeticiones hasta el hastío y con habilidades digitales –de los dedos– bajo las que no hay sustancia musical. Porque las melodías tradicionales, salvo fragmentos de algunas tocatas instrumentales, no se desarrollan por repetición, sino por la lógica sonora de una sintaxis musical muy clara. Y la improvisación, de hacerse, tiene que seguir la misma lógica sonora de esa sintaxis. Si a ello añadimos que un gran número de melodías tradicionales tienen naturaleza modal, no tonal, que pide una armonía también modal, la cual requiere todavía más conocimientos que la armonía de escuela, concluiremos que el tratamiento de un tema requiere mucho saber y mucho trabajo. Por ello, por razones musicales, una gran parte de las músicas que llaman de raíz y de fusión no son más que marear la perdiz, porque de hecho las improvisaciones, junto con la mezcla de timbres instrumentales que a veces se dan de tortazos, aunque los instrumentos hagan muy bonito (=epatante) en un escenario, y aunque el instrumentista adopte posturas trascendentes, poniendo los ojos en blanco, terminan por ser confusión, por más que los intérpretes simulen estar bajo los efectos del duende. Bastaría con transcribir una de esas músicas (yo ya lo he hecho) para detectar la cantidad de basura sonora que encierran muchas de ellas.

Y hablando del hoy de las músicas de ayer, queda un aspecto un tanto espinoso, el económico, sobre el que no me quiero ahorrar una alusión, aunque sé que me voy a meter en un huerto. Cantar el repertorio tradicional con afanes lucrativos, sobre todo para ganarse unos dineros, cobrando por lo que siempre fue gratuito y es una herencia común, o montando una superestructura de recuperación de las tradiciones musicales para vivir en plan de funcionario revitalizador incrustado en la administración, o... Sobre este aspecto me reservo de momento el juicio. Como decía aquel, cuando le pedían concretamente la valoración de un individuo: Mire usted, yo, si tengo que hablar mal de alguien por decir lo que pienso, prefiero callar.

Y salgo en seguida al paso de lo que alguno podría pensar. Los de Alollano cobramos por los conciertos (casi siempre a instituciones que promueven actos culturales) porque de lo contrario no podríamos cantar. Nuestros gastos comprenden el pago de la amplificación a una empresa capaz de sacar buen sonido a un grupo instrumental y vocal que exige más de 20 entradas de sonido, y volúmenes de salida acordes con el espacio que ocupan los oyentes; el pago a los instrumentistas, que son profesionales de la música; los viajes; la pernocta cuando vamos lejos; la manutención de 40 componentes, y la adquisición de indumentaria e instrumentos (para el repertorio religioso hemos tenido que comprar, a plazos, un órgano y un pequeño clavicémbalo). Somos una asociación sin ánimo de lucro. El director no cobra ni por ensayar, ni por hacer los arreglos: sólo como uno más de los instrumentistas profesionales, que tienen que estudiarse bien sus respectivas partituras. El grueso de lo que cobramos va para las necesidades del grupo. Llevamos casi diez años cantando y todavía tenemos bastantes necesidades básicas sin cubrir. Y ensayamos en un local privado que se nos cede generosa y gratuitamente, porque no tenemos otro, ni nuestro ni institucional. Pero hay mucha ilusión en lo que hacemos, y hay una respuesta muy acogedora en los públicos, que nos anima a seguir trabajando por la restauración de la memoria de una parte de nuestro patrimonio musical tradicional.

*¿Cuál es o debe ser el futuro de la música tradicional según su opinión?*

El futuro de la música tradicional no religiosa parece que es desaparecer (cuidado, no digo. *debe ser*, ahí no se debe entrar, pues no se debe ni se puede regular la vida), salvo lo poco que podamos recuperar para la memoria colectiva si hacemos las cosas bien, es decir, si en nuestra forma de presentación de las canciones de ayer tenemos la intención de que quien nos escuche termine por animarse a cantar. El ámbito rural, último reducto donde ha pervivido la canción tradicional, está desapareciendo cada vez más aceleradamente. En los núcleos de población de antaño inferiores a 500 habitantes no va a quedar apenas nadie por estas tierras. Y en las ciudades, la gente no canta, sólo escucha. Se puede salvar algo en las villas y ciudades de un componente amplio de población, si se ha llegado a tiempo antes de que desaparezca.

Y en cuanto al futuro de la música popular religiosa, ahora que ya ha desaparecido casi toda la que se cantó hasta hace unos 50 años, esta pregunta habría que dirigirla a los que en la Iglesia Católica de España tienen la responsabilidad de saber qué papel ha jugado y debe jugar la música en los actos de culto y de devoción, y por tanto cuáles deberían ser sus cualidades. Cuando yo estuve dentro de esa estructura compuse, en una época de necesaria renovación (entonces sí había que renovar), muchas canciones que sirvieron para aquel momento, porque tenían muy buenos textos (bíblicos, entre otros) y buenas melodías, con raíces en el canto popular, en el canto gregoriano, en el *gospel* y en la canción hispanoamericana renovada por los grandes cantores de allá. Algunas de ellas, en particular los *Salmos para el Pueblo*, todavía se cantan en muchos lugares.

Hoy, cuando por compromiso tengo que asistir a algún acto de culto, yo veo muy perdidos a los que hacen músicas para las funciones religiosas. Salvo algunos aciertos, hay, en mi opinión, un bloque bastante amplio de hamburguesas musicales (unas veces con textos pasables y otras con letras impresentables) que suenan en las melodías y arreglos como cualquier canción lírica de, por ejemplo, el repertorio cantable de Bisbal y otros mucho peores. Y hay otro bloque detestable: el de las canciones que toman melodías del cancionero popular tradicional que siempre se cantaban para el divertimento (¡ojo, no las califico como profanas!), les plantan textos litúrgicos o inventados, y cantan, por ejemplo, lo que por estas tierras llaman la *misa castellana*, y por otras califican, también con denominación de origen, como *misa rociera*, ¡de probada fuerza expansiva! Sobre estos inventos ya me despaché con toda claridad en un artículo que se publicó en *La Opinión de Zamora* (13-08-04) y allí se puede leer. Hasta ahora nadie me ha replicado en público, y sé que el escrito se ha comentado en alguna reunión de altos jefes de la Iglesia. Y estoy dispuesto a volver sobre ello cuando termine de catalogar nuevos disparates. En ello ando, porque es un entretenimiento que aun cuando suscita indignación, tiene su lado cómico-esperpéntico.

*Después de toda una vida dedicada a la música popular, ¿qué le queda por hacer?*

Me quedan muchas cosas, pero me conformo con hacer bien y sin prisa lo que me permite cada día. Ahora me queda una menos, pues esta entrevista, gracias a los aciertos del cuestionario, me ha dado la ocasión de expresarme acerca de algunas cuestiones sobre las que nunca había opinado, porque nadie me las había preguntado.

*Gracias.*

Gracias a ti. Ha sido un placer.

**ENTREVISTA A MIGUEL MANZANO**

Publicada en la revista *Música y Educación*  
(Nº, 79, Madrid, octubre de 2009, pp. 6-19)

