

## **ÍNDICE DEL TRAMO IX DE TRABAJADOR (MEDIO EN PARO) POR LIBRE A FUNCIONARIO EN UN CONSERVATORIO**

### **1. El acceso a una Cátedra, como una carrera de obstáculos: p. 1**

Midiendo mis posibilidades: p. 1

¿Dispensa de titulación o examen de suficiencia?: p. 2

Decisión tomada: hacer uso de la dispensa de titulación: p. 2

### **2. Una oposición en que a nadie me opuse: p. 3**

**El primer apuro:** p. 4

La primera prueba: p. 5

**El segundo aprieto:** p. 6

Armonizar, analizar, transcribir: tres tareas complicadas bien superadas: p. 6

Entregar los trabajos y esperar el resultado. Puntuación: 30 = el máximo: p. 8

**Mis primeras clases en un Conservatorio:** p. 9

El primer Claustro: un campo de batalla: p. 9

Un primer trimestre tranquilo: p. 9

### **3. Tempestad a la vista: una oposición invalidada: p. 10**

Se cumplieron mis temores: la dispensa de titulación no era válida: p. 10

Un nombramiento provisional atípico: nombramiento 'en calidad de experto': p. 11

Un suelto de Antonio Gallego en el ABC denuncia 'un atropello legalista': p. 11

**Vuelta atrás y repetir la oposición:** p. 12

Un examen de suficiencia: otra valla en el camino: p. 12

Superado el nuevo obstáculo, repetición de la oposición: nuevas pruebas: p. 13

¡Por fin, el esperado título!: p. 14

### **4. El Cancionero popular de Burgos, nueva y ambiciosa propuesta: p. 14**

Entrevista inesperada: p. 14

Un plazo de espera para sopesar pros y contras: p. 14

Contacto con Gonzalo Pérez para proponerle trabajar en equipo: p. 14

Respuesta positiva: el Grupo Yesca llevaría a cabo el trabajo de campo: p. 15

Proyecto, memoria de ejecución y becas de trabajo compartidas: p. 16

**El Cancionero Popular de Burgos: una obra enciclopédica:** p. 16

Desarrollo del trabajo y resultados: p. 16

Un total de 313 documentos recogidos en 403 poblaciones: p. 16

El cancionero más voluminoso de toda la historia de la recopilación: p. 17

Un valor documental añadido: las fotografías antiguas del *Photo Club*: p. 18

Breve semblanza de Salvador Domingo, mediador y gestor ejemplar: p. 17

El concurso de campaneros: un regalo extra: p. 17

El Cancionero de Burgos me abre nuevos horizontes profesionales: 21

La suerte de haber conocido y tratado al 'Grupo Yesca': p. 21

### **5. La Cátedra de Folklore**

**en el Conservatorio Superior de Salamanca:** p. 22

Vuelta a mi clases, sin zozobras: p. 22

Una 'propina didáctica' la clase de *Formas musicales*: p. 22

Dos tipos muy diferenciados de alumnos: p. 23

El encuentro con Luis Prensa: una oportunidad gratificante: p. 23

**La tradición oral y la lectura musical se dan la mano:** p. 24

**Problemas y fricciones en la renovación de un Centro:** p. 25

Los problemas de un Centro en expansión: p. 25

**La elección de nuevo Catedrático de Gregoriano** deja en claro las deficiencias de la Musicología en la Universidad: p. 26

**Un conflicto legal que abrió una zanja de separación:** p. 28

Invectiva contra 'Los ocho Magníficos': p. 28

Un Claustro convertido en un campo de batalla: p. 28

Cartas van, cartas vienen... p. 29

Separación de los Conservatorios: el Profesional al edificio nuevo: p. 29

Y el Superior, en el edificio viejo, destartado y saqueado: p. 80

Un reinicio complicado: nuevas batallas intestinas: p. 80

## **6. Aspectos positivos: p. 33**

Mi tarea de enseñante, con un objetivo muy claro: p. 33

El núcleo de mi programa: análisis de la música popular de tradición oral: p. 34

Tipos de alumnos: asistentes, simples alumnos y discípulos: p. 34

**'Cinco glosas a una loa': mi primera composición para órgano:** p. 36

Las sugerencias de Luis Dalda, Catedrático de Órgano: p. 36

El estreno de la obra, interpretaciones posteriores: p. 37

Las 'Cinco glosas' en Italia: interpretación y comentario de Enrico Viccardi: p. 39

Tres nuevas composiciones para órgano: p. 39

## **7. Otros recuerdos agradables y desagradables: p. 40**

Un concierto de piano memorable: pp. 40

Una clase magistral de improvisación con Emilio Molina: p. 41

Los apuros de un Jefe de Estudios: p. 42

Las comidas-tertulia con Dalda y Pedro Bonet en el 'Fonseca': p. 43

Nueva 'lucha por el poder' que encona los ánimos: p. 43

## **8. El traslado al nuevo Conservatorio Superior: p. 43**

Recinto nuevo, problemas viejos y solución drástica: p. 44

Un Inspector atípico, que sabe música, pone en orden el comienzo: p. 44

**Algunos recuerdos de una época tranquila:** p. 45

Conocer a Marcel Pérès: p. 45

Conciertos orquestales y clases magistrales: p. 46

El reestreno de mi obra 'Reflexión primera': p. 46

## **9. Folklore y Etnomusicología: etnomusicólogos y 'musicántropos': p. 47**

Un trabajo ingente llevado a cabo por 'espontáneos' apasionados: p. 47

El Instituto Superior de Musicología: labor constante durante medio siglo: p. 48

El viraje: del estudio de la tradición musical a la Antropología de la Música: p. 49

La Sociedad Española de Etnomusicología: refugio para musicántropos: p. 51

Ramón Pelinski, impulsor de la SIBE, pero crítico implacable: p. 51

**Incursión hodierna: Un Excursus necrológico:** p. 53

## **10. Recuerdos y vivencias "extra cathedram": p. 55**

**Un acercamiento a las músicas sefardíes:** p. 56

Intercambios y recuerdos varios: p. 56

Con Miguel Sánchez: p. 56

Con Edwin Seroussi: p. 57

Con Susana Weeich-Shahak: p. 59

**11. 1990, una década de intensa actividad docente y creativa:** p. 60

**Conferencias y cursos varios:** p. 60

*Fuentes populares en la música de 'El sombrero de tres picos':* p. 61

*Música de raíz popular en el Cancionero de Palacio:* p. 61

*La influencia del folklore en el nacionalismo musical:* p. 62

*La música de los romances tradicionales: metodología de análisis:  
y reducción a tipos y estilos.* p. 63

*Ritmos matrices de los bailes populares de España: identificación y estudio:* p. 64

*Los orígenes musicales del Flamenco:* p. 65

*Ambigüedad y erotismo en la canción popular castellana:* p. 67

**Cursos y cursillos:** p. 69

**La jota como género musical: un antiguo trabajo interrumpido  
y una beca de trabajo:** p. 69

Edición de un libro que 'habla de sí mismo': p. 72

**12. Mi relación con CIOFF ESPAÑA:** p. 73

Actividad como Jurado en la Beca anual: p. 73:

Conferencia en el XXIII Congreso anual de CIOFF, en Buenos Aires: p. 73

Viaje y conferencia en Santa Fe: p. 74

Conferencia 'improvisada' en la Universidad de Santa Fe: p. 75

Una breve estancia turística en Buenos Aires: p. 79

**13. Otros recuerdos:** p. 81

Tres artículos para el *Diccionario Español e Hispanoamericano de la Música:* p. 82

Dos recensiones bibliográficas en la *Revista de Musicología:* p. 82

Un curso sobre modalidad en el canto gregoriano: p. 82

Composición de dos himnos de canto gregoriano + polifonía: p. 83

Música para un texto de Gerardo Diego dedicada a Ismael F. de la Cuesta  
en su cumpleaños: p. 84

4º Premio Nacional de Folklore 'Agapito Marazuela'. p. 85

Una nueva beca de trabajo de CIOFF ESPAÑA: p. 86

**14. De funcionario en activo a jubilado pensionista:** p. 88

Mi último curso en el Conservatorio Superior: p. 88

Últimas tareas: p. 89

Preparación de nuevos programas: p. 89

Un tribunal de oposiciones a mi sucesión en la Cátedra: p. 89

**Respuesta a una carta indignada y desafiante:** p. 90

**INCURSIÓN HODIERNA:** *Mi alumna María Dolores Pérez lee su tesis doctoral  
en la Universidad de Salamanca:* p. 94

**15. El perfil de un Etnomusicólogo de un Conservatorio Superior:** p. 96

**16. Colofón** (con una carta de agradecimiento): p. 99

## **TRAMO IX: DE TRABAJADOR (MEDIO EN PARO) POR LIBRE A FUNCIONARIO EN UN CONSERVATORIO**

Si en mi vida de músico ha habido un episodio inesperado e inimaginable para mí, era verme como profesor en un conservatorio, y además de grado superior. Pero, ¡cosas de la vida!, precisamente, me empujaron en muy poco tiempo a verme impartiendo clases de Folklore, o mejor dicho, de Música Popular de Tradición Oral, en uno de aquellos centros de enseñanza, de los que tan lejos siempre había estado.

### **1. El acceso a una cátedra, como una carrera de obstáculos**

Sigo el desarrollo de este episodio desde el punto en que lo dejé: en el empujón que me dio Antonio Gallego para animarme a preparar el 'asalto al sillón de un catedrático–funcionario'. Después de aquel día pasé varios más en el desconcierto total, en las dudas, que empezaron a disiparse cuando me dije a mí mismo que el 'no' ya lo tenía, y que nada iba a perder por intentar conseguirlo. Lo primero que hice al decidirme a probar suerte fue solicitar toda la documentación relativa a la realización de un *examen de suficiencia*, regulado por el artículo 20 del Reglamento General de Conservatorios. Conservo copia de mi carta, con fecha 28 de noviembre de 1988. Mi caso, según indagaciones que pude ir haciendo, era semejante al de varios profesores y algunos catedráticos que habían accedido a la enseñanza por aquel procedimiento. La respuesta me sirvió para saber cuáles eran las condiciones para la admisión a la prueba, que aun no siendo fácil, entraba cómodamente, según mis estimaciones, dentro de mis posibilidades.

Después busqué y encontré en el BOE el cuestionario de los temas para la oposición a las Cátedras de Folklore en Conservatorios Superiores, que aparecía en el de fecha 9 de marzo de 1988. Las plazas, que en el del miércoles 30 de marzo eran sólo dos, en el del 29 de septiembre ya fueron tres, una en Murcia, otra en Salamanca y otra en Zaragoza. El cuestionario enumeraba 40 temas, todos ellos muy fáciles de preparar para mí, porque trataban aspectos muy generales, que había que esquematizar y memorizar; los primeros sobre conceptos generales, a partir del tema 26 hasta el final sobre el folklore de todas las regiones (ya comunidades autónomas) y tierras de España, y los del 16 hasta el 23 sobre las músicas populares de todos los continentes, agrupadas en grandes bloques. Los ejercicios prácticos eran para mí lo más sencillo, pues equivalían a lo que llevaba haciendo en los 15 años últimos: analizar técnicamente una canción

popular propuesta por el tribunal, armonizar para cuatro voces mixtas una canción popular, y transcribir al dictado una melodía popular. Y en cuanto a la puntuación por méritos, como publicaciones relacionadas con el folklore, composiciones estrenadas y premios de investigación de música tradicional en concursos de ámbito nacional, bien seguro estaba yo de que iba a puntuar el máximo de cada apartado. Y finalmente, el hecho de que una de las plazas fuera Salamanca me dio mucho ánimo, porque era esta plaza la única que me daría posibilidades de aceptarla si aprobaba y podía escoger, mientras que irme a vivir a Zaragoza o a Murcia no podía entrar en mis planes.

En cuanto al asunto de elegir entre presentarme con la dispensa de titulación que ya tenía para dar clases en nivel de Bachillerato, o bien preparar el examen de suficiencia que me diera la misma posibilidad, siempre que lo aprobara, seguí el consejo que me dio Emilio Rey, en los siguientes términos: 'Lo mejor es que por si acaso te hiciera falta, solicites ya el examen de suficiencia, pues tienes de plazo todo el curso 89-90 para hacerlo y tienes tiempo de actualizar y esquematizar lo que necesites. Pero además prepara el programa y preséntate a la oposición, que sabes de sobra que vas a aprobar, porque de folklore sabes tú por lo menos tanto como cualquiera de los que te podrían examinar. Aunque no tienes que olvidar que hay algunos muy huesos que te pueden caer en el tribunal y arrimarte algún obstáculo, como es costumbre. Así que vete preparado para cualquier eventualidad.' Me dejó preocupado Emilio, porque él llevaba ya dos años como profesor de Folklore (uno como profesor auxiliar interino y otro como profesor especial en prácticas) y sabía muy bien que el tratar de meter al examinando en algún apuro era una costumbre inveterada en los tribunales de oposiciones a conservatorios. Me recomendó sobre todo redactar una *memoria*, con programa incluido, para tres cursos de Folklore, exponiendo con detención la metodología que hay que desarrollar para explicar una materia en la cual, seguro, mis examinadores iban a encontrar una guía y una ayuda en algo de lo que seguramente tenían ideas más bien generales (el Folklore siempre fue algo marginal en los programas). La ayuda de Emilio, que siempre estuvo a mi lado, me resultó muy útil. Yo también le había ayudado a él en algunos temas cuando dos o tres años antes se presentó a la misma plaza y la superó, lo que le dio acceso a la cátedra en el R.C. de M. de Madrid. Nuestra relación profesional se convirtió en una amistad que hemos conservado hasta hoy mismo (estoy escribiendo esto en marzo de 2015).

Seguí al pie de la letra los consejos de mi amigo. Repartí mi tiempo entre la preparación de los volúmenes segundo y tercero del *Cancionero Leonés* (dos tomos cada uno), que empezaban a urgir, conforme al aviso que me había dado el Presidente de la Diputación de León, y el resto del tiempo a preparar los esquemas del temario. Al mismo tiempo, y por si surgieran problemas con la dispensa de titulación, comencé a repasar toda la bibliografía que tenía de las asignaturas que comprendía el temario del examen de suficiencia. Tuve la suerte de poder asistir a un curso de Paleografía Musical que impartió Dionisio Preciado en Valladolid, que me abrió las puertas a un campo de estudio en el que había entrado sólo de puntillas y que me vino muy bien para poder ejercitarme en la práctica de la transcripción de las notaciones antiguas. También traté de 'ponerme en dedos' en el teclado, puesto que uno de los ejercicios que tendría que hacer era del nivel de segundo curso de órgano. Mis manos no estaban tan ágiles

como diez años antes, pero tampoco estaban engarrotadas, y las despabilé poniéndome ejercicios y tocando repertorio del más complicado que tenía en mis antologías. Repasé, recordando, los últimos ejercicios de armonía del método de Zamacois, y di también un buen repaso a su tratado de *Formas Musicales*. Y además de todo, redacté una memoria de más de 100 folios, que todavía conservo, en la que puse todo el esmero, dada la importancia que podía tener.

## **2. Una oposición en la que a nadie me opuse**

Entre estas ocupaciones añadidas a las que ya tenía de antes, la más urgente de las cuales era dar fin a la edición del *Cancionero Leonés* (dos volúmenes, cuatro tomos), transcurrió uno de los años más densos que he pasado en toda mi vida, tanto por las diversas tareas en las que andaba metido como a causa de los trances por los que, a mi edad (55 años), tenía que pasar: una prueba de aptitud, el inicio como enseñante y el ingreso, si aprobaba, en un claustro de profesores, en un ambiente para mí desconocido, sobre el que siempre había tenido una actitud distante y una opinión peyorativa. Todo ello si era admitido a la oposición y la aprobaba, pues si la dispensa no era válida, un examen de suficiencia, que sería en cualquier caso una prueba dura para mí, y una nueva oposición, si quedaba sin cubrir alguna de las tres plazas convocadas, se me dibujaban como dos nubes grises en un horizonte poco despejado. ¡Quién me habrá mandado a mí meterme en estos líos!, me decía a menudo.

Llegó, por fin, la convocatoria de las oposiciones, publicada en el BOE del lunes, 17 de abril de 1989, en la que aparecían las 2 plazas de Profesores Especiales de Conservatorios de Música, que como he dejado escrito, se ampliaron a 3 en otro BOE del 29 de septiembre. Cuatro páginas densas atiborradas de un texto lleno de normas y subnormas, requisitos y disposiciones, me tuve que leer y releer, para no incurrir en ninguna omisión que invalidara la prueba. Allí estaba, en la página 11009, aquel número 8.5 del articulado, que a mí me daba pánico sólo con leerlo: *“Quienes dentro del plazo fijado no presentasen la documentación, o del examen de la misma se dedujera que carecen de alguno de los requisitos señalados en la base común 2 (‘Estar en posesión de los títulos que para cada cuerpo se detalla en las bases específicas de cada uno, que aparece en esta misma convocatoria’), no podrán ser nombrados funcionarios en prácticas y quedarán anuladas sus actuaciones, sin perjuicio de la responsabilidad en que hubieran incurrido por falsedad en la solicitud inicial.”* Preparé, pues, todos los documentos y certificaciones que se me pedían en la convocatoria, los rellené y cumplimenté según las normas que aparecían al dorso del impreso oficial, pagué los derechos (3.200 pts.) y los presenté en tiempo y forma en la Dirección Provincial de Educación y Ciencia de Zamora el 26 de abril de 1989. De la misma Dirección recibí el siguiente 24 de mayo la comunicación de que había sido admitido provisionalmente al concurso-oposición de Profesores Especiales de Conservatorio de Música. Y a esperar la convocatoria de la prueba, de la que Emilio Rey quedó encargado de avisarme, y que tuvo lugar al final del curso 1988-89, en la última semana de junio.

Preparé mi maleta y me hospedé en el Hotel Ópera, que hacía calle con los espacios altos del Teatro Real, en el cual se alojaban, ante de su reforma, las clases del Conservatorio Superior. Aunque no lo recuerdo con precisión estoy casi seguro de que comencé el examen un martes, para continuarlo durante los días de la semana, con algún día libre por medio. Emilio Rey, por darme tranquilidad, me había comunicado que me presentaba yo solo para las tres plazas de Folklore. No tener que competir contra nadie me tranquilizó bastante. Se me asignó para las pruebas un tribunal formado por D. Ismael Fernández de la Cuesta como Presidente, y del que formaban parte cinco catedráticos del área de Musicología e Historia de la Música. Estaban todos dentro cuando yo llegué. Alguien salió a decirme que esperara un poco, porque el tribunal tenía que resolver antes un asunto. Me dio un vuelco el corazón al oír esto, porque siempre tenía presente el nubarrón de la dispensa de título. Pero me decía a mí mismo: 'Si hubiese habido algún problema, me lo habrían comunicado a tiempo'. Por fortuna el problema no me afectaba a mí, sino a otro de los examinandos, que se presentaba a una plaza de otra especialidad.



*El recinto de mi encierro para el examen estaba situado en la fila de ventanas que aparecen debajo de la cornisa grande del Teatro Real.*

### ***El primer apuro***

Alguien abrió un momento después la puerta invitándome a entrar. Como hacía tanto tiempo que no me presentaba ante un tribunal, me impresionó ver allí a mis cinco jueces, dispuestos a escucharme y a calificarme. Pero también me dio alguna tranquilidad comprobar que sobre la mesa estaban todos los documentos que yo había aportado para justificar algunos de los apartados de la calificación: el grueso *Cancionero de Zamora* y los dos primeros tomos del *Cancionero Leonés*, las *24 Canciones zamoranas para coro a 4 y 5 voces*, los dos discos de *Salmos para el pueblo*, con sus folletos respectivos, los tres discos de folklore grabados por *Voces de la Tierra*, mi título de Organista de la Catedral de Zamora, los dos *Premios Nacionales de Folklore*, la separata del artículo *Estructuras arquetípicas de recitación...*, varias *reseñas bibliográficas* publicadas en la *Revista de Musicología*, y los cinco ejemplares de la *Memoria*, uno para cada miembro del Tribunal, que contenían la exposición de mi plan de enseñanza y el programa para los tres cursos de Folklore. Me quedé en pie, como un reo a quien se va a juzgar, hasta que el Presidente me invitó a sentarme y a razonar y justificar, en una media hora, la *memoria* que les había entregado. A la exposición siguieron algunas preguntas, no recuerdo ya cuáles, a las que pude responder con tranquilidad, eso sí lo recuerdo.

Superado este primer susto, llegó el segundo: sacar una de las 40 bolas del bombo para exponer un tema. Aunque no recuerdo el número, no se me ha olvidado que estaba relacionado con la *fijeza y mutación en la música popular de tradición oral*. En esto tuve gran suerte, porque con la práctica de ordenar las variantes melódicas en los cancioneros que había publicado pude hacer una exposición clara, con dominio del asunto, e incluso indicando al tribunal que delante de ellos tenían un ejemplar del *Cancionero de Zamora* en el que había ordenado 18 variantes de la melodía de un *canto de boda*, que allí aparecían dispuestas en un orden lógico evolutivo. Después vinieron algunas preguntas, ya no recuerdo muy bien cuáles, pero sí que D. Mariano Pérez me metió en un aprieto pidiéndome alguna aclaración sobre algo que había dicho. También D. José M<sup>a</sup> García Laborda me pidió ampliar algún aspecto de mi exposición del tema, y por último intervino también D. Jacinto Torres, creo recordar que sobre algo relacionado con la transcripción. También recuerdo que las aclaraciones no me resultaron difíciles, sino que me dieron la ocasión de demostrar que en cuestiones de cancioneros y canciones estaba bastante seguro.

Esta sí que es novia Arpañín



A la gala del galón que la llevo Farruella de Tábara



Despidete, dama hermosa Cartejosa de Duero



**Tres variantes melódicas de la canción de bodas**

Terminaron invitándome a salir, para deliberar, y despidiéndome con caras en las que no adiviné severidad, ni tampoco connivencia ni signo alguno de aprobación ni desaprobación. Jueces profesionales, pensé. Mejor para mí. La última advertencia me la hizo el Presidente, indicándome que al día siguiente no tenía que acudir, pues estaba reservado para que los componentes del Tribunal cambiasen impresiones sobre las pruebas orales y escritas y sobre la documentación que había presentado, para valorarla en orden a la puntuación. Me previno de que el día de la prueba escrita no podía salir del recinto hasta que no la hubiera terminado, y que el bedel que vigilaba en aquella planta recogería mis papeles y delante de mí la metería en un sobre con un precinto sellado. También me advirtió sobre lo que ya sabía: que las pruebas prácticas, escritas, consistían en una transcripción musical a partir de una grabación sonora, una armonización a 4 voces de una melodía y un análisis de una música popular ya transcrita.

Como tenía un día libre, dediqué la mañana a descansar y quedé con Emilio Rey, que no formaba parte del tribunal, para hacer una visita por la tarde a Dionisio Preciado, predecesor de Emilio en la enseñanza de Folklore en el Conservatorio Superior, en la residencia donde vivía, en la calle de



Bravo Murillo. Fue una tarde tranquila, porque lo peor de mi examen, en mi opinión, ya había pasado, como en efecto sucedió. Sólo recuerdo con detalle dos cosas: la habitación en que vivía Preciado era más bien pequeña y estaba tan atiborrada de libros por todas partes, incluida la mesa y el suelo, que no había manera de moverse allí. La charla con Preciado fue muy animada, porque era un hombre afable y de risa pronta. La confianza que tenía con Emilio hacía que éste le picara continuamente, tirándole puntadas sobre temas que sabía que le hacían saltar en el sillón. El otro recuerdo es que volvimos para el centro a pie. Hablamos por los codos aquella tarde, más Emilio que yo, todo hay que decirlo, pues aunque yo estaba bastante confiado, tenía mis dudas, al no saber a ciencia cierta qué me esperaba al día siguiente. Emilio me recomendó prepararme un buen bocadillo y bebida pues no podía salir de la clase hasta que hubiera terminado y entregado el sobre con todas las pruebas escritas realizadas.

### ***El segundo aprieto***

A las diez de la mañana comenzó mi encerrona para la prueba escrita. Uno de los miembros del tribunal, creo recordar que fue Mariano Pérez, me entregó los materiales sobre los que debía trabajar. Para la transcripción me entregó un pequeño cassette con una grabación. Hizo una prueba de sonido para ver si funcionaba bien: escuché el sonido de un instrumento raro, con timbre como de gaita o dulzaina. 'Correcto', dijo. El segundo era una canción sin título ni número alguno, sin duda tomada de una página de un cancionero: tres líneas de melodía y dos textos (estrofas) bajo las notas. Después supe que la melodía pertenecía al *Cancionero Popular de La Rioja*, editado por el CSIC con materiales que había dejado recogidos y transcritos Bonifacio Gil. Yo desconocía la obra, pues su publicación era reciente, databa de 1987. Una vez que la leí con atención vi que se trataba de las dos primeras estrofas de un romance. Su sistema melódico era el modo de Mi con el VII grado cromatizado, precisamente el que yo más había trabajado, por ser el más presente en la tradición de Zamora y León. Así y todo me costó varias horas terminarla, pues la armoniqué en dos maneras diferentes, la segunda de las cuales llevaba a un D.C. para poder repetir el primer verso y terminar con él. Traslado aquí el ejercicio para que los lectores que puedan se den cuenta de los recursos que tuve que buscar para que la pieza no fuera un ramplón 'salir del paso'.

Cornago

89  
35

(♩ = 138)

Sen - ta - di ta es - tá la Vir - gen A los  
Por a - lí pa - só Je - sús, Le dí -

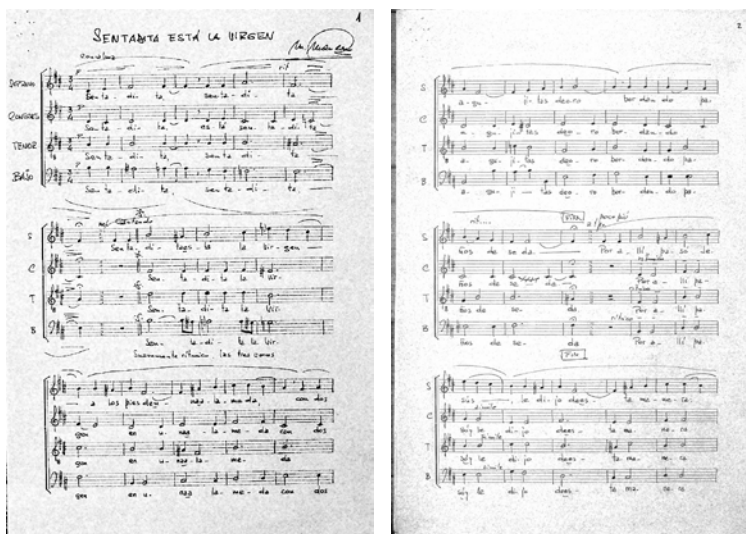
pies de u ma 3 - la - me - da, Con dos a - gu ji - tas  
jo de es - ta ma - ne - ra: ¿CÓ - mo que - réis que os

de o - ro Bor - dan - do pa - ños de se - da.  
ha - ble, T'an trís - te y en tie - rra a - je - na?

### ***Tonada propuesta***

El segundo ejercicio fue el análisis de dos documentos musicales transcritos, tomados de alguna publicación de músicas del norte de Argentina. Eran completamente diferentes, la primera,

*Una versada al Pingo Tordillo* se desarrolla con amplitud sobre un sistema una escala completa de *Sol4* agudo a *Sol3* en un sistema pentafónico, en el que la voz del cantor realiza frases sueltas, como improvisadas sobre diferentes alturas del sistema. La segunda,



**Armonización coral**

totalmente diferente, no sale de los límites de una cuarta justa y defectiva, pues sólo aparecen los sonidos *La-Sol-Mi*. El comentario me ocupó tres folios y medio, de los que conservo copia, y lo seguiría suscribiendo hoy.

Terminado el primer desafío, hice un breve descanso para comerme medio bocadillo y llegar hasta el excusado, bajo la vigilancia disimulada de la bedel, que me prestó la llave.

Vuelto a mi encerrona, me metí con el tercer ejercicio: la transcripción. El documento sonoro no podía ser más extraño: sonaban cinco veces consecutivas, con breves intervalos de silencio (unos cinco segundos) y los correspondientes chasquidos de arranque y parada de la grabación, cinco variantes, en ritmo libre melismático, de una tocata interpretada con un instrumento no identificable, cuyo sonido estaba como entre el de una gaita y una dulzaina, más bien el primero. La melodía que sonaba se extendía hacia arriba en cinco sonidos consecutivos; tres de ellas sonaban aproximadamente en altura *Sol1* como nota inferior básica del sistema (o más bien entre *Sol* y *La*), y otras dos en altura cercana a *Mi* bemol. Pero no estaban grabadas en orden, sino mezcladas, la primera y la tercera por una parte y las otras tres alternando. Me tomé con calma la transcripción para que fuera puntualmente exacta a lo que se escuchaba, y la medida, que se parecía en todas pero nunca era exactamente igual. Transcritas las cinco a la altura y con la entonación que sonaban, las entregué con una



**La melodía para analizar y dos de las cinco transcripciones**

que fuera puntualmente exacta a lo que se escuchaba, y la medida, que se parecía en todas pero nunca era exactamente igual. Transcritas las cinco a la altura y con la entonación que sonaban, las entregué con una

advertencia: *Comentaré ciertos detalles que no tengo tiempo de redactar por escrito.*

Entregados mis trabajos a la bedel, delante de mí los metió en un sobre y selló el precinto. Me advirtió lo que ya sabía: que a la mañana del día siguiente se reunirían los componentes del jurado, y que estuviera presente hacia las 12'30 a la puerta, hasta que fuera llamado por el Tribunal, que ya se habría reunido previamente en el aula. Como ya habían sido revisados mis ejercicios, yo noté al entrar los rostros bastante relajados. Unos y otros me hicieron comentarios de aprobación, algún discreto elogio, alguna pregunta con segunda intención, fácil de responder. Sólo D. Jacinto Torres había permanecido en silencio, lo cual me hizo suponer que algo tenía que preguntarme. Y fue entonces cuando yo pedí turno para hacer algunas aclaraciones acerca de la transcripción del documento sonoro, que no tuve tiempo de hacer por escrito. En resumen lo que dije fue que la transcripción era fiel a lo que sonaba, y que era imposible que las cinco interpretaciones sucesivas pudiesen estar hechas con un mismo instrumento, a no ser que éste tuviera algún recurso para subir y bajar la tesitura. Y por otra parte, que se trataba, a mi entender, de un intérprete muy poco hábil, al cual resultaba difícil conseguir una afinación correcta de la serie de los seis sonidos que parecía tener el sistema melódico del ingenio. Finalmente, que el timbre, de lengüeta, me parecía más de una gaita que de una dulzaina, aunque no podía excluir ninguno de los dos a favor del otro. Según estaba hablando noté que D. Jacinto Torres me miraba como asintiendo y deseando intervenir. Lo cual hizo en cuanto yo paré de hablar, para agradecerme mi comentario (¡!) por haberle cerciorado en lo que él ya pensaba. Porque en efecto se trataba de dos instrumentos diferentes (eran gaitas, o así las llamaba el intérprete), afinados uno más alto que otro. Y que él mismo había hecho las grabaciones en un pueblo (no recuerdo cuál) de la sierra de... quizá Cádiz (tampoco recuerdo cuál). Y terminó diciendo que a él le había parecido interesante dar razón de este 'hallazgo' (señaló en entrecorillado), sobre el que estaba preparando un artículo para una revista.

Así terminó aquella sesión, de cuyo resultado yo quedé bastante satisfecho, a pesar de que no recibí noticia alguna en aquel momento, como era natural. Sí la recibí en cambio, al día siguiente. Hacia las 12 de la mañana recibía una llamada telefónica de Emilio al hotel: 'Miguel, te llamo para darte la enhorabuena. Me ha llegado por un compañero la noticia de que has superado la prueba de la oposición, y además con muy buena puntuación. Lo ha leído en el tablón de anuncios del Conservatorio.' Le dije que, como tenía pensado, me volvía 'a mi pueblo' a primera hora de la tarde. Y que le invitaba a comer conmigo para celebrarlo. Como así fue, en uno de los restaurantes de los alrededores de Ópera. Comimos y bebimos, comentamos las incidencias, y celebramos que todo hubiera sucedido con un buen final. Hacia las cinco de la tarde yo sacaba mi coche del garaje y retornaba a Zamora, donde me esperaban en mi casa con los brazos abiertos para celebrarlo.

El período vacacional de aquel verano fue para mí uno de los más relajados y alegres que recuerdo de aquella época. Al paso de los días me fueron llegando noticias de las resoluciones del BOE que afectaban a mi nueva situación laboral, por la que comencé a formar parte del *Cuerpo de Profesores Especiales de Conservatorios de Música*. En el de fecha 22 de agosto, núm, 200, pág, 27016, figuraba mi nombre en la lista de

aprobados, con la puntuación máxima. Y en el de fecha 25 de septiembre, pág. 30079, mi adscripción al Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

### ***Mis primeras clases en un Conservatorio***

Como el curso comenzaba en los primeros días de octubre, fui a presentarme al Director unos días antes. Me enteré de mi horario de clases: cuatro semanales, a cinco alumnos que se habían matriculado en Folklore. Me ofrecí para impartir algunas clases más, porque sentía un poco de vergüenza de un horario tan parco y me dijo que era la primera vez que le había ocurrido que un profesor le pidiese más horas de clase. Hojeó los listados de matrículas y me preguntó si no tenía inconveniente en impartir también las clases de Gregoriano, cosa que acepté de buen grado. Había cuatro matriculados, tres de ellos los mismos de Folklore. Con lo cual pude llenar ocho horas de clase. Con otras dos de permanencia, ya me acerqué un poco al mínimo, que eran 12 clases semanales más 4 horas de guardia.

Y así comenzó mi vida de enseñante en un conservatorio. Recuerdo con mucho detalle el primer claustro que presencié, aproximadamente a las dos semanas del comienzo. Me dio vergüenza ajena, y un poco de lástima del Director, que a duras penas era capaz de poner orden en el vocerío, las protestas y las exigencias. Se palpaba en el ambiente un descontento generalizado por parte de los profesores de grado medio, que manifestaron su protesta por las preferencias de horario y de uso de las aulas que las normas obligaban a respetar. Yo asistí en silencio a aquella batalla sorda, que en realidad era contra la Administración, pero que se manifestaba en la animadversión contra los catedráticos (en los dos cursos anteriores habían entrado el de Composición, el de Armonía, el de Órgano y el de Piano, y en el actual, 1989-1990, habíamos entrado el de Pedagogía, el de Folklore y el de Guitarra, creo recordar. Y como el centro había crecido también en otras asignaturas y nuevas plazas de grado medio, y por consiguiente también en alumnos (Salamanca era el único conservatorio superior en Castilla y León, ¡por encima de Valladolid!), y además el edificio era angosto y con muy limitada dotación de aulas, ordenar los horarios y respetar las preferencias fue una labor heroica para el Director. Al final la máquina echó a andar, pero se atascó muy pronto. Un grupo (de presión) de profesores muy activo solicitó un nuevo claustro, que se celebró también en un ambiente de gran tensión. Como resultado del mismo, salieron elegidos por mayoría los cargos de Director(a), Subdirector, Secretario y Jefe de Estudios. La situación originada tenía lógica desde el punto de vista humano, digamos, pero no estaba resuelta desde el punto de vista administrativo, ya que las preferencias reglamentarias tenían que respetarse. Aunque no recuerdo los detalles, no he olvidado que asistí a la sesión como un mero espectador, pues yo podía impartir las clases en cualquier aula y cualquier día. Volvió la calma, pero siguió la tensión, unas veces soterrada y otras manifiesta.

Yo tuve la suerte de quedar un tanto al margen de las peleas, ya que por mi libertad de horario y por la escasez de alumnos pude dar mis clases por la mañana, cuando el centro estaba casi vacío. Repartí mis ocho horas de clase y las otras de permanencia en dos días, el martes y el jueves, dos horas por la mañana y dos por la tarde. A las 7 de la tarde ya estaba de vuelta a casa. La preparación de las clases me llevaba bastante tiempo, porque partía de cero como enseñante. En pocos días me hice con el aprecio de mis cinco alumnos, que tomaron con mucho interés mis clases.

Sentados todos alrededor de una mesa, yo iba explicando los esquemas que previamente les daba, y desde el primer día comenzamos a cantar, tanto en la clase de Folklore como en la de Gregoriano, dedicando a ello por lo menos la media hora última de cada día, y algunas veces más. Fue un primer trimestre para mí muy gratificante, y también para mis alumnos, según me decían, porque las clases se parecían a 'una tertulia musical de alta intensidad', como manifestó uno de ellos, que ya era un músico casi profesional, como instrumentista y como buen conocedor de la armonía. Le interesó mucho la armonía modal aplicada al acompañamiento del repertorio popular de sonoridad modal y al canto gregoriano.