Solicitada previamente por María Soledad Rodrigo, que propuso las preguntas

## **MIGUEL MANZANO**

*Este zamorano, de Villamor de Cadozos (1934), cursó estudios eclesiásticos en Salamanca y Zamora y musicales de solfeo, canto coral y guitarra en el Conservatorio Profesional de Valladolid, que consolidaría en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (Musicología). En la Escuela Superior de Música Sagrada de Madrid estudió también ritmo y modalidad gregoriana, armonía y polifonía religiosa. Entre 1957 y 1968 fue organista de la catedral de Zamora, componiendo durante esos años sus primeras obras, la mayor parte para coro mixto y conjunto instrumental, entre las que destacan sus Salmos para el pueblo (1968). Un año antes se licenciaba en liturgia en el Instituto Católico de París y, tras un tiempo comprometido como sacerdote con la Iglesia socialmente más progresista, abandonaría esta condición para seguir con su doble faceta musical y etnográfica. Desde 1972, año en que creó el grupo Voces de la Tierra, ha desarrollado una intensa labor pedagógica y recopilatoria de la música tradicional (buen ejemplo de ello son su Cancionero de folklore musical zamorano, su Cancionero popular de Castilla y León, su Cancionero leonés, su Cancionero popular de Burgos...). Catedrático de Etnomusicología en el Conservatorio Superior de Salamanca (1990-2002), en 2001 fundó el grupo vocal e instrumental Alollano, que continúa dirigiendo en la actualidad. A la labor de recopilación realizada por Manzano hay que sumar la no menos relevante metodología de ordenación, clasificación y análisis de los documentos recogidos y los estudios teóricos plasmados en numerosas conferencias, artículos y libros, que le han confirmado como un referente en el ámbito etnomusicológico. Su trabajo como compositor ha sido encomiable, con títulos como More Hispano, Cinco glosas a una loa, Ágora 2005, Ludendo in rhythmis modulatis... – por citar sólo algunos– pero, a lo largo de su vida ha desempeñado también cargos de responsabilidad vinculados a la música, como consultor del Episcopado español, en la especialidad de música popular religiosa (1968-1972), en el periodo de aplicación de la reforma del Concilio Vaticano II, miembro del Consejo Asesor de Cultura Tradicional de la Junta de Castilla y León (1986-1988), vocal de la Junta Directiva de la Sociedad Española de Musicología (1987-1995), miembro del Consejo de Redacción de la Revista de Musicología Nasarre y consejero miembro del Consejo Nacional de Música (BOE, 27 de octubre de 2001), entre otros. Su trayectoria musical le ha valido numerosos reconocimientos como el Premio Castilla y León de Conservación y Restauración del Patrimonio (2007), hace unos años el Premio Nacional de Folklore “Agapito Marazuela” (1998), etc.*

1. *Cuándo y cómo fue su primer contacto con la música. He leído que cuando contaba siete años y con un laúd...*

No sé dónde estará escrito este dato, pero es cierto. Conservo ese laúd, que mi padre compró antes de que yo naciese. Él tenía un oído finísimo. Y las nociones suficientes para leer músicas no muy difíciles, que le impartió el maestro

Arabaolaza (que treinta y tantos años después también fue mi profesor) en la Escuela Normal del Magisterio y que me transmitió de muy pequeño, en teoría y también practicando con el laúd (tú, me decía, piensa las notas de una canción, búscalas en el laúd, y así podrás tocar todo lo que sepas de memoria). Para el primer curso del seminario, al que me presenté por libre, él me preparó, también en música, en la que saqué un sobresaliente. (Nota al paso: de niño prodigio nada: disfruté aprendiendo, es decir, repitiendo y estudiando.) Mi padre compuso y escribió en signos musicales alguna canción. Recuerdo un himno a la bandera, con letra de Sinesio Delgado, que nos enseñó a los niños de la escuela. A mí me sonaba a gloria aquella música, cuyo autor desconocía entonces. Recuerdo muchas canciones que iba escuchando o aprendiendo: algunas de las que mi madre cantaba a mi hermana pequeña, cuando yo tenía ocho años, algunos cánticos de la catequesis (el párroco también era un gran cantor y nos metía el catecismo en la mollera con ayuda de las músicas), la misa de las grandes fiestas cantada por un coro de hombres de las mejores voces del pueblo, las músicas del señor Joaquín el tamborilero, todo el repertorio infantil, que mi hermana, dos años menor que yo, aprendía con las amigas y luego cantaba conmigo, los cantos de muelos de los mozos que volvían de las eras (mi casa estaba a las afueras del pueblo), los cantos del mocerío en los paseos de Cuaresma por la carretera, toda la gente en grupos y en pandillas... En suma, aquello era un mundo de sonidos musicales, sobre todo canciones, que fue poblando poco a poco las neuronas que en el cerebro tengan la función de absorber los sonidos musicales. Creo que fue una buena iniciación a la música todo este rumor de sonidos. Con mi primer año de internado en el seminario menor de Salamanca, entré de lleno en todo el repertorio de cánticos religiosos. Recuerdo en especial como si fuera ahora mismo cómo me impresionó escuchar por vez primera la misa gregoriana *Fons bonitatis*, que luego canté tantas veces. (Esta primera respuesta ha sido un poco larga, pero creo que merece la pena que se sepan estas cosas, tan diferentes de lo que hoy son las músicas que llegan al cerebro de un niño.)

2. *Sin embargo, sus estudios oficiales los cursó en el Conservatorio Profesional de Valladolid y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. ¿Qué recuerdos tiene de aquellos centros y sus profesores?*

No tengo ningún recuerdo porque nunca estudié en conservatorios. Mi 'carrera' ha sido la de un músico práctico a la vieja usanza: niño cantor; alumno de música y corista en los actos musicales del internado y en la capilla de la Catedral de Zamora; autodidacta en piano (me metí al cuerpo, de cabo a rabo, con ejercicios técnicos y estudios, los seis primeros cursos de la SDM, con ayuda de algunos profesores particulares, pero sin examinarme nunca, y también las 250 páginas del *Méthode complète pour Harmonium* de Louis Raffy, en el que se aprende todo lo que un organista práctico necesita conocer y dominar, incluida la improvisación, que llenaba momentos breves en los que habría de seguir resonando lo que se acababa de cantar; ayudante del maestro Arabaolaza en los cursos del internado (tengo en los dedos todas las armonías del método LAZ de solfeo); encargado de coro y organista (organista manual, pues el instrumento era un harmonium) en el internado desde los 18 años; alumno de la Escuela Superior de Música Sagrada

(canto gregoriano –teoría, práctica, dirección y acompañamiento–, armonía, polifonía religiosa (teoría y práctica); nociones de composición con Arabaolaza y Sánchez Fraile; autor de composiciones de todo tipo, sobre todo funcionales, para el culto, durante los años anteriores al Vaticano II; ejercitante de todo lo que el oficio me iba pidiendo a lo largo de cada año litúrgico; organista, por oposición, en la Catedral de Zamora; comprador y oyente adicto a contenidos y comentarios del LP desde comienzo del invento; progreso en la armonía y en la escritura a base de análisis de todo lo que caía en mis manos, desde los repertorios organísticos españoles y alguno francés, hasta la canción jazzística y la bossa nova, chupando como una esponja todo lo que no me habían enseñado. Sé que tengo muchas carencias, pero creo que he ejercido como músico en un campo muy abandonado por los grandes especialistas, intérpretes y creadores. En cuanto a la música popular de tradición oral, no he tenido más remedio que ser autodidacta, y creo que he dado con una metodología de transcripción, estudio y análisis que nadie me pudo enseñar, porque nadie la sabía, salvo muy generales nociones.

Mi paso por el conservatorio de Valladolid fue sólo para examinarme, cuando me tocó ganarme la vida en una academia de música que abrí con otro amigo. Me examiné sólo de lo que me hacía falta para saber qué les iban a preguntar, y de qué modo, a los alumnos que tenía que preparar para los exámenes: todo el solfeo, guitarra, primeros cursos de piano, canto coral, etc. Uno de los profesores que me examinaban se santiguó cuando me vio entrar por la puerta, y empezó a entonar “¡Que alegría cuando me dijeron...!” Pero no me perdonaron cantar, en un examen comprensivo, algunas de las más enrevesadas (¿e inútiles?: no lo creo) lecciones del 3º y 4º curso de la SDM y del 5º del plan reformado. Por eso tengo también en mi memoria las lecciones y el acompañamiento pianístico de ese precioso libro de Abreu–Serra–Zamacois, con el que se aprendía de todo al cantar las lecciones y acompañarlas al piano.

Por el Real Conservatorio de Madrid también pasé sólo para dar razón, en otro examen comprensivo, de todo lo necesario para obtener el título que me daría acceso a una de las cátedras de Folklore que se convocaron en 1998. Había tres plazas y yo saqué una. Escogí Salamanca y allí ejercí hasta mi jubilación. Yo, que por conocer muchos alumnos y profesores de conservatorio, siempre había mirado los conservatorios de aquellos tiempos con una mezcla de desprecio y lástima, fui a dar con mis huesos en uno. Nunca lo había pensado.

3. *Usted siempre ha significado la figura de Gaspar de Arabaolaza, de quien ha dicho incluso que fue “el músico de mayor talla del siglo XX”. ¿Podría hacernos un retrato personal del mismo?*

Me refiero con esa expresión únicamente al ámbito de la música religiosa. Arabaolaza era un músico portentoso. Era un vasco orgulloso, pero no engréido, muy querido y respetado de todos (excepto de algunos de sus colegas canónigos, como es lógico). Era el más grande inventor de melodías que yo he conocido. Aparte de numerosas obras de encargo, ganaba todos los concursos (himnos religiosos sobre todo) a los que se presentaba. En sus últimos años, ya preconciarios, le hicimos componer de todo: antífonas, recitativos salmódicos, cánticos paralitúrgicos funcionales, himnos... Le dábamos un texto, se hacía el

remolón, y al día siguiente nos traía una maravilla, con un acompañamiento primoroso. Era un improvisador nato. Tenía la música en las manos. Sus obras para órgano (manual) son, con las de Eduardo Torres, de las mejores que se han escrito desde 1920 hasta 1960. Sus dos grandes obras para coros y orquesta, desconocidas, son el oratorio *Job*, que escribió por encargo de Radio Nacional de España como obsequio a Pío XII en su coronación papal, y *Las Siete Palabras*, que se interpretaron durante más de 20 años en la iglesia de San José, de Madrid, transmitidas siempre por RNE en la tarde del Viernes Santo. Fueron también sus dos únicas obras retribuidas, pues toda su vida fue generoso en dar lo mejor que tenía (componer música) a quien se lo pedía. Y se sentía bien pagado con el gozo que sabía que proporcionaban sus obras. Yo he aprendido en ellas una buena parte de lo que sé de composición y de armonía. Todavía no se le ha dedicado una calle en Zamora, donde pasó toda su vida, pues es norma en este Lejano Oeste donde vivo ensalzar a los mediocres y olvidar y ocultar a los más valiosos.

4. *Es usted un hombre muy polifacético: compositor, escritor, conferenciante, profesor, director de coro, intérprete... y, en su momento, incluso religioso. Si tuviera que resumir con una sola palabra toda esta trayectoria, cuál emplearía. ¿Con qué faceta se siente más identificado?*

Con esta pregunta me ahorro espacio, porque creo que he respondido implícitamente en las anteriores. Soy un músico práctico que ha ido haciendo en cada momento lo que su oficio le ha exigido. Y he pensado mucho sobre la música, por lo que me encanta hablar y escribir sobre música, sobre toda música. Pero sobre todo yo pienso de mí mismo que soy un creador de melodías bastante decente, a juzgar por la respuesta que tienen en la gente, en todo tipo de gente.

5. *¿No es usted de los que piensan que la psicología del intérprete y la del compositor son distintas?*

Sí lo soy, pero refiriéndome solamente a lo que ocupa el tiempo de uno y otro, pues ambos se afanan en llegar a rozar lo que la música tiene de más hondo, y es ahí donde se unen sus tareas, su psicología y sus destinos. Admiro al buen intérprete. He tenido la suerte de conocer a algunos que han llegado hasta el fondo de lo que he escrito. Y admiro a los compositores, pero no a varios de los que pasan por grandes. Y creo que los músicos que a la vez han sido grandes compositores y buenos intérpretes (Bach, Mozart, Beethoven, Listz, Debussy, Ravel, Béla Bartók, Albéniz, Mompou, por poner sólo algunos ejemplos) forman el grupo de los de la cumbre del arte musical en toda su amplitud. Y si hubiera que escoger uno de los dos oficios, yo me quedaría con el de compositor (¡que necesita buenos intérpretes, claro!, pero no se puede ser todo en la vida, que es corta aunque sea larga). En cuanto a los teóricos, una tercera especie que siempre ha habido, que hoy se titulan como musicólogos en dos años en la Universidad, y los de las primeras hornadas sin preparación musical siquiera, en general los tengo aparcados sin miramientos fuera de la zona de lo que me atrae, porque veo cómo aburren a las ovejas dedicándose, salvo rarísimas excepciones, a temas de músicas celestiales y a

cambiar muertos de caja (basta con leer el índice de la *Revista de Musicología*). Y porque sé por experiencia personal que toda una vida no es suficiente para hablar, con cierto conocimiento y autoridad, y además interesando al lector o al oyente, de cualquier género y tipo de música. Pero la osadía suele ir de la mano con la ignorancia.

6. *Su labor compositiva es más que conocida por todos (More hispano para piano, Ludendo in rythmis modulatis, Salmos...), por eso prefiero preguntarle qué opina de las vanguardias.*

Respondo a esta pregunta con algo que dejé escrito en la presentación de mi obra para dos pianos *Ludendo* "Componer hoy una obra con la intención de que la música tenga una acogida y una respuesta en la zona de la persona a la que va dirigida es optar por una forma de escritura que será considerada ecléctica y antigua por la crítica, que hoy sirve a intereses muy variados, unos más ocultos que otros. Por ese lenguaje ecléctico que no renuncia del todo al pasado me he decidido, sabiendo a qué me arriesgo al componer este *ludus*. Porque no puedo obrar contra mis principios estéticos, pues estoy convencido, por mi experiencia y por la de muchos con los que hablo, de que si una obra de música, por falta de referencias, siquiera mínimas, rebota en el destinatario y no penetra en la zona en que el arte llama a la mente y hace vibrar el sentimiento o el estremecimiento ante lo bello, no puede ser denominada arte, pues no ha llegado a su destino, y se queda en elucubración personal, en soliloquio estéril." ¿No lo demuestran así los cientos de obras de "estreno absoluto" (sólo se han interpretado una vez) que hoy llenan los archivos? (*Ludendo* ya se ha interpretado cinco veces en dos años, con buena respuesta en los oyentes.) Remato con unas palabras de David Trueba que a mi entender encierran una profunda sabiduría y experiencia: "No soy de los que creen -escribe- que lo minoritario o lo que no se entiende es necesariamente mejor, como piensan tantos escritores o directores de teatro modernos. El artista nunca puede olvidar o despreciar al espectador, porque toda crisis de público es crisis de creación."

7. *Una parte de su producción está dedicada al órgano, un instrumento que la música litúrgica postconciliar ha dejado bastante relegado, en mi opinión. ¿De qué manera puede revalorizarse?*

Voy por partes, pues la pregunta tiene muchas caras. 1. Efectivamente es un hecho que el órgano está relegado. Pero la causa de ello es que hoy faltan compositores, creyentes o no, pero de buen oficio, que conozcan la funcionalidad de la música en la liturgia o en los actos paralitúrgicos (para los cuales hoy casi no hay ocasión en los templos), es decir, del canto, de su acompañamiento organístico y de los momentos de meditación y silencio que pueden ser llenados con sonidos de órgano. 2. Los propios curas ignoran hoy esta funcionalidad, imposible de conocer si no se conoce la historia de la misa. Por eso promueven y permiten todo tipo de músicas hechas por inexpertos, gente sin oficio, que copian de los estilos de la música comercial para que la gente que acude al templo se sienta integrada en la

sociedad actual. Disparates como la *misa castellana* o la *misa rociera* o la *misa flamenca* son aceptados sin el más mínimo sentido de lo que es la celebración de una misa, los momentos tan diversos que incluye, e incluso los diferentes grados de solemnidad de la misa dependiendo del relieve de la fiesta o de la dimensión de un acto de culto que reúne a mucha gente. (Además andan por ahí ‘los Quicos’, esos despreciadores e ignorantes de lo más hondo que han dado los músicos creyentes a las asambleas durante quince siglos). Las guitarras habría que reservarlas sólo para la liturgia doméstica, diaria, privada o semiprivada, pero excluirlas de las celebraciones solemnes, donde el órgano tendría que seguir sonando para acompañar un repertorio con hondura en las músicas y en los textos (y esto lo afirmo yo, que fui uno de los introductores de la guitarra en el templo). 3. Los organistas hoy estudian las altas músicas de órgano en un conservatorio, pero desconocen el oficio del organista, con cuatro siglos de vigencia e historia. Por eso terminan, después de un carrerón complicadísimo, aspirando a ganar una cátedra (¡para (de)formar a otros como ellos!, qué sinsentido!), tocando algún concierto (pocos porque cada vez hay más organistas y menos oportunidades) y ‘amenazando’, las bodas mayormente, con las marchas nupciales reglamentarias para poder ganar un mísero puñado de euros. (Y digo todo esto a pesar de que tengo una hija con el título superior de órgano y el de clavicémbalo –que cada vez se inclina más por éste último, como es explicable–). 4. Otra forma de revalorizar el órgano, además del uso en los actos de culto, sería, en mi opinión, que cada instrumento (o varios, en una ciudad por ejemplo) tuviera un organista titular con un sueldo modesto, pero básico (que lógicamente sería compatible con otras tareas como músico), y sobre todo con amor por su oficio. Que lo hiciera sonar en las celebraciones y que se inventara tiempos razonablemente retribuidos, en los que la gente sepa que en tal iglesia y en tal otra suena un órgano de 12 a 14 horas, y de 18 a 20, que cualquier viandante o paseante o curioso o aficionado pueda entrar a escuchar un rato. ¿Pero qué profesional de la tecla, en posesión de un título que le ha costado muchas horas estaría dispuesto a hacer música ‘gratis et amore’? ¿Y qué párroco o canónigo u obispo o padre prior o madre superiora estaría dispuesto a abrir la iglesia para esto?