Así fue transcurriendo el primer trimestre, del que conservo muy buenos recuerdos. Entre ellos fue uno de los mejores mi relación con Luis Dalda, catedrático de órgano. Fue una de las personas que más me ayudaron y animaron. Desde el primer día que nos vimos, precisamente rellenando papeles en la Delegación Provincial de Enseñanza, nuestras conversaciones giraron a menudo en torno a nuestra profesión de organistas. Él me contaba cómo había acompañado cientos de veces mis *Salmos para el pueblo* en las iglesias de Madrid en las que él ejercía como organista cuasi titular. Su profesionalidad, su conocimiento del instrumento y la profesionalidad con que ejercía como catedrático fueron para mí un ejemplo. Y también un estímulo para componer una obra, *Cinco Glosas a una loa*, que es una de las mejor realizadas en mi catálogo de composiciones. A su tiempo volveré sobre ella, pues a él le debe esta obra la invención de alguna de las partes de su estructura, y fue él quien la estrenó en la Catedral de Valladolid, y quien también la hizo sonar en el concierto de inauguración del órgano del auditorio del nuevo Conservatorio Profesional. Con el tiempo fue también Luis Dalda el catedrático con el que se formó mi hija Delia como profesional del órgano, hasta obtener el título superior, superando con brillantez las pruebas, nada sencillas, a las que la sometió Luis Dalda en sus exámenes anuales.



*Conservatorio Profesional antiguo. A pesar del efecto fotográfico, que a causa de la corrección del paralaje le da el aspecto de un barco en proa hacia el futuro, quedaban en aquella casa viejos fantasmas de un pasado, que lentamente se iba remozando. El Conservatorio ocupaba los tres pisos de la esquina, y por dentro daba la impresión de un caserón viejo*

### **3. Tempestad a la vista: una oposición invalidada**

Cuando más feliz estaba yo en medio de las vacaciones de Navidad, entre turrónes, mazapanes y champán, una llamada de Emilio Rey me dejó congelado y pegado a la silla: 'Miguel: me he enterado de que hay una orden del Ministerio de Educación y Ciencia, de fecha 26 de diciembre, que saldrá dentro de 15 días en el BOE, en la que unos cuantos Profesores Especiales de Conservatorio, entre otros tú, habéis sido excluidos del nombramiento de funcionarios en prácticas, porque una vez revisados los expedientes, se ha considerado que la dispensa de titulación que

presentaste no es válida para el ingreso en el Cuerpo de Profesores Especiales de Conservatorios de Música. Contra lo que esperábamos, se han vuelto atrás las cosas.' Mi primera reacción fue no reaccionar, quedarme parado, lívido y acobardado. Mi familia, con el consiguiente disgusto. Emilio trató de darme ánimos diciéndome que iba a tratar de enterarse de lo que se tendría que hacer. Al día siguiente lo llamé yo también, y me dijo que yo no dijera nada en el Conservatorio, y que llegado el día acudiera a clase como si nada supiera. Entretanto, él trataría de enterarse de cómo estaban las cosas. Intentó tranquilizarme recordándome que yo tenía solicitado el examen de suficiencia. Y si no había otro remedio, la solución tendría que ser realizar el examen y volver a presentarme a la oposición otra vez en junio. Por supuesto, además de no recuperar la tranquilidad, yo me imaginé metido en un nuevo lío cuya solución, además de ser dudosa, me iba a exigir una humillación y dos nuevos atracones: un examen fuerte en un plazo rápido y una nueva oposición: ¡casi nada!

Llegó la vuelta a clase y el primer día me llamó la Directora, que por supuesto ya estaba al corriente de todo. Al comunicarme todo lo que yo ya sabía le dije que yo también me había enterado, y que iba a subir a clase a despedir a mis alumnos, que me estarían esperando. Pero para mi sorpresa me dijo que en la Delegación Provincial de Educación estaban tratando de buscar una solución administrativa a mi situación, para que por lo menos pudiese terminar el curso que había empezado, ya que no tenían de quién echar mano para que se hiciera cargo de las clases, a las que los alumnos tenían derecho. Yo tuve que disimular ante ellos, y traté de impartir la clase como pude. Al día siguiente no tenía clase y llamé a la Directora para ver qué tenía que hacer. Sólo me dijo: 'Tú ven a clase, que mañana te explico todo lo que ha pasado. Creo que vas a seguir dando clase este curso.' Después de otra noche sin pegar ojo fui a ver a la Directora, que ya me estaba esperando con una carpeta llena de papeles: mi cese como Catedrático en Prácticas, la causa del mismo, y con la misma fecha, ¡un nuevo nombramiento como *Profesor 'en calidad de experto'*!. Era evidente que la Administración había encontrado, por los pelos, una solución, ¡no para mí, por supuesto!, sino para que los alumnos no pudiesen organizar una protesta que tuviese consecuencias graves para alguien que en la Administración hubiese tenido un descuido. Le di las gracias a la Directora y salí para la clase con la cartera llena de los sucesivos documentos que marcaban el itinerario administrativo que había seguido mi caso. De este modo me vi, de momento, repuesto en un puesto al que legalmente no tenía derecho, en virtud de una situación de hecho. Y en esta situación ya no tuve más remedio que dar marcha adelante y pensar en los dos pasos que tenía que dar: el examen de suficiencia para obtener un título superior y la nueva oposición en junio.

La anulación e invalidación de mi oposición mereció un suelto en una página semanal que Antonio Gallego escribía semanalmente en el diario ABC con el título genérico *Música Clásica*. El de aquel día, jueves, 1 de febrero de 1990, llevaba como subtítulo *Con cajas destempladas*. Con el estilo desenfadado y el punto de fina ironía que siempre guardaba para esta crónica semanal, que no ahorraba alabanzas a lo bien hecho ni críticas a lo mediocre o chapucero, Gallego escribió aquella página, cuyo primer párrafo reproduzco.

*(Comienzo) Cuando el jefe de sección de enseñanzas musicales, artes y oficios de escuelas de idiomas cerró el último expediente de las recientes oposiciones a profesores de conservatorio levantó la mirada hacia el techo y aspiró hondo el cigarro. Había hecho un buen trabajo, descubriendo un par de casos en los que se quebrantaba la ley y el orden. Uno de ellos era especialmente sangrante. Un tribunal de presuntos conspicuos se permitía dar una plaza de profesor especial de Folklore, y con brillantísimas calificaciones a un tal Miguel Manzano que carecía de la titulación necesaria. Exhibía, sí, un papel del propio Ministerio en el que previa consulta a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se le dispensaba de la tal titulación, pero sólo para impartir clases de BUP, no para lo que ahora se le proponía. Un caso claro de incompetencia de su antecesor en el cargo y, ¿quién sabe?, de amiguismo y enchufe por parte de un tribunal que sabía mucho de Música, pero nada de leyes. Menos mal que ahí estaba él para deshacer el entuerto (...)*

*(Final) (El Jefe de negociado, fastidiado): –¿Otra vez? Pues de eso nada. ¿Qué dice el inspector? (leyendo a trompicones) Claro, músico como ellos. Este señor sabrá todo el folklore del mundo, pero sin pólizas no entra. Son todos unos indisciplinados, ¡artistas y españoles! Que tomen ejemplo de los de la Universidad: se dice que no saben nada, pero tienen sus papeles en regla. Y luego quieren ser como ellos... ¡Tendrán que pasar por encima de mi cadáver! (Mientras firma la orden denegatoria para el BOE, escucha melancólico el compacto el aria del tenor en el segundo acto de La Traviata "Povero Ernesto... Cherchero... -con cajas destempladas- ...in lontana terra!)*

### ***Vuelta atrás y repetir***

Eso es lo que al final decidí: volver a pasar por las horcas caudinas de una nueva prueba de oposición, previo el examen de suficiencia, procedimiento instituido desde 1966 y regulado posteriormente por otro decreto en 1985. Y procedimiento, también, por el que un buen número de músicos de prestigio reconocido habían accedido a plazas y cátedras de todo tipo de enseñanzas en conservatorios. Aunque para mí esta prueba era la más complicada, afortunadamente había tenido suficiente tiempo para ponerme al día en los aspectos que menos había trabajado en mis tareas de músico, pues desde hacía más de un año había tenido en cuenta la posibilidad de lo que en efecto me ocurrió. Como ya tenía echada la solicitud de la prueba, cursé un aviso de recuerdo a la Secretaría del Real Conservatorio Superior de Madrid para que me señalaran la fecha en que tenía que presentarme. La respuesta no se hizo esperar: se me convocaba para el examen en la tercera semana de febrero, fijada para este tipo de pruebas en el Centro.

Mis recuerdos de este examen son un tanto confusos, pero conservo en la memoria ciertos detalles. Entre otros que no recuerdo, formaban parte del tribunal el Sr. Director del Centro y Catedrático de Órgano, D. Miguel del Barco, el Catedrático de Contrapunto y Fuga, D. Daniel Vega, y el de improvisación y acompañamiento, D. Emilio Molina. La última prueba fue sobre Folklore y la pasé en la clase de Emilio Rey, pues el último ejercicio del examen consistía en impartir una clase a los alumnos de esta asignatura en el Conservatorio. También recuerdo que el tema de Musicología fue analizar y situar en el tiempo la *Messe de Nôtre Dame*, de Guillaume de Machaud, de la que se me facilitó una partitura. El ejercicio de órgano consistió en interpretar el *Preludio y Fuga en Re mayor*, del primer libro de *El clave bien temperado*, y además otra pieza de órgano, a mi elección, entre un programa de 10 que había entregado para la prueba. Escogí la *Oración para Órgano*, que mi maestro Gaspar de Arabaolaza había compuesto y me había dedicado para mi oposición a Organista de la

Catedral de Zamora. Y también recuerdo que D. Daniel Vega me señaló como trabajo la composición de un *Canon a la octava*, que debía entregarle al final de la tarde aquel mismo día. Conservo la partitura manuscrita, que traslado aquí. La clase que impartí a los alumnos de Emilio versó sobre los *Sistemas melódicos en la música popular de tradición oral*. Durante más de dos horas estuve disertando, cantando ejemplos y respondiendo a preguntas de los alumnos. Y allí terminó mi examen, cuyo resultado recibí al siguiente día: aprobado general en las disciplinas pendientes (en las que tenía del Conservatorio de Valladolid, las mismas notas), y un sobresaliente en *3º de Folklore*, correspondiente a la clase teórico-práctica que había impartido el día anterior.

Respiré hondo y, como al final del aprieto anterior, lo celebré con Emilio Rey en un restaurante contiguo, donde charlamos y dimos vueltas a los percances y aventuras en que, ¡a mi edad!, me había metido. Emilio Rey me advirtió para terminar que estuviera atento a la convocatoria de los exámenes. Que salió publicada en el BOE del miércoles, 11 de abril de 1990. Las plazas convocadas para Folklore Musical seguían siendo 3, de lo que deduje que la que yo había ganado y perdido se volvía a convocar. En sucesivos BOE fueron publicadas la relación de admitidos a las pruebas de Concurso, y ya en el del 5 de junio la composición del tribunal que correspondía a Folklore, compuesto por algunos que estuvieron en el primer examen y por otros dos diferentes. Del Real Conservatorio me llegó la comunicación de las fechas de mi nueva prueba de oposición, los días 13 al 15 de julio.

Los exámenes fueron muy parecidos a los de la oposición anterior, con pruebas orales y escritas también muy semejantes. Y con la diferencia de que en la última prueba oral, en la que tenía que dar razón de los ejercicios escritos, las preguntas del tribunal y mis respuestas tomaron unos derroteros que se acercaron mucho más al diálogo y la discusión sobre los contenidos principales del temario, como eran los métodos de recopilación, la transcripción y la clasificación, y sobre todo la detección de los sistemas modales y su parentesco (cierto en algún caso, pero en mi opinión muy limitado, y esto fue objeto de alguna discusión) aspectos por los que los miembros del tribunal mostraron un interés especial. Al final las preguntas derivaron hacia aspectos más prácticos, pues yo andaba por entonces muy ocupado en dar fin a los volúmenes segundo y tercero del *Cancionero Leonés* (dos tomos cada uno). Al día siguiente ya tenía la puntuación, la misma que la del examen del año anterior. Con bastante rapidez me fueron llegando las informaciones del BOE sobre mi plaza, que recuperé en el mismo centro, el Conservatorio Superior de Música de Salamanca (BOE del 7-8-90) como Profesor en Prácticas, con plaza fija en Salamanca en el concurso de traslados (26-2-1991), y como Funcionario de Carrera



**Canon a la octava**



perteneciente al Cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas (BOE del 17-10-91), el cual, finalmente, me dio derecho a obtener el título, de Funcionario de Carrera del Cuerpo de Catedráticos. De nuevo fui yo el único candidato, por lo que tampoco esta vez tuve que oponerme a nadie ni impedir a otros candidatos acceder a una plaza que nadie había solicitado.

Y tan harto quedé de sustos, plazos, preocupaciones, tareas, viajes, impresos, certificados, boletines, nombramientos, ceses, oposiciones y reposiciones, que el día que recibí por fin, el diploma que atestigua mi titulación, lo metí en el abultado archivador que aloja mi intrincado itinerario, y allí quedó hasta hoy, cuando me he decidido a trasladar aquí una foto, para que quede constancia de este episodio, el más tortuoso de toda mi *vida de músico*. Sólo me resta decir que aquella oposición fue la última a Catedráticos de Conservatorios Superiores que se celebró en todo el Estado preautonómico. Me cabe, pues, el dudoso 'honor' de pertenecer a la última hornada de Catedráticos Superiores de Conservatorios de Música y Artes Escénicas. Todos los que después de aquel año han entrado como enseñantes de este nivel están en situación de interinidad. Las causas son bastante fáciles de adivinar, pero sólo en una situación de legislación cambiante. Porque es difícil explicar las razones por las que esta situación todavía no se ha resuelto después de casi 30 años.



**Por fin, ¡El título!**

#### **4. El Cancionero Popular de Burgos: una nueva y ambiciosa propuesta**

Recuerdo todavía con detalle el día en que, durante la feria de cerámica de Burgos del año 1991, que tenía lugar a mediados del mes de julio, y a la que yo asistía como ayudante de mi mujer, pasó por el puesto un señor que me saludó muy atentamente, con amplia sonrisa, y se me presentó: 'Soy Salvador Domingo, Director del Departamento de Cultura de la Diputación de Burgos. Tú eres Miguel Manzano, ¿verdad?' Asentí, correspondiéndole al saludo, y me dijo que quería hablar conmigo sobre un asunto relacionado con la música popular, y que si podía pasarme en cualquier momento por su despacho para poder charlar con calma. Enseguida me figuré que se trataría de la recopilación de un cancionero, pues ya me habían llegado algunos avances de aquella intención por medio de Gonzalo Pérez Trascasa, que dirigía el *Grupo Yesca*, formado por un voluntarioso y activo conjunto de cinco recopiladores y cantores, Gonzalo y Ramón, que llevaban a la vez un programa semanal transmitido por Radio Clásica, que con sucesivas denominaciones subsiste hasta hoy mismo (escribo esto en 2015). Formaban también parte del grupo Maruja, Marian y

Fernando, integrando un conjunto vocal e instrumental que reproducía con fidelidad algunos de los documentos que iban recogiendo y los interpretaban en recitales que tenían muy amplia acogida. Gonzalo, además, me había entrevistado en alguna ocasión en Zamora, en mi propia casa, sobre mi trabajo de recopilación, que conocía por los cancioneros que yo había publicado.

Quedamos de acuerdo para que la entrevista tuviera lugar al día siguiente, como en efecto sucedió. Cuando llegué al despacho de Salvador Domingo y vi sobre la mesa mi cancionero de Zamora y los dos primeros tomos del de León, me quedó claro el objeto de la entrevista que me había pedido. Aunque no recuerdo los detalles de la conversación, sí me acuerdo de que, medio bromeado, me dijo que Burgos tenía una riqueza de tradición cantora que no desmerecía de la de León, y que esperaba que yo aceptase la propuesta de llevar a cabo la tarea de recogerla y preparar su publicación. Como era del caso, yo le agradecí la confianza que me mostraba, y le pedí una espera razonable para poder medir mis fuerzas y aceptar la propuesta, decisión que le pareció sensata.

En los días siguientes di muchas vueltas al asunto, pues no era tan fácil. Dos obstáculos grandes se me presentaban para aceptar este nuevo trabajo de recopilación. El primero, la falta de tiempo, debida al que me exigía la preparación de mis clases en el Conservatorio, que me ocupaban cada vez más horas a medida que avanzaba en el programa. Aquel segundo curso 90–91 me había consumido todo mi tiempo en la preparación de un temario que tuve que redactar en su parte más densa a partir de lo que iba aprendiendo con la edición del cancionero de León. Pero la preparación del tercer curso también me iba a suponer una ocupación fuerte, porque era para mí un campo desconocido. Acababa de adquirir la colección completa de los 50 discos de músicas del mundo editado por la UNESCO y una buena parte del los del sello Ocora, de Radio France. Tenía que preparar los temas del programa a partir de la escucha de muchas horas de música y pensar en mis alumnos, que me iban a exigir una dedicación muy amplia. El otro obstáculo era la distancia. La amplia geografía de la provincia de Burgos y su alejamiento de la de Zamora se me presentaba como un escollo casi insuperable: las distancias, los viajes, el tiempo, la dificultad o más bien la imposibilidad de seguir el procedimiento de León, las ‘vacaciones de trabajo’ con mi familia, ya no era posible: mis tres hijos (dos hijas y un hijo) ya eran unos adolescentes con criterios, planes y relaciones que no iban a permitir un ‘destierro prolongado’.

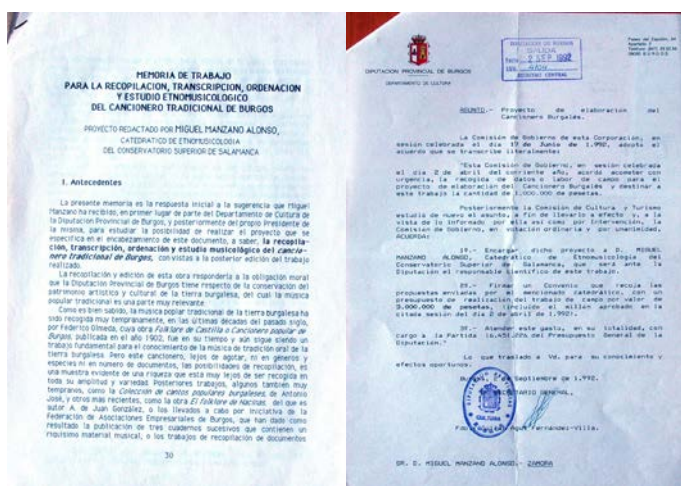
Se me ocurrió como única solución hablar con Gonzalo Pérez, contarle mi entrevista con Salvador Domingo y proponerle compartir el trabajo con él y con el Grupo Yesca, que ya tenían una larga trayectoria en la búsqueda de canciones por tierras de Burgos. Y por supuesto compartir también la beca de trabajo, gestionándola con una retribución razonable. Tuve la suerte de poder entrevistarme rápidamente con Gonzalo, al que abordé al día siguiente, junto con Ramón Marijuán, en la oficina en que ambos trabajaban en RNE. Su actitud fue positiva desde el primer momento, por la perspectiva que se abría: un trabajo agradable y estimulante, una cosecha probablemente abundantísima y un cancionero popular que podía estar entre los mejores. También él tuvo que poner una condición razonable: deliberar con el *Grupo Yesca* sobre la posibilidad de realizar el trabajo en equipo, repartiéndose entre ellos la geografía burgalesa, con él mismo como organizador. Con todos estos prolegómenos dando vueltas en mi cabeza

volví a entrevistarme con Salvador antes de que terminara la feria. Le expuse con claridad todas mis dudas y los pasos que había ido dando, y le pedí todavía un tiempo de espera, pues los aspectos familiares y profesionales tenía que dejarlos bien claros y atados antes de aceptar la propuesta. Después de posteriores cambios de impresiones sobre los detalles del proyecto, los plazos de ejecución y la financiación, tomé, por fin la decisión de llevar a cabo la realización del proyecto de la edición del cancionero de Burgos. Pero la concreción de la forma de llevarlo a cabo todavía exigió un plazo de cinco meses para dejar bien claros los datos y las exigencias a que cada parte se comprometía. Yo adivinaba ya, tras la experiencia de León, que me iba a meter en un camino sin retorno que me iba a exigir miles de horas de trabajo. Como en efecto sucedió.

### **Proyecto y memoria de ejecución**

Aunque no recuerdo con detalle las siguientes reuniones, conservo la memoria que redacté para establecer las bases del trabajo al que me comprometía, compartido con el Grupo Yesca. El documento, del que traslado aquí el comienzo y el final, está fechado el 21 de diciembre de 1991. Los sucesivos epígrafes que contiene el documento dan idea de la magnitud del trabajo que nos íbamos a echar a los hombros, tanto el Grupo Yesca como yo mismo. Para hacerse una idea sobre los cálculos de trabajo, tiempo y costos del proyecto basta comparar los previstos en este contrato

inicial con los que constan en el último documento con el que se da por finalizada la obra, una vez cumplidos los compromisos por ambas partes. El tiempo previsto para la realización era tres años y medio, pero el último de los 7 tomos del cancionero se terminó de imprimir en el año 2006, dos años después de lo previsto. El número de documentos se calculó en 2.500, pero el último documento lleva el nº 3113. El presupuesto inicial (sin incluir el costo de la impresión) se fijó en seis millones de pts., y se mantuvo, pero hubo que añadir otros tres millones para el resto de los trabajos. Tanto el grupo Yesca como yo estábamos cada vez más seguros de que estábamos llevando a cabo una obra excepcional



**Comienzo y final del contrato con la Diputación de Burgos**

### **El Cancionero Popular de Burgos, una obra enciclopédica**

El *Cancionero Popular de Burgos* es, entre todas las obras de recopilación llevadas a cabo en España desde que a finales del siglo XIX se comenzaran a transcribir y publicar canciones populares, la compilación más numerosa de canciones que se haya hecho en una provincia.

El trabajo de recopilación se hizo a fondo. Gonzalo Pérez planificaba los viajes, distribuía los destinos y recibía todas las grabaciones que los

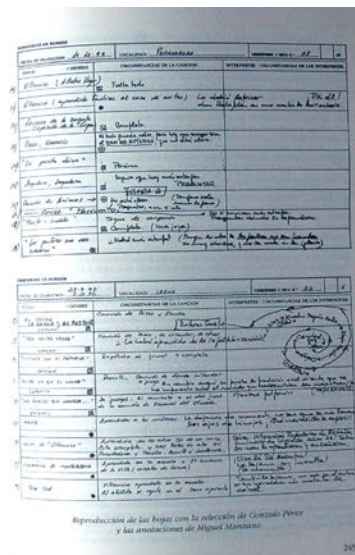
componentes de Yesca traían de sus viajes de búsqueda. Escuchaba el contenido de cada cinta y lo anotaba en un estadillo en el que constaba el nombre del que había recogido los documentos, el nombre y la edad de cada cantor, o de todos los cantores cuando cantaban en grupo, asignaba un título provisional a cada documento sonoro, y desechaba lo inservible, con un criterio que ya habíamos dejado claro antes de comenzar. Trabajaba en una mesa que tenía instalada en la terraza de la cocina (acristalada, claro) y siempre con un gran mapa de la provincia fijado en la pared, donde iba clavando chinchetas de varios colores. Tere, su mujer, comentaba un día con cierto humor malhumorado: 'Yo a Gonzalo lo conozco de espaldas, mirando a la pared y con los auriculares puestos. Ahí se pasa horas enteras'. Y era cierto. La tarea de que se había encargado lo había pillado muy preparado: los 10 años de vida del programa semanal para Radio 2 le habían dado una experiencia excepcional. (Cuando estoy escribiendo esta línea el día 22 de abril de 2014, Gonzalo sigue fiel a su tarea del programa semanal en Radio 2, *Músicas del Mundo*. Programa cuya preparación compartió durante más de 10 años con Ramón Marijuán, hasta el lamentable deceso de este amigo, al que el Grupo Yesca ha dedicado su último disco). Sus conocimientos en el campo de la música popular tradicional de toda España no tienen límite. Es la mayor autoridad en este campo, sin ninguna duda.

Del procedimiento y método de trabajo llevado a cabo da Gonzalo una detallada explicación en las páginas introductorias del primer tomo (229–266), que son un verdadero tratado de metodología para la recopilación sonora de documentos de música de tradición oral. La recogida en la provincia de Burgos fue completa en amplitud geográfica y en extensión del repertorio popular. Toda la provincia quedó presente en el cancionero, si no en forma exhaustiva, sí en forma global, como puede observarse en el mapa que traslado aquí.

En los 297 pueblos visitados por el equipo de recopilación cantaron un total de algo más de 1.800 cantores y cantoras. Un total de unos 1.800 interpretaron 3.113 documentos musicales (de los cuales 392 son toques instrumentales de dulzaina) que habían aprendido en 403 pueblos diferentes. El número total de páginas de la obra completa comprende 4.447, distribuidas en la forma siguiente: 694 en el tomo I, 592 en el II, 762 en el III, 444 en el IV, 605 en el V, 814 en el VI y 536 en el VII.



**Mapa de pueblos**



**Muestra del trabajo previo de Gonzalo, vaciado y preselección de las grabaciones, y del mío comentando y seleccionando el material**



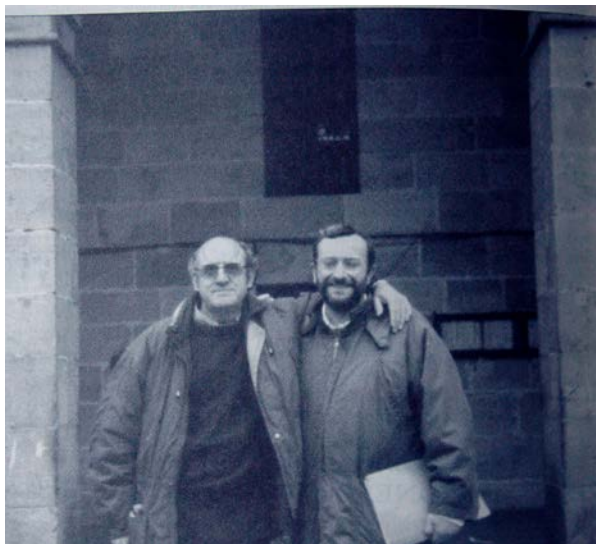
Estos datos son abrumadores. Ninguno de los cancioneros publicados en España, ni siquiera la recopilación realizada en Cataluña, que siempre se sospechó que era la más abundante de todas hasta que aparecieron los tomos que se daban por perdidos de la *Obra del Cançoner catalá*, alcanza la cifra de este *Cancionero Popular de Burgos*, que también va a la cabeza de todas las recogidas en una sola provincia, seguida de *Cancionero Leonés*. Todos estos son datos objetivos, por lo que no me considero petulante al detallarlos. Estoy seguro de que no faltó a la modestia trayéndolos aquí, pues además de ser reales, como puede comprobar cualquiera, son el resultado de un trabajo común en el que tuvo una parte decisiva para el resultado final el Grupo Yesca, dirigido y organizado por Gonzalo Pérez.

Pero si fue decisivo el trabajo de recogida del Grupo Yesca y la tarea de transcripción, que recayó por completo sobre mí, no lo fue menos el empeño que también yo puse en que la parte que se puede llamar teórica igualara en importancia y calidad a las tareas mencionadas. Al encontrarme ante tan ingente

cantidad de materiales, me propuse redactar en las páginas introductorias un trabajo musicológico que fuera un verdadero tratado de etnomusicología aplicado a la canción popular tradicional. Aunque todos los tomos llevan una amplia introducción teórica que responde al contenido de cada uno de ellos, en muchos casos estudiado por vez primera, son especialmente relevantes las 266 páginas introductorias que abren el primer tomo. Si hay algún lector interesado en los detalles, puede encontrarlos en la entrada *Trabajos de investigación*, apartado *Cancioneros*, de esta misma página web.

Para terminar sin ponerme demasiado pesado, sólo me resta decir que este trabajo introductorio completa y remata con nuevas aportaciones el trabajo que inicié en la introducción al primer volumen del *Cancionero Leonés*. Que a su vez fue un desarrollo de la metodología de análisis que había preparado para el cancionero de Zamora, la cual no pudo ser terminada ni publicada cuando tomé la

determinación de adelantar la publicación de un primer tomo que nunca tuvo su segundo, por haberse cruzado en el tiempo la ocasión de acometer la recopilación y edición del *Cancionero Leonés*.



*Gonzalo y yo a la puerta de la iglesia de Medina de Pomar, donde dimos fin a la recopilación del Cancionero de Burgos*



*Dos testigos de piedra de las tradiciones de una tierra cantora*

Por si fuera poco este lugar prominente de la obra, a este *Cancionero Popular de Burgos* le cupo la suerte, si puede decirse así, de una edición primorosa en el aspecto gráfico. En primer lugar por el gran formato, 27x 19; en segundo lugar por la elegancia sobria de la cubierta, diseñada por mi hijo Darío, que por entonces recibía su primer título de licenciatura en Bellas Artes; en tercer lugar por la grafía musical elegante y clara diseñada por dos profesionales bregados en el oficio, Michael Rudhart y Vicente Gómez Monteagudo; y finalmente, por incluir en sus páginas una colección inédita de cerca de 200 fotografías en blanco y negro, propiedad de la Diputación de Burgos, a la que fue cedida por la asociación Photo Club, tomadas entre los años 1920–1945. El alto valor etnográfico y a menudo artístico de las imágenes es, sin duda, uno de los de esta obra.

Toda la información relativa al *Cancionero popular de Burgos* la he llevado a la entrada *cancioneros*, en esta misma página web, en el epígrafe *Trabajos de investigación*.

**Breve semblanza de Salvador Domingo.** Finalmente tengo que nombrar aquí de nuevo a una persona que estuvo durante seis años detrás de todo este proyecto, logrando que se comenzara y se le diera fin. Me refiero a Salvador Domingo, Director del Departamento de Cultura de la Diputación de Burgos, que fue desde el comienzo el impulsor de la edición del *Cancionero popular de Burgos*. Sin su constante mediación entre la Institución Provincial y todas las personas que estuvimos trabajando en el proyecto, no habría sido posible terminarlo. Por muchas razones, pero sobre todo por las dificultades administrativas que tuvo que atravesar una obra cuyo presupuesto tuvo que ir ampliándose a lo largo de los seis años que duró la edición. Y cuya complicada grafía y especializado diseño necesitó en todo momento la mediación y los cuidados que exige una obra tan complicada. La labor de Salvador Domingo fue discreta, pero eficaz. Su respuesta a propuestas de ampliación fue realizada con una gestión difícil que fue llevada a buen término gracias a su empeño constante. Él tuvo fe en este proyecto desde el primer día hasta el último. Y mi trato constante con él durante tanto tiempo generó entre nosotros una amistad que perdura.

Como era lógico, mi relación con Salvador no se redujo a cuestiones administrativas, sino también a algunas otras tareas relacionadas con la música. En nuestras largas conversaciones tuvimos ocasión de hablar de muchos temas muy interesantes y visitar algunos lugares históricos que él, graduado en Historia, conocía perfectamente y me explicaba con detalle. Entre ellas recuerdo sobre todo las que tuvieron lugar durante los veranos de cuatro de los años en que estuve ocupado en la preparación del cancionero. Me refiero a un concurso que el mismo Salvador, seguramente animado por algún antropólogo, organizó y convocó, que tenía como finalidad recordar y recuperar, al menos para la memoria, *los toques de campanas tradicionales en las poblaciones de ámbito rural*. El concurso se convocaba cada año en una comarca diferente y a él acudían siempre alrededor de una decena de antiguos sacristanes o aficionados al repique festivo que tenía lugar como llamada a las celebraciones y como fondo sonoro de las procesiones. Además de esta pieza principal, la más brillante, se podían escuchar otros toques relacionados con acontecimientos, circunstancias y percances varios, como los que rodeaban la enfermedad y la muerte (toque del Viático, toque de difuntos (que tenía sus diferentes

variedades según fuera hombre, mujer o niño pequeño el fallecido) toque a fuego, toque de aviso de una tormenta cercana (contra la que se decía que las campanas tenían eficacia probada), toque a reunión de concejo de vecinos, y los dos toques principales de la jornada: el del mediodía para 'dar las doce' y toque de ánimas al oscurecer, que solía contener señales convencionales para prevenir el carácter y contenido litúrgico de la celebración de la misa del día siguiente (de difuntos o de fiesta).

La asistencia como jurado a este concurso durante cuatro veranos seguidos fue para mí una ocasión de disfrute: los bellos paisajes, los colores del atardecer, los sonidos de las campanas, los vencejos girando y chillando en torno a las torres y campanarios, fueron para mí (y para mi mujer, que alguna vez me acompañó) un placer exquisito al alcance de la mano. La charla animada con los concursantes y con los miembros del jurado, el agradecimiento de los premiados y la alegría sin envidia de los demás participantes, que siempre reconocían la ecuanimidad del jurado, fueron otro disfrute añadido en estas jornadas. Recuerdo en especial, de aquellas tardes, a Alejandro Céspedes, un cura muy amante y conocedor de la música tradicional, además de dulzainero adiestrado, que un año tras otro formó parte del jurado. Fue precisamente él quien, después de haberse celebrado el concurso en Bisjueces, me animó a subir al campanario para echar un 'repique' en el estilo de mi tierra, bastante diferente del de Burgos. No tuve que hacerme de rogar mucho, pues estaba deseando hacerlo. Como había sido un buen repicador en mis años jóvenes y esa habilidad no se pierde nunca (al igual que la de nadar o la de andar en bicicleta), subí las escaleras, agarré las puntas de las dos sogas, y me salieron cinco minutos de un repique de buena calidad rítmica.

Quien entienda un poco de esta 'especialidad' sabrá que por tierras de Zamora y Salamanca (son las que conocí de niño y de joven) la maestría en los repiques consiste en combinar una base rítmica rápida, de grupos de 4+4 golpes de badajo, dos con cada mano (podría representarse con cuatro+cuatro semicorcheas a una velocidad de un poco más de un segundo por cada grupo de ocho) con una serie de variaciones en las que esos cuatro golpes se mezclan y entretajan con ambas manos en diferentes formas, dependiendo de la habilidad del tocador. Cuando después de terminar mi repique bajé la escalera y aparecí en la puerta recibí un aplauso que recuerdo como uno de los más afectuosos entre mis actuaciones 'musicales'. Porque además de aquel signo amistoso estaba yo imaginando el aplauso pétreo de los tres Condes y los dos Jueces, Laín Calvo y Nuño Rasura, que estuvieron en la primitiva organización de las tierras de Castilla recién recobradas, y que tenía yo encima de mi cabeza, esculpidos en el pórtico, mientras recibía los aplausos amistosos de un público cercano, en el que destacaban los rostros curtidos de los repicadores, que también reflejaban historia. Todo esto fue para mí una extraordinaria 'propina' con que Salvador me obsequió en aquellos veranos.

Nuestra relación amistosa no ha cesado desde aquel tiempo.



*Otros testigos de las tradiciones: Laín Calvo y Nuño Rasura*

***El cancionero de Burgos me abre nuevos horizontes profesionales y relaciones personales.*** Además de las que he detallado, el largo trabajo que me exigió el cancionero de Burgos me abrió a otras amistades y relaciones profesionales que considero como una gratificación extraordinaria pues la económica, tanto para los recopiladores como para mí, fue poco más que 'lo comido por lo servido', si se tienen en cuenta los cientos y cientos de horas de trabajo especializado que nos exigió la beca entre mis tareas y las del equipo.

Empezando por Gonzalo Pérez, a cuyo trabajo largo, exigente y puntilloso ya me he referido, me quedó también y sobre todo su amistad: una relación fuerte, abierta y generosa por ambas partes y ambas familias. Y también incontables horas dedicadas, con él, a analizar y comentar el tesoro musical que íbamos viendo crecer de día en día. Recuerdo en especial nuestras interminables charlas sobre los aspectos musicales. El análisis modal, en el que Gonzalo ya estaba iniciado, fue uno de nuestros principales temas de reflexión. Yo le comuniqué todo lo que había aprendido con mis dos cancioneros anteriores, y él lo asimiló al cien por cien, aprendiendo a disfrutar de las maravillas melódicas que a cada paso íbamos encontrando. Otro tanto ocurría con los ritmos, con la ventaja, para mí, de comprobar y disfrutar de cómo Gonzalo era capaz de llevar a sus manos todas las complicaciones y variantes rítmicas que encontrábamos en las interpretaciones. No en vano él ya se había 'entrenado' asimilando también al cien por cien muchos de los ritmos que había ido escuchando en sus correrías por toda Castilla y León, a la búsqueda de cantoras y cantores para el programa semanal de Radio 2 Clásica que semana tras semana grababa, recorriendo entera la geografía comunitaria, seleccionando y preparando el contenido para la emisión, siempre en equipo con su otra mitad, Ramón Marijuán.

Los dos, junto con Fernando, cantor y percusionista, con las dos cantoras 'de plantilla' 'Maruja y Marian', dúo vocal hipostático (= inseparable), y con la asistencia técnica de Luisote para los recitales en directo, fundaron hace más de treinta años el *Grupo Yesca*, que hoy (mayo de 2015) sigue 'en pie de guerra musical', después de haberse repuesto, en lo que les ha sido posible, del fatídico golpe de la muerte de Ramón Marijuán, pasado algún tiempo de penosa y obligada interrupción. A su memoria dedicaron el último de los siete discos que han grabado, *Canciones del Norte de Burgos*, en el que vierten al final su recuerdo doloroso, aunque sereno, en una bella melodía inacabable, *Triste quedaba, triste quedó...* En todos los seis anteriores se fueron por caminos musicales inéditos, siempre sorprendentes, siempre fieles a los documentos, siempre creativos dentro de la tradición que conocen tan bien: la modélica recuperación de selectas tonadas del *Cancionero de Federico Olmeda*; la hilarante y empapada de estilo de época *Canciones de Moda*, que las salva para la memoria, y la que con el título *Para todos los públicos* hace un recorrido sumario de las tres edades de la vida, la niñez, la juventud y la 'aduldez', que llamaba el otro. Con este grupo entero hemos hecho una amistad entre familias que nos ha llevado a mutuas visitas, unas allí, en Arlanzón o en Haedo de Butrón, y otras aquí, en este Morales del Vino, siempre con buenas tradiciones gastronómicas, muy buenos vinos, y mejores golpes de ingeniosas ocurrencias cómicas de unos y otros, pero sobre todo del inefable Ibeas, que a cada paso nos hace retorcer de risa.