8. *Juan Pablo II decía que quien ora cantando, ora dos veces. Para usted, la música, y sobre todo la voz, como instrumento intrínseco del hombre, ¿ha sido también una manera de comunicarse con Dios? No cabe duda de que la música coral exuda espiritualidad y que sus Salmos se han convertido ya en una parte más de la liturgia...*

Bueno, la frase “qui bene cantat bis orat” es de San Agustín. Y es verdad para un creyente. Para comprobarlo basta con cantar cualquier pieza del repertorio gregoriano, que es, a mi entender, la más perfecta unión entre palabra y melodía, porque ésta brota de una profunda meditación de aquélla, sin ninguna concesión al valor de la música por sí misma, ni siquiera en los pasajes melismáticos, que son como una expansión meditativa que da fuerza al verbo latino. Para mí no hay instrumento como la voz para conseguir la mayor hondura musical, sea cual fuere el género de música (desde el *Coro de Peregrinos* y *Una furtiva lacrima* hasta *Te recuerdo, Amanda*, pasando por *Misty*, que como melodías están, en mi opinión, en

el mismo nivel). Caso aparte es el *bel canto*, que va precisamente en camino inverso: conseguir que la voz imite al instrumento y lo supere (¡y claro que puede: un instrumento no pronuncia palabras!). Porque ahí ya entramos en un terreno lúdico, en otro mundo muy diferente, ya que el compositor toma las palabras casi como mero soporte para las acrobacias vocales.

En cuanto a los *Salmos para el pueblo* yo creo que tuvieron y tienen tanto poder de comunicación, y pervivencia, primero porque los textos, en la inigualable traducción al castellano de Alonso Schoekel, recobran la fuerza, poesía y ritmo del original hebreo; y segundo porque en las melodías que inventé para ellos, después de mucho meditarlos y de larga búsqueda musical, hay raíces y resonancias del canto gregoriano, de la canción popular española, del espiritual negro y de la buena canción latinoamericana del comienzo que nos llegaba clandestinamente (Atahualpa Yupanki, Daniel Viglietti, Violeta Parra...).

9. *Analizando un poco todo su devenir, la trayectoria de que hablábamos antes, hay dos conceptos, bajo mi punto de vista, muy ligados a su experiencia vital: tradición y compromiso. ¿Qué significado tienen para usted esos dos términos? ¿En qué medida están presentes en su vida?*

Totalmente de acuerdo. En la época de preparación a cura que me tocó vivir, momento apasionante en que por todas partes comenzaron a soplar nuevos vientos, veíamos el futuro oficio como una forma de generosidad, de disposición al servicio, de toma de riesgo ante la mentira y la hipocresía, también la del alto clero, y estábamos convencidos de que íbamos a limpiar la Iglesia y cambiar el mundo. Pero con el tiempo fuimos comprobando que dábamos cabezazos contra un muro que no se movía, y se nos iba pelando la cabeza a golpes. Al mismo tiempo íbamos comprobando que los cambios que íbamos consiguiendo se podían obrar desde fuera de la estructura. Fue el momento de la gran desbandada, en la que yo fui de los primeros, como lo había sido en dar antes el paso del cambio. Si las decisiones de cambiar de estado proceden de la fidelidad a los principios, con el tiempo las convicciones básicas no cambian, pero sí el convencimiento de que el mundo no cambia tan fácilmente como creíamos de jóvenes. Y es ahí donde unos se pierden (como no se puede hacer nada, dicen, aunque es falso, voy a vivir la vida) y otros siguen haciendo lo que pueden, con humildad y a su alrededor, tratando de mejorar las cosas hasta donde se pueda y poniendo lo que uno es y sabe y vale al servicio de quienes quieran aprovecharlo. Y además, y esto es muy importante, se vuelve uno más comprensivo con quienes no han superado debilidades, cobardías, ambiciones, autoengaños...

10. *Usted es un hombre cercano a la doctrina social de la Iglesia, que no ha sido ajeno tampoco a la política, pero que huye de todo dogmatismo. ¿Se ha desencantado usted de muchas cosas? ¿más de las ideas o de las personas? ¿poder y podredumbre son conceptos demasiado próximos?*

De los principios básicos a los que he aludido nunca me he desencantado. Me siguen orientando, aunque vividos dentro del ámbito familiar y de la enseñanza

y la creación musical, profesión a la que toda la vida me he dedicado. Pero la vida me ha hecho cada vez más comprensivo y menos rígido, más tolerante con las debilidades. Ahora bien, de muchas personas que en un momento dado han estado muy cerca de mi vida sí que me he desencantado, porque veo que han renunciado en su conducta a unos principios que compartíamos. Y esta defección la veo en todo tipo de profesiones y formas de vida, pero sobre todo en la de los que han entrado en el ámbito de los cargos políticos y empresariales. Con algunos de ellos he roto definitivamente hace mucho tiempo, porque son irrecuperables para cualquier causa que pida generosidad, riesgo, dar la cara, tomar la profesión como un servicio. Evidentemente, su vida es una mentira, porque de sobra saben dónde estuvieron y dónde están.

11. *En alguna entrevista usted ha dicho que la canción sirve, ante todo, para unir a las gentes, pero que detesta los himnos. ¿No le preocupa que le tachen de antipatriota? Porque hay quien piensa que estos son la seña de la identidad de los pueblos...*

Así lo he dicho y así lo creo, porque la experiencia diaria demuestra que la música, sobre todo la canción, da cohesión a un grupo y emoción a los momentos en que hay que expresar algo colectivamente. De ahí que muchas canciones se hayan convertido en símbolo de un sentimiento común sin perder calidad y hondura. Pero los himnos son un género muy especial. Primero porque los textos suelen ser combativos o exaltadores de una tierra, de unos valores, de una lucha (a veces a muerte), de unos personajes-símbolo de lo que se suele entender por patria. Y este tipo de obras entrañan el riesgo de que pueden servir para separar, para poner límites, para dividir, para ir en contra, para decir somos los mejores, lo nuestro es lo mejor, ¡viva mi pueblo! Segundo porque la mayor parte de los himnos difunden una especie de tufillo militar que puede contagiar un proyecto bueno. Tercero, porque las músicas de los himnos compuestos para serlo rara vez son buenas músicas, aunque lo parezcan porque comunican emotividad, pasión, valor, orgullo. Cito dos ejemplos, entre cientos que podrían ponerse. Si *La Marsellesa* se analiza detenidamente, es una música que no pasa de mediocre y tópica, ¡y para qué texto! Los franceses razonables la detestan (he vivido dos años entre ellos y lo sé). Y otro (y que me perdonen tantos amigos asturianos como tengo) la canción que ha terminado por convertirse en himno de Asturias es una de las melodías más recientes y más pobres de uno de los repertorios populares más antiguos y más ricos en valores musicales y literarios. En cuanto al texto, analícese con calma la estrofa *Asturias, patria querida*, a ver cuántos tópicos de baja calidad se encuentran en cuatro versos. Y en cuanto a la música, es casi seguro que la estrofa nació en Cuba, mientras que el estribillo *Tengo de subir al árbol* no es sólo asturiano, sino montañés (se ha cantado siempre por Cantabria y por el norte de León, Palencia y Burgos). Ahora bien, no hay que olvidar que la mayoría de la gente canta los himnos sin pensar en todo esto, con sencillez, con alegría, con emoción, con orgullo sano. Aquí viene bien lo de la comprensión y la flexibilidad. No se puede ser riguroso. Pero sí consciente de lo que son las cosas, porque los himnos o las canciones hímnicas van ganando en contenidos

y recuerdos al paso del tiempo. Y si como músico tienes que componer una marcha o una canción de encargo (recientemente lo he tenido que hacer), tienes que hacer algo que tenga un mínimo de dignidad musical y literaria.

12. *¿Se considera usted un poco provocador? Lo digo porque también le he escuchado alguna vez tachar de interesada a la SGAE... ¿Qué cree usted que están haciendo mal?*

Decir verdades no es provocar, pero puede causar indignación, porque “el que se pica ajos come”. Demostrar que la SGAE, a la que pertenezco como autor desde el año 1969, va por un camino errático es muy sencillo. Vamos por partes. La SGAE fue fundada por un grupo de autores como medio para poder cobrar una parte del dinero (los derechos de autor pactados y después legislados) que las empresas de espectáculos y las editoriales de música ganaban explotando creaciones artísticas (principalmente músicas para orquestas con o sin voces, de todo tipo, obras teatrales con y sin música, y después películas y discos). Hasta ahí todo iba más o menos bien, porque los empleados de la SGAE eran los vigilantes de que esos derechos se cobraran y llegaran a los autores (dejamos a un lado los acuerdos entre Empresas y SGAE a espaldas de éstos, que son un apartado especial en el que siempre se han ‘forzado’ piraterías por parte de ambas hacia los creadores), para lo cual también fue necesario poner en marcha un aparato administrativo que al principio era mínimo y suficiente. En una segunda etapa la SGAE logró también que cotizasen a la Sociedad los derechos que producían las obras difundidas por la radio y por la televisión.

Pero aquí es donde las cosas comenzaron a ir por caminos falsos. Primero, porque muchos de los derechos cobrados como canon en nombre de los autores, sobre todo de música ligera (canción) interpretada en directo, o difundida por radio y televisión, o usada para mil fines comerciales, no llegan a ellos, porque ni una legión innumerable de inspectores sería capaz de vigilar dónde, cuándo y por cuánto tiempo suenan las músicas de cada autor, al ser un género menor y poco productivo si se toman estas obrillas o fragmentos de ellas de una en una. Así que todo el dinero cobrado por conceptos como fondos musicales, emisoras de radio comerciales, utilización de música grabada en establecimientos públicos, músicas de ambiente, cortinas y ráfagas de publicidad, sintonías de todo tipo, por las que la SGAE exige y cobra en bloques horarios cantidades sin asignarlas, porque no tiene medios de control, a un autor en concreto, va a un fondo que engrosa las arcas de la Sociedad. De ese fondo de autor cierto, pero anónimo, del común de la SGAE si alguien no lo reclama con pruebas, sólo se redistribuye una parte, ¡pero no a los autores que lo han generado, puesto que la Sociedad no puede o no quiere controlar esos datos, ni los propios autores pueden hacerlo!, sino a los que más dinero han conseguido para la Sociedad en un plazo determinado. Segundo: como consecuencia de todo ello, el aparato administrativo necesario y pagado, a veces muy bien, sobre todo a cargos directivos, para controlar dónde, cuándo y cómo suenan las músicas (personal e instalaciones), creció desmesuradamente, y aun hoy, a pesar de los medios informáticos, sigue siendo una legión, porque cada vez hay que controlar más medios de difusión (piénsese en Internet, con todas las vías de difusión masiva a nivel mundial...) Tercero: cuando la SGAE dice defender a los

autores tratando de controlar hasta el último medio donde suene una música (o el último CD que alguien compre, aunque no sea para grabar música), está en gran parte mintiendo, porque los dirigentes saben muy bien que no defienden a todos los autores, ni siempre. Y cuarto: la SGAE cobra derechos de todo lo que suena, de autor socio o no socio, vivo o muerto en los últimos 70 años, así que el dinero que se le queda en las arcas a los dirigentes de la SGAE, al ser imposible o muy difícil a los autores o herederos reclamarlo, es una suma inmensa.

Pero de hecho esta situación está empezando a cambiar en algunos aspectos, y no va a tener marcha atrás, porque puede haber un entendimiento directo entre creadores y usuarios a través de Internet. Dos hechos recientes parecen demostrarlo: 1. El Partido Pirata, defensor de las descargas libres en Internet, ya tiene un representante, Christian Engström, en el Parlamento Europeo. 2. De hecho la SGAE ha perdido recientemente un pleito en que un juzgado reconoce, en contra de su reclamación, que "Las redes P2P, como meras redes de transmisión de datos entre usuarios de Internet no vulneran, en principio, derecho alguno protegido por la Ley de Propiedad Intelectual". Ojo, que la Historia no avanza marcha atrás.

Esto último tiene una cierta relación con una última consideración que quiero hacer acerca de una especie de norma ética que no deberíamos olvidar los autores: que aunque la creación cueste trabajo, nadie crea al cien por cien una obra, sino que todos creamos a partir de una herencia que hemos recibido, casi siempre gratis en una gran parte, y que es un bien de toda la humanidad. Así que, si un particular sin ánimo de lucro quiere escuchar una obra mía porque le gusta, ¿qué cosa mejor me puede suceder, aunque yo no reciba un céntimo en este caso? ¿No la hice sobre todo para eso? ¡Pero ahí está la SGAE para cobrar por fuerza, aunque yo quiera en ciertos casos regalar mi música! Un absurdo y un sinsentido.

*13. Entonces, ¿hoy en día la música está más cerca del negocio que del ocio y la cultura?*

Creo que la pregunta está respondida en la anterior. Lo cual no quiere decir que no haya músicos que enseñan, tocan y crean para ganarse su vida, sí, pero también por amor a la música, por amor al arte, por vivir momentos privilegiados, por transmitir gratis lo que saben y gratis les enseñaron. El axioma tan verdadero que dice: 'Más disfruta el que da que el que recibe' está casi completamente olvidado por muchos músicos. Con lo que sufre un ambicioso, ¡qué afición a sufrir tiene por ahí la peña de cierto tipo de músicos y de sus 'defensores' de la SGAE!

*14. El debate sobre los soportes y las formas de financiación de la industria discográfica es un tema de plena actualidad y muy controvertido. ¿Le preocupa a usted toda esa polémica?*

No me preocupa en absoluto, porque es algo que sólo afecta a las multinacionales del disco, a los medios de difusión masiva, y a las grandes figuras del mundo de la canción, del cine y del teatro, que siempre son un mínimo de músicos o artistas, y no siempre los mejores, claro está. El músico de base (que no

forma parte de los pocos que llegan a ser figuras) tiene que saber que es muy difícil poder vivir sólo de componer música, sobre todo en un país como el nuestro, en el que la música todavía no ha permeabilizado todas las capas de la sociedad y de la cultura y los músicos encuentran trabajo estable con mucha dificultad. Pensar que en España la mayor parte de quienes hacen carrera de música en un centro de enseñanza terminan siendo enseñantes, es algo absurdo, porque un músico ¿estudia para hacer música o para enseñar a los que estudian música, que también van a aspirar a ser enseñantes?

Pero esta situación nunca impedirá que una persona que ama la música pueda ejercer como músico aficionado, semiprofesional o profesional, a muchos niveles, incluso cobrando unas sumas modestas, aunque se gane la vida en cualquier trabajo que le permita vivir.

*15. ¿De qué manera está afectando la actual crisis económica a la industria de la música, qué ámbito/s se está/n resintiendo más?*

Creo que a quienes más está afectando es, por una parte a los sellos discográficos, como he dicho, y también a los intérpretes de todo tipo que durante los últimos 20 años han podido dar conciertos con ayudas institucionales. Pero vuelvo a lo mismo: ¡Poco músico es quien no sea capaz de crear alrededor de sí mismo una actividad musical que le permita sobrevivir por sus méritos, por la acogida que lo que hace tiene en la sociedad! Si su actividad musical no sobrevive sin ser promocionada por los poderes públicos ¡poca influencia y eco tendrá en la sociedad! ¡Bien pobre será su calidad de bien público!