Y hablando de grupos musicales, también ha sido Gonzalo quien nos acercó al otro del que forma parte, el *Grupo Medievum*, como cantor, instrumentista, y adaptador, siempre discreto e ingenioso, de antiguas músicas de la inagotable fuente de las Cantigas del Rey Sabio. Varias veces al año el grupo ofrece recitales que apetece escuchar, y que, también, siempre van seguidos durante el ágape conclusivo de cada concierto, de las risas que provocan los inesperados golpes de gracia de Gaspar y el humor corrosivo (destructor de lo que huele mal en músicas y textos) de Antonio Álvarez, que con su autoridad de catedrático Universitario asesora con seguridad la corrección que exigen las palabras antiguas.

También por medio de Gonzalo y Tere pudimos Encarna y yo conocer, en una velada inolvidable en Arlanzón, a Cristina Argenta a y su entonces pareja José Luis Téllez. Aquella vez se habló mucho y muy bien de música, y pudimos admirar de cerca la inagotable memoria y la amenidad de conversación de aquel que tantas veces veíamos aparecer, lejano y serio, en la pequeña pantalla. Cercano y en familia, fue un disfrute.

Y volviendo para terminar a Ahedo de Butrón, tuvimos Encarna y yo la suerte de acudir una vez al anual canto de Los Reyes, voceado desde la torre por todo el Grupo entre toque y toque de campanas volteadas. Allí, como al final del mundo, retumbaban los toques y las voces, y los montes cercanos nos devolvían los sonidos, en el medio de la noche oscura. Jornadas inolvidables que sólo los que amamos de verdad las tradiciones musicales de nuestros pueblos podemos disfrutar a pleno pulmón.

## **5. La Cátedra de Folklore en el Conservatorio Superior de Salamanca**

Disipadas las zozobras de mi primer año de enseñante, con los contratiempos que he contado, mi dedicación a la enseñanza tuvo que ser la ocupación preferente, pues el programa del curso 2º era muy denso, al abarcar todos los elementos de la clasificación, análisis y ordenación de los materiales, con ejercicios basados en las obras de recopilación más importantes de toda España. Según la ley que regulaba la enseñanza por el año 1990, el Folklore, si recuerdo bien, formaba parte de las asignaturas necesarias para conseguir los títulos en el propio Folklore, en Musicología (3 cursos), en Pedagogía, (2 cursos), en Composición (1 curso) y en el de Profesor Superior de Solfeo (1 curso). En el segundo año de ejercicio ya tenía yo ocupadas cuatro horas más a la semana, correspondientes a los cursos primero y segundo de Folklore. Pero tuve la suerte de que entró Luis Prensa como Catedrático de Gregoriano, lo cual me libró de las cuatro horas, dos del primero y dos del segundo curso de esta asignatura. Así pude dedicarme a fondo a preparar un temario denso, sobre todo el del segundo curso de Folklore, con el que pude sistematizar en orden a la enseñanza todos los conocimientos que había ido acumulando con la preparación de las introducciones al cancionero de Zamora y al de León, que por entonces estaba terminando. Y al de Burgos, que estaba comenzando.

Como todavía me quedaban algunas horas libres, la Dirección me 'propuso' (es un decir) impartir la asignatura *Formas Musicales*. Propuesta que acepté sin discusión, pues me ofrecía la ocasión de repasar a fondo y con calma una 'especialidad' formativa para los alumnos (eran alrededor de

15, aquello ya era una clase) y divertida para mí, pues a mi juicio no hay cosa mejor para un músico enseñante que ayudar a quienes quieren ser músicos a entrar en el mundo de la historia de la música a partir de los inventos que progresivamente, desde el *organum* y el *discantus* hasta los géneros más desarrollados, como la *sinfonía*, el *concierto* y la *ópera*, que han ido creando y desarrollando los grandes compositores. Por supuesto, desde el primer momento pensé poner como fundamento de las clases la partitura musical y la audición de las obras. En cuanto al alumnado, y al contrario que las clases de Folklore, que eran tomadas con un interés creciente por los alumnos (en aquel año ya tuve 12 inscripciones en 2º curso, si recuerdo bien), las de *Formas Musicales* fueron para mí bastante decepcionantes. Por supuesto había unos cuantos alumnos y alumnas con ganas de saber, con avidez de entrar a fondo en el meollo de la asignatura. A ellos seguí dedicando preferentemente mi trabajo de preparación de las clases. Pues pude comprobar cómo la mayor parte de los asistentes se resistían a 'entrar en materia'. Se notaba en sus caras la ausencia mental y el desinterés.

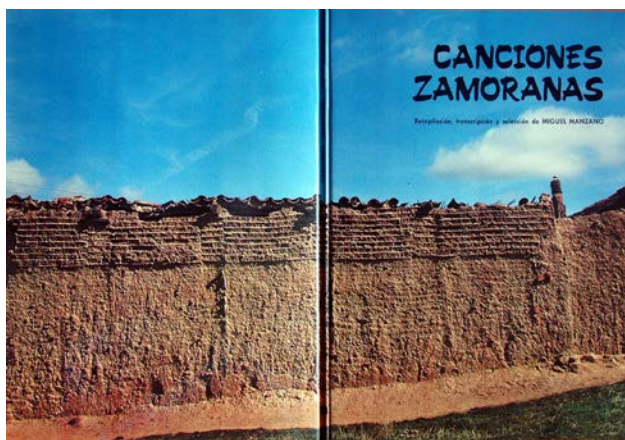
Descubrí entonces que lo único que esos alumnos buscaban era un aprobado, que obligatoriamente necesitaban para ir avanzando en lo que, en general, siempre habían sido los Conservatorios: unos centros a los que acuden quienes quieren sacar un título en un instrumento, mayormente Piano, a veces otro de cuerda o de viento (sobre todo Violín, Cello, Flauta Travesera y Clarinete). Y poco más. Así que yo seguí mi norma para la clase, de la que quien más provecho sacó fui yo mismo, por las palizas (agradables, 'sarna con gusto no pica'), que me di para preparar los temas del programa. De cinco o seis de los asistentes a clase puedo responder de que les ayudé a entrar en el mundo de los sonidos y a disfrutar de la música. Del resto, ni me preocupé a pesar de percibir el cansancio de lo que tomaban como un deber. Y por supuesto, salvo media docena de notas buenas, impartí el 'aprobado general' con que, en cuestiones de música se castiga a quienes no quieren entrar a fondo en ella. Ya les llegaría la hora si seguían estudiando música, de tener que echarse al cuerpo por obligación panzadas de teoría seca y estéril, necesaria para avanzar en los cursos y en los programas que se exigen a quien quiere simplemente 'hacer carrera' y encontrar un puesto de trabajo relacionado con el arte musical. Durante aquel curso segundo ya iba empezando a comprobar lo cierta que era la idea que yo siempre había tenido de los conservatorios como instituciones en las que, salvo honrosas excepciones, siempre abundaron enseñantes y alumnos que se quedaban a las puertas de lo más bello y estimulante que tiene la música para quien la vive a fondo.

Una de las coyunturas más agradables y gratificantes que me ocurrieron el aquel segundo curso fue la llegada de Luis Prensa al Conservatorio como catedrático de Gregoriano. Por una parte él me liberó de la tarea de impartir las clases, que me habrían obligado a preparar y explicar los programas del segundo curso, pues ya había de tener un contenido más amplio en aspectos históricos y teóricos que los del primero. Pero sobre todo porque en Luis tuve un colega ilusionado con su tarea y un amigo con el que podía hablar de muchos aspectos de mi pasado musical, en el que el canto gregoriano había tenido para mí tanta importancia. Después de largo tiempo de vida monacal que terminó en el monasterio de Leire, del que él decidió exclaustrarse por motivos de salud y por otros en parte semejantes a los que yo tuve para secularizarme, nuestro itinerario

como músicos tenía no pocos puntos de coincidencia. Su permanencia en Salamanca sólo duró dos cursos, pues le esperaba la cátedra del Conservatorio Superior de Zaragoza, ciudad en la que tenía muchos vínculos profesionales y amistosos, al estar muy incorporado a la sección de Musicología de la Institución Fernando el Católico, que dirigía Pedro Calahorra, y a una asociación de *Amigos del Canto Gregoriano* en la que ejercía como director musical. Su marcha fue una contrariedad, pues en su segundo año de Salamanca ya había logrado organizar también un coro gregoriano del que formaron parte algunos de sus alumnos y también varios compañeros profesores, yo entre ellos, que pudo interpretar dos o tres conciertos. Las relaciones entre los profesores de ambos colectivos, profesores y catedráticos, fueron bastante cordiales en aquel bienio.

**La tradición oral y la lectura musical se dan la mano.** A este propósito recuerdo un hecho muy significativo por lo que tuvo de infrecuente, es más, de único, pues a mí no me ha vuelto a suceder. Siguiendo la costumbre de organizar una cena al final del primer trimestre, recibimos el encargo de prepararla otro compañero y yo. Propuse yo mismo un lugar donde se podía disfrutar de un buen asado de cordero en un pueblo cercano a Zamora, de nombre Tardobispo (desconozco el significado de este topónimo, pero seguro que tiene más que ver con alguna propiedad que con que el Obispo llegara tarde –chiste malo-). Como siempre acostumbraba yo a echar mi guitarra al coche por si se prestaba la ocasión de entonar algunas canciones del repertorio popular al final de un encuentro festivo, así lo hice en aquella ocasión. Pero además llevé un paquete de

cuadernos musicales que con el título *Canciones Zamoranas* había editado un poco después del cancionero de Zamora. El librito contenía 62 tonadas de todo género y tipo, entresacadas de lo mejor del repertorio de *Voces de la Tierra*. Al final de la cena repartí un ejemplar a cada uno de los comensales (seríamos alrededor de 25), desenfundé la guitarra y empezamos a cantar, una a una, comenzando por las primeras. El colectivo se fue



**Portada y contraportada del cancionero**

animando más y más, con ayuda de los libros y el empuje de un buen aguardiente. Y fue entonces cuando ocurrió un hecho insólito. Otro colectivo, una pandilla de amigos y amigas que le estaban dando al cordero asado en otra mesa amplia, cerca de la nuestra, en su mayoría gente casada, muy aficionados a cantar, que sabían también lo que estábamos cantando (el coro *Voces de la Tierra* y nuestros dos discos eran muy conocidos en Zamora), aprovecharon el final de una de nuestras canturías y comenzaron a entonar una de las tonadas de nuestro cuaderno. Yo les indiqué la página a mis compañeros, y se unieron al otro colectivo, que quedó sorprendido de ver cómo ‘cantaban leyendo’ lo mismo que ellos conocían de memoria. La velada musical a doble coro duró un buen rato, con regocijo y sorpresa de todos. De mis colegas, por lo que tenía de

extraño para ellos que un colectivo de gente amiga cantara con buena afinación y buena memoria un buen repertorio de canciones. Pero con no menor sorpresa por parte de los zamoranos, que se admiraban de que gente desconocida para ellos, no zamoranos, cantaran, leyendo por un libro, lo mismo que ellos. Al final, tengo un vago recuerdo, debió de haber alguna invitación extra a una copa en común, por lo nunca visto de aquella velada.

**Problemas y fricciones en la renovación de un Centro.** En el curso tercero de mi aterrizaje el Conservatorio de Salamanca estaba experimentando una ampliación y renovación que, como comentábamos a menudo, era debida a que, al haber sido instituido como Conservatorio Superior en el año 1988, se iban creando las plazas de Catedrático (Composición, Pedagogía, Órgano, Piano, Guitarra, Folklore, Gregoriano, Clarinete, Flauta de Pico), se habían ampliado las de las asignaturas del Ciclo Medio y se habían implantado otras como Clave, Canto y alguna más que ahora no recuerdo. Esta circunstancia iba generando un crecimiento y ampliación del claustro de profesores, al cual llegaban aires nuevos que contribuían a revitalizar el estilo un tanto rancio de un Conservatorio a la antigua con el aire nuevo de profesores y catedráticos con una intensa preparación a sus espaldas, que contribuían a hacer más 'profesional' un centro de enseñanza vetusto hasta en la estrechez del edificio que lo albergaba.

Con lo que acabo de afirmar no quiero decir que sólo los catedráticos que íbamos llegando fuéramos buenos profesionales, pues un buen número de los que ya estaban, unos en los últimos años y otros con una trayectoria de enseñantes ya larga y prestigiosa, ejercían como enseñantes con ilusión y buen nivel pedagógico. A propósito de esto conviene recordar que el Conservatorio de Salamanca, al igual que la mayor parte de los conservatorios 'de provincia', digámoslo así para entendernos, fundados en las décadas anteriores, habían sido puestos en funcionamiento, desde luego con ilusión y con grandes dificultades, por músicos de bien ganado prestigio, como intérpretes y como compositores, para ser el cauce donde los niños (y también algunos mayores) que sentían atracción por la música podían aprender a tocar un instrumento (no hace falta decir los porcentajes de cada uno, pero el piano se llevaba la palma por razones muy explicables) hasta donde les permitiera su grado de afición y las posibilidades de los profesores. Este interés por la música, en los tiempos heroicos de los conservatorios 'de provincia', siempre fue lo básico para emprender estudios en ellos (el de Salamanca fue reconocido legalmente desde 1935 como Conservatorio Regional, con validez académica en todas sus enseñanzas). Por cierto en aquel primer Centro impartió clases, entre otros varios músicos renombrados en Salamanca y también en el ámbito nacional, uno de mis profesores de Armonía (mucho tiempo antes), D. Aníbal Sánchez Fraile, autor del *Cancionero Salmantino*, organista de la Catedral durante 40 años y Catedrático de Música en la Escuela Normal del Magisterio, después de haber ganado por oposición una plaza en el Conservatorio Superior de Madrid y haber renunciado a ella.

Pero lo cierto es que aquella expansión y crecimiento, al mismo tiempo que iba proporcionando la dimensión de un centro superior de enseñanza musical, iba generando una serie de problemas administrativos que estaban comenzando a repercutir en las relaciones humanas entre los profesores que allí venían ejerciendo y los que allí íbamos accediendo para

impartir enseñanzas de grado superior. Afortunadamente yo tuve la suerte de ingresar como enseñante de una especialidad, Folklore Musical, que pertenecía únicamente al ciclo superior. Pero es fácil imaginarse, y lo pongo sólo como ejemplo, qué cuerpo se le pondría a un profesor de piano o de guitarra que venía ejerciendo desde algunos años atrás como enseñante 'de grado medio' (porque así estaba calificado el centro antes de adquirir el rango de Centro Superior) que de repente, de un curso para otro, se encuentra con que un Catedrático Superior de Piano o de Guitarra que ha ganado una oposición para una plaza en el Conservatorio Superior queda súbitamente por encima de él, no ya en su nivel de enseñante e intérprete, sino sobre todo, en categoría, en sueldo y en preferencia a la hora de instaurar los horarios. Como esta situación se había dado en el conservatorio salmantino y había ido creciendo a medida que accedían nuevos catedráticos superiores, la tensión, creciente, no tardó en estallar. La estrechez del edificio, que se iba haciendo literalmente incapaz, y el hecho de que los miembros de la Junta Directiva pertenecieran al Conservatorio Profesional fue generando frecuentes discusiones que hicieron necesaria la intervención de la Inspección. A este episodio me referiré más adelante con detalle, porque quiero contar antes otro, con rasgos de percance, en el que me vi envuelto por la fuerza de las circunstancias.

***La elección de nuevo Catedrático de Gregoriano.*** Como acabo de contar, a raíz de la renuncia de Luis Prensa quedó vacante la plaza de Canto Gregoriano, y el Centro difundió una convocatoria para la provisión de un nuevo catedrático de la especialidad. Muy pronto llegó la noticia de que se presentaba a la prueba de acceso Juan Carlos Asensio, que aparte de sus titulaciones en el Conservatorio Superior de Madrid, era especialista en Canto Gregoriano 'por inmersión', al haber sido cantor desde su infancia, en la Escolanía del Monasterio del Santa Cruz del Valle de los Caídos, al haberse titulado en Musicología en el Real Conservatorio de Madrid, y al traer entre manos proyectos de investigación relacionados con el canto gregoriano y la música antigua, que poco tiempo después fueron viendo la luz. Por lo que a mí me tocaba había vuelto a tener suerte. Había conocido a Juan Carlos en las asambleas y congresos de la SEDM y habíamos tenido algunas charlas muy animadas e interesantes, sobre todo acerca de los parentescos y similitudes que se podían encontrar entre el repertorio gregoriano 'oficial', por así llamarlo, y los restos del mismo que quedaban en la práctica popular del ámbito rural.

Como el área académica más cercana al Gregoriano era el Folklore, me tocó formar parte (o presidir, no lo recuerdo con precisión) el tribunal, del que creo recordar que también formaba parte otro catedrático y algún otro miembro perteneciente a los cargos directivos. Además de Juan Carlos Asensio se presentó a la prueba una joven recién titulada en Musicología por la Universidad en una de las primeras promociones. Pero ¡qué casualidad!, yo también la conocía, pues era zamorana y precisamente había asistido de niña a las clases de solfeo del Aula de Música en las que preparábamos alumnado para pasar los exámenes en Valladolid. Habrían pasado aproximadamente doce años de aquello. Nos saludamos con cortesía, no faltaba más, y una vez situados todos los asistentes (los exámenes eran públicos, creo recordar) y los dos aspirantes, comenzó la prueba. Correspondió el turno a la aspirante (omito su nombre por

deferencia). Le indiqué que sacara una bola (los temas eran 40, publicados en el BOE del 9 de marzo de 1988), lo hizo, y le tocó en suerte el tema 12, uno de los más sencillos para quien conoce el repertorio gregoriano, *'Los cantos de la misa. Características formales de cada uno de ellos'*. Inmediatamente se vio que estaba completamente perdida, pues se le terminaron los datos en cuanto logró poco más que enumerarlos, y con alguna dificultad. Para intentar sacarla del apuro y darle ocasión a que explicara algo le fui haciendo algunas preguntas de tipo muy general, sobre los neumas, sobre los modos, sobre los ciclos litúrgicos... Lo que sí quedó claro era su falta de preparación básica: le sobraba con un par de minutos para cada respuesta, siempre pobre e imprecisa. Para la prueba práctica le dije que cantara lo que quisiera del *Liber Usualis* que tenía delante. La falta casi absoluta de seguridad volvió a quedar patente. Y quedó también claro que se había presentado únicamente por probar suerte. Yo tuve que disimular un amago de ataque de indignación, no hacia ella, por supuesto, sino a todo lo que había detrás: toda una 'carrera' de Musicología en la Universidad, cuyos resultados quedaban allí patentes.

Le llegó el turno a Juan Carlos. Sacó bola y le tocó un tema relacionado con la salmodia, creo recordar. Su exposición fue brillante, como era lógico, dado su pasado. Para que quedara claro que no había sido un golpe de suerte, ya que había testigos, yo le hice algunas preguntas sobre los cantos de la misa, sobre los dos ciclos litúrgicos, sobre las principales fiestas del año litúrgico. Le invité a cantar diciéndole algo así como '¿Recuerda Vd. de memoria algún *introito* del año litúrgico?' En el acto comenzó a entonar el *'Ad te levavi...'* A esta pregunta siguieron otras sobre otras fiestas, sobre alguna *'Sequentia'*, (la del día del Corpus, recuerdo), sobre alguna antífona de comunión... Su memoria no le fallaba, las habría cantado en los últimos años y las habría escuchado desde niño. Al final, invitamos a salir al auditorio y en el tribunal no hubo duda alguna: teníamos de nuevo, un excelente catedrático de Gregoriano (y de Rítmica y Paleografía). Al año siguiente, si me es fiel la memoria, porque no estoy consultando papeles, sino tirando de recuerdos ya algo confusos en los detalles, aunque no en los importantes, entraron otros dos catedráticos, Pedro Bonet para Flauta de Pico y Domingo Palacio como Profesor Superior de Solfeo. La plantilla de lo que cabía en el edificio ya quedó completa, y el Centro, después de un breve período de funcionamiento por lo menos pasable en cuanto a relaciones humanas, entró en una situación de tensión que terminó con una ruptura no disimulada entre los dos bloques, profesores y catedráticos.



**'Ad te levavi', pórtico musical del año litúrgico**

**Un conflicto que abrió una 'zanja de separación'.** El conflicto estaba soterrado, pero afloró en el curso 1992-1993, a raíz de la orden que reconocía oficialmente el Conservatorio Superior de Salamanca por el desdoblamiento del Centro en Profesional y Superior. De aquel curso conservo algunos documentos que dan fe de la tensión que surgió entre el colectivo de profesores del Profesional y los catedráticos del Superior. La chispa que encendió el fuego de la discordia saltó en un Claustro de Profesores que tuvo lugar el 22 de octubre cuando se trató el tema de los horarios, por el hecho de que los catedráticos, sin entrar en discutir directamente con la Dirección del Centro, habíamos tenido una reunión con el Delegado Provincial de Educación en la que le planteamos, en una carta previamente enviada, la aplicación de un horario de tres días, poniendo como principal argumento de fuerza la equiparación con el Real Conservatorio de Madrid, donde regía tal horario, aparte de otras razones. Como me tocó tomar parte en la redacción de la carta, conservo el texto, que no considero necesario ni conveniente traer aquí, pues se trata de un documento farragoso que en resumen solicita a la Delegación Provincial que no se nos aplique el horario de cinco días lectivos a los catedráticos, como tiene proyectado hacerlo la Delegación. A la carta siguió una reunión con el Delegado, a la que sólo fuimos convocados los ocho Catedráticos.

Pero dado que en nuestro colectivo no teníamos que ocultar nada, y todo se supo porque lo comentamos con toda naturalidad, tanto la carta como la reunión fueron elevados por el otro colectivo a la categoría de un conflicto 'de clases' en el que nos habíamos 'desholarizado', si puede decirse así, del conjunto de enseñantes que habíamos sido hasta entonces, constituyéndonos en el grupo de 'Los ocho Magníficos', como se nos comenzó a nombrar, con todo el mal café que se puede suponer a este mote. El problema saltó en el claustro, todavía común, celebrado el día 22 de diciembre de 1992. El oleaje de la indignación había crecido de tamaño y la reunión, a la que yo no pude asistir, debió de terminar en una bronca sonada, que acabó en ruptura. A mi regreso la semana siguiente me estaba esperando el colectivo de 'los ocho' para redactar una carta de respuesta a la que un profesor había escrito y había leído en dicho claustro. En ella se autodeclara como víctima de una acusación de haber actuado de palabra contra el buen nombre y merecido prestigio del Conservatorio Superior de Madrid (la cuestión de los horarios diferentes andaba por medio), acusación que había llegado hasta los despachos de la Subdirección General de Enseñanzas Artísticas. No voy a trasladar aquí el texto íntegro de la carta, que ocupa más de tres folios de apretada escritura. Pero sí merece la pena transcribir los últimos párrafos para que mis escasos (¿hay todavía alguno?) lectores disfruten con un lenguaje cuyo fondo y estilo panfletario se explica por su simple lectura:

*"Estoy convencido de que este hecho (se refiere a su intervención durante el claustro del 28 de octubre) no es más que la guinda de toda una situación creada por determinados profesores de este Claustro que es necesario analizar para que podamos superarla. Me gustaría que todos reflexionásemos sobre nuestra responsabilidad personal en el Conservatorio y tratemos de evitar que esto se convierta, en vez de un lugar de trabajo agradable en el que realicemos una labor creativa y edificante en una "gris oficina" ("negra oficina" para algunos instrumentistas) donde uno quisiera estar el menor tiempo posible y que nada tenga que ver con nuestras inquietudes profesionales y artísticas. Además, gracias a la indiscreción de*



*algunos, todo esto está trascendiendo al alumnado pudiéndose dar el hecho de que los alumnos, en vez de aprender el Noble Arte de la Música, aprendieran las "malas artes" de la calumnia y la maledicencia para medrar, tal es la importancia que algunos le dan a lo adjetivo en vez de lo sustantivo.*

*Está de sobra estudiado por la sociología y la psicología social los comportamientos y actitudes personales que conformaron el carácter autoritario y el totalitarismo ya que, por desgracia, tenemos larga experiencia de estos temas en nuestro país y en Europa. Así están bien definidos los mecanismos de fascinación por el poder, aunque sea sintiéndolo mediante procedimientos destructivos, la capacidad para superar los resentimientos, el considerarse parte de una élite y así sentirse superior a los otros y olvidar los propios fracasos, la manipulación de las opiniones mediante la calumnia y la difamación para derrotar a los contrarios etc. Que caracterizan el miedo a la libertad.*

*¿Está pasando todo esto en nuestro Centro? Si es así, ¿quiénes obran de ese modo?; ¿quiénes consienten estas actitudes con silencios cómplices e inhibiciones cobardes?; ¿qué oscuros intereses mueven a estas personas para que no puedan aceptar los modos democráticos y defender sus posiciones limpia y honestamente? (... .. )*

*Quiero pensar que la mayoría no tenemos nada que ver con el origen de esta situación y que será suficiente que nos movilizemos un poco para que por lo menos las actitudes negativas y vergonzosas de unos pocos no deshagan el proyecto común. Espero además que estos profesores (antes compañeros) aclaren lo que ojalá sea un "enturbiamiento mental" transitorio y vuelvan a cooperar con todos.*

*"Que el amor a mi oficio me lleve a cada instante, que ni la ruindad ni la avaricia ni el deseo de fama o reputación enturbien mi mente". Este breve pensamiento de Maimónides es mi ideario y espero que os sirva a todos en estos momentos de confusión."*

Después de esta carta nos reunimos 'los ocho' a la vuelta de vacaciones de Navidad y me tocó a mí dar forma literaria a la respuesta, cuyo principal contenido se resume en que nosotros nunca tratamos de establecer dos 'clases', sino simplemente de conseguir el derecho que creíamos tener a un horario acorde con la escala en que nos colocaba nuestra situación administrativa. Por supuesto, la calma y la tranquilidad ya no volvieron, señal de que la tormenta ya se había fraguado antes de que nos enteráramos en el segundo claustro. La relación entre los dos colectivos siguió siendo cada vez más fría. Y la convivencia de ambos en un mismo edificio angosto fue complicando cada vez más las relaciones al estar sometido administrativamente el grupo de catedráticos a una Junta Directiva formada por profesores. Hablo en general, pues había muchas excepciones en un colectivo en el que las buenas relaciones también perduraban en no pocos casos.

La separación física de los dos colectivos se llevó a cabo en una forma rocambolesca. En el año 1992 se daba fin a la edificación de un nuevo recinto destinado en principio a un conservatorio amplio en el antiguo solar de Colegio de Santa Cruz de Cañizares, del que se conservó la fachada y la capilla, que se adaptó como auditorio. La restauración-adaptación interior del edificio recibió algún premio, creo recordar, al conjugar las necesidades de los espacios con la conservación de ciertos elementos del histórico edificio. Pero al crecer en dos años en una forma desmesurada la matriculación de alumnos en ambos conservatorios, la Administración



Central concedió a Salamanca la construcción de un nuevo edificio expresamente proyectado como recinto para varios cientos de alumnos de todas las especialidades del Ciclo Superior. Razón por la cual se decidió trasladar el Conservatorio Profesional al primer edificio proyectado, y dejar el Superior en el edificio viejo, en espera de que el nuevo recinto estuviese terminado. Todavía recuerdo la silueta de la calva reluciente y despoblada de Rubalcaba, por entonces ministro de Educación y Ciencia, que pronunció el discurso acorde con la reforma de la educación musical que él mismo y su equipo habían proyectado. La edificación del nuevo en un solar amplísimo en las afueras de la ciudad se hizo en un tiempo récord, unos tres o cuatro años.

Estoy recordando de memoria, porque estos datos son necesarios para comprender lo que sigo contando. El primer trimestre del curso 1993-94 fue, si recuerdo bien, el último tiempo de cohabitación de ambos conservatorios en el viejo edificio, y también el más ácido en relaciones, aunque hubo excepciones muy notables, colaboraciones valiosas e intercambios muy fructíferos. Pero lo verdaderamente indignante, humillante para nuestro colectivo, a la par que grosero en las formas y rapiñador en el aspecto material fue el comportamiento de la Junta Directiva. Aprovechando las vacaciones de Navidad, aquel equipo rector llevó a cabo al organizar la mudanza un verdadero expolio de todo lo que era la dotación material del



*Conservatorio profesional de Salamanca*

recinto. Desde los pianos de mayor calidad hasta los demás instrumentos de buena marca, desde algunas obras con valor bibliográfico hasta lo más valioso de la biblioteca, desde los atriles hasta las sillas en buen uso, todo lo que valía para algo fue trasladado al nuevo Conservatorio Profesional. Excepto una imagen de Santa Cecilia (que no era tal, sino una Santa cualquiera, de escayola pintada, a la que se había colgado una lira del brazo para que representara el papel de la Santa Patrona de los músicos) que nos dejaron allí, en el vestíbulo de la primera planta, seguramente en son de burla, para que nos consolara en nuestra miseria. No fueron muchos los días 'negros' que pasé en mi vida de músico de Conservatorio, pero aquel comienzo del segundo trimestre en un edificio helado no lo olvidaré jamás.

***Un inicio complicado.*** Como tampoco olvidaré las dificultades que tuvimos que superar para echar a andar aquel paquidermo administrativo. Dándonos ánimos a nosotros mismos, elegimos una primera Junta Directiva, gracias a que Pilar Montero se prestó (de buen grado, creo yo) a tomar provisionalmente la dirección. También Luis Dalda, Jesús Gonzalo y yo mismo (¡como Jefe de Estudios!, ¡en mi vida me había visto en semejante apuro!) echamos una mano, pues éramos los más próximos en distancia geográfica, ya que casi todos los demás residían en otras ciudades y tenían que desplazarse para impartir los tres días de clase. Sacando fuerzas de flaqueza pudimos arrancar la pesada máquina hasta que la andadura casi se llegó a normalizar. Por mi parte no tuve demasiados

problemas, ni de horarios ni de recintos, dada la holgura de espacio en que habíamos quedado.

Recuerdo un detalle curioso y sorprendente: algunos enseñantes del Profesional, por las razones que fuera, prefirieron seguir impartiendo las clases en nuestra vieja casa. Entre ellos, uno de los de Armonía. Cuando yo le pregunté por su horario, que no me había entregado, me dio dos razones; la primera, que su horario dependía de la Dirección del Profesional. Le dije que ya lo sabía, pero que no le estaba haciendo un interrogatorio laboral, sino que quería saber únicamente cuál era la clase y en qué horario la iba a ocupar, para saber si estaba libre o no lo estaba y si yo podía o no disponer de ella. Me respondió algo que me dejó pegado a la silla: 'Tú resérvame un día entero, en la clase... tal.' Al ver mi cara sorprendida y mirada interrogatoria me aclaró: 'Yo tengo mi método particular de impartir las clases, de forma individual. Cada alumno viene a mi clase cuando quiere en el día señalado, y yo le doy 'clase particular.' Esta fue su respuesta, que nada tiene de absurdo como procedimiento, si se respeta un horario y un turno. Cosa que yo traté de comprobar, por si alguien me pedía cuentas de mi parte de responsabilidad, pero nunca lo conseguí, pues su clase estaba casi siempre vacía: ni el profesor ni los alumnos aparecían por allí más que de guindas a brevas.

Aquel hecho y otros parecidos que había visto y seguía viendo me confirmaron en la idea de que un conservatorio 'a la antigua' era como un zoológico en el que cada especie, y a veces cada ejemplar, se caracterizaba por sus rasgos definitorios, no como especie, sino como individuo. Aquel cargo de Jefe de Estudios era como un observatorio al que llegaban los ecos de todo. Al cabo de dos años ya estaba yo al corriente de todo el funcionamiento de la máquina: quién trabajaba seriamente por la formación de sus alumnos; quién cumplía el mínimo necesario para que no se notara demasiado que estaba pensando en otros planes; quién 'ponía deberes' en media hora para dedicarse después toda la semana a 'sus labores' particulares; quién cumplía los mínimos, sin jamás dar lo mejor de sí mismo a sus alumnos; quién se convertía en vigilante de sus compañeros, acumulando argumentos hasta el día que le hicieran falta para conseguir sus planes; quién ambicionaba un 'puesto de mando' por razones, en general, poco confesables... Y también, cómo no, quiénes cumplían con dignidad y dedicación su labor de enseñantes que dan lo mejor de sí mismos a los alumnos. De todo había en aquel colectivo que en aquellos dos años fue creciendo hasta quedar ya a medio camino de la plantilla completa de un Centro de Enseñanza Superior.

El crecimiento del personal docente volvió a dificultar el funcionamiento administrativo del Centro hasta que llegó lo inevitable: una nueva crisis, una división de tendencias, una batalla sorda por el poder, un ambiente cargado en el que se hizo difícil respirar calma. Quedaba claro que el único problema no era el que se había resuelto con la separación de los Centros. Conservo dos documentos que reflejan la situación en aquel momento. Los dos son cartas mías escritas en la situación extrema a la que se había llegado.

Reproduzco íntegra la primera, porque es breve, como un S.O.S. que equivale a ¡Socorro, que me ahogo!

Zamora, 1 de noviembre de 1994

M. I. Sr. Director Provincial del M.E.C.

M. I. Sr.:

Acaba de llamarme a mi casa, a las 10 de la noche de hoy, 1 de noviembre, D<sup>a</sup> N. N., Directora del Conservatorio Superior de Música de Salamanca. Me comunica que está de baja desde el pasado viernes, por enfermedad, y que quizá tenga que ser operada.

La situación del Centro queda, pues, así:

. Falta la Directora

. No hay Subdirector.

. No hay Secretario ni Subsecretario.

. El Oficial de Secretaría faltó también el pasado viernes por enfermedad.

. No hay certeza de que se incorpore mañana, miércoles.

. Hay asuntos urgentes que requieren trámite, decisiones y firmas.

Ante tal situación, le envíé este folio informativo escrito a mano porque se me ha averiado la impresora (¡). Espero que V. I. tome las decisiones convenientes y necesarias.

Presentándole mis disculpas, le envíé un saludo. MIGUEL MANZANO.

De lo que pasó inmediatamente, sólo recuerdo que la Directora tuvo que ser operada urgentemente, según manifestó, de algún mal repentino y grave (jamás había comentado nada relativo a alguna enfermedad o dolencia) en el aparato digestivo. No recuerdo los detalles. Un sobrino suyo, médico militar, debió de ser el encargado de operarla (o de procurarle el debido tratamiento, nunca supimos detalles). Nada recuerdo del nombramiento provisional de quien la sustituyera. Lo único que conservo es una carta que le escribí algún tiempo después de este incidente. Transmito algunos párrafos de la misma, porque reflejan bien la situación por la que el Centro estaba pasando por aquellos meses finales de 1994 y comienzos de 1995.

*Estimada Directora y amiga:*

*Por las presentes te comunico mi intención de dimitir del cargo de Jefe de Estudios, para el que me propusiste hace aproximadamente un año. De esta decisión ya te he puesto al corriente de palabra varias veces. Mi deseo, como ya te he manifestado, era hacerlo en los primeros días de este año, pero he esperado hasta el final de este mes de enero, para dejar un lapso durante el cual pudieses pensar sobre la situación de nuestro Conservatorio y buscar la persona que ha de sustituirme. (A continuación enumero y explico las razones que me empujan a la renuncia.)*

*La primera y más importante es que la junta Directiva de la que hasta ahora he formado parte está ya hace tiempo bajo mínimos, reducida únicamente a la Directora y al Jefe de Estudios, a los que se agregó el pasado año un Secretario que tuvo que ser nombrado directamente por la Delegación Provincial, ante la imposibilidad de encontrar un catedrático que aceptase desempeñar dicho cargo. Esta negativa me demuestra que los supervivientes de una Junta Directiva que comenzó hace un año con buen ánimo, pero que posteriormente se ha ido desintegrando por muy diversas razones, van a tener grandes dificultades en desempeñar todas las funciones que corresponden a un órgano de gobierno.*

*Con posterioridad a la imposibilidad a que me he referido, varios catedráticos del Centro han promovido la celebración de un consejo Escolar para pedir la revocación de la actual Directora de su cargo. Afortunadamente*

*el resultado no cubrió el número necesario de votos afirmativos que lograsen un intento que, según manifesté por escrito en aquella ocasión, me pareció muy poco correcto en la forma en que fue hecho. Pero precisamente por esa razón preveo una etapa todavía más difícil, en la que se pueden añadir a los problemas de merma del equipo directivo fuertes tensiones y dificultades, tanto para la capacidad operativa y decisoria que debe tener en un Consejo Escolar la dirección y su equipo, como para las relaciones entre unas personas que se han manifestado abiertamente encontradas en la forma de ver las cosas.*

(En otros cuatro largos párrafos sigo explicando que yo no estoy dispuesto a ser vigilado y controlado en unas funciones que requieren una preparación que no tengo, que mi servicio al Centro está en el campo de la dedicación plena a mi especialidad, y que tomo esta decisión en descargo de mi conciencia, porque no quiero ser un obstáculo a que el Centro vaya encontrando solución a los serios problemas que en este momento tiene.)