*16. En nuestro país, se está avanzando mucho en ciertos frentes como las orquestas sinfónicas, las jóvenes orquestas, los auditorios... sin embargo, parece que el mundo camerístico y coral siguen siendo los grandes olvidados ¿está de acuerdo con esta afirmación?*

En cuanto a la música instrumental es un hecho este olvido, porque siempre habrá una música para minorías, la que los compositores crean en ciertos momentos en que, con medios reducidos al mínimo, quieren profundizar más en el mundo en que están inmersos, en esa meditación profunda y honda sobre los sonidos, en buscar caminos nuevos... Ésa sí que tenía que ser una música protegida con mimo, ayudada con generosidad, porque siempre será para un público muy restringido, que sin embargo tiene derecho a poder escucharla y a veces no puede. En cuanto a la música coral, yo veo las cosas de modo diferente. Creo que si un coro no tiene eco y respuesta en la sociedad es porque quien lo ha puesto en marcha no se ha preguntado con profundidad para quién va a cantar y en consecuencia qué tiene que cantar. Sin embargo, creo que la música coral bien planteada (incluida, desde luego, la creación de obras, para poder salir de los repertorios reiterativos), tiene un público amplísimo, una masa de gente amante de la buena música, que tenga calidad, que sea novedosa, que no repita el *dindirndín, las ensaladas, las tresmorillas, la bomba, la negrasombra* y otros éxitos corales seculares y universales y omnipresentes, que combine lo tradicional con lo actual, lo severo

con lo ligero, lo popular con un tratamiento correcto, respetuoso y creativo, incluso la mixtura de voces e instrumentos, incluida una buena amplificación para poder cantar en espacios abiertos, como a veces se hace con una orquesta. ¿Por qué los directores de coro tienen que ser músicos que casi siempre miran para atrás, cantando lo mismo para el mismo público y en los mismos recintos cerrados? Que no se queje quien no mira a su alrededor antes de ponerse a hacer algo para lo que quiere una repercusión y una acogida social amplia, que no va reñida con la búsqueda.

*17. Como hombre dedicado durante muchos años a la docencia, ¿qué se puede hacer, desde las altas instancias y desde el ejercicio, el día a día en las aulas, para que nuestros jóvenes se apasionen por la música?*

Desde las altas instancias, adquirir visión de conjunto de lo que en música necesita la sociedad, desde las grandes instituciones y la gran música hasta la enseñanza a todos los niveles, sin dejarse aconsejar y llevar siempre de las primeras, que serán siempre las que tendrán más fácil y pronto acceso a una Dirección General, a un Ministerio a una Consejería. En cuanto al ejercicio del día a día, pienso que la música la tienen que enseñar las personas bien dotadas para ella, no los pedagogos. Los métodos tienen que ser, cuando mucho, una fuente de ideas, porque la música sólo se enseña, sobre todo en las primeras etapas, si el enseñante la vive, transmite emoción, disfrute, alegría, imaginación. En mi larga vida de músico, yo he conocido muy pocos buenos enseñantes. Creo que hay innumerables profesores que accedieron a un puesto en la enseñanza musical que no valen para ello: no son músicos que vivan lo que hacen, que transmitan algo más que un puro saber o un dominio de recursos para exigir a los alumnos, muy a menudo, nociones absurdas e inútiles o teorías a destiempo. La música no es un saber ni una habilidad para acróbatas, aunque tenga que apoyarse sobre una y otra cosa. Es mucho más.

*18. Carmelo Bernaola decía, con su gran sentido del humor, que cuando al solfeo comenzó a llamársele lenguaje musical la fastidiamos, ¿suscribe usted esa opinión compartida también por nuestro Premio Nacional de la Música 2008 en la modalidad de interpretación, Jose Luis Temes, que en una entrevista anterior me decía “sin la enseñanza del solfeo, la formación del músico está coja”?*

La suscribo totalmente, porque el camino más corto hacia el dominio y disfrute de la música es la lectura de los signos con que se escribe. Y respecto del solfeo añado a la frase de Temes: “siempre que el solfeo sea sobre todo cantar”. ¿Pero no estamos cada vez más lejos de ello? ¡La que nos espera! Mejor dicho, ¡la que nos está cayendo encima!: la gran música en un coto para iniciados y maniáticos aislados, y las masas nutriéndose de las músicas (toques y canciones) de ‘compositores’ e intérpretes casi analfabetos.

*19. Desde luego, en los conservatorios, la opinión imperante es que continúan existiendo bastantes carencias; faltan recursos (a veces, incluso atriles, lo cual resulta sangrante) pero me gustaría saber qué medidas le parecen más urgentes a tomar y si piensa que salen airosos de la inevitable comparación con los centros de enseñanza privados.*

Yo comencé a enseñar en el Conservatorio Superior de Salamanca (año 1989) en un edificio que no era más que una escalera con aulas alrededor de los descansos y un salón de actos cuyas ventanas casi rozaban los camiones al pasar. Y en un plazo de 5 años el MEC se gastó una millonada en edificar y dotar dos nuevos edificios, uno profesional y otro superior, con instalaciones y material muy bueno, aunque faltasen cosas que después se han ido subsanando. Para mí, que toda mi vida he enseñado, practicado y difundido, creo que mucha música buena, con pocos medios, aquello era un lujo. Conozco también el Real, de Madrid: lo mismo, todos los últimos inventos, espacios amplísimos por todas partes. Y tengo también noticias del de Valladolid, del que dicen los que allí ejercen que ha sido uno de los edificios más caros de construir, mucho impacto de apariencia exterior, pero con un diseño interior lamentable, como hecho por quien ignora casi todo sobre cómo tiene que estar construido un edificio donde se enseña música. Pero en el viejo y en el nuevo y en muchos otros de los que tengo noticia he conocido y sé de enseñantes extraordinarios, vocacionados, con amor a la música, con ganas de enseñar, mezclados con funcionarios a los que les aburre enseñar música, y que suelen ser siempre los que más se quejan. Y mi convencimiento es que la batalla la van ganando cada vez más los primeros. Quien hoy quiera ser un buen instrumentista, creo que tiene todos los medios en muchos centros. Y creo que los segundos terminarán por extinguirse, porque son gente de otro tiempo histórico. Y no me extraña que haya muchos profesores impacientes por no tener todo lo que necesitan. Les pediría que se dediquen a enseñar, que eso compensa y produce gozo, que los alumnos no paguen las carencias y los errores, y que tengan constancia, empujando todo lo que puedan a quienes les administran. Porque ése es otro gran problema pendiente, ya que un Conservatorio no se puede regir por normas de un Instituto de Enseñanza Media.

*20. También me gustaría que me dijera cómo valora su larga experiencia como catedrático de Etnomusicología en el Conservatorio*

Para mí fue muy buena, porque me obligó a sistematizar y ordenar mucho material que ya tenía pensado y redactado, disperso en muchos trabajos y cancioneros. Para los alumnos... Bueno acudían a mi clase muy relajados, porque yo me exigía sobre todo a mí y les daba mucha información sobre unas músicas, sobre todo canciones, que desconocían. El Folklore no era más que una 'maría' necesaria para el título de Pedagogía y de Composición, en el plan anterior. Así y todo creo que les aporté conocimientos bien razonados sobre una veta de cultura musical que relativiza bastante la música que llaman 'culta'. Después de la reforma, el Folklore ha pasado a ser Etnomusicología. Creo que sólo se estudia con un plan bien redactado en Salamanca. Conservatorios como el de Madrid, Zaragoza, y otros, renunciaron a la especialidad. Los estudiantes de música, como es lógico, estudian

para poder encontrar un trabajo profesional. Y la Etnomusicología da muy pocas oportunidades de ejercer como especialista, sea enseñante o investigador.

21. *¿Cree que son suficientes los esfuerzos dirigidos a la investigación etnomusicológica y a su divulgación, así como los presupuestos destinados a la organización de eventos que fomenten la música popular (conferencias, talleres, conciertos...)?*

De ninguna manera. Los propios músicos profesionales, en el fondo, desprecian la canción popular tradicional aunque no lo manifiesten porque no sonaría bien. Para los de la gran música, que son los asesores de quienes tienen poderes en el campo de la enseñanza musical, se trata de una música menor, una cancioncillas breves, una especie de música de autor deteriorada por el pueblo ignorante en música. Así que la etnomusicología siempre será siempre una especialidad como ornamental. Los que nos movemos en el mundo de esa música tenemos que buscarnos la vida y el trabajo por nuestra cuenta. Y en ese mundo hay de todo, desde gente con las ideas muy claras sobre lo que puede pervivir de esta música en la sociedad de hoy, hasta espabilados y vividores que deslumbran (o engañan) a los consejeros y concejales de Cultura asegurándoles que están salvando la tradición musical popular. Un mundo muy variopinto, en el que también abundan los que ignoran todo sobre las músicas que cantan, y ni escogen lo mejor, ni saben tratar musicalmente lo que escogen.

22. *¿Cuáles son, en estos momentos, los retos de la investigación etnomusicológica?*

Como es bien sabido, la Etnomusicología se estudia hoy también en las Universidades, como especialidad de la Musicología. Pero tal especialidad topa con dos barreras por hoy insalvables. Una, que un especialista se hace ¡en dos cursos!, cuando después de una iniciación correcta hace falta un tiempo largo para dominar mínimamente un mundo tan vasto. Otra: que además, salvo alguna excepción rarísima, los profesores (o catedráticos) que imparten la especialidad se dedican a estudiar en la música todo lo que no es música, sino antropología, etnografía, historia, psicología, sociología, economía, etc. etc. Está bien claro cuál es el reto, al cual casi nadie responde hoy por hoy.