El tiempo demostró que los problemas quedaron soterrados por sucesivas decisiones de la autoridad administrativa, y que persistieron por lo menos hasta el segundo curso en el nuevo edificio del Conservatorio Superior.

## **6. Aspectos positivos**

Como envueltos en la niebla de aquella situación complicada y en ocasiones poco estimulante, conservo también otros muchos recuerdos agradables, hasta placenteros en algunos casos, de los que también quiero dejar constancia. En aquellos dos o tres años, hasta el cambio al nuevo edificio, tuve *las clases más numerosas de mi paso por la enseñanza oficial*, y también las más animadas y gratificantes para mí. Por ellas pasaron, entre alumnos y alumnas normales que se decidían por Folklore o Musicología, las dos asignaturas que yo impartía, algunos músicos de larga trayectoria que necesitaban un año de Folklore obligatorio para los títulos de Composición y de Pedagogía. En algunos de los cursos llegué a tener más de 15 alumnos y alumnas, entre ellas a mi hija menor, Delia, que por entonces comenzaba el primero y segundo curso de clave con Jesús Gonzalo y asistía a mis clases de Musicología y Folklore. Recuerdo en especial a José María Martínez, fundador y director del Conservatorio de Avilés, con el que ya me unía además una amistad de años, y a Juan Carlos Casimiro, que también estudiaba composición y por entonces ya había escrito y estrenado algunas obras en Gijón y en Avilés. Y recuerdo también, cómo no, a M<sup>a</sup> Dolores González, que me sucedió en la cátedra cuando finalizó sus estudios, a Josefa Montero y a Patricia Burgueño, que han ejercido como archivistas en el inmenso legado de la Catedral de Salamanca, y a Ana Robles, que se orientó más bien hacia la Pedagogía y la Enseñanza. (Y que actualmente, desde hace tiempo, forma parte del coro ALOLLANO, que fundé hace 14 años y sigo dirigiendo –estoy escribiendo esto en junio de 2015–, donde, además de cantar, forma parte del conjunto instrumental cuando cualquier teclado necesita una sustitución.)

***Mi tarea de enseñante.*** Mi trabajo como profesor me exigió, más que estudiar, que también en algunos casos, organizar todos los

conocimientos que me habían proporcionado la recopilación, transcripción, ordenación y comentarios de los cancioneros de Zamora y León, en los que había trabajado durante los 15 años anteriores, y el cancionero de Burgos, en cuya transcripción, clasificación, ordenación y estudio comencé a trabajar en la década anterior, hasta el final de su publicación, en el año 2006. Todo lo que había aprendido en estos trabajos de investigación míos, más todo lo que había encontrado en los principales cancioneros populares recogidos en España durante el siglo XX, además de lo que había estudiado en los artículos de especialistas como Marius Schneider, Manuel García Matos, Bonifacio Gil, José Antonio Donostia, colaboradores habituales del *Anuario Musical del Instituto Español de Musicología*, pasó a formar parte de los programas que preparé y expliqué durante mis 12 cursos de enseñante.

Los programas correspondientes a los tres cursos ya los tenía ya establecidos desde que me dediqué a redactar la memoria para la oposición. El criterio básico que me guió en la elección de los contenidos lo tuve siempre muy claro para poder atenerme a él: ***la finalidad del estudio del Folklore Musical (al que ya desde entonces comencé a denominar música popular de tradición oral) en un Conservatorio debe ser dar a conocer a quienes van a ejercer la profesión de músicos una cultura y una práctica musical que en general desconocen, porque funcionan de modo diferente a la música que llamamos 'cultiva', tanto en la invención como en la interpretación y en la funcionalidad.*** A partir de este principio, el programa del primer curso debía responder, aunque mínimamente, también con suficiente claridad, a proporcionar al futuro profesional de la música unas 'habilidades musicales' (cantar, acompañar, tocar, ambientar, en algún caso incluso bailar) que no se estudian ni se practican en los conservatorios. Este conocimiento es muy útil porque *ayuda a relativizar la formación de los músicos profesionales, haciéndoles ver que los cuatro o cinco siglos de música (que al final sólo son tres para la mayoría de ellos) que se estudian y se practican en los conservatorios no son más que una pequeña parte de la cultura y la práctica musical de Occidente, que ha logrado imponerse como 'La Música', con un valor absoluto.* Por ello el contenido del primer curso era una especie de 'catecismo abreviado' del programa completo de los tres cursos en cuanto a la base teórica, y un recorrido por las músicas de todas las 'regiones' del mapa de la España todavía preautonómica. Mientras que para quienes tenían que estudiar obligatoriamente los tres cursos de Folklore (los alumnos de composición y los de musicología), los temas del segundo curso estaban redactados sobre la base del análisis de los elementos musicales, y los del tercero se enfocaban por una parte a un conocimiento básico de las principales culturas musicales orales de (casi) todo el mundo (!), acompañadas de una iniciación a la etnomusicología como ciencia y método que se funda sobre los dos términos que indica la palabra.

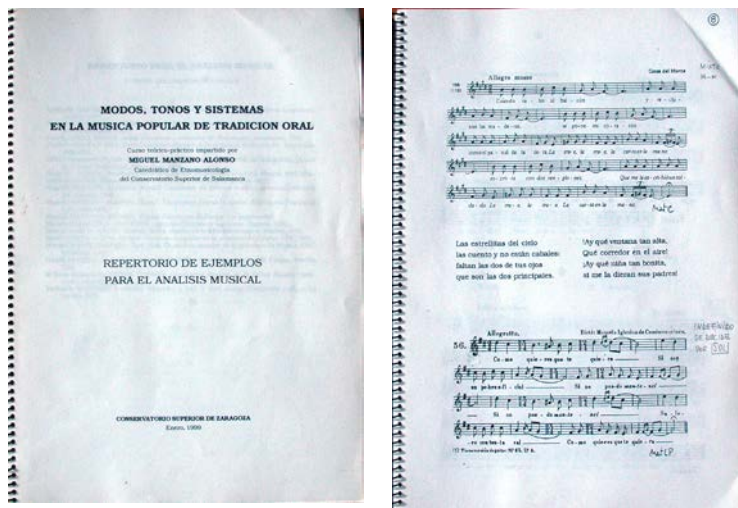
En uno y otro caso, tanto la base teórica como el conocimiento del repertorio de la música popular de tradición oral se apoyaba en las clases que yo impartía sobre los tres temas fundamentales que pueden enriquecer el contexto de la cultura que un profesional de la música debe poseer. Estos tres temas centrales eran:

**GÉNEROS, ESPECIES Y FORMAS MUSICALES EN EL REPERTORIO DE LA MÚSICA POPULAR TRADICIONAL.**- Características musicales, literarias y de contenido, de cada uno de los géneros del cancionero tradicional.- Canciones de ronda.- Cantos de baile.- Músicas y cantos de danza.- Cantos de boda.- Canciones de cuna.- Canciones de trabajo.- Tonadas de costumbres diversas.- Cantos narrativos, Canciones infantiles. Cánticos religiosos.

**ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS DE LA MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL.** - Sistemas melódicos (modos y tonos, equívocos modales y tonales, sonidos ambiguos, interválica, dirección melódica, ámbito melódico).- Formas y estructuras de desarrollo melódico (estructuras simples, compuestas, con estribillo imbricado en la estrofa, estructuras especiales).- Organización rítmica (pulso rítmico, compases, estructuras rítmicas, polirritmos, ritmo libre, ritmos asimilados).- Estructura y contenido del texto y su relación con la música.- Isorritmia y anisorritmia.- Ampliación melódica por repetición de versos.- Variantes melódicas.

**LAS VARIANTES MELÓDICAS.**- Modificaciones de los tipos melódicos y diversas formas en que se producen: por alargamiento de valores; por ornamentación; por transposición modal-tonal sobre grados homónimos; por contaminación modal; por cambio de menor a mayor; por cambio de centro tonal; por confusión de dos melodías a partir de un comienzo idéntico; por influencia del contexto melódico; por soldadura; por cambio de la estructura rítmica.

Como soporte escrito para desarrollar estos temas preparé una antología de unas 160 canciones tomadas de todos los géneros y especies del cancionero, y de todas las recopilaciones publicadas durante el siglo XX en toda España. Como trabajábamos con fotocopias, aquel vademécum daba a la vez idea muy clara de cómo transcribió y escribió (transcribimos y escribimos, yo incluido) cada uno de los recopiladores que habíamos publicado cancioneros. Este aspecto caligráfico me daba ocasión a todo tipo de comentarios sobre los temas del programa. Con el tiempo iba así quedando claro el distinto nivel de cada recopilador, sus 'tics', sus intuiciones, su conocimiento de la transcripción, su importancia dentro del conjunto.



**Portada y una página del repertorio**

Lo más difícil de entender para mis alumnos, músicos prácticos formados en libros teóricos de solfeo y en cuadernos de atril, siempre teniendo como base la lectura y la 'fidelidad al original', era llegar hacerles entender que la música popular no es una cultura escrita, sino oral, cuyo soporte es la memoria. Un soporte en general bastante fiel en el cantor bien dotado y con larga práctica (que es, en general, el único capaz de inventar). Y que la memoria puede ser infiel en los rasgos melódicos incidentales sin que el invento sea diferente. Y también, claro está, que si el fallo afecta a un rasgo definitorio, el invento melódico llega a ser diferente, pudiendo empeorar o en algunos casos mejorar el original (refiriéndonos a la calidad

estética). Y por último, que una melodía modal exige, al ser acompañada, una armonía también modal, que tiene que crear un recinto sonoro, ni mayor ni menor, sino aquel en que la melodía 'se siente cómoda' en su decurso como en su espacio sonoro propio y característico.

Mis clases eran en general interesantes y algunas veces divertidas, como me demostraba la actitud de los alumnos (nunca escapa a la percepción de un enseñante, a no ser que se haga el distraído, si lo que está diciendo al colectivo que le escucha interesa, entretiene o aburre). De vez en cuando surgía una discusión acalorada sobre alguna de las cuestiones que planteaban los temas. Pero tengo que volver a decir que mi práctica de enseñante que quiere interesar al alumno por lo que explica fue en general bastante decepcionante. Si por mis clases pasaron algo más de un centenar de alumnos en los 12 años que estuve en activo, no llegaron a 10 los que de verdad se interesaron por lo que en mi opinión había de ser lo más 'divertido' para un músico que vive su oficio. Y es que para un estudiante de música que lo principal que tiene en su cabeza es llegar a tener un trabajo cuando termine su carrera, todo lo que no sea 'avanzar' hacia esa meta es una condición indispensable y una obligación ineludible, pero en el fondo lo considera como una pérdida de tiempo. Esa es, hoy día (3-8-2015), la impresión que me quedó de mis años de enseñante. Lo cual no deja de generarme una especie de conciencia de fracasado en el aspecto docente. La satisfacción estética que siempre me ha dado la música (entiéndaseme, porque todo es relativo), además de haberme servido como forma de 'ganarme el cocido', como suele decirse, la he encontrado en muy pocos músicos de oficio en mi ya larga vida. Suponiendo que yo haya tenido un contacto algo más que esporádico con unos 100 profesionales de la música, creadores, intérpretes o enseñantes, no pasan de 10 aquellos con los que, siempre que nos vemos, en algún momento 'hablamos de música' con pasión, con interés.

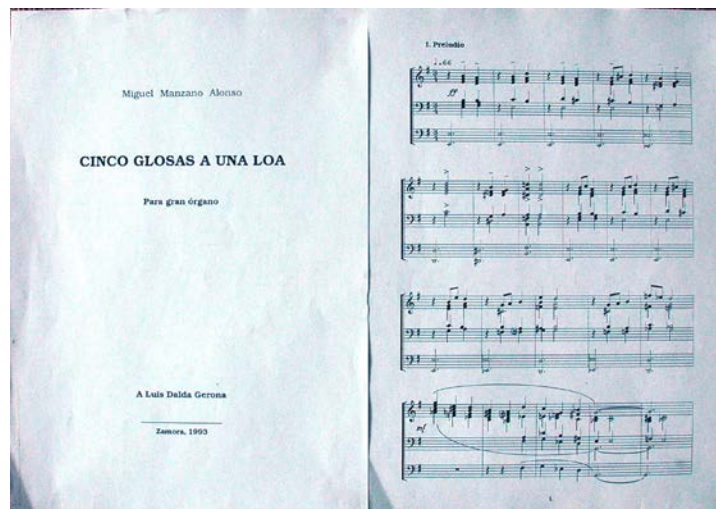
### ***'Cinco glosas a una loa', mi primera composición para órgano.***

Uno de los aspectos positivos que quiero destacar es la actividad compositiva llevada al campo del órgano, instrumento para el que, a pesar de haber sido el de mi profesión durante 15 años, nunca había compuesto obra alguna, aunque sí el acompañamiento de un buen número de canciones. La idea de llevarla a cabo por aquellos años surgió de la relación con mi colega y amigo Luis Dalda, catedrático de órgano. Nuestras charlas sobre la música de órgano eran muy frecuentes e interesantes para ambos, pues él me aportaba sus conocimientos prácticos sobre los grandes, los históricos, desde Buxtehude hasta Duruflé, que había tenido que 'trabajar' durante su carrera; mientras que yo le aportaba datos sobre la 'escuela española de órgano' en el siglo XX, desde Otaño y Arabaolaza hasta Alfonso García y Luis Bedmar. En uno de aquellos frecuentes y animados biloquios, un buen día me dejó caer, como por casualidad, una invitación, revestida de insinuación, a componer alguna obra para órgano. Entre líneas quedaba dicho también que el estreno lo tenía asegurado.

Allí quedó la idea durmiendo en el desván del subconsciente y aflorando de vez en cuando. Hasta que un buen día, no mucho tiempo después, comencé a darle algunas vueltas en mi imaginación y en mis manos, y empezó a tomar forma: un tema de sonoridad modal (¡había recogido tantos y tan bellos en mis cancioneros, que lo difícil sería escoger!)



que me había cantado una señora de una aldea del valle del Tera podría ser el motivo sobre el que se desarrollaría la obra, en forma de *variaciones*. Se trataba de un *canto de loa*, una especie de himno religioso rústico, a cuyo viejo texto se habían añadido algunos versos que encomendaban al cuidado de la Virgen las vidas de los soldados durante la guerra civil. La *loa* lleva el nº 997 en mi cancionero de Zamora. La sonoridad arcaica de la melodía, cuyo final vacilaba entre un modo segundo y un modo tercero gregoriano, por efecto de la inestabilidad del grado II, podía dar mucho de sí desde el punto de vista armónico. En el comentario a las *Cinco glosas a una loa*, título que lleva la obra, número 34 de mi catálogo, cuento todo el proceso que tuvo la composición, y la parte, decisiva, que tuvo Dalda en su desarrollo y estructura. Cuatro o cinco meses por lo menos me tuvo entretenido su desarrollo. Añado aquí un detalle anecdótico que tuvo mucha importancia. Concluida la obra con un postludio en el que reaparecen en ráfagas pasajes de las cinco variaciones, me dice Dalda: '¿Y por qué no escribes hacia el final de este postludio un pasaje a solo de pedal, como hace Bach de vez en cuando? El efecto sería sorprendente y añadiría tensión hasta el final'. Que esta insinuación fue un acierto, lo vimos en cuanto lo escribí, y lo han seguido viendo todos los organistas que han interpretado la obra.



*Cinco Glosas a una loa*

Las obra *Cinco glosas a una loa* fue estrenada por el propio Luis Dalda, como era obligado, el día 25 de abril de 1994 en el órgano de la Catedral de Valladolid, instrumento espléndido en recursos sonoros, en el ámbito inmenso de una catedral también desmesurada, en cuyos muros herrerianos la última reverberación del sonido tarda casi 5 segundos en extinguirse. La acogida fue calurosa en el público, que había acudido, numeroso, a la convocatoria del ciclo *Música para la Semana Santa*, preparado por mi ya veterano amigo Chema Morate, largamente experimentado en la organización de eventos musicales. Después del estreno, Dalda ha vuelto a interpretarla varias veces, y también la ha pasado a sus alumnos, entre otros a mi hija

Del 25 de marzo al 2 de abril de 1994  
 DIAS 25 y 2  
 Santa Iglesia Catedral Metropolitana  
 27, 28, 29 y 30  
 Real Iglesia de San Miguel y San Julián  
 FUNDACION MUNICIPAL CULTURA  
 Ayuntamiento de Valladolid

*Cinco Glosas a una loa. Estreno en la Catedral de Valladolid.*



Delia, que la interpretó en su examen de final de carrera (año 2003), y en el instrumento construido por el organero Federico Acitores para la sala de conciertos del Conservatorio Superior de Salamanca. (Cuando voy escribiendo esto -27 de julio de 2015- se cumple un mes de su última y excelente interpretación, en el examen final de uno de los alumnos de Dalda durante este curso.)

Dalda llevó la obra a varios recintos, sobre todo templos, como es lógico, durante los primeros años después de su estreno. Entre otros merece la pena citar la que tocó en el estreno del nuevo órgano en el auditorio (antigua capilla) del Conservatorio Superior de Salamanca, en el órgano de la iglesia de María Auxiliadora, de la antigua Universidad Laboral de Zamora, instrumento también de amplísimas posibilidades, y en la iglesia de *Santa Maria in Montserrat*, del colegio Español de Roma, al que fue invitado por un colega romano también organista. Que por cierto, al tener acceso a la Basílica de San Pedro (además por la puerta delantera que da a la sacristía, después de bordear los jardines), invitó a Dalda a interpretar, al terminar la misa, una selección de la obra en el gran órgano de aquella Iglesia Madre y Centro de todas las del mundo. ¡Quién le iba a decir a un excusa autoexclaustrado que aquellos sonidos iban a llenar las bóvedas de aquel recinto. (Espero que alguno de los Santos que por allí posan no tapara sus oídos al enterarse de la biografía del inventor de aquellos sonidos.)

Pero la obra debe a Luis Dalda no sólo su estreno y primera difusión, sino también otra más variada por la mediación de la organista más renombrada en nuestro país, maestra de varias generaciones de organistas, Montserrat Torrent. Dalda le pasó la partitura, y él mismo me ha asegurado que a la gran maestra le complace mucho interpretarla, alguna vez íntegra y con frecuencia alguna de sus partes.

Pero aún hay algo más. Tecleando un día mi hija Delia en internet, se encontró con la sorpresa de que otro celebrado organista italiano, Enrico Viccardi, interpretaba con frecuencia la obra, y además la había grabado en un CD. Le escribí enviándole un saludo y diciéndole que era mi hija, y el maestro le respondió muy atentamente enviándole el disco y con él una carta de saludo para mí. Cómo le llegó la obra a él, no lo sé. Dalda es de la opinión de que ha podido ser Montserrat Torrent quien se la haya hecho llegar, pues es costumbre entre colegas difundir las obras que les gustan. Y en este caso es explicable, porque la obra no está editada y corre en copias del original que yo he hecho llegar a varios organistas.



Como final de este epígrafe traslado, traducido por mí, el texto que escribe el maestro Viccardi como comentario a la obra. Y también el anverso y reverso de la caja del disco, en el que se puede observar que me ha colocado en muy buena compañía en la ordenación del contenido: estoy entre Bach y Frescobaldi. El lector puede encontrar las fotos de la portada del disco de Viccardi en la p. 101 del tramo V de esta *Vida de músico*.

Traslado aquí el comentario de Viccardi. Mi comentario y el resto de la información sobre la obra pueden encontrarse en el catálogo de obras (nº 34), en esta misma página web.

### ***Cinco glosas a una loa***

Las *Cinco glosas a una loa para gran Órgano* de **Miguel Manzano Alonso**, compuestas en 1992, constituyen un sugestivo puente de unión entre la música del pasado y uno de los modos posibles de escribir música hoy. El profundo conocimiento que Manzano tiene del folklore español –es probablemente el mayor experto en el patrimonio de la música popular de su tierra y musicólogo de talla internacional- constituye evidentemente un sustrato muy importante en la génesis de esta obra. El *Canto de loa* deriva de la tradición popular de la tierra de Zamora, una de las capitales españolas de Castilla y León; el texto, que alude probablemente a los años treinta del siglo pasado, es una invocación a la Virgen para que cese la guerra, mientras que la melodía es claramente muy antigua, con claros rasgos de los modos dorio y frigio. En la obra la melodía original va ampliada y transpuesta en Mi, un tono más arriba del Re; a la exposición del tema propiamente tal Manzano antepone una introducción que ayuda a “entrar” en el espíritu de la obra, que él construye sobre aquellos modos ‘resabiados’ de los que habla también el teórico y compositor del siglo XV Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales*. Las variaciones (las glosas, aclaro) se desarrollan utilizando una escritura clarísimamente ecléctica. Se va desde la variación para dos sopranos (*a dos tiples*) o la otra en la que canta el bajo (*registro bajo*, inspirada en los tintos españoles del XVI) hasta la *Pastorela* y el *Coral*, en los que la escritura se abre a armonías más ricas. Y tampoco faltan referencias, siempre muy refinadas, a acordes y ritmos (o combinaciones rítmicas) que hunden sus raíces en la rica tradición folklórica. La obra concluye con un *Postludio* por el que desfila todo el material musical de las variaciones y que parece como querer ofrecer un homenaje a los estilos compositivos del siglo recién finalizado.

Además de las *Cinco glosas*, compuse otras tres obras para órgano en los dos años siguientes. La primera de ellas, que lleva por título *Careo de nazardos contra lengüetas*, sugiere y declara la sonoridad contrastada de los dos timbres principales del órgano, que dialogan continuamente sobre un ritmo irregular cantando un tema cuya sonoridad se basa en un modo de sol, o si se prefiere, en el tono VII gregoriano (compás de 2+2+3), ejecutado por el pedal. Este diálogo introduce y concluye la obra. Mientras que para un bloque intermedio exploté la sonoridad arcaica del toque de una flauta de afilador que pillé un día cuando iba de camino hacia el Conservatorio.



Las otras dos obras exploran y explotan temas gregorianos yendo por caminos muy divergentes, y fueron estrenadas en respectivos exámenes finales. Una de ellas, interpretada por mi hija, lleva por título *Duetto sobre el gradual 'Excita, Domine'*. Emula y recuerda (muy de lejos, por supuesto) los que Bach escribió con ese título. El subtítulo que le puse dice todo sobre su sonoridad: *'De II tono por GESOLREUT, que resulta modo de Re en altura Sol, con el VI grado inestable y el II remiso en las cláusulas'*. La segunda, cuyo material temático es el gradual *Dirigatur, Domine, oratio mea*, lleva por título *Toccatà para la incensación*, y fue estrenada también en el examen final de segundo curso por otro alumno de Dalda, Jesús F. Maíllo, que ejerce como turiferario en una renombrada procesión de la Semana Santa de Zamora. De estas tres obras doy cumplida explicación en los respectivos comentarios de mi catálogo de obras, en el que llevan los núms. 34, 36 y 39. Se percibe en estas obras para órgano que andaba yo por entonces muy metido en el estudio de la modalidad en la producción organística española, desde Tomás de Santa María y Cabezón hasta Cabanilles. En ese mundo sonoro tan apasionante en el que la tonalidad definitivamente mayor y menor va eliminando los restos de las sonoridades modales de las que brota, acabó de introducirme la asistencia a un curso impartido por Álvaro Zaldívar en El Escorial, para mí muy interesante. Tanto que viajé diariamente desde Zamora para poder asistir a las magistrales lecciones que allí fui recibiendo, que no he olvidado y que de vez en cuando repaso en las notas de que sembré las partituras que íbamos analizando y en un órgano litúrgico de buena calidad que tengo en casa, en el que mi hija Delia estudió toda su carrera.



## 7. Otros recuerdos agradables y desagradables

Como ya he dejado escrito, los primeros fueron los que me ayudaron a sobrellevar las complicaciones administrativas en que me vi metido, y las desavenencias, a veces un tanto ásperas, que de vez en cuando asomaban. Me queda un recuerdo un tanto borroso, pero agradable, de un concierto de piano interpretado por Jacobo Cristino Ponce, catedrático en nuestro Centro, que me impresionó por la perfección absoluta de la ejecución y la fuerza de comunicación del repertorio que ofreció, a pesar de la actitud hierática de su silueta, sentado al piano. Fue una verdadera lección magistral. (Única contrariedad: la obra sonó en el auditorio del nuevo Conservatorio Profesional... ¡en el piano de gran cola que nos habían birlado de nuestro Centro!) También recuerdo otro concierto en el que dos de los catedráticos interpretaron una obra para dos pianos de Rachmaninov (una *suite*, creo recordar) que me dejó huella en la memoria, por la sonoridad envolvente y la riqueza de matices que se consigue con dos instrumentos pianos. Tanto,



que andando los años, como explicaré en su lugar (si antes no me canso de escribir esta vida por tramos), aquella audición me dio ánimos y atrevimiento para escribir la obra para dos pianos *Ludendo in rythmis modulatis*, uno de mis inventos musicales mejor logrados, y no sólo en mi opinión. Y que casualmente, como diré en su momento, fue estrenada por el *Atlantis piano Duo*, formado por los consortes Sophia Hase y Eduardo Ponce (hermano de Cristino), catedráticos en el Conservatorio Superior durante hace más de dos décadas. Sobre el proceso de



***Atlantis piano Duo: Sophia y Eduardo***

composición me explicaré largamente, pues me demostró por segunda vez que cuando un compositor dialoga con los intérpretes que van a estrenar su obra, las posibilidades de explotar los recursos, el lenguaje y el estilo del instrumento aumentan en forma considerable.

Un tercer recuerdo, aleccionador además de agradable, fue una conferencia-concierto que impartió Emilio Molina, catedrático de Improvisación en el Real Conservatorio de Madrid, al final de un curso para el que fue requerido en nuestro Centro. Aquella lección magistral teórico-PRÁCTICA no la olvidaré jamás. Después de un breve resumen de lo que había expuesto en sus lecciones, se sentó al teclado ante un salón abarrotado y comenzó a pedir a los asistentes que entonararan inicios de temas sobre los que él improvisaría después diferentes géneros, acordes con la naturaleza sonora de cada ejemplo de los que se le propusieran. Los asistentes fuimos de sorpresa en sorpresa al ser testigos de la capacidad del Profesor para desarrollar cada inicio en la forma adecuada al género y estilo que sugerían o podían sugerir los comienzos que escuchaba tararear. Escuchaba el tema, se quedaba unos diez segundos en silencio, bajando la cabeza para concentrarse, y al momento comenzaba a tocar una pieza improvisada cuya sonoridad se identificaba rápidamente como un género, un estilo, una función, un 'tiempo' característico de una sonata, una parte de un concierto, un interludio... Todo ello superando en algunos casos propuestas en las que se dejaba ver la 'malicia', la intención de meterle en apuros.

Nada se le resistió. Y lo que escuchábamos no era nunca una vulgaridad, un tópico de los que suelen escucharse las poquísimas veces que alguien se anima a improvisar en una ocasión que lo está pidiendo. Recuerdo ahora otra ocasión, y lo digo de pasada: una audición de obras compuestas por profesores de los dos Centros, en la que al final se hizo una invitación a que alguien saliera a hacer una improvisación. Después de un silencio enervante, saltó de la butaca donde estaba sentado en primera fila Pedro Bonet y nos dio una lección de improvisación al piano en la que mostró un dominio de las armonías casi atonales que sorprendió al auditorio. No a mí, que ya lo había escuchado improvisar muy a menudo, pues por aquella época en que nos veíamos cada semana y alguna visita nos hicimos, yo a su casa (vivía en el barrio de Malasaña) y él a la nuestra, conversábamos por los codos sobre música y sobre cualquier tema. Pero lo más sorprendente de aquella sesión fue el final, cuando a partir de una

propuesta mínima en elementos, Molina nos regaló una pieza en estricta estructura de fuga, al estilo bachiano. El aplauso fue interminable, y Emilio lo agradeció con sencillez y sin afectación alguna. Toda una lección.

Poco tiempo después Emilio Molina resumió en un artículo magistral, forzosamente denso, pero clarísimo, la base teórica que animaba sus clases. La claridad de las ideas que expone, la 'denuncia' de las carencias de la enseñanza musical en los Conservatorios (españoles, claro), queda patente en el apretado texto de las 15 páginas de su escrito, publicado en el nº 1 de *Música*, la *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* (pp.89–103). Traslado el final del epígrafe introductorio, cuya contundencia es toda una llamada de atención muy poco respondida por estas tierras en las enseñanzas de tipo artístico. Esto escribe Emilio Molina:

*'En la enseñanza de la Música, un arte por excelencia es, si cabe, más paradójica la ausencia casi total de exigencias creadoras en los métodos de enseñanza tanto instrumentales como teóricos. Es una realidad innegable que nuestros músicos se forman a espaldas de cualquier indicio de creatividad. La inmensa mayoría son exclusivamente intérpretes con gran capacidad técnico–mecánica y en algunos casos con una intuición natural fuera de lo común.'*

Para terminar este repaso a mis recuerdos quiero hacer referencia a unos pocos más. Algunos de ellos no son agradables, como el apuro que tuve que pasar cuando una alumna de no digo qué asignatura redactó una queja 'oficial' al Jefe de Estudios cuando yo pasaba por el cargo, en la que me fue obligado escuchar 'a las dos partes', a la alumna y a una compañera profesora. Tuve que hacer de tripas corazón y capear el problema dando la razón a la alumna, como entre líneas, pero tratando de salvar a la vez la situación de la enseñante. Creo que ninguna de las dos quedó conforme, y yo mucho menos. Otra impresión muy desagradable recibí en un Claustro de Profesores en el que se me ocurrió, a la hora de los ruegos y preguntas, pedir la adquisición de dos instrumentos tradicionales en el ámbito popular, una dulzaina, todavía viva en gran parte de la Península, y una flauta de tres orificios, ingenio sonoro arcaico que sobrevive todavía hoy en toda la franja limítrofe con las tierras de Portugal. El Catedrático de Composición intervino en un tono indignado respondiendo a mi propuesta, afirmando con aspereza que no se debía gastar dinero en comprar unos instrumentos indignos, por su rudeza e imperfección, de figurar en el inventario de un Conservatorio Superior. Mi reacción fue serena y discreta, sin insistencia, explicando que mi intención era precisamente que mis alumnos comprobaran lo rudimentario e imperfecto de tales ingenios sonoros, a cuyo estudio sobre todo al segundo de ellos, había dedicado el profesor García Matos varios trabajos de recopilación y análisis del repertorio. Pero lo sorprendente fue que muy poco tiempo después de aquella sesión la Diputación de Segovia convocó un concurso para la composición de una obra para orquesta y dulzaina como instrumento solista. Y mira por cuánto, nuestro indignado Catedrático se presentó en solitario al concurso y se llevó el premio, junto con la propina económica que fuera aneja al triunfo. Ver para contar.

Finalmente quiero recordar también la tertulia habitual que nos reunía a la hora de comer el plato del día en el comedor universitario, instalado en un salón abovedado del Colegio Fonseca, todo un lujo de

estancia noble en el recinto que antaño se denominaba 'Los Irlandeses'. Era una de las pocas concesiones de la Universidad a los Catedráticos del Conservatorio Superior. Los tres habituales éramos Luis Dalda, Pedro Bonet y yo. Otros eran más 'eventuales' y sólo aparecían de vez en cuando, bien por ser más reservones, o también porque habían sido invitados para impartir algún curso o lección especial, y aprovechábamos su presencia invitándoles a acompañarnos. Nuestra conversación giraba casi siempre en torno a temas musicales, en los que cada uno de nosotros, al ser tan distintas nuestras aficiones y tareas profesionales no didácticas, que siempre terminábamos aprendiendo unos de otros algo nuevo. O enterándonos de algún tramo de las diferentes 'vidas de músicos' en las que nuestro oficio se había afianzado y discurría habitualmente. Precisamente



*Colegio Mayor Fonseca*

por entonces fuimos conocedores de cómo Pedro Bonet había obtenido la plaza de Catedrático en el Conservatorio Superior de Madrid, en la que enseñaba desde mucho tiempo atrás un muy renombrado especialista en el instrumento que, sólo entonces se supo, estaba en situación de interinidad, o en un nivel más alto que el que le correspondía como profesor, no lo sé muy bien.

Entre los recuerdos poco agradables tengo que apuntar todavía una última 'lucha por el poder' que se había llevado de forma un tanto clandestina y que terminó por la elección de una nueva Junta Directiva que, por los resultados, se vio claramente que ponía el último objetivo en tomar las riendas del Conservatorio Superior, cuya edificación iba a toda mecha. Aunque mis recuerdos son confusos, no olvido una cena bastante asamblearia, mitad abierta mitad clandestina, a la que asistieron también profesores del Profesional. En suma se quería, a mi entender, conseguir que el Conservatorio Superior quedara en manos de la misma Junta, que en acuerdo con la del Profesional, permitiese trabajar a los dos centros conjuntamente. Se quería que el Conservatorio Superior quedase en cierto modo ligado al Profesional, como su continuación, y con un predominio de algo que podría denominarse 'salmantinidad', por así decirlo. Volvieron las tensiones, las reuniones y las intervenciones de la Dirección Provincial del MEC.

## **8. El traslado al Conservatorio Superior**

Tuvo lugar al comienzo del curso 1999-2000. Para oficializar y solemnizar la inauguración asistió como representante del MEC D<sup>a</sup> Esperanza Aguirre, que venía ejerciendo como Ministra de Educación y Cultura desde el año 1996.

El nuevo edificio, construido en las afueras de la ciudad, junto a la salida de la carretera de Valladolid, fue diseñado con bastante acierto de acuerdo con la funcionalidad que iba a cumplir, a pesar de algunos inconvenientes que se fueron solucionando sobre la marcha. El MEC cumplió

con largueza el aspecto económico para que el Centro dispusiera de los espacios necesarios: aulas amplias para clases colectivas, otras pequeñas, pero suficientes para las clases individuales de instrumentos, cabinas de estudio, recintos apropiados para seminarios y encuentros colectivos, despachos para los cargos directivos, salón amplio para los Claustros de Profesores, despachos administrativos amplios, salones para ensayos de coros y conjuntos instrumentales, y un auditorio-teatro con amplio aforo y escenario capaz para una representación operística, dotado de un gran órgano construido por Federico Acitores. La dotación instrumental se completó con varios pianos, un órgano de estudio, y otros dos pianos de gran cola. En cuanto a la biblioteca, adquirió desde el principio una dotación más que suficiente para servir con sobreabundancia a todas las especialidades. La entrada por una senda ajardinada que rodea el edificio y se amplía en una zona verde por la parte posterior, dan prestancia al conjunto.



*Conservatorio Superior*

En contraste con la mejora que supuso la amplitud y la dotación del nuevo edificio, los viejos problemas comenzaron a surgir de inmediato, como no podía ser menos. A la hora de distribuir los recintos, de organizar los horarios, de asignar las dotaciones, de respetar las antigüedades, las posturas se endurecieron, y seguramente llegaron muchas quejas, de las partes en litigio y de intereses cruzados, a la Dirección Provincial del MEC. Afortunadamente ésta había asignado desde algún tiempo antes para la organización del Conservatorio a un Inspector, D. Serafín Sánchez, que a su experiencia en el cargo unía la de ser muy aficionado a la música. (Según me pude enterar después de aquellas fechas, leía, tenía práctica de cantar, había transcrito alguna canción de su pueblo natal, y hasta había inventado alguna melodía sencilla.) Desde la atalaya de su cargo, estaba al corriente de los problemas del colectivo de catedráticos ya desde antes del traslado, y también de los que estaban surgiendo en los primeros meses del funcionamiento. Haciendo uso de su autoridad, logró mitigar las tensiones y desatascar aquel embrollo comenzando por solucionar el problema de fondo, que había captado perfectamente, con una especie de capotazo que dejó plantado al toro más bravo de la manada de la que se creía cabestro indiscutible, y que había preparado todo un plan para afianzar su cargo de Director, comenzando por el gesto 'generoso' de una renuncia, como añagaza para conseguir ser designado oficialmente. Cuando el Inspector, bregado en difíciles operaciones de saneamiento en Centros de Enseñanza, comenzó diciendo, en aquel Claustro extraordinario, que ¡aceptaba la renuncia! del Director, el renunciante-aspirante quedó lívido y sin capacidad de reacción.

Acto seguido el Inspector leyó los nombres de la Junta Directiva que, así lo dijo, no tuvo más remedio que imponer, por lo menos para que el Centro echara a andar sin complicaciones ni problemas durante el tiempo que fuese necesario hasta que se serenasen los ánimos y se pudiera elegir una nueva Junta por el procedimiento ordinario después de algún tiempo de andadura. Él tomaba las riendas provisionalmente, así nos lo dijo, porque la situación era complicada. De aquella Junta Directiva recuerdo algunos



componentes: Jaime Orts, Vicente Balseiro y yo mismo, que ya he olvidado el cargo que se me asignaba, aunque creo recordar que era el de Vicedirector. Y como Director en funciones, mientras durase aquel estado de cosas, fue designado para el cargo Javier San Miguel, que ejercía como pianista acompañante de las músicas vocales, por lo que estaba bastante alejado de las luchas intestinas. Tampoco recuerdo cuánto duró aquella situación provisional, pero me parece recordar que pasó poco más de un curso.