23. *Como gran erudito en la materia, me gustaría que explicara brevemente a nuestros lectores dónde reside la importancia y singularidad de nuestros folclore?*

Digamos estudioso, que suena mejor que erudito. La explicación de esta importancia y singularidad es bastante fácil de exponer en pocas palabras. De toda Europa occidental, es España el único país en que aparecen en la tradición popular musical oral sistemas melódicos y fórmulas rítmicas que suenan de un modo diferente a la música de autor, de escuela, la que siempre hemos oído y aprendimos desde pequeños. En todos los demás países (a excepción de algunos rincones como Bretaña) la música popular tradicional suena igual que la música que llaman 'culta'.

Un alemán, un italiano, un austríaco, un inglés, y hasta un noruego, conocen y entonan cantos populares, pero es como si cantaran lo más sencillo, simple y breve de la música que han compuesto los grandes músicos del clasicismo y romanticismo: nunca salen de los sistemas tonales mayor y menor. Esta diferencia es la mayor riqueza de nuestra música popular tradicional, en la que además del tono mayor y menor, hay un bloque muy amplio, que en algunas regiones supera la mitad del repertorio, en el que las melodías están organizadas conforme a sistemas que tienen como bases, además de esos tonos mayor y el menor (Do y La, simplificando), las demás notas de la serie natural: Re (con su VI grado mayor y VII menor con relación al I), Mi (sobre todo), Fa (con el IV grado en tritono con el primero), Sol (con su VII grado natural), y Si, cuya sonoridad desconcierta mucho más, porque además de su extraño comportamiento e interválica, las melodías vienen a reposar de forma conclusiva en el sonido menos conclusivo para un oído educado en el sistema tonal. Evidentemente, este mundo de sonoridades obedece a otros comportamientos de inventiva e interpretación que no se estudian 'en la escuela'; y si se los quiere entender, y buscarle un recinto sonoro cómodo a las melodías modales, no sirve completamente, ni la teoría del solfeo en uso, ni una parte de la armonía que ha regido la composición en los cuatro últimos siglos.

Y otro tanto sucede en cuanto al ritmo. En la música tradicional hispana perviven sistemas rítmicos irregulares que agrupan las fracciones de una fórmula en bloques irregulares de 5 (2+3, 3+2), de 7 (2+2+3, 2+3+2, 3+2+2), de 8 (3+3+2, 3+2+3, 2+3+3); y de 9, 10, 11 o más fracciones que se combinan en fórmulas de muy diversa distribución y acentuación. Por supuesto, si exceptuamos algún raro compás de 5, tales fórmulas también son completamente ajenas a las músicas de los 5 últimos siglos, y sin embargo han pervivido en la música popular tradicional de una buena parte de la península Ibérica. Y a mi entender, los pocos profesores que han impartido clases de folklore en los conservatorios no han abierto este rico mundo a sus alumnos, quizá porque ellos mismos todavía no lo habían descubierto completamente, aunque hoy ya hemos logrado abrir brecha.

Ésa es nuestra gran riqueza, hoy por explotar en todos los terrenos, incluido el de la creación musical. No digamos el pedagógico, con las enormes posibilidades que tendría... Se parte siempre, y se sale muy tarde, del compás de 4/4, como si fuera ¡la madre de todos los compases! ¡Qué inmenso error y carencia!

*24. No podemos terminar esta entrevista sin pedirle que nos diga, brevemente, qué han significado para usted Voces de la Tierra y Alollano, y cuáles son sus proyectos más inmediatos.*

Con los dos grupos me propuse la finalidad a la que aludí en la referencia a los coros que he dejado hecha en la respuesta a la pregunta 16. Con los dos coros he dado conciertos para toda clase de públicos, a los que ha asistido un tipo de oyentes muy diverso en aficiones, conocimientos musicales y edades, y muy necesitado y deseoso de oír músicas que no le aburran, ni por demasiado 'pop' ni por demasiado 'classical'. Nuestro último concierto, durante las fiestas de San Pedro 2009 en Zamora, fue escuchado por unas 3.000 personas en la Plaza Mayor. Sonó nuestro coro de 36 voces mixtas y nuestro conjunto instrumental formado por sonidos de flauta, oboe, clarinete, clavicémbalo, trombón, acordeón, (unos

naturales y otros sintetizados), guitarras, contrabajo o bajo eléctrico, y percusiones. Todo amplificado con una microfónica y megafónica de alta calidad y muy buena técnica. El público, el que he dicho: de todo en niveles, aficiones y edades. Sé que esto sonará a presunción a algunos músicos profesionales. Pero de los arreglos corales e instrumentales no pueden hacer ningún comentario desfavorable, pues la mayor parte de ellos no saldrían airoso de los desafíos que plantean algunas de las melodías que cantamos. Yo todavía no he escuchado, ni a la cara ni por escrito, alguna crítica razonable que me haga dudar de lo que estoy haciendo. Y en cuanto a oyentes en silencio, estirando el cuello ... ni punto de comparación. Nosotros respondemos a la avidez por la buena música, que hay en muchas gentes de toda condición y nivel. Preparamos público para otras músicas.

Nuestros proyectos actuales son: continuar editando, ahora con otro sello o patrocinio, la colección 'El tesoro del cancionero popular español', que comenzamos con el sello RTVE Música; una antología de 12 cánticos religiosos que recoge lo mejor de la tradición popular del ciclo Cuaresma-Semana Santa-Pascua (ya la hemos dado en cuatro conciertos directos), y la Pastorada Leonesa, para la que tenemos el encargo de recuperarla de varios modos: en 2 discos para que los leoneses sigan escuchándola (está casi completamente extinguida) y para que se pueda interpretar (y/o representar, si procede) en concierto en la variante más cercana a un posible original. Sin que este proyecto sea obstáculo, todo lo contrario, a que se siga representando y cantando en los escasos núcleos de población rural donde todavía pervive una tradición que antaño cubría la mayor parte de los pueblos del cuadrante sureste de la provincia leonesa, más algunos otros de varios puntos geográficos.

Suficiente para entretenernos y divertirnos.

**V**

**REFERENCIAS DE OTROS ESCRITOS  
Y PUBLICACIONES**



## **REFERENCIAS DE OTROS ESCRITOS Y PUBLICACIONES**

Por si pudiera interesar a algunos lectores, y como apéndice documental a este libro, dejo aquí referencia de otros escritos y trabajos también relacionados con la música popular de tradición oral. No he creído conveniente incluirlos aquí por motivos diferentes. Algunos de ellos forman parte de publicaciones amplias, sobre todo cancioneros tradicionales que yo mismo he recopilado y editado, y no se entenderían sin los propios textos musicales de los que son comentario. Otros me han sido solicitados como aportaciones a obras colectivas ya publicadas o en proceso de publicación, y en razón de ello no parece oportuno desligarlos del proyecto global que las comprende. Y otros, en fin, son escritos ocasionales que contienen referencias a documentos sonoros o transcritos en signos musicales sin los cuales tampoco se pueden entender en profundidad.

Los epígrafes repiten el orden y las denominaciones que he dado a cada sección del libro. Para la ordenación sigo aproximadamente un orden cronológico de redacción, ya que algunos de los que cito todavía no han sido publicados.

## ***TEMAS Y CUESTIONES***

CUATRO RECENSIONES BIBLIOGRAFICAS: Miguel Manzano, *Revista de Musicología de la SEdM*, vols. X-XII, años 1987-1989.

Comentario crítico acerca del contenido y metodología de clasificación y ordenación de cuatro obras de recopilación de música popular tradicional: *Cancioneiro galego*, de Dorothé Schubarth y Antón Santamarina; *Cancionero zamorano de Haedo*, preparado por Salvador Calabuig; *Cancionero popular de la Rioja*, de Bonifacio Gil, y *La Rioja en sus danzas y canciones*, de José Fernández Rojas.

RITMOS MATRICES DE LOS BAILES ESPAÑOLES: IDENTIFICACION Y ESTUDIO: Miguel Manzano, en *Actas del curso "La danza en la cultura tradicional: investigación, técnica y escena"*, celebrado en Zamora en diciembre de 1992. Edición privada, publicada por la Federación Española de Agrupaciones de Folklore.