### ***Algunos recuerdos de una época tranquila***

Durante los 11 años en que seguí ejerciendo como catedrático de Folklore Musical (todavía siguió denominándose así la enseñanza que yo impartía) pasaron por mi clase alrededor de cien alumnos. La mayor parte de ellos necesitaban uno o dos cursos para el curriculum del título al que aspiraban. Sólo los que estudiaban Pedagogía, Musicología o el propio Folklore necesitaban los tres años. Seguí fiel a mi programa, comentando y añadiendo las introducciones teóricas, la clasificación y ordenación de las tonadas, el análisis de los sistemas melódicos y de las estructuras rítmicas, aplicando la teoría al (o deduciéndola del) material sonoro recogido por el Grupo Yesca en la provincia de Burgos, al que ya me he referido. Fueron aquellos los años en que preparé la edición de los tomos I–VI del *Cancionero Popular de Burgos*, que terminó de editarse en el año 2006, después de un trabajo de más de siete años.

Durante aquel tiempo tuve la suerte de entrar en relación con renombrados especialistas que fueron llamados para impartir cursos o para dar lecciones sobre diversos temas de musicología, gregoriano, paleografía, interpretación de músicas antiguas... Recuerdo en especial, entre otras que he olvidado, las lecciones de Pepe Rey, sobre la interpretación de las Cantigas; las de Gonzalo Pérez sobre la práctica del acompañamiento rítmico del repertorio popular, y las de Marcel Pérès sobre sus búsquedas y realizaciones en el campo de las viejas formas de canto, que terminaron, por una parte, con una excursión a Anaya de Alba, a donde acudimos todos los profesores y alumnos de las especialidades de Musicología. En la iglesia de aquel pueblo Pérès pudo disfrutar y admirarse de una singular supervivencia: el canto de la misa en latín interpretado por cantores rústicos, ya mayores, pero que lo conservaban en su memoria, a la manera de una tradición extendida por una buena parte de las tierras de Castilla y León. También pudimos llevarlo a escuchar otra variante del mismo canto de la misa a otro



***Dos momentos con Marcel Pérès: en la Iglesia de Anaya de Alba y dándole al jamón en nuestra cocina.***

pueblo de Zamora, Andavías, donde todavía sobrevivía otro grupo de hombres que habían logrado revitalizar el canto. Grupo que tuvo el honor y la suerte de ser invitado por Marcel Pérès a una de las jornadas de estudio e interpretación de músicas litúrgicas en uno de los coloquios sobre músicas litúrgicas antiguas que anualmente celebraba en la Abadía de Sylvanes. En mis tres cancioneros quedan transcritas unas cuantas variantes de esta singular forma de canto, todas ellas vinculadas a los mismos tipos melódicos. Aparte de otra veintena de ellas, que forman parte de un estudio posterior titulado *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*, al que me referiré en el siguiente tramo.

Durante aquellos años el Conservatorio creció en todas direcciones. Se completó la dotación de las cátedras con pruebas de alto nivel, introduciendo la enseñanza de todas las disciplinas del Ciclo Superior. Aumentó el número de alumnos en progresión rápida. La biblioteca pasó a ser en poco tiempo la de mayor nivel en ala ciudad, en todas las especialidades de Música, tanto teóricas como instrumentales. La actividad de *Conjunto Instrumental*, llevada por Alberto Rosado, pianista de muy buen nivel, puso en contacto a los alumnos con lo más selecto del repertorio histórico de música de cámara y pequeña orquesta, además de introducirlos en la interpretación de obras de la que entonces se denominaba 'música contemporánea.' Con el acceso de varios profesores superiores de piano de extraordinario nivel y alta exigencia para los alumnos se elevó en Salamanca la calidad en el campo de este instrumento, tan frecuentado por miles de alumnos en todo el Estado. (Por cierto, dos de estos catedráticos, consortes, Sophia Hase y Eduardo Ponce, aceptaron, como ya he dejado dicho, la interpretación de una obra para dos pianos que compuse por un encargo de los más estimulantes que he tenido como compositor. De las circunstancias de esta obra, titulada *Ludendo in rythmis modulatis*, daré noticia en su momento, además de los datos que trasladaré al *catálogo de obras*). El hecho de disponer de cerca de un centenar de alumnos de todas las especialidades instrumentales permitió la instauración de un trabajo orquestal de alto nivel, rematado en cada final de curso por un concierto preparado y conducido por directores de renombre, que trabajaban con la totalidad de los alumnos obras del repertorio obligado. La asistencia a los ensayos de preparación a los conciertos (yo la frecuentaba en lo posible) siempre era una lección de buen hacer en un oficio que yo había practicado toda mi vida y en el que siempre, cómo no, aprendía algo nuevo.

Se impartieron cursos y cursillos teóricos y prácticos sobre todas las especialidades. Se dotó al conservatorio, de un coro formado y dirigido por una buena especialista, Blanca Anabitarte, que, al igual que lo que ocurría con la orquesta, terminaba su tarea con un concierto. Por cierto, ella aceptó poner en ensayo y programa una de mis obras corales, la que lleva por título *Reflexión primera*, compuesta sobre un poema de Ángel González. La interpretación fue inmejorable, muy bien trabajada. Y recuerdo todavía lo que uno de los



cantores escribió en el comentario a la obra, aplicándole un calificativo que daba en el clavo del argumento del poema, en el que el poeta se dirige al Dios en quien no cree: '*Y mi voluntad sigue inútilmente empeñada en la lucha más terrible: Vivir lo mismo que si tú existieras*'. El autor del comentario calificaba acertadamente el poema como 'una confesión de agnosticismo'. Sólo que al final añadió que un texto como aquel nunca debería sonar en un centro de enseñanza (los resabios opusdeíticos del comentarista quedaban bien patentes en esta y en otras frases). También Alberto Rosado aceptó, después de algunas dudas (que desaparecieron en cuanto empezó a trabajarlo), interpretar mi *More Hispano* en un concierto que le conseguí para el Teatro Principal de Zamora. Aunque nadie es profeta en su tierra, el éxito fue total, con el teatro a rebosar. Y también fue para mí otra satisfacción escuchar de nuevo mi obra *Cinco glosas a una loa* en el órgano del auditorio, recién inaugurado, interpretada esta vez por mi hija, en su examen de final de carrera.

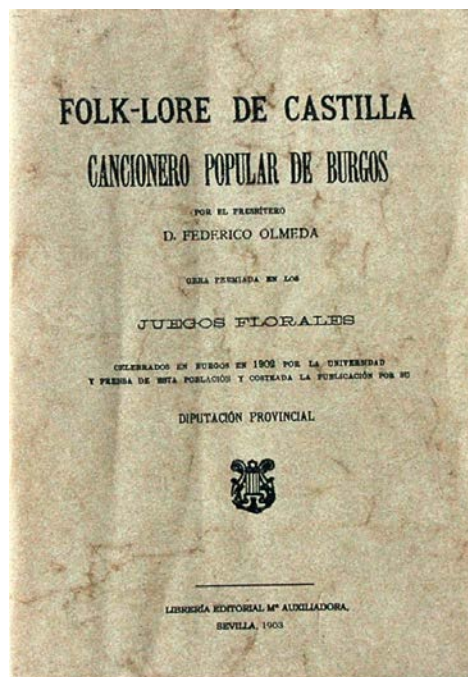
## 9. Folklore y Etnomusicología: etnomusicólogos y musicántropos

Los términos, *folklore*, *cancionero popular*, *música popular de tradición oral*, y algunos otros semejantes fueron empleados en nuestro país, desde finales del siglo XIX hasta las décadas finales del XX, para referirse a trabajos de recopilación, transcripción, clasificación y ordenación (casi siempre funcional), algún comentario musical y analítico (casi nunca) de la música popular de tradición oral que ha sobrevivido sobre todo en el ámbito rural, que se ha ido debilitando progresivamente hasta el final del siglo XX, y que está hoy en agonía progresiva, sobre todo por escasez de cantores y cantoras que tenían su memoria llena de tonadas de todo tipo (escribo esto en agosto de 2015).

Estos trabajos fueron una ocupación preferente o muy importante en el quehacer de unos cuantos músicos de oficio, desde las primeras décadas del mismo siglo. Emprendidos en su primera época como una búsqueda de materiales temáticos al final del siglo XIX y principios del XX, fueron abriéndose un camino cada vez más amplio, llevados a cabo para ser simplemente editados como colecciones de piezas, generalmente compuestas para voz y piano, y también de vez en cuando como obras corales, que sirvieran a los compositores de la época del denominado nacionalismo musical que como se sabe llegó desde Europa a España con cierto retraso. En otros casos eran colecciones bastante amplias llevadas a cabo respondiendo a un plan de recoger sistemáticamente, en cuanto fuese posible, gran parte de la tradición musical de una población, de una comarca, de una provincia o incluso de una 'región' entera. Desde Felipe Pedrell, primero y precursor en estas tareas que mereció la denominación de musicólogo (todavía no de etnomusicólogo), hasta los últimos, y entre otros yo mismo, que hemos dedicado a estas tareas una buena parte de nuestro oficio de músicos, llegamos casi a un centenar los que aparecemos en los listados y en las bibliografías dedicadas a estas músicas.

Algunos de estos trabajos, denominados generalmente *cancioneros populares de...* (la zona geográfica donde las búsquedas fueron realizadas), son muy notables, unos por haber sido recogidos en una época muy temprana, en los comienzos del siglo XX, y también, en general, por la

importancia y calidad musical de los resultados. Otros lo son por la gran cantidad de documentos musicales que recogen. Entre los primeros fueron notables y muy renombrados los de algunos maestros de capilla como Federico Olmeda en Burgos, Dámaso Ledesma en Salamanca, o Miguel Arnaudas en Teruel; lo fueron también varios compositores, directores de coros u orquestas, intérpretes instrumentales o músicos de oficio y profesión, como Eduardo Martínez Torner en Asturias, Sixto Córdova y Oña en Cantabria, el P. Donostia en el País Vasco, Aníbal Sánchez Fraile en Salamanca, Bonifacio Gil en Extremadura, Agapito Marazuela en Segovia, Manuel García Matos en Cáceres y en Madrid; y finalmente algunos equipos de recopiladores sistemáticos, como el P. Azkue en el País Vasco, y Casto Sampedro en Galicia. El trabajo mejor planificado, dirigido y realizado en el ámbito de la Península Ibérica fue, con mucha diferencia sobre todos los demás, el que tuvo lugar en Cataluña entre los años 1927–1936, que dio como resultado la recopilación de más de 30.000 documentos que recogen la vida y las tradiciones populares en todas sus manifestaciones, de los cuales son canciones un número que se aproxima a 2.000.



**Cancionero de Federico Olmeda:  
primera recopilación sistemática**

La creación del Instituto Español de Musicología, con sede en Barcelona, en la Institución Milá y Fontanals, cuyo primer director fue Higinio Anglés, que tuvo lugar en el año 1943, y la colaboración del investigador alemán Marius Schneider en la sección de lo que siempre se venía llamando *folklore*, permitieron, por medio de un sistema de becas concedidas a renombrados músicos, muchos de ellos compositores, la recogida de un corpus de documentos musicales con la melodía y el texto íntegros tal como estaban en la memoria de las cantoras y cantores, de un valor musical y etnográfico inapreciable. La mayor parte de los que he nombrado en el párrafo anterior también trabajaron como becarios del Instituto en las zonas geográficas que se les asignaban. La suma del resultado de todas las misiones llevadas a cabo por los becarios del IEM alcanza la cifra de 18.182.

En cuanto a la Etnomusicología, término que sustituyó en nuestro país a las denominaciones anteriores, para presentarse como una nueva disciplina con 'metodología y contenidos científicos', según ya he afirmado varias veces, consiste generalmente, por lo menos en nuestro país, en estudiar en la música popular de tradición oral (y por ampliación, en cualquier música) todo lo que no es música. Fue introducida, después de fragmentarios y escasos acercamientos teóricos surgidos acá y allá, por Josep Martí cuando accedió en 1989 a un puesto de trabajo como colaborador científico en el Instituto Español de Musicología. Fundado por



Higinio Anglés y dirigido después por Marius Schneider y por Miguel Querol Gavaldá, el Instituto había sido durante unos años el lugar de trabajo de Josep Crivillé, a quien, según corría la voz, había llevado allí Querol para que se preparara, con todos los medios a su alcance, como investigador que siguiera la línea trazada por los antiguos colaboradores como, sobre todo, M. García Matos. Desde la llegada de Martí a la Unidad Estructural de Música (nueva denominación del IEM), se percibió con claridad el cambio de orientación de la sección (si así puede llamarse) de lo que hasta entonces se denominaba *folklore musical*, y en alguna ocasión *etnomusicología*, y el cambio de contenido de los trabajos relacionados con la música popular de tradición oral que se habían venido ejerciendo en el Instituto, desde la orientación que le dio Marius Schneider, hacia una nueva forma de entender esta última.



**Sede del Instituto Español de Musicología**

Que la música popular tradicional, y cualquier tipo de música, puede estudiarse (en el estudio incluyo la recopilación y transcripción musical) desde diferentes enfoques, es indudable, y uno de ellos es estudiarla como una actividad que recibe todo tipo de influencias y adquiere multiformes significados y funciones del entorno social en que tiene lugar. Este segundo enfoque es el que puso en práctica Martí desde su llegada a IEM, y a él le llevaron, como es lógico, los estudios de Antropología que cursó en Alemania. Por ello no tiene nada de particular, todo lo contrario, que enfocara su trabajo en el Instituto en la dirección en que lo hizo. Es más, ya desde los dos primeros artículos que publica en el *Anuario Musical* del IEM formula algunas expresiones que reflejan un cierto menosprecio hacia el trabajo de los estudiosos y recopiladores de músicas tradicionales, y por tanto hacia todo el inmenso trabajo que se había llevado a cabo en la institución en la que él había ingresado.

En el primero de ellos, que titula *El folklorismo, análisis de una tradición "prêt à porter"* (vol. 45, p. 317 y ss.), aplica este término a todo uso de cualquier documento de música de origen popular para una finalidad musical que está fuera del contexto de lugar y tiempo donde fue recogido. (¿Estaría pensando Martí al escribir esto en *Els Segadors* y en *Francesc Alló?*). Es evidente que si tomamos con rigor esta definición aplicándola a todas las músicas y épocas, Bach estaría practicando folklorismo cuando tomó para armonizarlos en estilo coral varios cantos pertenecientes al repertorio gregoriano ya popularizado; al igual que Manuel de Falla practicaría folklorismo cuando inventa el acompañamiento pianístico para las *Siete canciones populares españolas*. También en el segundo artículo publicado en el Anuario (vol. 47, p. 196 y ss.), que lleva por título *Hacia una antropología de la música*, intenta Martí sacudirnos otros dos trallazos en las espaldas a quienes durante más de un siglo hemos venido transcribiendo y publicando canciones de la tradición popular, afirmando que estamos *"obsesionados por un producto que se desvanece"*, e ilustrándolo con la ingeniosa metáfora de que *"las olas son siempre cambiantes, y ello constituye el gran motivo de preocupación para los etnomusicólogos que creen perdido un patrimonio por el hecho de no haber podido captar la cresta de la ola en un espacio y tiempo determinados."* Es evidente que afirmar esto equivale a despreciar también, por poner un

ejemplo, el trabajo de los investigadores que buscan y siguen buscando, y a veces encuentran, una nueva composición de Palestrina, que creó varios centenares de ellas, ya catalogadas, o una nueva sinfonía de... Mozart, pongamos como otro ejemplo improbable, pero no absolutamente imposible, comentando que ya tenemos más que de sobra con las que conocemos. Sólo puede hacer estas afirmaciones quien tiene dificultad para leer la música o no sabe apreciar la belleza, semejante en inspiración, pero diferente en su 'ser musical', entre cualquier colección de canciones o de cualquier género de piezas instrumentales, populares o 'cultas' del un siglo o de otro.

Pero además, y a pesar de lo que voy diciendo, tengo que contar también que en las dos ocasiones en que tuve que tratar directamente con Martí en la sede del la Unidad Estructural de Música, pude comprobar la profesionalidad y la atención de que fui objeto por su parte. La primera para poner en marcha la edición de los trabajos recopilatorios de mi maestro Sánchez Fraile y de García Matos, ambos becados por el propio IEM en tierras de Salamanca, que dio como resultado la edición de un grueso tomo titulado *Páginas Inéditas del Cancionero Popular de Salamanca*, de cuyo estudio y publicación me ocupé yo mismo, por encargo de Ángel Carril; y la segunda para examinar el contenido de otros trabajos becados y realizados por Arcadio de Larrea y por García Matos en la provincia de Huelva, también para otro proyecto de edición que al final no se llevó a cabo. En ambas ocasiones, además de conceder la autorización para llevar a cabo estas ediciones, Martí me recibió con cortesía y atención en todos los detalles en que solicité su ayuda para manejar los correspondientes archivos.



**Instituto Español de  
Musicología: sala de trabajo**

Como recuerdo un tanto sorprendente anejo a la segunda de mis dos estancias conservo la invitación que me hizo Martí para dar una 'conferencia' a sus alumnos de la Universidad, para que yo les expusiera mi forma de entender y de poner en práctica mis trabajos de investigación y edición sobre la música popular de tradición oral. Acepté, no sin alguna extrañeza, y la víspera de mi partida estuve durante una hora y media exponiendo sumariamente, aunque con toda claridad, los aspectos teóricos que explicaba en mis clases y la forma en que había realizado los trabajos de recopilación, transcripción, ordenación y análisis de los tres cancioneros que había editado. Un grupo de unos 12 a 15 alumnos y alumnas me escucharon en una actitud silenciosa, mirándome con unos rostros en los que no percibí apenas algún gesto de sorpresa, extrañeza o desaprobación, a pesar de que dejé caer de vez en cuando algunas frases que sin duda debían de ser 'burradas' para quienes se acercan a las tradiciones musicales interesándose por todo lo que no es música. Al final Martí les invitó a que hiciesen preguntas o pidiesen aclaraciones, y tan sólo una oyente me preguntó algo que ya no recuerdo en detalle, aunque conservo en la memoria que se trataba de un aspecto muy marginal a todo lo que yo había estado diciendo. Después de una despedida correcta, Martí me alargó un sobre que me hizo aceptar como recompensa a mi trabajo. No pude negarme a tomarlo porque habría sido un despecho o un orgullo improcedente. La cantidad, que ya no recuerdo, era modesta pero justa: lo

que podría corresponder a una charla privada a un grupo o una colaboración académica puntual. No puedo menos, al rememorar este episodio, de pensar que yo había sido llevado a aquel encuentro como un ejemplar superviviente de una especie a extinguir: el etnomusicólogo que estudia y enseña la teoría y la práctica de lo que le ha enseñado su acercamiento a la tradición oral musical popular.

Todavía recibí algún tiempo más adelante, no mucho, otra invitación de Martí para acudir a una asamblea constituyente y fundacional de lo que iba a ser la *Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, y a ella acudí junto con Emilio Rey. Lo que allí escuchamos y el proyecto de grupo de estudio que allí se propuso, como comentábamos después, estaba tan alejado de lo que veníamos haciendo desde tanto tiempo atrás, que sólo con la mirada nos dijimos que allí no pintábamos nada. Y ello a pesar de que por allí apareció Ramón Pelinski, del que ya teníamos noticia, y de quien pensábamos que iba a ser la garantía de que la SIBE se iba a ocupar también de pensar sobre la música. Creo recordar que nos inscribimos en el listado de futuros socios, aunque nunca más volvimos a responder a las siguientes convocatorias. De los que allí estuvieron yo he tenido alguna noticia suelta que me ha llegado sin buscarla. Y también, de vez en cuando, echo una ojeada a alguno de los boletines y me entretengo un poco en observar por dónde van los tiros y hacia qué temas se dirigen las búsquedas, sin que nunca me haya animado a entrar en un ámbito de trabajos y exploraciones en el que predominan las no musicales que, lo confieso, me aburre bastante, tal como se lleva en la SIBE.

En cuanto a R. Pelinski, a pesar de que su enseñanza en la Universidad y sus escritos siempre se han enfocado preferentemente a aspectos no exclusivamente musicales, aunque a veces profundamente relacionados con la música, su apabullante currículum, que abarca cinco especialidades musicales: Piano, Composición (alumno nada menos que de Messiaen), Musicología (nada menos que de Chailley), Estética, y Etnomusicología en Alemania, proporciona la seguridad de que en cualquiera de sus estudios, artículos, libros y cursos, aparte de sus composiciones, se van a encontrar referencias 'desde dentro' a la música. (Por cierto, me he enterado de su reciente fallecimiento a principios del mes de julio de 2015, cuando ando entretenido escribiendo estas páginas. Valga este recuerdo como mi homenaje personal a su memoria.) En uno de sus últimos escritos, las respuestas (por escrito, no improvisadas) a la entrevista que le hace J. Castro Ribeiro (publicada en el nº 1 de la revista *El oído pensante* (Universidad de Buenos Aires, nº1, p 1-50), el propio título describe en pocas palabras la trayectoria de este excepcional pensador: *Con los sentidos y la mente bien despiertos*. Merece la pena leerla con calma, porque traza un camino muy claro para todo el que quiera dedicarse a pensar sobre las profundidades del espíritu humano en las que obra la interpretación o la audición de cualquier música. En un momento dado Pelinski hace referencias directas a la Etnomusicología, que creo merece la pena trasladar aquí, por lo que tienen de descriptivas de los caminos que esta disciplina y ocupación va recorriendo en general, en España y en Europa. Este es el texto:



*En general, la presencia de la Etnomusicología en las instituciones de enseñanza superior se ha ido estableciendo lentamente como una disciplina algo marginal pero respetada por la calidad del trabajo canónico acumulado. Su enseñanza se ha extendido sobre todo en las universidades anglohablantes, mientras que en los países germanohablantes (Alemania, Austria y Suiza) —donde en una época se había impuesto el prejuicio de que las músicas tradicionales sólo valían como material de composición erudita; y todavía hace un decenio se debatía sobre la desaparición de la EM—, su institucionalización ha sido más bien parsimoniosa: en 2010, de las sesenta y seis instituciones en las que se impartía enseñanza musical de nivel superior, sólo diez de ellas incluían EM.*

*En España, como ya he dicho, la EM es disciplina reciente y heterogénea. No existe un canon teórico y metodológico, ni un campo del saber que todos los etnomusicólogos (o etnomusicólogos a tiempo parcial) deberían dominar. Como corresponde a una época cuya "modernidad es líquida," la variedad celebra más victorias que la unidad...*

*Particularmente en Europa no parece que exista consenso generalizado sobre métodos, objetivos y, en especial, sobre el sentido de la EM como disciplina académica —a no ser que se imponga como modelo la antropología de la música producida en los EEUU—. Como corresponde a la época poscolonial y posdisciplinaria en que vivimos, la EM, además de apartarse de la identificación automática con lo exótico, a menudo suele ser percibida como una disciplina plural y divergente: privilegia la economía cognitiva del pensamiento teórico por sobre la experiencia presente del conocimiento incorporado. Dicho con otras palabras, una disciplina hecha con fragmentos de otras disciplinas que se dan cita en torno a la música...*

*¿Es eso la EM? Hace pensar en el ornitorrinco, que, como dice Eco que dice Borges, es un animal hecho de pedazos de otros animales...Feo, ¿no?*

Palabras, por cierto que no animan demasiado a formar parte de un colectivo que, en nuestro país, ha hecho poco menos que ir repitiendo, con retraso, las tendencias que vienen de fuera, y a teorizar eternamente sobre metodologías, objetivos y ámbitos de estudio. Por mi parte yo he dejado algunos escritos muy críticos con el panorama de la Etnomusicología en España, que demuestran claramente que he renunciado a formar parte de este colectivo y prefiero considerarme simple y llanamente como un estudioso de la música popular de tradición oral. A su recopilación, edición y análisis he dedicado gran parte de mis 30 últimos años, y de su belleza he disfrutado y he hecho disfrutar a mucha gente que sólo conocía de ese repertorio los géneros más 'vulgares' y facilones, en su mayoría imitaciones populares o a veces populacheras de la música tonal. Si alguno de mis raros (estoy seguro) lectores se interesara por ellos, los puede encontrar en esta misma página web, en la entrada *Escritos en PDF*, encabezada por el listado de escritos que contiene la sección. Los cito aquí por si fueran útiles:

***La Etnomusicología en los conservatorios Superiores.*** Artículo publicado en la revista *Música*, del Real Conservatorio de Música de Madrid (junio de 1996)

***El Cancionero popular de Burgos, etnomusicología en acción.*** Ponencia en las *IV Jornadas de Folklore y Sociedad*, celebrado en Burgos en diciembre de 2006. Publicado en las actas del evento. (Burgos, 2009).

Pero todavía me queda pendiente referirme al último episodio en que me tocó defender mi visión de lo que tiene que ser para un músico de profesión el estudio de la música popular de tradición oral y de lo que debe proporcionar a un músico de oficio, si se quiere que tal acercamiento suponga un enriquecimiento. Lo haré al final de este tramo.

## **(INCURSIÓN HODIERNA = MIRADA HACIA ATRÁS DESDE EL HOY)**

### **Excursus necrológico**

Un tanto al margen de mis recuerdos musicales, aunque lejanamente ligado a los que dejo escritos en el segundo tramo de esta mi vida de músico, me llega en estos días primeros de agosto de 2015, cuando estoy escribiendo estos recuerdos de 20 años atrás, la noticia de la defunción de otra persona que algo tuvo que ver en un momento dado con mi vida de músico. Falleció, digo, a una edad avanzada, Alfonso Alejandro, personajillo que comenzó su trayectoria profesional ejerciendo como cocinero del Obispo de Zamora, Eduardo Martínez González. Este 'nombramiento' tenía lugar hacia la mitad de la década 1950. El prelado había tomado posesión como Obispo titular de Zamora el día 19 de marzo del año 1951 (recuerdo muy bien la fecha, pues del internado me enviaron a casa a reponerme de una gripe muy fuerte, y pude escuchar por la radio aquel acontecimiento). Traía como acompañante doméstico (todos los obispos lo tenían, y se les solía denominar 'el Familiar' del Obispo) a un sacerdote más joven que él, creo recordar también que originario de la diócesis de Ávila, como el propio Obispo.

Muy poco tiempo después de aquellas fechas fue cuando Alfonso Alejandro comenzó a ejercer como cocinero del Obispo, seguramente recomendado por alguien cercano a él, que conociera sus habilidades. Aquel fue su primer empleo, porque algún tiempo después, fallecido el señor Emeterio, portero y criado del palacio desde tiempo atrás, Alfonso unió al de cocinero algunas otras tareas más cercanas al Obispo. Pasaba el día entero en el recinto (palacio episcopal), en el que convivía con él y con su Familiar o servidor doméstico, don Agustín. Cuando éste, el 'familiar', fue premiado con una canongía de gracia (para la que no se necesitaba oposición ni examen alguno), las relaciones entre ambos servidores, familiar y cocinero, se decía, debieron de ocasionar algunos roces, como consecuencia de los cuales don Agustín compró un solar en una calle cercana al Palacio y comenzó a edificar una vivienda. Que aquel proyecto de pensar en vivir fuera del palacio episcopal fuese la causa o la consecuencia de un distanciamiento del Obispo que lo había traído consigo (no se sabe muy bien, pues las 'malas lenguas' aseguraban conocer algunas desavenencias originadas por los roces entre los dos servidores), el caso es que el don Agustín abandonó el palacio, quedando entonces Alfonso como ayuda de cámara doméstico, sin perder el dominio de las cazuelas y pucheros, pero ascendido a 'familiar', cargo que comenzó a desempeñar, pasando a ser el organizador de la mansión, y de las visitas al Prelado. El 'ascenso' debió de causar también algunos roces con el personal de la Curia Diocesana, donde 'gozaba' de una creciente simpatía o antipatía, según los casos, que poco a poco se fue extendiendo a una buena parte del clero y del personal que, por muy diversas razones, tenía que visitar con frecuencia al Obispo. Pues Alfonso era muy diestro en remedar los gestos y las actitudes de su Señor con cada uno de los curas, monjas y laicos que lo visitaban. Lo cual se interpretaba como señal de que estaba al corriente de la vida y milagros de cada miembro de la Curia (así como de la de otros personajes del clero que por diversas razones merodeaban por los salones del obispado).



**Palacio Episcopal de Zamora**

De aquella época, que coincidió aproximadamente con la última mitad de los años 50 y 60, prolongándose hasta la jubilación del Obispo, datan algunos de mis recuerdos de este personaje que tienen que ver algo con la música. El primero que me viene a la memoria es el de ver su cara sonriente, cuando yo salía de recoger la ayuda (500 pts.) que mi Obispo me daba para asistir a los dos cursos de la Escuela Superior de Música Sagrada, ambos en Vitoria, en los años 1955 y 1956. Con esta cantidad pagaba yo mi viaje de ida y vuelta en tren, Zamora-Vitoria-Zamora, y la pensión de los 15 días que duraba el cursillo. Cuando yo salía de la audiencia con el Obispo con el dinero en el sobre, me despedía Alfonso con la puerta medio cerrada y

con una sonrisa 'paternal', como diciéndome: '¡A ver cómo aprovechas el dinero que te da tu Obispo!'

Pero esto no era todo. Alfonso tenía un cuñado que se movía en el mundo de los pequeños contratistas de obras, para el que, se decía, debió de conseguir la contratación de arreglos y adaptaciones en las 'casas parroquiales', muchas de las cuales estaban en lamentables condiciones de abandono. El Obispo Eduardo, consciente de que debía cuidar el aspecto material de sus sacerdotes, se tomó muy en serio la tarea reconstructiva, animado seguramente por subvenciones y ayudas de un Gobierno muy católico, para la cual le vino muy bien la relación fraternal de su cocinero-asistente con un 'profesional' de la albañilería.

Pero quiso el azar, infortunio para unos y suerte para otros, que el hermano de Alfonso falleciera muy tempranamente. Situación ante la cual debió de pedir ayuda a alguno de los curas que le resultaban cercanos, uno de los cuales se ofreció a echarle una mano, pues podía contar a su vez con el apoyo de otro modesto empresario de construcción del que era amigo. El caso es que aquel 'equipo' se fue afianzando de profesional en estable como ejecutor de todas las contrataciones modestas, no la edificación de varios templos nuevos, que el Obispado (o la Diócesis, no sé muy bien) financió por aquellas décadas, sino de las que emprendía allí donde fuese necesario adecentar una casa parroquial, construir otra nueva, restaurar una sacristía, apuntalar una capilla, reconstruir un 'portalillo' o llevar a cabo cualquier obra necesaria en los edificios 'propiedad' de la Diócesis.

Como nota marginal, aunque muy relevante, hay que añadir que aquel sacerdote 'entendido' en proyectos de albañilería y modesta arquitectura fue progresando en prácticas, en conocimientos y en relaciones, hasta convertir aquella cuadrilla (la formaban cuatro, en efecto) en una empresa de construcción que llegó a ser, con el tiempo, y hasta hoy (julio de 2015) no sólo uno de los contratistas de obras, sino a juicio de muchos (vox populi, vox Dei) el más boyante de Zamora, al que todos llaman 'El cura', y lo tienen como uno de los grandes capitales de esta ciudad. Categoría a la que llegó después de haberse secularizado muy tempranamente, quizás hacia el final en los años 70 del pasado siglo.

Junto al anterior recuerdo musical que he relatado me queda otro bien contrario, también relacionado con la música, que me sucedió en el verano de 1959. Para buscar un lugar de acampada al borde del Lago de Sanabria, cuando todavía aquel paraje era poco conocido y frecuentado, y para organizar la parte musical de aquella actividad, requirió mi ayuda como experto en acampadas colectivas, mi condiscípulo Juan Encabo, por entonces administrador (mayordomo, decíamos entonces) del seminario menor de Toro. De hecho, las primeras acampadas colectivas (con grupos desde 25 hasta más de 70) que se hicieron en Zamora al margen de las que hacía la OJE en el campamento de San Pedro de las Herrerías fueron las que yo mismo organicé con ayuda de Benito Peláez (cuatro en Riomanzanas y dos en Castrillo de Guareña). Nosotros mismos diseñamos las tiendas, siguiendo las instrucciones de Baden Powel, y mi madre nos las cosió y reforzó. Y nosotros mismos, Benito y yo, pagamos de nuestro bolsillo (pobre, pero suficiente) la edición de Proa y Canción, cancionero que yo mismo compuse casi en su totalidad, y que es el opus 1 de mi catálogo de obras.

Vuelvo ya al hilo perdido. Cumpliendo con el encargo de Juan Encabo, un día caluroso del mes de julio tomé el tren hacia Puebla de Sanabria, donde pude alojarme en casa de uno de mis tíos que allí tenía plaza en Banesto. Desde allí me llegué al Lago, y a media tarde, cuando más contento andaba yo buscando el lugar, que encontré gracias a una cadena de relaciones de Juan Encabo con el gremio hostelero (su madre era propietaria de la céntrica Pensión Moderna, en la Plaza Sagasta), me dirigí al Hostal Bouzas, una especie de antiguo protochalet emplazado al mismo borde del agua, con una pradera que se alargaba junto a la orilla. Ya estaba yo imaginándome el privilegiado emplazamiento, desde donde las canciones del 'fuego de campamento' iban a llegar hasta la otra orilla del lago, envueltas en los sonidos de mi acordeón. Como en efecto



Lago de Sanabria

Como en efecto

sucedió, y como nos atestiguaron los privilegiados cursillistas que se preparaban para mandos de la OJE en El Preventorio, que ofrecía la más bella vista del Lago de Sanabria desde las alturas. (Nota al margen: A un politiquillo capitalino de Zamora que llevó a un jefe de Madrid a ver y admirar el Lago se atribuye la siguiente frase, pronunciada justo en la curva desde la que se empieza a dominar de repente toda la superficie del lago: 'A mí este paisaje irreplicable me sirve de laxante (sic). Siempre que llego aquí tengo que detenerme un rato a disfrutar de estas vistas').

Vuelvo a lo que iba diciendo. En aquel momento de ensueño se acercó a mí un desconocido que bajó del hostel preguntándome: '¿Es Vd. don Miguel Manzano?' 'Sí, yo soy', le respondí. Y añadió: 'Pues tiene Vd. una llamada de teléfono del Obispado de Zamora. Suba conmigo, por favor' (me indicó). Como era explicable, el temblor de piernas me hizo jadear más de la cuenta hasta llegar al teléfono que me alargó el conserje. Lo primero que escuché al otro extremo de la línea fue la voz de Alfonso el Cocinero, quien en un tono áspero me ordenó: 'De parte del Obispo, que te presentes aquí mañana por la tarde. ¿Cómo es que te has ausentado sin pedir permiso –añadió-?' La cara se me debió de quedar del color que resultaba de una mezcla de sorpresa (era tiempo de vacaciones) y de certeza de chaparrón.

Viajé a Zamora al día siguiente por la mañana y a media tarde llamaba al timbre del Obispado. Subí la escalera y en el descanso ya me estaba esperando Alfonso, con cara de perro, diciéndome: 'Entra, entra, que te espera buena.' La bronca fue como me la había imaginado cuando mirando lejanías por la ventanilla del tren que me devolvía a mi 'puesto de trabajo', trataba de calmarme sin conseguirlo. Comenzó por un rugido episcopal: '¡Tu sitio es el Seminario, y de allí no puedes estar ausente sin que yo lo sepa!' Intenté enhebrar una disculpa con humildad y escudándome en la ignorancia (que era verdadera), pero de muy poco me valió. Sólo fue bajando el tono cuando le pude decir que era Juan Encabo (el mayordomo del Seminario Menor) quien me había hecho el encargo. '¡Los campamentos, los campamentos! No sé qué se puede sacar de bueno de pasar el día y la noche al aire libre y de andar cantando por los caminos'. Poco a poco se fue calmando su primera furia, quizá porque a Juan Encabo lo tenía en buena estima: le había resuelto con eficacia la precaria situación económica del Seminario en sus comienzos. Pero yo quedé con una sensación amarga, una especie de presentimiento de que se me empezaba a torcer el destino. Al salir vi de reojo que Alfonso me quería decir algo al cerrar la puerta, pero miré por encima de él y me dirigí rápidamente hacia la escalera, sin pronunciar palabra y dejándolo con la suya en la boca. Más adelante (año 1969, como he relatado), mi 'deserción' debió de causarle a mi Obispo un disgusto hondo, pues en el fondo me apreciaba. Yo, en cambio, empecé a distanciarme cada vez más de él a medida que iban llegando las informaciones sobre el Concilio Vaticano II, olvidando en cierto modo que si hoy soy lo que he llegado a ser en música, poco o mucho, a él le debo una primera ocasión que después he aprovechado como me ha sido posible.

Con todos sus defectos, con su estilo áspero, mandón y huraño en sus años de encargado de relaciones públicas del Obispo Eduardo, yo creo que Alfonso lo asistió en sus necesidades y pérdidas de movilidad y de consciencia hasta sus últimos días, como un hijo cuida a un padre.

## 10. Recuerdos y vivencias "extra cathedram"

Al ir recordando mi vida de músico considero que esta década fue la más abundante en actividades relacionadas con mi profesión de catedrático de Folklore Musical en el Conservatorio Superior de Salamanca y de nuevas relaciones con profesionales de la investigación musicológica, ejerciendo como especialista cada vez más conocido en el campo de la Música Popular de Tradición oral.

Como no es cuestión de dar la paliza a mis lectores, si todavía me queda alguno, no es de recibo traer aquí una referencia de las actividades que, además de mi profesión de enseñante, me ocuparon los tiempos que

me dejaban libres mis tareas profesionales y familiares. Si algún curioso quiere por alguna razón indagar sobre todo lo que en el campo de la reflexión musicológica hice durante esta etapa, que abarca un poco más de una década de los años noventa del pasado siglo (con dos años de propina anteriores y otros dos posteriores), puede hacerlo abriendo en esta página web la entrada *Trayectoria* en el título *Currículum*, donde puede encontrar la referencia de un buen número de estas actividades en el apartado *Otros trabajos de investigación relacionados con la música popular de tradición oral*. De todos los cursos y cursillos que he impartido conservo los esquemas y el material. De las conferencias conservo también muchos textos redactados, que debieron de ir a parar a alguna publicación. Y de los artículos conservo todos los textos, pues se supone, y por el título se concluye, que los tuve que enviar a los respectivos patrocinadores de los eventos para su publicación, generalmente en alguna revista. Y una buena parte de estos artículos y escritos sobre los más variados temas fueron a parar a un tomo de 1069 páginas publicado por CIOFF España (a mi relación con esta entidad me voy a referir inmediatamente) con el título *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*. A su vez la mayor parte del contenido de este tomo ha ido a parar a la última de las entradas de esta mi página web con el título *Escritos en pdf*, a disposición de quien estuviere interesado por alguno de los títulos.

Mi actividad de investigador tozudo y enseñante peregrino de todo lo que venía aprendiendo sobre músicas populares de tradición oral, solicitado en muy distintitos lugares y ocasiones, aparte del valor que hayan tenido para quienes me leyeron o me escucharon, me dejó también muy variados recuerdos y vivencias muy diversas.

### ***Un acercamiento a las músicas sefardíes***

Una de las más singulares entre las que cubre este tramo de mi vida de músico tiene que ver con ***la música sefardí***, sobre todo con las canciones. Pero mi interés nada tenía ni tiene que ver con aquella especie de fiebre que atacó a varios solistas y a algún grupo de 'canción folk', a los que ya me he referido cuando he recordado el concurso de Tarifa, al que me invitó como jurado Ángel Carril, que precisamente en algún momento de su trayectoria como cantante había incluido en su repertorio e incluso había 'versionado', como ahora se dice, 12 canciones sefardíes en aquel disco que tituló '*Tesoro sefardita*'. En mi opinión, ya entonces, pero sobre todo ahora, cuando el tiempo al que me refiero se ve con una perspectiva distante, aquellas experiencias no pasaban de ser una forma de echar el anzuelo para tratar de pescar públicos con cebos musicales nuevos, pero sólo en la denominación. La hondura lírica y la sonoridad singular de muchas de las melodías sefardíes ha sido en general muy poco respetada por los cantautores de acá con un tratamiento musical tópico en armonías facilonas y reiterativas, y mimético en algunos tics, como el intervalo de segunda aumentada que 'suena a oriental'. Sólo haría yo una excepción entre todas las que por entonces conocí: las interpretaciones de ***Miguel Sánchez*** con su grupo *Alia Música*, que me demostraban un dominio fuera de lo común de los recursos vocales e instrumentales del conjunto que había logrado reunir para sus interpretaciones de músicas antiguas. (*Nota extratemporal*: cuando escribo estas líneas, en noviembre de 2015, Miguel Sánchez sigue en activo, con un currículum brillantísimo, y con novedades en la composición de su grupo, que cualquiera puede comprobar en Internet.)

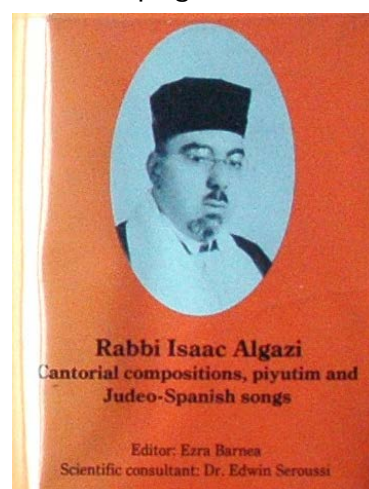


Mi interés por conocer la música sefardí obedecía sobre todo a los rasgos musicales que podría encontrar en unas canciones y romances que representarían, así me lo imaginaba yo, un estadio anterior en varios siglos al que nos muestran las canciones recogidas en el siglo XX de la memoria de cantores y cantoras que en gran número las habían aprendido de sus mayores. Dado que estos intérpretes sefardíes que hoy recuerdan viejas canciones en idioma castellano (porque formaban parte de su repertorio habitual) son descendientes de los judíos que tuvieron que abandonar España cuando fueron expulsados hace siglos, ¿podrían aparecer todavía ahora -me preguntaba yo- algunas variantes antiguas de canciones hoy recogidas, en las que se pudiera percibir en qué rasgos las había cambiado el paso del tiempo?

Para responder a la pregunta busqué información en los pocos trabajos a los que pude tener acceso por entonces. Comencé por leer y analizar un repertorio de 21 transcripciones musicales realizado por María Teresa Rubiato como suplemento musical de un trabajo de Manuel Alvar titulado *Cantos de boda judeo-españoles* (CSIC, Madrid, 1971). La lectura de este repertorio, aunque breve, me dejó bien claro que se trataba de un estilo de canto que tiene muy escaso parentesco con las canciones que, aun mostrando una sonoridad arcaica, frecuentemente modal, hemos recogido en las décadas finales del siglo XX. La autora de las transcripciones hace a este respecto algunas observaciones muy atinadas: "No existe en la mayoría de los casos una real conexión entre la estructura que ofrecen los textos en el estudio literario y el fraseo melódico. Es decir, no siempre –o más bien casi nunca- corresponde un verso a una frase melódica. Ni en los casos en que una misma melodía sirve de sustento a distintas letras, la diferente división de versos del estudio literario tiene apoyo en la música". Es evidente que estamos ante un repertorio cuya sonoridad no revela apenas parentesco alguno con lo que podría ser un estadio anterior de las músicas tradicionales que hoy transcribimos.

Otro tanto me ocurrió cuando adquirí el libro *En torno al romancero sefardí*, editado por el *Seminario Menéndez Pidal* (1982). Tan sólo unas cuantas páginas vienen dedicadas a las melodías en las páginas finales, escritas por Israel Katz. De las tres melodías que transcribe, la última presenta una sonoridad y movimiento melódico que recuerda, aunque de lejos, uno de los estilos de canto del romancero recogido en España.

Cuando andaba a la espera de encontrar otras transcripciones o grabaciones que me aclararan mis dudas, recibí en mi casa una visita inesperada de **Edwin Seroussi**, un hebreo nacido en Uruguay, emigrado a Israel, estudioso de las músicas de todos los países del Mediterráneo oriental, y también, por ser el español su idioma nativo, de la música sefardí. Su responsabilidad, de la que después me enteré, era nada menos que la dirección del Instituto de la Música Hebrea en la Universidad de Jerusalén. Llegó a mi casa una tarde, con un macuto al hombro y con aspecto y atuendo de viajero peregrino. Para presentarse me dijo que conocía mi cancionero de Zamora y que, andando de viaje por España,



*Un obsequio de Edwin Seroussi*

había hecho una escapada sólo para conocerme y poder hablar conmigo acerca de las melodías de ritmo libre que había visto en mi cancionero, en la sección de cantos de trabajo y en algunos romances. Enseguida, después de breves intercambios (sabía él mucho más de mí que yo de él) nos metimos a fondo con aquel estilo de canción, y yo le fui entonando las que me iba señalando. Me dijo que le interesaban mucho por las semejanzas que encontraba en las sonoridades y en los adornos vocales. Percibía, y así me lo manifestaba, un parentesco muy estrecho, sobre todo en la ornamentación de las de ritmo libre, con los cantos sefardíes, que él conocía desde pequeño, y a cuyo estudio siempre se había dedicado. Me hizo muchas preguntas, y yo también a él, y al final, como obsequio musical, sacó de su macuto un pequeño libro y una cassette doble. El contenido del libro, lo comprobé después, era la vida y obra musical de R. Isaac Algazi, cantor y músico turco muy renombrado. Lo ojeé con avidez y vi que también contenía unas cuantas transcripciones musicales, entre ellas tres de canciones con texto en español sefardí, y dos citas bibliográficas de trabajos de Israel Katz y de Susana Weich-Shahak. Nuestra conversación versó sobre todo acerca los cantores con los que yo había tomado contacto al compilar mi cancionero de Zamora. Allí mismo le pude hacer escuchar algunas muestras de las que tenía grabadas en mi archivo sonoro, que le interesaron muchísimo.

Se hizo la hora de cenar. Lo invité y aceptó. Le pregunté si tenía residencia y me dijo que la buscaría. Le invité a quedarse a dormir en casa, y aceptó, pero me dijo que prefería quedarse allí, donde estábamos, en mi estudio de la planta baja, donde había un diván muy cómodo, que él me señaló diciéndome que prefería quedarse allí mismo. Subimos a cenar, conversamos con mi familia, ya un poco sobre todo, y llegada la hora, bajó a descansar. Dijo que tenía que madrugar para viajar. Quedamos en que yo lo acercaba a la estación. Lo dejé allí, y subí a casa. Y cuando madrugué para poder llevarlo, comprobé que ya había salido, sin dejar rastro. Sólo un saludo y su agradecimiento escrito en un papel. Me recordó el verso de Machado, '*ligero de equipaje*'.

Pero lo sorprendente es que casi diez años después de aquel encuentro nos volvimos a ver, también muy brevemente, con motivo de una conferencia a la que fui invitado por la Fundación Don Juan de Borbón en unas jornadas de estudio celebradas en Segovia en mayo de 1998.

ORGANIZA  
FUNDACION  
DON JUAN DE BORBON

Juan Bravo, 7  
Teléfono (921) 46 14 00  
Fax (921) 46 22 49

VENTA DE ENTRADAS:  
Oficina de Turismo  
Plaz. del Arzobispo, 1, 40001 Segovia. Telf: (921) 46 29 06.  
Horario: de 10.00h. a 14.00h. y de 17.00h. a 20.00h.  
Domingos: de 10.00h. a 14.00h.

En cada teatro están disponibles, si las hubiera, localidades para el mismo día, una hora antes del espectáculo.

email: Lafajadaj@ms2.educast.es

segovia

La España de las Tres Culturas

Ritos de tránsito: en to...

Jueves, 28 de Mayo

Viernes, 29 de Mayo

21:00h Iglesia de San Juan de los Caballeros

CONCIERTO

VOCES DE LA SINAGOGA SEFARDI  
de la liturgia ashkenazí del Shabbat Sabbath Lamed Aleph  
(‘El día terrible’, Año Nuevo y Día del Perdón).  
Ficha de Ar. del momento del mes de Ar...

Presentador:  
Edwin Seroussi

Cantores Sinagogales:  
Rabino Yacov Adí (tradición marroquí)  
Yehud Cohen (tradición turco - balcánica)  
Simon Ter Shay (tradición de Medio Oriente)

21:00h Terrén de Lozoya

CONCIERTOS

CRONICA MEDIEVAL DE LA SEGOVIA  
DE LAS TRES CULTURAS.  
Antonio Ruiz Hernandez. Corista de la ciudad de Segovia.

MÚSICAS DE LAS TRES RELIGIONES  
DURANTE LA EDAD MEDIA.  
Miguel Martínez Álvarez. Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

RITOS CRISTIANOS.  
Juan Carlos Asensio. Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

21:00h Iglesia de San Juan de los Caballeros

CONCIERTO

DAME DE FLORES.  
Música dedicada a la Virgen y recopilación de los grandes maestros del siglo XIII de la Escuela de Notre-Dame de París.

CONO DISCANTUS.  
Cora Gregorova de voces femeninas.  
Brigitte Lesne, directora.

II Encuentro La España de las Tres Culturas



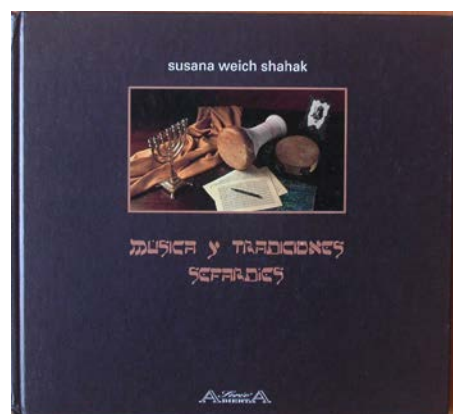
También había sido invitado mi compañero Juan Carlos Asensio. Como nuestras intervenciones iban a tener lugar, las dos seguidas, en la mañana del viernes, decidimos viajar por la tarde del día anterior. Y no sólo por estar descansados, sino también, y sobre todo, porque las Jornadas comenzaban al final de la tarde de aquel día con un recital ofrecido por tres cantores sinagogales representantes de tres tradiciones, marroquí, turco-balcánica y Medio Oriente. Pero la gran sorpresa para mí había sido que el presentador de la sesión, cuyo nombre aparecía en el programa, iba a ser precisamente ¡Edwin Seroussi! Del cual también tenía referencias Juan Carlos Asensio. Así que llegamos a la Iglesia de San Juan de los Caballeros, donde iba a tener lugar el recital. Y nada más entrar, vimos que allí estaban haciendo pruebas de sonido (sin amplificación por supuesto) los tres cantores, y el presentador hablando con ellos. Según avanzábamos se volvió el presentador, nos miró y me reconoció, como yo a él. Se adelantó y bajó para darme un abrazo y exclamando: '¡Miguel Manzano!', a lo que yo respondí con igual gesto y entonación: ¡Edwin Seroussi! El encuentro fue muy breve, pero muy afectuoso. Ambos recordamos la visita que me hizo y el tiempo que había pasado. Apenas tuvimos espacio para cambiar unas cuantas frases, pues él tenía que viajar a Madrid inmediatamente después de hacer la presentación (ya comenzaba a llegar gente al recinto, y él había de tomar un vuelo en Madrid para estar a tiempo en las clases de la tarde del siguiente día ¡en Jerusalén!, donde tenía además otros compromisos ineludibles). Encuentro breve, pero denso en emoción, pues los dos recordamos el primero, y pudimos decirnos que sabíamos, ambos, el uno del otro, él por mis publicaciones, y yo por las noticias y saludos que entre ambos transmitía nuestra común amiga Susana Weich-Shahak, a la que voy a referirme enseguida. En cuanto a mi intervención en el encuentro, a la que puse como título *Música de las tres religiones en la edad media: lo que se perdió y lo que pervive*, sólo diré que fue una de las que he preparado con mayor esmero, no sólo por el interés del tema en sí, sino también por la amplia repercusión que podría tener en caso de que pudieran publicarse, cosa que no sucedió. La tuvo, en efecto, mi intervención, de la que hube de recortar gran parte por causa del corto espacio de tiempo que teníamos los ponentes. Espero poder reproducirla en una segunda entrega de *escritos en pdf* que pienso llevar cuando disponga de tiempo a esta página web.

En cuanto a **Susana Weich-Shahak**, también considero una suerte haberla conocido. Creo recordar que fue Ángel Carril quien me la presentó. Enseguida nos enredamos el tema en que ella era (ya entonces, comienzo de la década de 1990) la gran especialista en el estudio y conocimiento, desde dentro, de las canciones sefardíes. Con ella pude hablar a fondo sobre música, y sobre los parecidos y las diferencias entre lo que se fue con la salida de los judíos y lo que quedó aquí. Nuestra opinión coincidía: la cultura musical de los sefardíes muestra ciertos rasgos comunes con la música popular que hoy vamos recogiendo en el ámbito rural. Pero es un hecho demostrable que estamos ante dos lenguajes musicales profundamente diferentes en algunos de sus rasgos y en el sustrato musical que alimenta el canto en cada una de las dos culturas, dando origen a dos sonoridades diferentes, cuando se toman en bloque los repertorios musicales. Precisamente ha sido Susana Weich-Shahak la que con unas transcripciones musicales fieles a los documentos sonoros que ha ido recogiendo por todas las comunidades sefardíes del Mediterráneo oriental, nos ha comunicado con fidelidad el alma musical de un pueblo emigrado,

empujado a abandonar el solar que fue su patria nativa. Por fin el precioso libro (por el contenido, por los textos y por las melodías) *Música y tradiciones sefardíes*, editado por el Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca en 1992, ha permitido a los estudiosos o interesados por esta cultura musical un conocimiento, aunque básico, suficiente para comprobar la sorprendente, variada y extraña sonoridad de las canciones sefardíes. Me cabe el honor de tener un ejemplar de este libro donado y dedicado por ella. Después de aquella primera publicación Susana Weich ha continuado dándonos a conocer el resultado de sus trabajos de campo en todos los países donde pervive la tradición cantora sefardí, acogida por el sello Tecnosaga, que las ha ido incluyendo en su catálogo: *Cantares y romances tradicionales sefardíes de Oriente*, 2 vols, (1993); *Romancero Sefardí* (1998), *Cancionero sefardí de Turquía* (2004), *Voces sefardíes de Sarajevo* (2007), y la serie *Arboleras*, que en varios CDs sucesivos, a partir de 1996 va ofreciendo interpretaciones 'versionadas' cantadas por ella misma en compañía de Eliseo Parra y José Manuel Fraile, de un amplísimo repertorio amplio en geografía y diverso en géneros.

Un nuevo encuentro con Susana Weich-Shahak lo tuve con ocasión de mi asistencia al *Coloquio Internacional sobre el Romancero*, organizado por Maximiano Trapero en la Isla de La Gomera, junio de 2001). Allí coincidimos ambos como ponentes, Susana con una conferencia en la que establecía una comparación temática entre el romancero de La Gomera y el repertorio romancístico sefardí, y yo con otra en la que estudié la música de los romances en aquella isla, en la que pervive una originalísima forma de canto denominada *la meda*, que sirve como única fórmula para el canto de todos los temas romancísticos en todas sus variantes en aquella isla. Las ocasiones de diálogo, de intercambio sobre temas musicales y de amena charla fueron muchas y muy aprovechadas en aquellos tres días.

Llegado de ella ya ha sido posterior al tiempo que cubre este tramo de mi vida. Se trata de uno de sus trabajos a mi juicio más valiosos, titulado *Romancero Sefardí de Oriente, Antología de tradición oral*, publicado por Editorial Alpuerto en 2010. Me lo hizo llegar por mediación de Prudencio Ibáñez, que todavía dirigía entonces la editorial que me ayudó en mis comienzos de editor de cancioneros. El contenido de este libro se podría llamar casi exhaustivo: 53 temas romancísticos en un total de 147 versiones y variantes melódicas, todos ellos transcritos con la maestría y el oficio de quien sabe muy bien cómo la escritura musical ayuda a comprender la naturaleza sonora de lo transcrito. ¡Como me gustaría hacer un estudio comparativo entre este fondo romancístico y el tradicional de que yo he transcrito en mis tres cancioneros! Pero a estas alturas de mi



**Dos obsequios de Susana Weich-Shahak**

vida y trayectoria ya me veo obligado a concluir otros proyectos musicales. Ahí queda esta invitación, por si algún lector distraído interesado en estos temas pasa por esta página.

## 11. 1990, una década de intensa actividad docente y creativa

### **Conferencias y cursos varios**

Este epígrafe equivale al que los nuevos etnomusicólogos suelen estampar como pomposo rótulo de su currículum: *Papers, comunicaciones, ponencias en Congresos y Seminarios*. Dado que ya no estoy en edad de merecer ni lo necesito, ni pretendo ni quiero ni puedo ser exhaustivo. Voy a ceñirme a lo que a mí mismo me ha parecido más interesante de recordar durante aquel decenio, para entretener a los escasos curiosos que probablemente habrán llegado hasta esta página.

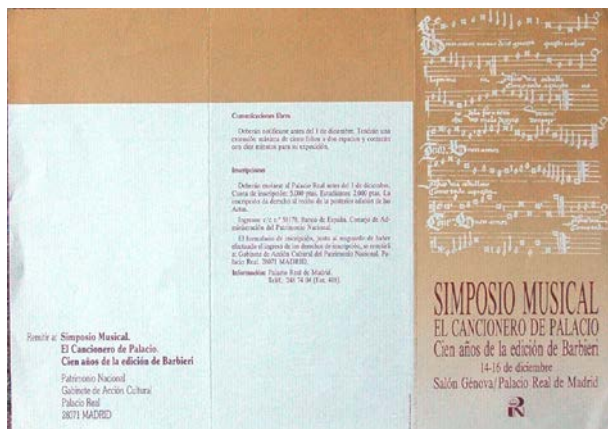
A la conferencia que pronuncié en Granada con el título **Fuentes populares en la música de 'El sombrero de tres picos', de Manuel de Falla** me invitó Antonio Gallego, que por entonces (junio de 1989) estaba muy vinculado a la fundación que en Granada conserva y custodia el archivo del compositor. Él fue quien organizó el congreso *España y los Ballets russes de Serge Diaghilev*, que dio ocasión a una serie de lecciones y conferencias sobre *El sombrero de tres picos*, cuya coreografía creó, como es sabido, el maestro ruso. En aquel congreso tuve el 'atrevimiento' de contradecir por vez primera al ilustre folklorista (=etnomusicólogo avant la lettre) D Manuel García Matos, de quien tanto he aprendido. Contra su opinión de que Manuel de Falla hace uso en muchas sus obras de citas directas 'enteras y veras' del repertorio popular, yo mantuve en mi conferencia que tales citas, siempre puntuales y muy breves, son sólo el punto de partida temático para un desarrollo musical creativo al cien por cien. Una por una traslado las citas que García Matos hace en un artículo de la serie de tres que escribió con el título *Folklore en Falla* y voy demostrando, a mi entender, que el compositor, además de saber escoger siempre temas arquetípicos, los usa como mero motivo para desarrollar sobre ellos pasajes de una hondura musical que siempre caracteriza sus obras. Uno por uno recorro los fragmentos temáticos de que Falla hace uso y añado de mi cuenta otros tantos que también detecté en mi estudio, demostrando lo que es mi propósito: Falla no cita más que puros inicios, que en seguida se apartan de la cita popular. Nadie me contradijo al terminar mi conferencia. Y que yo sepa, nadie tampoco me ha contradicho después de que haya sido publicada por dos veces, la primera en la revista



: Programa del curso 'España y los Ballets Russes de Serge Diaghilev'

Nassarre y la segunda en la edición de las *Actas del Congreso* editadas por Antonio Álvarez Cañivano (Granada, 2000). También yo la incluí en mis *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral* y en esta misma página web, en la entrada *Escritos en pdf*.

La conferencia ***Música de raíz popular en el cancionero de Palacio*** fue para mí como una especie de alternativa en mi profesión. Primero porque recibí la invitación a participar de Pepe Rey, que ya entonces tenía fama de riguroso y exigente, además de haber sido uno de los precursores de versiones de músicas antiguas muy trabajadas en la parte vocal y muy sugerentes en el acompañamiento con instrumentos. Y segundo, porque ante más de un centenar de músicos y musicólogos me propuse defender una opinión que contradecía la que mantuvo Marius Schneider, una de las grandes autoridades en Musicología en su época, en un artículo titulado *‘¿Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio?’* (*Anuario Musical del I.E.M.*, vol. III, 1953), en el cual trata de demostrar la pervivencia de cantos contenidos en la obra en la tradición oral de nuestro tiempo. Mientras que yo, sin negarlo taxativamente, ‘demostré que esta afirmación era indemostrable’, pues nunca podremos saber con exactitud cómo sonaban en la época del CMP las canciones que, semejantes en sus rasgos sonoros (a juicio, discutible, de este especialista), aparecen en cancioneros recopilados en el siglo XX. Demuestro mi aserto aportando 36 ejemplos tomados de cancioneros de hoy, en su mayor parte míos, que comparo con las melodías que contienen los dos artículos citados. Si algún lector se interesara por este asunto puede leer mi ponencia, que nunca se publicó (Pepe Rey no consiguió la subvención para hacerlo) en los dos lugares que he citado en el párrafo anterior.



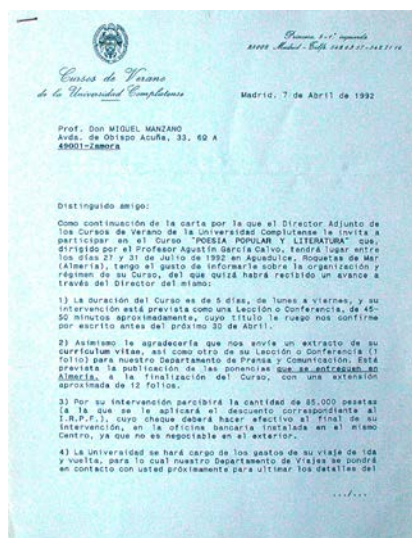
**Programa del Simposio Musical 'El Cancionero de Palacio'**

Con esta conferencia me ocurrió un hecho muy singular. Mi actuación tuvo lugar a continuación de la lección magistral que pronunció Margit Frenk Alatorre, una de las mayores autoridades, si no la mayor, en el conocimiento de la relación entre poesía popular y poesía culta en español. Ella demostró sobradamente con hechos (textos) el estrecho parentesco entre ambas. Y cuando, acto seguido, yo puse muy en duda tal relación estrecha entre las melodías, demostrándola también con hechos (fui cantando los ejemplos emparejados, tal como los cita Schneider), la señora Frenk me miraba de soslayo echándose un poco atrás, pues estábamos en asientos contiguos, con cara de sorpresa y extrañeza. Al final fue imposible encontrar un espacio para haber podido cambiar impresiones con ella. Pero la convivencia con musicólogos y músicos pertenecientes a la Sociedad Española de Musicología durante aquel Congreso me puso en relación con varios de ellos a los que yo no conocía. Aquellos encuentros me ofrecieron una buena oportunidad de ser catalogado como estudioso de la música popular de tradición oral.



**La influencia del folklore musical en el nacionalismo musical español.** *XXII Curso Manuel de Falla, Granada, 1991.* Pronuncié esta conferencia, que me parece un buen resumen de lo que el título dice, en un curso organizado por la Universidad de Granada, al que me invitó Antonio Martín Moreno, musicólogo granadino de reconocido renombre. La cito aquí porque, a excepción de otra conferencia a la que me invitó la Universidad de Burgos dentro del ciclo *Patrimonio Histórico Cultural* en el verano del año 2000, y otra sobre un tema relacionado con el romancero, a la que fui invitado por Maximiano Trapero, celebrado en la isla de La Gomera en el verano de 2001 nunca jamás he sido llamado a participar en ninguna actividad relacionada con mi especialidad en ninguna de las Universidades de España, salvo en los Cursos de Verano de la Universidad de Burgos, como referiré más adelante. Desde que la Musicología entró en la Universidad, fue quedando cada vez más claro que la Etnomusicología quedó copada por el minigrupo inicial que todo el mundo conoce, tanto para impartir la enseñanza y todo tipo de cursos, como para otras actividades 'científicas' del ICCMU relacionadas con la SGAE de Teddy Bautista. Lo cual no me ha extrañado, pues debo de ser considerado en esos medios como un simple 'folklorista', o quizás como un 'folklorico'. Dejo aquí esta nota, porque volveré a ocuparme de esta 'relación íntima' en el siguiente tramo, aportando algunos datos documentales de dominio público sobre algunas de estas actividades de altísima investigación.

**La música de los romances tradicionales: metodología de análisis y reducción 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).* A esta conferencia fui invitado por mi insigne paisano Agustín García Calvo, que ya me había invitado años atrás a otra que formaba parte de un ciclo titulado *Simposio sobre cuestiones de Lingüística, Lógica y Artes del Lenguaje*, al que ya he hecho referencia más atrás. De esta segunda tengo también muy buen recuerdo. Me correspondió intervenir a la segunda hora de la mañana, hacia las 12. Ante una sala llena de estudiantes y profesores, expuse un tema que a todo el mundo le sonó a nuevo, como en efecto lo era. En mi exposición quedaban claramente definidos y ejemplificados los cuatro estilos melódicos diversos que se pueden detectar en el canto tradicional del romancero: *narrativo severo, narrativo melódico, narrativo lírico* y estilo de *tonadilla vulgar*. Después de una introducción necesaria y una aclaración sobre cada uno de ellos, me puse a cantar y comentar los ejemplos que ilustraban mi teoría, que eran nada menos que 71 melodías. Hice todo lo que pude por ser breve, pero algunos ejemplos suscitaban comentarios sobre la marcha, que García Calvo permitía. Él mismo hizo algunos, en los que mostraba sus vastos conocimientos de todo lo relacionado con el ritmo del lenguaje, en el que, como es sabido, era la



**Invitación al Curso**

mayor autoridad entre todos los lingüistas. Sonó por la megafonía el aviso de terminar una media hora antes de la comida. Y como había mucha tela que cortar, Agustín preguntó al auditorio si se quería seguir. Accedió el público y seguimos hasta que sonó el último aviso, justo el de entrar al comedor. Para mí fue un disfrute, pues todo el mundo escuchó con la cabeza tensa, el canto y las explicaciones. Pero sobre todo fue un honor estar al lado de Agustín García Calvo, y ser escuchado por un auditorio que no perdió un detalle. Ello aparte del trato exquisito y generoso por parte de los organizadores del Curso.

Refundida y de nuevo redactada, mi ponencia fue publicada en la revista *Nassarre*, X, 1, 1994. También puede leerse en la entrada *Escritos en Pdf*, en esta misma página web.

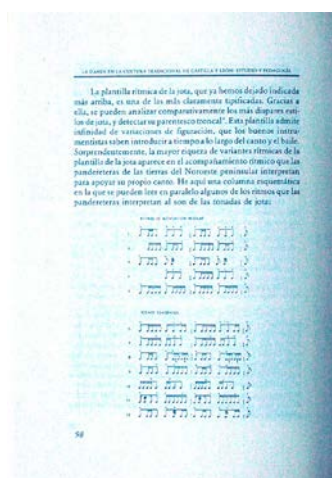
**Ritmos matrices de los bailes populares de España: identificación y estudio.** En el curso **LA DANZA EN LA CULTURA TRADICIONAL**.

Organizado por la Federación Española de Agrupaciones de Folklore y la Junta de Castilla y León. El texto de la conferencia, con sus 38 ejemplos musicales, fue publicado en las actas del curso, donde ocupa ocupa 50 páginas del total de las 200 que tiene la publicación, que lleva por título **LA DANZA EN LA CULTURA TRADICIONAL DE CASTILLA Y LEÓN**. Junta de Castilla y León, 1997. El libro recoge las lecciones y las comunicaciones de tres eventos diferentes que tuvieron lugar, el primero en Burgos, el Segundo en Medina del Campo y el tercero en Zamora. La publicación recoge mis tres intervenciones y ocupa 117 páginas del total de las 190 que contienen las lecciones y comunicaciones. Tengo la intención de llevarla a alguna de las entradas de esta página web cuando disponga de tiempo de hacerlo.



**Uno de los cursillos**

En la página introductoria del libro, que alguien redactó para que la firmara Juan José Lucas, Presidente por entonces de nuestra Comunidad, queda más que clara la reducción socorrida de la inmensa riqueza y variedad de los bailes y danzas de esta tierra a un gastado listado tópico que estaba en la mente de quien redactó la nota y que se ha reproducido muy a menudo en circunstancias y publicaciones parecidas. Merece la pena traerlo aquí, porque indica para que quede claro el índice básico que se ha fijado en las mentes de aficionados y hasta de algunos estudiosos:



**Una página de análisis**

*“Educación física, trabajo de conjunción, espacios y volúmenes son materias impartidas (en los cursos, se entiende) para conseguir bailar con soltura “La Charrada” salmantina, “El ligero” palentino, “El Bolero” zamorano, “La Garrucha” leonesa, “La seguidilla” ‘avulense’ (¡lo que faltaba, una falta de ortografía manifiesta, pues el patronímico es ‘abulense!’), el “Fandango” segoviano,*

*“La Rueda” soriana, “La Entradilla” vallisoletana y “Las Danzas Rituales” burgalesas... con una identificación común: la “Jota”.* Así quedaban repartidos los diez primeros premios en aquella lotería geográfico-folklorica.

En cuanto a mi aportación a estos cursos, además de la ponencia en el de Medina del Campo, que lleva por título *Ritmos matrices de los bailes españoles: identificación y estudio*, cuyo contenido desborda las tradiciones de Castilla y León y las coloca en su contexto general, pienso que también aporté ciertas consideraciones importantes, pues resumí y tipifiqué con claridad suficiente las actitudes incorrectas más frecuentes en el trabajo de recuperación de los bailes y danzas, a saber:

- *La tendencia a recuperar lo más vistoso y a olvidar lo más austero.*
- *El olvido de que los bailes y las danzas viven en variantes de unos mismos tipos, y no en versiones coreográficas únicas.*
- *La unificación y el empobrecimiento del soporte musical.*
- *La preferencia por los instrumentos ante las voces.*
- *La sustitución de los protagonistas por los ‘profesionales’.*

También este artículo me parece que puede resultar interesante a algún raro lector de entre los escasos que pueden haberse paseado por estas páginas. Por ello lo llevaré a una nueva sección de *Escritos en PDF* que abriré cuando disponga de tiempo.

***Los orígenes musicales del flamenco.*** Proyecto esquemático para un trabajo de investigación etnomusicológica. Ponencia en el XXI Congreso de Arte Flamenco. París, septiembre de 1993. A esta conferencia me invitó mi amigo Jaime López Krahe, que era el representante de la Peña Flamenca de Zamora en París, y que fue quien organizó el congreso. Le puse como condición exponer un tema que me había quedado claro después de haber pertenecido yo también a la misma Peña en Zamora durante cuatro o cinco años. Durante los cuales pude sacar una serie de conclusiones que con el tiempo se han ido afianzando en mi cabeza. No voy a exponerlas aquí con detalle, sólo voy a enumerarlas.

La primera, que la aureola de fama y renombre de que han logrado revestirse una legión de cantaores y cantaoras se apoya sobre la ignorancia musical de una multitud de aficionados forofos y ‘entendidos’ que son capaces de retener en su memoria infinidad de datos, la mayor parte de ellos no musicales. La segunda, muy importante a mi juicio, que los lamentos, sufrimientos, quejíos, suspiros, penas, ayes y agonías sentimentales que expresan muchas coplas, aunque pudieron ser en sus primeros protagonistas e inventores reales y verdaderos, son hoy en su mayor parte mentiras en los cantaores y cantaoras que siguen indagando y reproduciendo miméticamente la música y las palabras de antiguos cantaores, que han aprendido de memoria, o inventando otras parecidas, sin que les afecte ni un ápice el dolor, la alegría o la infinidad de estados de ánimo que a menudo expresan los textos que cantan. Se trata de actuaciones de ‘artistas’ que buscan ganarse su vida, no de situaciones personales. Lo cual no quita valor artístico cuando hay arte verdadero, y a menudo lo hay.

Y por último, y esto es lo más importante para mí: que el flamenco no es más que ‘una forma especial de cantar’, o bien el repertorio que se ha ido formando durante más de cien años a partir de algunos géneros de canción popular de un amplio territorio cuyo centro abarca tierras



pertenecientes a Cádiz, Sevilla y Huelva, donde con toda probabilidad debió de surgir, o bien cualquier otro género de canción. Como lo demuestra claramente, por poner uno de los ejemplos más conocidos y actuales, comprobables, el hecho de que El Cigala canta 'por flamenco' incluso algunos boleros, bien que acompañado por un pianista de extraordinario talento e intuición musical para encontrar armonías que son una mezcla de sonoridades que muestran un talento musical fuera de serie. Por cierto, en mi opinión es en estos casos que se apartan de la constante, reiterativa, insistente, cargante y esperada cadencia a la nota básica de un sistema de *Mi modal*, a la que se llega por cientos o miles de caminos siempre diferentes en algún detalle, aunque sea mínimo, donde se capta mejor el talento creativo de un cantaor, como es el caso que he citado.

Que el flamenco no es más que una forma especial de cantar, como he dicho, es lo que afirmé, en el fondo, el renombrado cantaor *Fosforito*, que presidía la sesión en la que intervine en el Congreso de París. Quien después de haberme escuchado con atención (estaba sentado a mi lado en la mesa que presidía las sesiones), pronunció en tono de sentencia una afirmación que avalaba lo que yo había demostrado en mi intervención, cuando dijo, más o menos estas palabras: *"Le tengo que dar la razón, don Miguel, después de que he escuchado lo que usted ha explicado. Porque ha dejado muy claro que el flamenco lo hemos inventado los cantaores y cantaores, que somos capaces de 'aflamencar' cualquier tonada que cantemos"*. Sé muy bien que esta afirmación va en contra de un colectivo amplísimo que si llega a enterarse de lo que dejo dicho me van a poner a caldo, me van a calificar de ignorante, y me van a enviar a los infiernos del desprecio y la ignorancia. Pero en absoluto me retractaré de lo que aquí dejo escrito. Que no es más que, en resumen, lo que intenté, y creo que conseguí demostrar en la ponencia del *XXI Congreso de Flamenco* a la que me he referido al comienzo. Si algún lector estuviere interesado en leer el texto, lo puede hacer abriendo en esta misma página web la entrada que lleva por título *Escritos en pdf*.