El texto recoge la conferencia pronunciada en el curso, en la que se estudian los ritmos de los bailes tradicionales comparándolos y agrupándolos a partir de sus características musicales. El discurso se ilustra con abundantes ejemplos musicales que ayudan al lector a seguirlo.

LA JOTA COMO GÉNERO MUSICAL: UN ESTUDIO MUSICOLÓGICO ACERCA DEL GÉNERO MÁS DIFUNDIDO EN EL REPERTORIO TRADICIONAL ESPAÑOL DE LA MÚSICA POPULAR. Miguel MANZANO, Editorial Alpuerto, Madrid, 1996, 474 páginas.

En este trabajo se aborda el estudio de la jota en su aspecto musical a partir de una metodología comparativa que abarca 510 transcripciones musicales tomadas de cancioneros de toda España. De esta forma se detectan con claridad las diferentes estructuras melódicas con que aparece en la tradición y la línea evolutiva que ha experimentado a lo largo del tiempo. El libro contiene 231 ejemplos musicales para permitir al lector seguir el discurso sin necesidad de tener que consultar recopilaciones de difícil hallazgo.

JOTA:

Artículo breve redactado para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, por encargo del Consejo de redacción de la obra, en proceso.

DULZAINA

Artículo breve redactado para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* por encargo del Consejo de redacción de la obra, en proceso de edición.

## ***ESCRITOS Y TRABAJOS DE INVESTIGACION CON REFERENCIA LOCAL***

CANCIONERO DE FOLKLORE MUSICAL ZAMORANO: Miguel MANZANO, Editorial Alpuerto, Madrid, 1982.

Trabajo de recopilación que contiene 1085 transcripciones musicales recogidas directamente por el autor en la provincia de Zamora, desde 1971. Precedido de un prólogo en el que se hacen varias consideraciones acerca de la cultura musical tradicional.

CANCIONERO POPULAR DE CASTILLA Y LEON: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, Salamanca, 1989.

Recopilación antológica de 107 canciones de las nueve provincias de Castilla y León realizada por un colectivo y transcrita por Miguel Manzano. Contiene una amplia introducción a los aspectos musicales y comentarios a cada una de las tonadas, redactados también por M. Manzano.

LA MUSICA DE TRADICION ORAL EN CASTILLA Y LEON: CONSIDERACIONES GENERALES: en *Etnología y Folklore en Castilla y León*, Actas del Congreso del mismo título, celebrado en Soria en septiembre de 1985. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986.

Panorámica general acerca del estado de la música de tradición oral en Castilla y León. Revisión de los criterios de recopilación, estudio, reproducción y conservación de esta música.

CANCIONERO LEONÉS: Miguel MANZANO, Diputación Provincial de León, 1988-1991.

Obra en 6 tomos que contiene un total de 2162 documentos musicales recogidos por el autor en la provincia de León. Además del abundantísimo material, este cancionero contiene una amplia introducción dedicada al análisis de los aspectos musicales del repertorio recogido. En cada uno de los tomos se da referencia de las variantes melódicas de las tonadas leonesas que aparecen en todos los cancioneros del Noroeste de la Península Ibérica.

MUSICA Y POESIA POPULAR DE ESPAÑA Y PORTUGAL: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, Salamanca, 1991.

Reedición facsimilar de la obra *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, recogida por Kurt Schindler por la década de los 30 y publicada en Nueva York en 1941. Miguel Manzano escribe un amplísimo estudio introductorio bajo el título *Guía de lectura para un cancionero singular*, y una extensa relación comentada de variantes melódicas de la mayor parte de los cancioneros españoles.

PAGINAS INEDITAS DEL CANCIONERO DE SALAMANCA: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, Salamanca, 1996.

Edición facsimilar del fondo documental recogido por Aníbal Sánchez Fraile y Manuel García Matos por las décadas 40-50 en misiones encomendadas por el Instituto Español de Musicología. El trabajo de Miguel Manzano ha consistido en clasificar y ordenar los más de 700 documentos del fondo, redactar un extenso estudio de los aspectos musicales y una introducción a cada una de las secciones.

CANCIONERO POPULAR DE BURGOS, vols. I-VI. Miguel MANZANO. Burgos, Diputación Provincial, 2001-2005. Trabajo de recopilación integrado por más de 3000 documentos. De características similares a las del *Cancionero Leonés*.

MAPA HISPANO DE BAILES Y DANZAS DE TRADICIÓN ORAL. ASPECTOS MUSICALES. Publicaciones de CIOFF España, Ciudad Real, 2006, 1057 págs.

Un estudio completo de los aspectos musicales de los bailes y danzas de tradición oral transcritos en todos los cancioneros del país hispano. A la vez es el primer volumen de una obra en cinco tomos, en proceso de redacción por un equipo de especialistas, que incluye el estudio de los aspectos no musicales y la catalogación del repertorio completo.

#### EL FOLKLORE MUSICAL DE EXTREMADURA

Artículo amplio redactado para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, encargado por el Consejo de redacción de la obra, en proceso de edición

#### EL FOLKLORE MUSICAL DE ARAGON

Artículo redactado para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, encargado por el Consejo de redacción de la obra, en preparación.

#### EL FOLKLORE MUSICAL DE CASTILLA Y LEON

Artículo muy amplio redactado para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, en cargo por el Consejo de redacción de la obra, en proceso de edición.

MISAS POPULARES EN LATÍN EN LA PROVINCIA DE SALAMANCA. Varios autores, coordinación y publicación a cargo de Miguel Manzano. Centro de Estudios Tradicionales 'Ángel Carril', de la Diputación de Salamanca, 2009.

Un estudio completo de un tema inédito, sobre los aspectos históricos, litúrgicos y musicológicos de una tradición popular ya casi completamente extinguida.

## ***ESCRITOS OCASIONALES***

### **ENTRADILLA A LO LLANO PARA SERVIR DE PROLOGO**

Prólogo a la obra *Introducción a la música popular castellana y leonesa*, de Miguel Ángel PALACIOS GAROZ, Burgos, 1984.

### **LA MUSICA TRADICIONAL EN LA OBRA DE ANTONIO JOSE**

Estudio musicológico y comentario acerca del aspecto que indica el título sobre el contenido del disco *Jesús López Cobos y la Orquesta Nacional de España interpretan a ANTONIO JOSE*, vol. 2 de la Colección de Autores e Intérpretes Zamoranos, Zamora, 1985.

**A XEITO: MUSICA, CANCIONES Y BAILES DE LA MONTAÑA OCCIDENTAL ASTUR-LEONESA:** Editorial Celarain, León, 1987.

Comentario y estudio musicológico sobre el contenido de un disco con el mismo título. Se estudian especialmente los bailes en ritmo binario de la zona, comparativamente con los del cuadrante Noroeste de la Península.

**(NO SÉ DE DÓNDE VIENE ESTE TEXO, NI CÓMO BORRARLO  
CREO QUE SON LAS NOTAS A LA CONFERENCIA SUPRIMIDA.  
PINCHANDO EN EL TEXTO DESAPARECE EL SOMBREADO**

## **¿Por qué) No lo entiendo**

---

<sup>i</sup> Cf. Miguel MANZANO: *Cancionero de folklore musical zamorano*, nn. 903-905, pp. 509-526, Madrid, Editorial Alpuerto, 1982.

<sup>ii</sup> Miguel MANZANO: *Cancionero Leonés*, tomo VI, doc. nn. 2111-2162, pp. 421-480. León, 1991.

<sup>iii</sup> Desgraciadamente, las Actas del Congreso *Gregoriano Tercer Milenio* permanecen aún inéditas.

<sup>iv</sup> La ponencia de José Sierra es inédita, y sólo dispongo de una copia que él mismo me ha facilitado.

<sup>v</sup> No dispongo de la cita de Pedrell.

<sup>vi</sup> ROMERO DE ÁVILA, Jerónimo: *Breviarium Gothicum secundum regulam beatissimi Isidori Hispalensis Jussu Cardinalis Francisci Ximeni de Cisneros Prius Editum; nunc operam Excmi. Antonii Lorenzana Sanctae Ecclesiae Toletanae Hispaniarum Primatis Archiepiscopi recogn. Sacelli Mozarabum, Matrity anno MDCCLXXV*, apud Joaquin Ibarra, Introducción, p. XXVII.

---