Y tengo la suerte de poder demostrar la verdad de lo que afirmo con un documento sonoro que para mí tiene el valor de que es precisamente una composición mía la que es objeto de una interpretación 'creativa' de cante flamenco. Se trata de uno de mis *Salmos para el pueblo*, y es uno de los más cantados y difundidos, ya desde hace más de cuarenta años: el que lleva el título *Súplica esperanzada* y comienza con las palabras *Desde lo hondo a ti grito, Señor*. En el escrito que intercalo va la explicación de lo que digo. Y el lector que quiera escucharlo, puede encontrarlo en la entrada *Cajón de sastre*, de esta misma página web.



**Variantes de un fandango, ilustración musical de mi conferencia**

Estimado D. Miguel:  
 Me llamo Francisco Castro y soy sacerdote de la Diócesis de Málaga.  
 Le escribo para informarle de un proyecto que estoy impulsando en el marco

de celebraciones diocesanas de este Año de la Fe y que lleva por título "Desde lo hondo".

En este trabajo musical intervienen diversos artistas locales que vierten al idioma musical flamenco diversos salmos e himnos, tomados directamente de la Escritura, o bien composiciones nuevas. Le adjunto una lista de los temas seleccionados, para que pueda hacerse una idea. El título del proyecto, como puede advertir, se toma del Salmo 130, del cual Vd. tiene una memorable versión en su disco **Salmos para el pueblo**. El motivo de ponerme en contacto con Vd. es, precisamente, pedirle permiso para hacer pública, con ánimo puramente pastoral y benéfico, no comercial, una adaptación flamenca de su famosa versión del *De profundis*.

Me atrevo a enviarle una grabación casera con mi guitarra y mi voz, los cuales espero que sean sustituidos por intérpretes más competentes. La variación en la melodía es pequeña, aunque ya podrá advertir que cambia el compás. El acompañamiento instrumental lleva el aire de tarantas, un estilo flamenco propio del área minera del sureste español.

Esperando su benevolente escucha y una pronta respuesta, le saluda atentamente,

Francisco Castro, prbo.

*Amigo Francisco:*

*El salmo es de la Biblia, y la música es de todo el que quiera cantarla, y como quiera cada uno, si le ayuda a comprender lo que dice. Me ha emocionado un poco escuchar la versión, porque tiene mucha hondura, y sigue la línea melódica con libertad rítmica. Y en cuanto a la guitarra, admiro el trabajo que hay detrás de ese dominio que escucho, para conseguir tanta expresividad.*

*Que salga bien el proyecto.*

*Un abrazo. Miguel M.*

***Ambigüedad y erotismo en la canción popular castellana.*** En el Congreso Machadiano con motivo del centenario de Leonor, '*La mujer en la literatura*'. Soria, agosto de **1994**. También me divertí en este encuentro, al que me invitó mi amigo Jesús Hedo, Catedrático de Literatura en Segovia, memoria prodigiosa, soriano de nacimiento y vocación. Ante un centenar de asistentes, casi todos ellos profesionales de la escritura y varios de ellos además poetas, comencé por afirmar que muy pocos poemas de alta poesía pueden soportar una musicalización sin perder gran parte de su hondura. Incluso se puede afirmar que por regla general, la declamación en voz alta deteriora la fuerza de comunicación de la poesía, por muy bueno que sea el recitador. Y mucho más la musicalización, seguí sentenciando con seguridad.

Confesé a continuación mi fracaso en el intento de inventar melodías para algunos de los poemas de Antonio Machado. Me ponía a cantar(me), por ejemplo, el que comienza: '*Encinas, pardas encinas...*' y me sentía ridículo. Tan sólo encontré una melodía aunque sólo pasable, para entonar '*Castilla miserable, ayer dominadora, envuelta en sus andrajos, desprecia cuanto ignora*', como estribillo para responder a algunas estrofas



**Cartel de Congreso Machadiano**

tomadas del mismo poema. Pero ni de lejos conseguía sugerir con mis inventos la hondura del texto, que siempre me sonaba frivolidado. Hice después alusión, cómo no, al disco de Serrat, distinguiendo las diversas calidades melódicas que en él aparecen. Las dos más inspiradas, *El retrato* y *Las moscas*, creadas precisamente por Alberto Cortez, (y también interpretadas magistralmente por él con anterioridad); pasables y con momentos inspirados algunas; otras reiterativas en los tics; algunas acertadas, de acuerdo con los arquetipos tipos humanos que retrata el texto... Y en fin, una de las más loadas por el público incondicional que Joan Manuel comenzó a ganarse con este disco, *La saeta*, es en mi opinión, y así lo dije, una de las más vulgares, al ser una más de las infinitas variaciones sobre la eterna 'cadencia andaluza', la del sempiterno fandango (que la astucia del arreglista disimula con un *fade out* que se pierde para disimular la falsa conclusión en Sol, en lugar del Mi 'reglamentario').

Después de este comentario, que se me escuchó con visible interés en muchos rostros, me permití afirmar y traté de demostrar que la hondura poética del cancionero popular tradicional sólo se capta cuando es cantada. Y de paso, que la palabra cantada adquiere una dimensión y un modo de comunicación que emociona de modo diferente a la lectura o la recitación. Y que los textos de las canciones populares, sobre todo las del género rondeño, son muestra de una hondura compatible con la sencillez. Y que las fórmulas de estructura estrófica presentes en el canto popular no se reducen a los millares de cuartetas que algunos estudiosos se han dedicado a coleccionar y editar, sino que aparecen sobre todo en los estribillos, cuya variedad de mensuras de verso y de fórmulas rítmicas es inagotable. Todo ello cantando los ejemplos que preparé para este encuentro con escritores y poetas, que me escucharon sin pestañear, pero que al final no tuvieron ni una pregunta que hacerme. Mi sensación, tanto en esta como en otra charla que impartí en Salamanca algún tiempo después a un auditorio de poetas y escritores, es que estos, en general, y en mayor medida los poetas, en el fondo reconocen (sin confesarlo abiertamente) que el no saber cantar algo que está escrito en grafía musical no deja de ser una especie diferente de analfabetismo que da un poco de vergüenza inconfesable comprobar.

Para terminar esta serie de citas quiero también traer aquí el

recuerdo de un acontecimiento especial relacionado con el *Cancionero Popular de Burgos*, que fue objeto nada menos que de un Congreso celebrado en Segovia en septiembre del año 2000, organizado y patrocinado por la *Fundación Universidad de Verano de Castilla y León*, dentro del bloque temático **Patrimonio Histórico Cultural: El Cancionero Popular de Burgos**. La organización corrió a cargo de Antonio Álvarez Tejedor, catedrático de la Universidad de Burgos, que también actuó como conferenciante. Los demás intervinientes fuimos Pilar García Mouton, yo mismo (con dos ponencias), Begoña Bernalt, Gonzalo Pérez,



**Convocatoria y Programa de Congreso**

José Sierra, Ignacio F. de Mata, Hermógenes Perdiguero, Miguel Ángel Palacios, Maximiano Trapero y Antonio Gallego. Todas las intervenciones versaron sobre temas y aspectos relacionados con el cancionero de Burgos, recién publicado. Se trataron los aspectos filológicos, antropológicos y musicológicos en los cinco días que duró el curso. El intercambio y las relaciones profesionales y amistosas entre los conferenciantes fueron, como siempre ocurre en estos casos, la ocasión para muy diversos y animados coloquios. Por allí apareció en algún momento mi amigo Ignacio Sanz, que cuando se trataba el tema de los romances nos leyó uno de su cosecha, para tratar de demostrarnos que el género romancístico seguía gozando de vitalidad.

**Cursos y cursillos.** Bajo este enunciado quiero recordar que durante mi actividad docente en el Conservatorio Superior de Salamanca fui requerido varias veces para algunos cursos en varios conservatorios y cátedras universitarias relacionadas con el estudio de la música popular de tradición oral. Recuerdo en especial dos que impartí en Valladolid a estudiantes de Magisterio, otros dos que di en Zaragoza a alumnos del Conservatorio Superior y otros dos en los Conservatorios de Avilés y de Gijón. En todos ellos traté de poner a los asistentes en contacto con la cultura musical popular, y enseñarles a detectar y analizar los elementos musicales del repertorio, siempre reunidos en una antología variada de canciones sobre la que se realizaban los análisis, después de haber entonado cada uno de los ejemplos. Mi experiencia siempre era la misma: ¡Qué difícil se le hace a los alumnos de un conservatorio ponerse a cantar! Pero la verdad es que al cabo de los primeros sustos, el conjunto de la clase terminaba entonando los ejemplos, antes o después del comentario analítico que siempre llevaba yo a cabo. Para el curso que impartí en Gijón, al que me invitó mi amigo Juan Carlos Casimiro, que pasó por mis clases en Salamanca, redacté y explique el contenido de un programa que respondía al título que le puse: *Modos, tonos y sistemas en la música popular de tradición oral*. Conservo este esquema, que podría ser el índice del contenido de un tratado que, a estas alturas de mi vida, nunca voy a tener tiempo de escribir. Por alguna de las entradas de esta vida de músico, no sé todavía en cuál, pienso dejar desplegado este esquema, por si alguien, algún día, se anima a desarrollarlo. Bastará con que se tome la molestia y el tiempo de meterse en una lectura a fondo de las teorías que he dejado expuestas en las introducciones y comentarios a mis tres cancioneros y en los *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*.

EL ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS MUSICALES  
EN LA MÚSICA DE TRÁNDICO ORAL  
(Una introducción de F. PERDIGUERO)

**I. LA MELODÍA**

A) SISTEMAS VIBRACIONES - MODALES  
TONALES  
MIXTOS Y ARABIZADOS  
INCLASIFICABLES

B) EQUIVALENCIAS MODALES Y TONALES

C) SONIDOS ARMÓNICOS

D) INTERVENCIONES

E) DIRECCIONES ARMÓNICAS (PERFIL)

F) AMBIENTE MELODICO

**II. FORMAS Y ESTRUCTURAS DE DESARROLLO MELODICO**

A) FORMAS SIMPLES

B) FORMAS COMPLEJAS

C) FORMAS COMPLEJAS INTEGRADAS EN LA ESTRUCTURA

D) FORMAS ESPECIALES - VARIANTES

- ACUMULATIVAS
- CIRCULARES
- LINEALES
- REPERCUSSIVAS

**III. LA ORGANIZACIÓN RÍTMICA**

A) ESTRUCTURAS RÍTMICAS

B) PULSACIONES (SUCCESOS Y SIMULACIONES)

C) RÍTMOS LIBRES

D) ANÁLISIS DE RÍTMOS ("LENGUA")

**IV. SELECCIÓN TEXTO-MUSICAL**

- ANÁLISIS DE LA POESÍA Y CORRELACIÓN MELODICA

- ISOMETRÍA Y ASIMETRÍA

**V. LAS VARIANTES MELODICAS**

- EL TIPO MELÓDICO Y LA ABSTRACCIÓN COMO REFERENTE

- REGIONES Y MODIFICACIONES DE LOS INDICADORES

- MODIFICACIONES DE LOS TIPOS MELODICOS

- Por desplazamiento de intervalos
- Por transformación modal
- Por transformación modal, intervalar sobre otras tonalidades
- Por transformación modal, intervalar
- Por cambio de "modo" o "tono"
- Por cambio de "canto" o "tono"
- Por cambio de "canto" o "tono"
- Por cambio de "canto" o "tono"
- Por influencia del contexto melódico

**Esquema del curso impartido en Gijón**

**La jota como género musical: Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular.** El libro que lleva este título, un volumen de 474 páginas publicado por Alpuerto en 1995, fue el primer trabajo monográfico que escribí y

publiqué. Y lo fue durante mucho tiempo, pues mi dedicación a la enseñanza, a la edición de los tres cancioneros que he publicado (Zamora, León y Burgos) y a la difusión de los conocimientos que he adquirido con estos trabajos no me dejaron tiempo para entrar a fondo en otros temas que siempre he tenido 'en cartera'. De algunos de ellos, que pude redactar después de mi jubilación, daré referencia en su lugar.

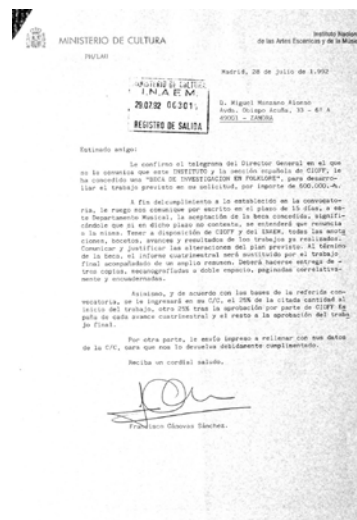
La redacción y publicación del estudio sobre la jota tiene una historia muy singular en mi trayectoria. La idea generalizada de que en Aragón tenía la jota su cuna y su desarrollo más brillante comenzó a tambalearse muy pronto en mi esquema de conceptos. En cuanto comencé a recoger canciones en Zamora (verano de 1972, en Carbajales de Alba, como he recordado en su lugar), los cantores y cantoras a quienes entrevistaba siempre incluían alguna tonada de jota en el repertorio que me cantaban, cosa que yo esperaba. Pero aunque algunas seguían el desarrollo normal de incisos alternos regidos por armonías de tónica y dominante, que es la base de la estructura melódica de la jota aragonesa, me cantaban otras totalmente alejadas de esta sonoridad reiterativa, que mostraban una secuencia melódica mucho más libre, en algunos casos manifiestamente alejada de las sonoridades tonales. Aquellas primeras sorpresas hicieron crecer mi interés por aclarar la forma en que el género jotesco aparecería en la vieja tradición cantora con la que me estaban poniendo en contacto mis correrías buscadoras. El resultado de aquella insistencia ya me proporcionó en el verano siguiente, cuando residí en un pueblo del valle del río Tera, un bloque de cerca de un centenar de tonadas de jota cuya riqueza y diversidad de sonoridades, muchas de ellas modales, me animó a preparar un breve, pero enjundioso trabajo (47 ejemplos de melodías de jota de los valles del Tera y de Vidriales, con una introducción analítica) que por indicación de algún amigo, no recuerdo quién, presenté en el año 1974 al *Concurso Permanente de Composición e Investigación musical* convocado anualmente por el Ministerio de Educación y Ciencia. Sin acabar de creérmelo recibí un segundo premio (el primero quedó desierto) y 50.000 pts. A este episodio me he referido detalladamente en el lugar que le corresponde en esta página web (*Un premio nacional inesperado*, tramo VII, p. 13 y ss).

El premio me estimuló para emprender un estudio musicológico sobre la jota, ya sin límites geográficos, en el que comencé a trabajar, alternando esta tarea con los trabajos de recopilación, transcripción y autografía de originales del cancionero de Zamora. Me recuerdo madrugando, sentado a mi mesa de trabajo, planificando y comenzando a redactar un estudio amplio que abarcara todos los tipos, géneros y especies de jota que yo mismo había recogido, y todos los que encontré en todos los 27 cancioneros de que disponía por entonces, que cubrían toda la geografía española, en los cuales había encontrado y catalogado hasta un total de 510 melodías. Y cuando tenía bastante encarrilada la redacción dentro de un esquema general bien desarrollado en sus líneas básicas, en la que comencé a trabajar con todo ahinco desde el final de la década de 1970, fue cuando el compositor leonés Ángel Barja me hizo llegar la noticia de que la Diputación de León había convocado una beca para la recopilación y edición del *Cancionero Leonés*, al propio tiempo que me invitaba a que realizáramos el trabajo él y yo conjuntamente. Sobre esta circunstancia ya he contado todos los detalles en el tramo VII. El trabajo sobre la jota, ya bastante avanzado, quedó interrumpido durante los años que duró la publicación, en



tres etapas, de los 6 tomos del *Cancionero Leonés*. De vez en cuando echaba un ojo a las carpetas en que esperaban las páginas ya redactadas del estudio de la jota, sintiendo esa especie de pereza de volver a entrar en un tema que se ha dejado para mejor ocasión.

Pero por fortuna esa ocasión llegó cuando alguien, no recuerdo quién, por el mes de febrero de 1992, me hizo llegar la convocatoria de una beca de investigación convocada por **CIOFF España** (*Confederación Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore*) y apoyada por el INAEM, dotada con 600.000 pts., que tenía como destino trabajos relacionados con el estudio de las danzas, bailes y músicas populares tradicionales, lo que en el lenguaje usual se venía denominando *folklore*. Después de algunas dudas y alguna consulta con buenos amigos, me decidí a proseguir y rematar el estudio proyectado e interrumpido y me aventuré a probar suerte. Redacté una memoria detallada sobre el proyecto, con un índice detallado del contenido y con algunos ejemplos musicales, y lo envié, en tiempo y plazo, a la dirección indicada en la convocatoria. Refugiado este asunto en el subconsciente, medio olvidado por los entretenimientos diarios, un buen día, por el mes de julio de 1992, una voz me comunicaba por teléfono, refrendada por dos telegramas, que mi proyecto de trabajo había sido seleccionado por un jurado nombrado por los dos organismos convocadores.



**Convocatoria y concesión de la Beca de Investigación**

En un escrito posterior se me comunican los detalles y se me aclara que el Jurado estuvo compuesto por D. Antonio Beltrán, Catedrático de la Universidad de Zaragoza, D. Joaquín Díaz, Director del Centro Etnográfico que lleva su nombre, D. Antonio Cañibano, Director del Centro de Documentación Musical, D. Francisco Cánovas, Subdirector del INAEM y D. Rafael Maldonado, Presidente de CIOFF España. Una mezcla de alegría y sorpresa me llenó el ánimo, y me dio fuerza para ponerme inmediatamente a trabajar en un proyecto que tenía medio olvidado, a pesar de haberlo emprendido con ilusión. Dos años me llevó concluir el trabajo, entregarlo y prepararlo para la edición, que pudo llevarse a cabo con rapidez, gracias a la colaboración de mi editor Prudencio Ibáñez, que una vez más aceptó editar la obra acordando las condiciones con CIOFF e incluyéndola en el catálogo de su Editorial Alpuerto, en el que figura desde 1995. Traigo aquí las palabras del último párrafo de breve prólogo que escribí para la obra:

*“Este libro recoge el fruto de muchas horas de estudio analítico, de reflexión musicológica y de una síntesis que quiere ser esclarecedora. A servir de instrumento para quienes quieran ahondar en el conocimiento y aprecio del pasado musical de la tradición popular española, en lo que se*

*refiere a uno de los géneros más difundidos en la práctica festiva de nuestros mayores, es a lo que yo desearía que sirviesen estas páginas. En ellas, como puede comprobar cualquier lector atento, he tratado de captar todos los rastros y los rasgos característicos de ese género denominado jota, sobre todo a lo largo y ancho de las tierras en las que no ha sido estudiado ni tenido como una música y baile propio y autóctono. Y también, ello era necesario, de establecer una comparación ineludible, no odiosa, sino esclarecedora, del repertorio jotero de todas las tierras de España con el de la tierra aragonesa, a la que comúnmente se tiene como patria y madre de la jota, y que sin duda lo es de una de sus realizaciones más típicas, singulares y brillantes."*

Con este libro me sucedió algo que difícilmente puede ocurrir, aunque alguna vez sí ha acontecido: que un libro contenga alusiones al contenido de su propio texto ya editado. Salvando las distancias fue algo parecido a lo que le sucedió a Cervantes, que pudo incluir en la segunda parte del Quijote alusiones a personas que ya habían leído la primera.

Explico cómo fue posible esto en un escrito que en forma de *Epílogo* pude incluir al final del libro. Estando ya el original en imprenta y a punto de editarse, recibí un día del mes de enero de 1993 la llamada de un periodista de la agencia EFE que me pedía algunos datos sobre mi trabajo acerca de la jota. Ignoro por dónde le llegó la noticia, pero respondí con amabilidad a sus preguntas, tratando de aclararle en cuanto me fue posible el método inductivo-deductivo que había seguido en mi estudio sobre la jota. Me pidió ser más explícito acerca del origen de la jota (alguna frase mía le debió de hacer pensar que en mi respuesta podría haber 'un titular', como hoy suele decirse en el ámbito periodístico). Y claro que lo hubo, pues algún tiempo después una noticia saltó a algunos periódicos con titulares claramente sensacionalistas y un punto tendenciosos. Como no era extraño, uno de los periódicos en los que apareció la noticia fue ***El Heraldo de Aragón***, de fecha 24 de enero de 1993, con este titular y subtítular:



***La Jota como género Musical y una página de análisis comparativo***

**La jota no procede de Aragón, según un musicólogo salmantino**

*La jota procede de la zona noroccidental de la Península, y no de Aragón, según asegura el catedrático de Musicología Miguel Manzano Alonso, quien está elaborando un estudio sobre su origen, evolución y distribución en toda España.*

El comienzo del artículo es también antológico:

*O es una campaña orquestada, o las fuerzas de la casualidad se han desatado últimamente contra los sentimientos y las raíces aragonesas de forma insidiosa. Habrá que tomarlo sobre el segundo supuesto, salvo que en próximos días salga alguien afirmando que la Virgen del Pilar no se apareció al Apóstol en Zaragoza, sino en Tudela, y al Justicia lo llevaron al cadalso por sátiro y revoltoso. Ahora aparece un catedrático de Salamanca, Miguel Manzano Alonso, afirmando*

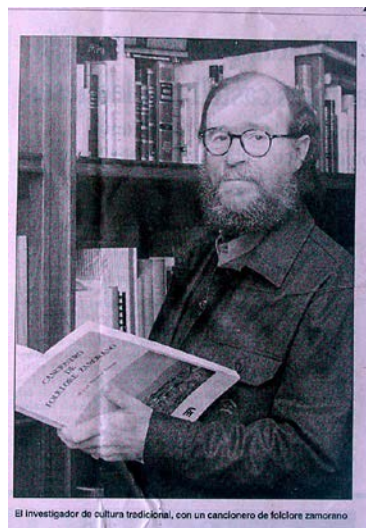
*que la jota procede de la zona noroccidental de la península, y no de Aragón. ¿Se verá dentro de poco un estudio negando la existencia del reino aragonés o asegurando que, en efecto, Zaragoza es Venecia? Entonces sí que habrá que pensar en un ataque en toda regla por parte de quienes nos castigan con el centralismo y nos echan la culpa de no poder ducharse en su casa todos los días.*

A continuación el autor del escrito, Alfonso Zapater, entra un poco más en razón, pero sin terminar de apearse del burro, pues concluye que *sí es cierto que la jota se canta y se baila en todas las regiones españolas, incluyendo a Cataluña y Andalucía, en ninguna ha echado raíces tan profundas como en Aragón.*"

En cuanto el artículo llegó a mis manos telefoneé a Prudencio Ibáñez para preguntarle si todavía podía añadir dos o tres páginas al final del libro. Me respondió que sí era posible, pues la edición no había entrado en máquinas. Redacté un escrito de tres páginas explicando toda esta historia, con el título *Epílogo* y se lo envié a toda prisa. Y llegó a tiempo para ser incluido al final del libro, en las páginas 452–454, quedado así constancia de este hecho insólito en el contenido del libro que había sufrido la 'agresión'. Y como remate a este lance todavía pude dejar otro testimonio de este episodio en una comunicación que presenté al *VII Encuentro de Música Ibérica*, celebrado en Zaragoza en abril de 1993. Su título: *Precisiones acerca de la jota en Aragón.*

## 12. Mi relación con CIOFF España

Mi relación con CIOFF ESPAÑA ha sido constante desde aquellas fechas hasta hoy mismo. A partir del siguiente año, 1993, la convocatoria de la beca del Premio Nacional de Folklore ha sido ininterrumpida, y también lo ha sido mi asistencia como miembro del Jurado que la otorga, junto con D. Antonio Beltrán Martínez, catedrático de la Universidad de Zaragoza (hasta su deceso en 2006), D. Antonio Álvarez Cañibano, director del Centro de Documentación Musical, y D. Joaquín Díaz, fundador y director, en Urueña, del Centro que lleva su nombre. Todavía en el año en que voy escribiendo esto (2015) he formado parte del jurado que otorgó la del año anterior. A este jurado siempre se ha añadido la presencia del investigador premiado el año anterior, y la participación, con voz y sin voto, de Rafael Maldonado, Presidente de CIOFF España, del Secretario de la Organización, y de María Jesús Gamo y Elena de Juan como secretaria y como representante del INAEM. Entre este grupo de personas se ha ido formando con el tiempo un equipo muy experimentado en enjuiciar la solvencia científica, el interés amplio y el cumplimiento de las bases del concurso. A la par que ha ido brotando entre nosotros una relación cordial y amistosa. En concreto a mí



*Joaquín Díaz me honra  
tomando en sus manos mi  
Cancionero de Zamora  
para posar como  
investigador en su  
biblioteca*



me ha venido proporcionando un encuentro anual con Joaquín Díaz, en el que con frecuencia comentamos cómo a pesar de ser bastante vecinos en residencia y ocupados en tareas y trabajos similares, aunque diferentes, relacionados con la música popular tradicional, nos hemos venido viendo mucho más en Madrid que en nuestra propia tierra.

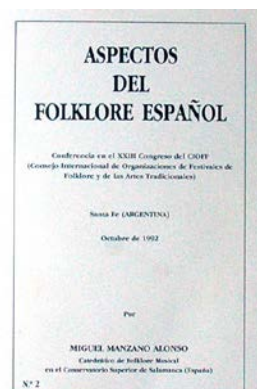
Si algún lector tiene curiosidad por conocer la trayectoria del concurso y las becas sobre tema musical, puede hacerlo en esta misma página web, en la entrada *Escritos en pdf*, donde encontrará un escrito con el título *El Folklore Musical como objeto de investigación en las becas de CIOFF España*.

Especial interés tuvo para mí una invitación que me hizo CIOFF España por medio de Rafael Maldonado para dictar una **conferencia en el XXIII Congreso Mundial del CIOFF, a celebrar en la Ciudad de Santa Fe, en Argentina**, del 11 al 21 de octubre de 1992. Su carta me llegó el 30 de agosto haciéndome la propuesta de participar. La propuesta contenía, además de una atención hacia mí, una confianza en que yo podía estar a la altura profesional y científica suficiente para abordar un tema relacionado con el folklore musical. Y la nota contenía la indicación de que CIOFF se haría cargo de todos los gastos que ocasionara mi viaje y estancia en las ciudades de Buenos Aires, primer destino, viaje de ida y vuelta a Santa Fe, y regreso a Buenos Aires para tomar de nuevo el avión de vuelta. Pero requería un breve plazo para solucionar los posibles problemas que me pudiera plantear el viaje y la estancia de 10 días en Argentina. Considerado el asunto en familia, mis hijos no sólo lo aprobaron, sino que me dieron ánimos, poniéndome como condición que me acompañara Encarna mi mujer al viaje. El asunto económico no nos iba a plantear grandes problemas, pues la mayor parte de los gastos míos me los pagarían. Así que no tardé mucho en aceptar la propuesta. El contenido de la conferencia era muy general: *Aspectos del Folklore de España*, y la única dificultad era redactar un resumen de un tema tan amplio para una hora y media de duración (incluido el tiempo de diálogo después de la exposición del tema).

El 14 de septiembre le respondía a Maldonado aceptando ya en firme la propuesta e informándole de mi intención de ir acompañado de mi mujer, y de que me haría cargo de la parte correspondiente a sus gastos de viaje y estancia. Por indicación suya planificamos el viaje dejando un margen de tres días (cuyos gastos correrían también de nuestra cuenta) después de la vuelta a Buenos Aires, para poder dedicarlos a una mínima estancia turística que nos permitiera hacernos una idea de la ciudad (lo que se suele denominar 'la visita del cateto'). Acordados todos los detalles, nuestro viaje se realizó entre los días 10 de octubre, en que volamos desde Madrid a Buenos Aires, y la vuelta, que hicimos el día 21.



Invitación al Congreso



Entre las dos fechas vivimos una serie de sensaciones completamente nuevas para nosotros. La primera visión e impresión de Buenos Aires a la llegada; la partida en avión hacia Santa Fe, volando por encima de los inmensos campos verdes sin límite, capaces de alimentar, bien aprovechados, a media humanidad; la llegada y acogida en Santa Fe, en cuyo aeropuerto nos esperaba un grupo de miembros de la asociación que organizaba el Congreso, portando una pancarta de bienvenida a D. Miguel Manzano y Señora, ofreciéndonos un gran ramo de flores; la estancia en la ciudad, rodeados de atenciones de los congresistas; la conferencia, a la que asistió un grupo no muy numeroso de personas, pero sí atentísimo y receptivo; la asistencia a varios actos del Congreso, entre los que recordaremos siempre una sesión de danzas y bailes que nos dejó admirados por las músicas y la coreografía, tan hermana y a la vez tan diferente de nuestros bailes populares, mucho más sobrios y arcaicos; una cena en la que se podían degustar hasta más de 30 clases de pescados diferentes, todos desconocidos para nosotros... Todo fueron sensaciones nuevas que se agolpaban y casi no nos daban tiempo a asimilarlas.



*Argentina, tierra acogedora de pueblos*

Dos detalles tengo que destacar entre todos los que vivimos en aquellos tres días. El primero, que el mismo día de la llegada me transmitió Rafael la petición, por parte de la Universidad de la ciudad, de asistir a la sesión científica que allí se celebraba en paralelo con el Congreso. La petición incluía el ruego de pronunciar una conferencia, no de divulgación, como era la que llevaba preparada, sino dirigida a especialistas en etnografía y folklore. Me sugerían como tema ***La relación entre el folklore musical de los países de habla española del ámbito de América del Sur y el folklore musical español.*** Como no tuve más

remedio que aceptar, me fue necesario aislarme algún tiempo para pensar un tema que les pudiera interesar, y para preparar un texto semidesarrollado sobre un esquema. En una mañana de encerramiento en mi habitación del hotel pude ordenar las ideas básicas (qué músicas se interpretaban y llegaron de España en el tiempo de la colonización y en siglos posteriores, cuáles en los países aborígenes 'conquistados', y qué resultó de la mezcla de ambas en



*Encarna, inmersa en los colores de una alegoría*

Hispanoamérica) y explicarlo muy básicamente en los siete folios que me dio tiempo a semirredactar y completar comentando un esquema básico.

Desde luego esta conferencia, escuchada por más de un centenar de catedráticos y profesores de la Universidad, fue seguida con un interés



máximo y completada con un muy interesante diálogo de preguntas y respuestas, del que pude salir con facilidad. Conservo el texto manuscrito, sobre cuyo esquema pude hacer muchos años después un comentario al final de un trabajo que me solicitó Maximiano Trapero para un interesantísimo libro titulado *'Yo soy la tal espinela. La décima y la improvisación poética en el mundo hispano'*. En mi artículo sobre este tipo de canción popular improvisada en sus textos, tan difundido por todos los países de Hispanoamérica, transcribo 15 décimas cantadas, en todos los estilos musicales recogidos en el libro, y redacto un comentario muy amplio. Traigo aquí el final de mi escrito, porque creo que resume mínimamente la conferencia que pronuncié en la Universidad de Santa Fe. En cuanto al libro, lo comentaré si algún día termino en esta vida de músico a unir el pasado con el presente.

#### POSTLUDIO Y CADENCIA FINAL

El acercamiento al mundo de la décima, que he debido llevar a cabo para preparar este trabajo, me ha afianzado en algunas convicciones que ya tenía, me ha dejado en claro ciertos aspectos que para mí eran confusos por desconocimiento, y también me ha abierto nuevos interrogantes cuya respuesta no me atrevo a formular todavía por falta de datos.

De la escucha de estas músicas se saca una primera consecuencia muy clara: que tienen muy poco o nada en común con el viejo repertorio de las canciones que las gentes del pueblo español seguramente cantaban en el tiempo de la llegada a las Américas y en gran parte han seguido cantando en muchos lugares hasta bien mediado el siglo XX. Si se leen comparativamente con el repertorio decimero y con la canción comúnmente denominada latinoamericana los grandes cancioneros recogidos directamente de la tradición oral española, que contienen varias decenas de miles de documentos musicales, muchos de los cuales muestran la vetustez de algunos de sus rasgos musicales, se da uno cuenta de que tienen muy poco en común. No lo tienen en los sistemas que sirven de base a las melodías, muchos de los cuales son por estas tierras de naturaleza modal, y no pueden acompañarse con instrumentos de cuerda, con los que forman una rondalla, para entendernos. En todo el cuadrante noroeste de España, en una buena parte de las tierras del centro peninsular, y en gran parte en las del sur, ha sido la voz humana sola, sostenida únicamente por un instrumento de percusión tocado por la misma cantora o cantor, la que ha animado los bailes de diversión caseros, de vecindad y hasta de plaza. Como también ha sido la voz sola la que ha cantado el inmenso tesoro del romancero panhispánico (que también emigró en esta forma de voz sola). Igual sucede con las canciones de trabajo, con las que acompañan ceremonias y ritos y con el repertorio rondeño, que tantas veces rozan cumbres de expresión muy honda, musical y literaria. Y otro tanto con el riquísimo repertorio religioso popular, del que emigró una parte mínima y sólo de la época más reciente. En cuanto a las rondallas, que hemos citado, son también en las tierras peninsulares formaciones muy recientes, cuyo uso no se remonta más allá de principios del siglo XIX, y siempre para acompañar el tipo de jota también más reciente, y algunas especies de fandango. Y en cuanto a la guitarra, siempre fue de uso muy restringido en el ámbito popular. Todavía a comienzos del siglo XX era casi imposible adquirir una guitarra un laúd o una bandurria en una buena parte del medio rural. La única excepción a este hecho comprobable son las Islas Canarias, donde además de subsistir restos de viejísimas tradiciones de voz sola o voz

y percusión, los conjuntos de instrumentos forman parte integrante de los principales géneros de la canción popular tradicional.

Y algo parecido sucede con los textos de las canciones. La décima, que se ha revelado con el tiempo como una fórmula poética dinámica, capaz de suscitar la creatividad literaria y musical en quien llega a dominarla, agoniza pronto en la tierra en que se inventó, donde acabó propagándose la cuarteta octosílaba, y después la seguidilla, como fórmulas poéticas generalmente aceptadas, mientras que la décima se desconoce en ese ámbito. Pero se conserva en las Islas Canarias y ha llegado a ser en Hispanoamérica una de las fórmulas omnipresentes en todos los territorios como texto de cierto tipo de canciones populares, sobre todo las repentizadas, como lo confirman las actuaciones en los dos Encuentros-Festivales celebrados en Las Palmas de Gran Canaria, y también los encuentros en varios países de allá. En cuanto al repertorio religioso, si algunos cantos se compusieron por las tierras colonizadas en lengua española, fue siempre a imitación de los que integraban el repertorio de aquí, la inmensa mayoría de creación reciente, tardobarrocos los más antiguos.

¿Qué música emigró entonces, de España a América? A esta pregunta sí que hay respuesta bien documentada, tanto en testimonios como en archivos. Dado que la conquista se llevó a cabo junto con la "evangelización" y la "conversión de infieles", detrás de cada conquistador iba un obispo, un padre prior o un misionero que rápidamente construía una catedral o un templo, y tenía que pedir a las iglesias de España cantores, maestros de capilla y músicos, sobre todo de cuerda y viento, en las variedades que en el templo se permitían (todas), para interpretar las músicas que correspondían a la solemnidad que se quería dar a los cultos, imitativa de la que era usual en las tierras de los colonizadores. Y evidentemente, esas músicas no eran las que el pueblo cantaba, ni por aquí ni por allá. Eran sobre todo piezas litúrgicas en latín y cánticos religiosos seguramente compuestos en las colonias para las devociones y cultos, aunque algunos, pocos, hayan emigrado de aquí. Así que la consecuencia de este trasiego de músicos, que tuvo lugar desde el siglo XVI para adelante en todas las tierras colonizadas, es clara: el repertorio popular hispanoamericano, hablando en general, es 'de importación', y elimina desde el principio, en músicas y palabras, lo que de canciones autóctonas había en cada pueblo (además de eliminar una buena parte de las poblaciones nativas como consecuencia de epidemias y maltratos, según declara Fray Bartolomé de la Casas en su denostada Historia de la destrucción de las Indias). Por ello ya desde el principio en las iglesias se cantan mayormente latines acompañados por armonías realizadas con instrumentos de cuerda y algunos de viento, y aparecen también los órganos, contruidos a partir de modelos que emigraron junto con los músicos. Músicas, todas estas, que nada tienen que ver con lo que los nativos habían venido cantando durante siglos o milenios, pues son cánticos polifónicos o monofónicos acompañados con armonías ya desde el comienzo muy cercanas a las tonalidades mayores y menores.

En cuanto a los emigrantes a América que no eran marinos ni militares ni mandatarios ni clero (un 70 por ciento, según los estudiosos), es muy improbable que llevaran allá sus repertorios rurales, de los que no ha quedado ni rastro musical en lo que hoy se canta en Hispanoamérica, ni tampoco en los repertorios transcritos, fuera de algunas cuartetas y seguidillas estróficas, algunos estribillos y una representación del romancero. Los emigrantes, durante mucho tiempo, no cruzaban el mar precisamente para divertirse cantando, aunque lo hicieran cuando tenían tiempo. Y si algo cantaban, nada sabemos de ello, porque nada o casi nada ha llegado hasta nuestros días.

Pero una vez que los instrumentos de cuerda de la familia de la guitarra pasaron al uso popular y al repertorio no religioso de campesinos y servidores, la aparición de un nuevo estilo de cantar debió de ser bastante rápida, al estar los nativos dotados de un gran sentido de la música y del ritmo. Por ello, aunque en ciertas tonadas hayan quedado restos arcaicos, testimonio de cantos que parecen antiquísimos, los recién inventados suenan ya en lengua española y como música tonal, al estar acompañados con acordes tonales y con instrumentos derivados en su mayor parte de las vihuelas, mandolinas y guitarras que de aquí emigraron para acompañar las músicas de iglesia. No parece que haya habido, musicalmente hablando, una época intermedia en la que se produjera una especie de mezcla de sonoridades como efecto de una fusión de repertorios. Abundan los testimonios documentales acerca de la opinión que la mayor parte de los mandatarios religiosos y políticos tenían acerca de las músicas y los bailes de los aborígenes. Aunque a veces admiraran sus cualidades musicales, siempre les parecían, en el fondo, músicas bárbaras, no aptas para sonar en la iglesia ni en las reuniones y fiestas sociales.

Así lo ha comprendido y así lo explica magistralmente Maximiano Trapero en el estudio introductorio que titula Para una poética de la Décima, en la obra que transcribe y estudia los textos de los cantores que participaron en el Festival de Decimistas celebrado en Diciembre de 1992 en Las Palmas de Gran Canaria. Como ya hemos anotado, las cien páginas de este trabajo son imprescindibles para todo el que quiera entrar en ese mundo tan vivo, pero tan desconocido por estas tierras, de la poesía improvisada en el mundo hispánico.

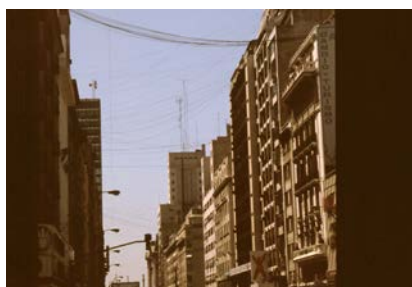
La escucha de las grabaciones, de la que hemos dejado referencia, y la lectura de los textos de los dos festivales nos introducen en un mundo con el que hasta ahora no había sido posible tomar contacto, dado el carácter fugaz y pasajero de la poesía cantada improvisada. Pensamos que las publicaciones de que nos hemos servido para este trabajo están abriendo las puertas a un conocimiento amplio de la gran riqueza, musical y literaria, que en sí lleva este género tan vivo, tan original y tan creativo de la música popular: la décima cantada, todo un mundo de música y poesía que sorprende y encanta por su riqueza y vitalidad. Miguel MANZANO. (junio de 2011)

El segundo detalle al que me quiero referir en relación con el viaje a Santa Fe es la amabilidad con que nos trató en aquellos días uno de los asistentes al Congreso, que ejercía como corresponsal de banca en la ciudad y su entorno. Le hizo mucha ilusión recordar a familiares míos que debió de conocer en algún congreso o reunión. Asturiano de nacimiento, mostró con nosotros todas las cualidades que a los de allá arriba reconocemos: la generosidad, el aprecio sincero, el buen humor... Al terminar una visita al viejo Convento y templo de San Francisco, recién restaurado, vetusta reliquia de los tiempos de la colonización, se ofreció a llevarnos a conocer la ciudad de Paraná, situada al otro lado del inmenso río del mismo nombre, para que pudiéramos aprovechar el tiempo libre que nos quedaba hasta el atardecer, y aceptamos, claro, con manifiesta alegría. Mereció la pena conocer la inmensidad de las verdes y húmedas llanuras de un paisaje abierto y plano, y experimentar el encogimiento de ánimo que produce cruzar el río por el inmenso y largo túnel subfluvial. Y más todavía escuchando a la vez, contada por nuestro amigo, la estremecedora historia del momento en que se comprobó que el gigantesco tubo de hormigón comenzaba a querer flotar en el agua al ser, en definitiva, un enorme cilindro lleno de aire, aunque de cemento armado, y la prisa que los

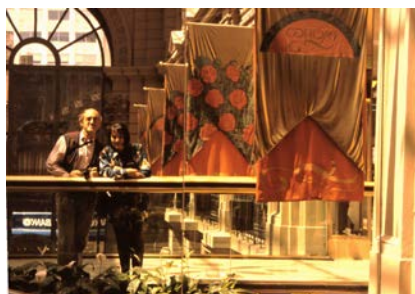
ingenieros y la empresa constructora se tuvieron que dar en verter sobre él, otra vez, miles de toneladas de hormigón que evitaran su desplazamiento y rotura. De entre las impresiones que se sucedían aquel día recordamos el gigantesco árbol cuya inmensa copa cubre una buena parte de la superficie del jardín central de la ciudad de Paraná.

A nuestra vuelta nos esperaba otro momento también inolvidable por lo sorprendente: entrando, de regreso, en la ciudad de Santa Fe, y durante el cuarto de hora escaso que tardamos en llegar hasta el hotel, nos cogió un chaparrón de tormenta en el que vimos caer sobre el pavimento y sobre el parabrisas del coche unas gotas de agua de tamaño de una copita de licor. Increíble, y lo estábamos viendo, contemplando a la vez como en cinco minutos las calles se convertían en verdaderos arroyos. Nuestro amigo disfrutaba comprobando nuestra admiración y sonriendo complacido: tenía experiencia de la frecuencia de estos diluvios, que solían durar unos minutos. Llegados a nuestro destino, nos despedimos hasta el final de la tarde, en que tuvo lugar el concierto y muestra de bailes y danzas tradicionales de Argentina. Del cual también conservamos otro de los recuerdos más gratos de aquellas jornadas.

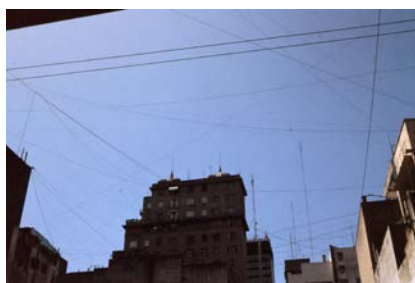
Regresamos en avión a Buenos Aires, donde habíamos reservado cuatro días que nos permitieran hacernos una idea 'de bulto' de lo que es el viejo centro de aquella ciudad inabarcable. Los organizadores de nuestro viaje, por sugerencia de Rafael Maldonado, nos habían reservado la habitación en un hotel situado en la calle Florida (la más comercial y la primera calle peatonal de la ciudad), muy cercano al cruce con la Avenida Corrientes. Este emplazamiento céntrico nos permitió recorrer a pie el cogollo de la parte más antigua de la ciudad. A diez minutos a pie estábamos en la Casa Rosada, y la plaza en que está situada, y hacia allí dirigimos nuestros pasos en la primera salida y visita, en la que pudimos ver un grupo de madres de las que hacían un turno permanente ante el Palacio Presidencial. Muy cerca también estaba el Puerto, también inmenso, a cuyo recorrido dedicamos una mañana. Por la amplia Avenida Corrientes paseamos con calma poniendo los ojos en todo lo que nos extrañaba. En aquel cogollo de calles había de todo para no parar de admirar. Además, por precios muy razonables pudimos degustar, durante



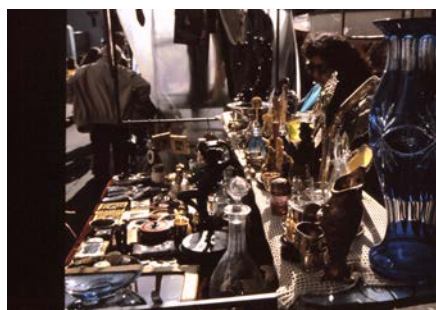
*El cielo de Buenos Aires desde el suelo de la Calle Florida*



*Un selfi por el antiguo truco del espejo*



*Si el cielo se cayera, lo suietarían los cables*



*Compren, compren, damas y caballeros*

los días que allí pasamos buenísimas pizzas con excelentes cervezas y algún chuletón de carne que elegimos crudo y vimos asar en una lumbre a unos metros de nosotros.

Dedicamos otro día por la mañana a recorrer la calle Florida en toda su longitud, más de dos horas de camino, pues íbamos despacio. Viendo y admirando todo tipo de comercios, galerías, tiendas, tugurios, locales comerciales donde se vendía de todo lo imaginable. En una de las librerías, en cuyo escaparate se mostraban libros de música, pude yo comprar algunos de los que tenía referencia y nunca había podido adquirir. Desde entonces ocupan un lugar en mi estantería tres de las obras principales de la etnomusicóloga Isabel Aretz, de renombre internacional bien ganado: *El folklore musical argentino*, varias veces reeditado por ser imprescindible, *América latina en su música*,



**¡Vendo barato!**

*editado por la Unesco, que recoge su visión total de las músicas populares de Hispanoamérica, y una voluminosa obra a la que lleva centenares de transcripciones de canciones de la provincia de La Rioja. Al final de nuestro paseo desembocamos en el inmenso Parque 3 de Febrero, donde pasamos*

*la tarde disfrutando del verde sin límites, de caminos y senderos, bancos, templetos, campos de fútbol, pistas y graderíos para diversos deportes, estatuas, lagunas, montículos, rocas, restaurantes y bares... El parque entero estaba poblado y animado por grupos de mayores y de niños, familias y paseantes solitarios, jugadores de todos juegos, gimnastas, corredores solitarios o en competición... Todo un mundo, todo un*



**Espectáculo en la calle**

*pueblo, toda la ciudad representada en aquel inmenso jardín. Alguien con quien pegamos hebra, no recuerdo detalles, nos señaló un conjunto de altas mansiones en los límites del parque y nos dijo que allí vivía el gran diosецillo del fútbol argentino y mundial, Armando Maradona.*

Al otro día caminamos en sentido inverso y nos llegamos hasta la zona del estadio *Boca Juniors*, donde quedamos deslumbrados por los coloridos de las calles, el gentío de visitantes y varias visiones de espectáculos callejeros de parejas de bailarines de tango, allí donde debió de nacer y crecer este baile de internacional renombre. Y todavía tuvimos la gran suerte, en una de las tardes, no recuerdo bien cuál, de presenciar un inmenso desfile festivo con representación de todas las provincias de Argentina, formado por carrozas deslumbrantes, danzas, bailes y músicas de todas las ciudades, pregones, discursos y proclamas lanzados al aire por las megafonías, celebrando una fiesta conjunta en aquel 'Año del Centenario'.



**El inmenso puerto**

Era un espectáculo festivo total, inenarrable, que llenaba, en una marcha



lentísima más de un kilómetro de la Avenida *Nueve de Julio*, la arteria principal de la ciudad de Buenos Aires.

Y como despedida de nuestra estancia, pasamos nuestro último día en casa de un compatriota zamorano, hermano del renombrado escultor Higinio Vázquez y gran amigo de nuestro compadre Anastasio de la Rosa, guitarrista en nuestro grupo Voces de la Tierra. Nuestro paisano nos recibió con fuertes abrazos y lágrimas en los ojos al vernos como portadores de los afectos de sus paisanos, y nos obsequió con una comida popular típica (regía un restaurante en un barro de las afueras de la ciudad). Y para colmo y remate de nuestra estancia, se ofreció a ser nuestro 'taxista' y nos transportó con todo nuestro bagaje hasta el Aeropuerto. Mereció la pena aceptar la propuesta de aquella conferencia y viaje gestionados por la mediación de nuestro amigo Rafael Maldonado. Aquí en esta línea dejo escrito mi agradecimiento.



***¡Adiós, Buenos Aires!***

Pero no terminaron con este extraordinario episodio las propuestas que se me hicieron desde CIOFF. Requerido de nuevo por Rafael Maldonado, que me hablaba (escribía) en nombre de todo el Comité Directivo, recibí algún tiempo después, hacia el año 2003, una nueva invitación que entraba de lleno en el ámbito de mis conocimientos y de mis trabajos sobre la música popular española de tradición oral. A esta propuesta, que dio origen a otro de mis trabajos más voluminosos, el *Mapa Hispano de bailes y danzas de tradición oral, Aspectos musicales*, me referiré en el tramo siguiente, pues por entonces ya había cesado en mis clases en el Conservatorio, que son el tema más relevante de este tramo noveno de mi vida de músico.

## **12. Otros recuerdos**

Durante los 12 años de mi trabajo en el Conservatorio fui requerido para otros muchos cursos, cursillos, jornadas, conferencias o coloquios de los que conservo muy buen recuerdo. Como creo que también lo conservarán mis oyentes. Esa es la impresión que tengo, pues, siempre he procurado enseñar divirtiendo, o a la inversa. En la mayoría de las conferencias y charlas he cantado, y también he conseguido a menudo que mis oyentes cantaran por lo menos algunos de los ejemplos que eran necesarios para que se entendieran los aspectos teóricos que tenía que explicar, de acuerdo con los temas. Cosa que los asistentes agradecen, pues no hay mayor incongruencia que tratar de explicar un tema o una teoría musical sin que suenen por lo menos algunas de las músicas de las que está tratando el que pronuncia la lección o la charla. Como he dicho,

conservo una buena parte del texto que leí en estas intervenciones, y es el que he llevado al libro que lleva por título *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*, al que me referiré en el siguiente tramo. Pero de muchas de ellas, a veces las mejores, sólo conservo el esquema y los ejemplos musicales que canté.

En este caso se encuentran, por ejemplo, los **tres artículos** publicados en el ***Diccionario Español e Hispanoamericano de la Música***, que escribí por encargo del comité de redacción. Omito las referencias y detalles de esta obra enciclopédica, que se pueden encontrar hoy con toda facilidad donde hallamos todas las informaciones que necesitamos. Pero quiero destacar algunos aspectos, a modo de comentario. El primero, que recibí el encargo de redactar la parte que en las voces *Aragón, Extremadura y Castilla y León* corresponden al campo de la música popular de tradición oral. En total escribí unas 60 páginas de apretado texto, con numerosos ejemplos musicales, que obedecen todos al desarrollo de los epígrafes que se nos dieron como capítulos para desarrollar: *Introducción general, zonas folklóricas, géneros musicales, instrumentos tradicionales y música instrumental, y conclusión*. Si se leen comparativamente todas las voces, que corresponden a cada una de las comunidades autonómicas, se pueden apreciar las amplísimas diferencias de calidad y de contenido que presenta el total de ellas. Sorprendería enormemente la diferencia abismal que separa unas de otras si fueran a parar todas a un amplio volumen que llevara por título *Músicas populares de tradición oral en España* (o como se vaya a denominar este país nuestro en el futuro). Lo mismo sucede en cuanto a las diferencias entre las voces relativas a cada uno de los países hispanoamericanos: su calidad científica depende de quien en cada país haya organizado las colaboraciones y de cada uno de los que las han escrito.

Pero el aspecto más discutible de esta obra es consecuencia del criterio que seleccionó el listado de personas que fueron a parar al diccionario, que queda explicado en la página XV del prólogo, donde el innumerable *Teddi (Eduardo) Bautista*, de (in)feliz memoria, lo deja bien claro cuando afirma que la obra *'se vuelca ante todo con la figura del autor.'* Y sigue: *'En efecto, el creador –sea de un tango, de un motete o de una obra telemática– tiene aquí un lugar de privilegio. [...] El autor –sea maestro de capilla o hacedor de boleros– es, en efecto, epicentro y médula. Es también el causante de que el Diccionario esté lleno de vida, de vidas, y de que el saber encerrado en sus páginas rebose humanidad. Nos parece justo que sea así; al fin y al cabo sólo por el autor pasa el susurro de la Musa, que es la historia de sus desvelos y, ya convertida en creación, el argumento de nuestros más despiertos sueños.'*

Porque tiene algo de verdad lo que dice quien esto escribe, pero no es menos verdad que hay, si no diferentes categorías, sí diferentes especies de músicos. Y sobre todo muy diversas posturas éticas entre quienes entre músicas y músicos andan, como lo ha probado el tempestuoso final de una etapa de la SGAE, que va a ser muy difícil que se vuelva a parecer a lo que en sus comienzos y en su casi centenaria actividad fue la Sociedad: ante todo la protectora y defensora de los derechos de 'cualquier tipo de música'. Muy probablemente, como corrieron voces, fue la financiación de una buena parte del Diccionario por parte de la SGAE el fundamento para exigir el contenido de la obra tal como quedó.

También conservo entre mis papeles el texto de **dos reseñas bibliográficas** que en su día redacté para la *Revista Española de Musicología*. Las dos son el resultado de una lectura atenta y reposada de las obras a las que van referidas, tal como lo exige este especial género literario. Las dos fueron publicadas en el Vol. X (1988, nº 1), aproximadamente a comienzo del tiempo que cubre este tramo IX de mi vida de músico. Por ello las traigo a esta especie de cajón de sastre que contiene un poco de todo lo que me ha ido ocupando durante esta etapa.

La primera, la que hice con motivo de la publicación del *Cancionero Zamorano de Haedo*, a la que ya me he referido al final de tramo anterior. La segunda, la que escribí sobre los dos primeros tomos de los ocho que llegó a compilar el *Cancionero popular Galego*, publicado por Dorothe Schubarth y Antón Santamarina. Dado el contenido y estilo especial de este género literario, que siempre tiene un interés limitado, he enviado ambas a la entrada *Cajón de Sastre*, donde las encontrarán los, seguro, escasísimos interesados por ellas. La primera de ellas lleva adjuntas dos cartas: la que envié al Presidente de la Diputación de Zamora, que incluye una crítica bastante severa, aunque objetiva, del valor musicológico de tal publicación, y la carta que, como respuesta a la mía, recibió el mismo Presidente de parte del preparador de la edición, D. Salvador Calabuig. Creo que es la carta más insultante y despectiva que he recibido en toda mi vida. Allí queda, en ese cajón, para quien quiera echarle una ojeada para saber a qué extremos de bajeza llegó Miguel Manzano en aquella ocasión, en la opinión de un 'colega'.

Tengo un recuerdo muy especial de un **curso sobre Canto Gregoriano** al que fui invitado por Ismael Fernández de la Cuesta. Se celebró en Santander aproximadamente por el año 1996. Le sugerí como tema de mi intervención los modos gregorianos y le pareció muy bien. Andaba yo entonces metido hasta el cuello en el cancionero de Burgos y en el tema de los modos, tonos y sistemas, y preparé un esquema amplio y un muestrario de ejemplos bien documentado para poder explicar con sonidos, no sólo los ocho modos, sino también todas las 'irregularidades' que aparecen en muchos casos. Pero además compuse un arreglo coral de dos de ellos, de estilo silábico, el *Immense caeli Conditor* y el *lesu, Rex admirabilis* en los cuales hay una especie de bimodalidad, con posibilidades de una doble lectura que hace interesantísimas sus sonoridades y en consecuencia, también su tratamiento armónico. Trabajé mucho la parte polifónica hasta lograr unas sonoridades acordes con la naturaleza sonora de las melodías, que emparentaban perfectamente con la melodía gregoriana. Aunque me entretuve mucho en la conferencia, todavía pude al final disponer de media hora para hacerlos cantar a los asistentes, hombre y mujeres habituados a cantar. La impresión que recibí fue que les habían



**Armonías corales para un himno gregoriano**



el trío vocal de la preciosa cuarteta que tomé como estribillo: '*Pero a mí ya no me importa, – porque he aprendido en mis textos – que se vuelve del revés, - como un dócil guante, el tiempo.*' En el momento oportuno y discreto quisimos darle la sorpresa a nuestro amigo, al que le cuadraban bien varios de los rasgos que el poeta dibuja con sus palabras en el poema. Que fue escuchado en la interpretación a trío que hicimos los tres colegas por la veintena de asistentes a la velada. Entre los cuales estaban, como buenos amigos que son de Ismael, Lothar Siemens, Presidente de la Sociedad Española de Musicología, musicólogo y compositor, y el superconocido Peridis, José María Pérez González, que no necesita presentación. Que escucharon con cierta cara de sorpresa y aplaudieron discretamente, sin hacer comentario alguno, ni a la música ni a la interpretación. Si algún lector (¿¿¿¿????) tiene la curiosidad de comprobar cómo sonó (suena) aquel invento 'de circunstancias' (como lo son muchas obras), puede hacerlo abriendo en esta misma página web la entrada *catálogo de obras*, en el que lleva el nº 40.

En cuanto a los **premios y reconocimientos** con que unas cuantas veces se me obsequió durante el tiempo que cubre este tramo IX de mi *vida de músico*, recuerdo especialmente el **4º Premio Nacional de Folklore Agapito Marazuela**, es decir, el correspondiente a la convocatoria del 4º año, 1998. Quizá parezca a algunos un tanto pretencioso que la organización califique como 'nacional' un premio que se da en Segovia, pero es cierto que su resonancia se extiende, desde luego, con gran amplitud hasta todas las tierras del N.O. de España y algunas del extranjero, aunque no sabemos muy bien qué valor se le dará a este rango nacional e internacional en el resto de la geografía peninsular. Pero es indudable su repercusión en el ámbito que señalo, por dos razones. La primera, porque recuerda el nivel y la importancia histórica de uno de los pioneros de la recopilación, estudio y práctica de la música popular tradicional, a la que dedicó su vida entera, el segoviano Agapito Marazuela, cuya labor fue reconocida con una amplitud geográfica que superó ampliamente las tierras del cuadrante noroeste peninsular. Ocupar un lugar en el listado de personas e instituciones relacionadas con las tareas musicales anejas a la práctica popular, sobre todo en el ámbito rural, no es una más de las distinciones, sino un honor que comparto con un colectivo de personas e instituciones de renombre bien merecido.



**Convocatoria y premiados**

En la concesión del premio me precedieron el *Archivo Fonográfico de Folklore de Radio Nacional de España*, acuñado desde sus comienzos por el dúo *Gonzalo Pérez* y *Ramón Marijuán* (premio 1995); el dulzainero *Mariano San Romualdo*, continuador de la práctica dulzainera muy vinculado a Marazuela (1996); *Joaquín Díaz González*, fundador, director y gestor del Centro Etnográfico que lleva su nombre, en Urueña (1998); *Ismael Peña Pozo* (1999), el 'ISMAEL' de los recitales y programas de TV de tan larga



trayectoria, y Ramón Pelinsky (2000), representante activo de la nueva corriente etnomusicológica en el ámbito universitario; y por otra parte los colectivos *Centro de Cultura Tradicional de Salamanca* (1997), que es tanto como decir Ángel Carril (1997); *Fonoteca de Materials de la Generalitat Valenciana* (1998), dirigido por Vicenç Torrent, amigo y colega mío desde el final de los años 60, los de la canción protesta, con el que me volví a encontrar después de tanto tiempo; *Centro de la Cultura Popular Canaria* (1999), y *Tecnosaga*, que recogía y editaba los restos de tradición musical popular viva en una buena parte de las Regiones (primero) y Comunidades Autónomas (después) del ámbito rural, y un largo listado de personas e instituciones que llega hasta hoy mismo (2015).

Pero también fue para mí la concesión de este premio uno de los episodios singularmente agradables en mi vida de músico. Primero por el reconocimiento, que venía impulsado por un grupo muy activo en la interpretación de la canción tradicional de Segovia, *La Ronda Segoviana*, que instituyó el premio y lo gestionaba, administraba y organizaba cada año. Las atenciones y la acogida con que fui distinguido y agasajado, y el buen humor y la llaneza, no exenta de la seriedad que requería el aspecto ceremonial de los actos, son algo que no olvidaré nunca. Y segundo por formar parte de un listado de premiados en el que se refleja tanto trabajo e ilusión en el variado campo de la música popular tradicional. El encuentro con Vicenç Torrent después de tanto tiempo nos produjo gran alegría y no poca nostalgia, después de casi cinco décadas en las que sólo sabíamos el uno del otro por lo que íbamos haciendo. Todavía me recuerdo a su lado, aguantando en pie los 5 kilos de peso del premio, que representa en bronce fundido la cabeza de Agapito Marazuela montada sobre un pedestal de 15 cm. que se asemeja al perfil de un fragmento del raíl del tren, mientras escuchábamos la proclamación de los dos premios, que tuvo lugar en el aula de San Quirce. Tal así aparecemos en las fotografías del evento que traslado a esta página. Al final de la interpretación de la larga *entradilla* por el dulzainero don Agapito empujaba cada vez más hacia abajo y teníamos que darle un disimulado tirón hacia arriba.

El premio, que va por su edición XIX, se convirtió en europeo desde hace algunos años, con lo que ha ampliado su repercusión en el ámbito que lo distingue y titula.



**Los dos premiados, en la ceremonia ritual**

### ***Una nueva beca de trabajo de CIOIFF ESPAÑA.***

‘Desde hace tiempo, –me explicaba Rafael Maldonado en un posterior encuentro, que tuvo lugar hacia el año 2002 con motivo de una de las reuniones del jurado que concedía las becas de Folklore– la CIOIFF tiene el proyecto de emprender un estudio y catalogación amplia, que abarque toda la geografía y todos los géneros y variedades de los bailes populares tradicionales de toda España. Porque de nuestros contactos y relaciones con nuestros colegas de CIOFF, que tiene, como sabes, una dimensión y una actividad internacional, sabemos, por frecuentes alusiones en nuestras reuniones con colegas de varios países, que España goza de un renombre internacional como un país muy rico en bailes y danzas populares. Pero nuestra Organización carece de una publicación global que abarque, estudie y muestre toda esa riqueza en ejemplos concretos. Una especie de catálogo nacional que sea como un escaparate gráfico de esa variedad y riqueza. Hemos comentado entre nosotros que quizás tú pudieras comprometerte a planificar, dirigir y en parte colaborar en esta obra, que por supuesto tiene que ser un trabajo en equipo, dadas sus dimensiones geográficas y dados los múltiples aspectos que tienen que ser objeto de estudio. El aspecto económico estaría solucionado con ayudas becarias en las que tomaría parte el INAEM’.

Me tomé algún tiempo para pensar en la realización de este proyecto, que por su envergadura requería repartir el trabajo por lo menos en tres bloques diferentes: el estudio y catalogación de las músicas, los aspectos coreográficos estudiados tanto en su historia como en su realización concreta, y la catalogación y distribución geográfica de todos los materiales, tanto gráficos como de sonido e imagen. Del aspecto musical podía encargarme yo mismo, aunque el trabajo que me iba a echar a los hombros iba a ser de una amplitud extraordinaria. Para el aspecto coreográfico pensé en una persona que dominara a la vez el aspecto musical, el histórico y el lingüístico, necesario éste último para indagar en la naturaleza de las coreografías a partir de las designaciones y descripciones de las danzas y los bailes en un período centenario, o quizás milenario, anterior a la recogida de las primeras transcripciones musicales. Mi colega José Manuel González Matellán, filólogo, etnógrafo y profesor de música, respondía a la preparación necesaria para emprender esta parte del trabajo. Y por último, para la catalogación de todos los materiales gráficos y de sonido e imagen, podía contar con la colaboración de María Dolores Pérez Rivera, mi sucesora en la cátedra de Etnomusicología en el Conservatorio Superior de Salamanca y becaria de CIOFF con un documentado trabajo sobre las músicas de dulzaina en Castilla y León.

Comuniqué a Rafael Maldonado mi propuesta, que fue aceptada en razón de la experiencia que ya se tenía de mi compromiso becario anterior. Redacté el proyecto, se aprobó, se dotó de la parte económica, y yo me puse a trabajar inmediatamente en él, al quedar libre de mi cátedra por jubilación. El resultado de mi trabajo fue el primero que se finalizó, mientras que para el segundo se han tenido que ampliar los plazos, tanto por la dificultad que encierran sus características, como por un problema de salud de González Matellán.

Por el momento dejo aquí esta referencia, de la que daré detalles concretos en el siguiente tramo, pues la edición de primer volumen de la obra, que lleva por título *Mapa Hispano de Bailes y Danzas de Tradición oral: Aspectos musicales*, se acabó de imprimir en el año 2006. Se trata de

un volumen de 1069 páginas, mucho más amplio de lo que en principio se pensaba. A él, así como a la continuación de la obra, me referiré en su lugar en el tramo siguiente de esta mi vida de músico. Precisamente por las fechas en que me ocupé en redactar estas líneas (7 de noviembre de 2015) acabo de recibir la noticia, de parte de Rafael Maldonado, de que termina de salir de la imprenta el tanto tiempo esperado segundo volumen de la obra, escrito por José Manuel González Matellán. Que va a ser, estoy seguro, pues ya conozco su contenido, una obra imprescindible para todo el que quiera conocer los comienzos, documentados desde el punto de vista histórico y filológico, y la evolución de los bailes y danzas de España desde sus oscuros comienzos hasta hoy mismo. Por diversas causas y vicisitudes, entre otras una enfermedad grave que González Matellán ha sufrido en su vida, la obra ha salido con mucho retraso. Pero ahora, una vez que ha visto la luz, se irán olvidando las dificultades y la larga espera y se comprobará el inmenso trabajo de investigación que ha llevado a cabo su autor. Y con ello el mérito de CIOFFF España en haber emprendido un proyecto de tanta envergadura.

#### **14. De funcionario en activo a jubilado pensionista**

Este noveno tramo de mi vida termina con mi cese como enseñante en el Conservatorio Superior de Salamanca, que tuvo lugar en el año 2002, como consecuencia de mi jubilación. Pero todavía los dos últimos cursos fueron muy importantes, podría decir que imprescindibles, para que el trabajo que yo había llevado a cabo en la Cátedra pudiese tener continuidad. Con anterioridad yo había venido avisando a mis alumnos sobre la proximidad de mi jubilación y a que alguien se animara a prepararse a fondo para una eventual sucesión, aunque fuera en situación de interinidad. Situación de catedráticos (o profesores, no lo sé muy bien) en la que, hay que recordarlo, estaban todos los profesores que no habían accedido por una oposición convocada oficialmente, como lo fue la mía, que de hecho fue la última que convocó el MEC antes de la España de las comunidades autónomas.

Como yo tenía ocupaciones musicales muy estimulantes, suficientes para continuar ejerciendo como investigador y compositor, y también como fundador y director de un nuevo coro en cuanto me lo propusiera en serio, mi plan era jubilarme al cumplir la edad reglamentaria, en 1999. Pero el inspector del Centro, Serafín Sánchez, con el que había llegado a tener una relación amistosa, en razón de su oficio, pero también como consecuencia de sus aficiones musicales, me recomendó que tomara las cosas con calma y aguantara por lo menos un par de años más. Aparte de razones de salud, que me explicaba diciéndome que no me convenía quedar parado, pues conocía muchos casos de enseñantes que caían en picado con el cese de su actividad, me añadió otras que me convencieron de la conveniencia de aguantar algún tiempo más: se echaba encima una reforma muy amplia de los Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas que afectaba también a los conservatorios, y ello iba a suponer cambios legales por una parte, y por la otra renovación en los contenidos y en las programaciones, que tenían que redactarse de acuerdo con el contexto de todas las enseñanzas superiores universitarias. A ello añadió unas recomendaciones económicas, pues dos

cursos más como Catedrático podrían suponerme una diferencia en las percepciones no despreciable a mi favor. Como hablamos repetidas veces de esto, terminé por responder positivamente a la propuesta de continuar durante dos cursos más. (Con el tiempo, ahora que escribo esto (noviembre de 2015), me doy cuenta de que fue un consejo muy bueno el de mi amigo.

El último curso en que ejercí fue el de 2011 al 2012. Aparte de las clases, estuve muy entretenido en tareas relacionadas con la preparación de los cambios necesarios para que el Conservatorio se adaptara a la nueva situación en el curso siguiente. El problema que se estaba planteando era la integración, o no, en la Universidad, de las enseñanzas artísticas de rango superior, donde estaban encuadrados los Conservatorios Superiores, ya que, a pesar de presentar ciertas semejanzas, presentaban también notables diferencias con respecto a las propiamente universitarias, como la de que los alumnos, además de adquirir los conocimientos propios de cada especialidad, presentan disposiciones personales y aptitudes, habilidades y destrezas singulares, que requieren una prueba específica de acceso; una relación numérica alumno-profesor baja; deben disponer de unos espacios singulares y un acondicionamiento especial; suponen un elevado coste por alumno; hacen necesario conjugar la actividad docente con la creación y el ejercicio artístico, y finalmente, presentan un alto grado de interrelación entre todas las artes.

Pero más que el hecho de tener que tomar parte en las reuniones y discusiones legales previas, que me aburrían bastante, a pesar de que reconocía la necesidad de dejarlas claras, mi ocupación principal consistió en la redacción de los nuevos programas para los tres cursos, en los que quedaran integrados todos los temas vigentes hasta entonces, precedidos además por una amplia introducción esquemática que justificara los contenidos e interrelacionara los dos conceptos básicos, música popular de tradición oral y etnomusicología. La ayuda de Serafín Sánchez me fue imprescindible para que todo aquel trabajo, sobre todo el esquema introductorio, presentara una redacción cuyo estilo, en el que había que cuidar la terminología especial de los documentos legales, cumpliera la finalidad para la que había sido elaborado.

La etapa final de aquel mi último año de trabajo me resultó más complicada y menos entretenida, pero la acepté como una ayuda a la Administración, que siempre se encontraba más perdida en el campo de las enseñanzas musicales, y también a quien fuera a sucederme en el cargo. A cambio recibí también yo la que necesitaba para que todos los trámites administrativos de mi jubilación siguiesen las normas legales vigentes, de las que yo no tenía ni idea. Conservo un buen recuerdo de los funcionarios que en la Delegación Provincial me orientaron para que todo quedara 'atado y bien atado'.

Mi último 'trabajo' fue formar parte, cerca del final de curso, del tribunal que había de examinar a los aspirantes a sucederme en la cátedra. Que fueron sólo dos: mi alumna María Dolores Pérez Rivera, y otro opositor que procedía de Madrid, cuyo nombre omito por respeto, ya que durante el examen tuvo lugar un incidente desagradable, pues a la mitad del tiempo concedido (y ampliable, por supuesto) para el desarrollo de las pruebas abandonó el examen sin disimular un gesto de indignación que demostraba su disconformidad con alguno de los contenidos de la prueba, afirmando que en una carta que dirigiría al Director del Conservatorio aduciría las razones por las que abandonaba la prueba. Con lo cual el tribunal, formado

por el Director del Centro, el Inspector, Serafín Sánchez, el Profesor de Musicología y por mí, adjudicó la plaza a M<sup>a</sup> Dolores, que había realizado un examen más que pasable.

Conservando el anonimato, traslado aquí el texto de la carta con la que respondí al otro oponente, en la cual queda constancia bien clara de la que él me escribió personalmente a mí, aunque no la reproduzco, pues le respondo punto por punto a las razones de su protesta.

***Respuesta a una carta indignada y desafiante.***

Sr. D. N. N.

Apreciado Sr. X. X.:

Desde el día que abandonó Vd. la prueba del examen para Catedrático Interino en la Especialidad de Etnomusicología (LOGSE) en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca, y me expuso sumariamente la razón por la que lo hacía, estaba esperando su carta, que por fin llegó. Con mucho gusto respondo a las apreciaciones que en ella me hace.

Estoy totalmente de acuerdo, cómo no lo voy a estar, en el punto 1, al que Vd. traslada el contenido global en el que hay que entender el término Etnomusicología. Con la diferencia de que no subrayo nada, porque nada excluyo de lo que hay en el texto legal, y doy a todo la misma importancia. Y también con una aclaración que considero elemental: que el contenido de la especialidad que se enuncia básicamente en ese texto enunciativo se despliega en la Orden que Vd. cita en una serie de contenidos parciales que aparecen en el detalle de asignaturas de las especialidades que se relacionan con la propia de Etnomusicología, y además con las otras que en un plan coordinado de enseñanza están estrechamente relacionadas con ella. Son las siguientes: Análisis (aplicado a las Músicas de Tradición oral, sin límites), Antropología Musical, Armonización y Arreglos (de Música tradicional y Popular), Danza Educativa, Danza Tradicional y Popular, Educación Auditiva, Fundamentos de Etnomusicología, Historia de la Etnomusicología, Historia del Arte Flamenco, Instrumento(s) Principal(es) -para la especialidad de Música Tradicional y Popular-, Metodología de la Investigación Etnomusicológica, Movimiento y Danzas Tradicionales, Músicas de Tradición Oral, Música española Tradicional y Popular, Música Tradicional de otras Culturas, Organología, Sociología de la Música, Técnicas de Edición Etnomusicológica, Trabajo de Campo y Transcripción (Etnomusicología, e Instrumentos de la Música Tradicional y Popular). A todo lo que antecede hay que añadir que el plan 1966 todavía sigue vigente en sus tres cursos, por lo que el nuevo Catedrático tiene que atender también a varios grupos conforme a los programas todavía vigentes hasta su total extinción. A la vista de todo esto, es evidente que el perfil del enseñante que aquí se pide, sobre el que después haré más aclaraciones, no es tan simple como el que aparece en el enunciado global que Vd. cita.

Tiene Vd. toda la razón en el punto segundo. Es más, habría que ampliar las 42 definiciones de Merriam con otras tantas que se han intentado hasta la penúltima remodelación de Rice y las cinco réplicas con las que otros tantos teóricos las apostillan, siguiendo con el anteúltimo catálogo de tendencias redactado por Nettl (1993), y concluyendo provisionalmente con las que conforman trabajos de muy diverso pelaje que se vienen acogiendo hasta hoy mismo a la etiqueta etnomusicológica. Así que



mientras va transcurriendo otro siglo de elucubraciones y precisiones acerca de qué sea o no sea Etnomusicología, algunos de los que estamos metidos hasta el cuello en tareas relacionadas con las músicas populares de tradición oral (no de Iberia solamente, y por lo tanto, también de Iberia) preferimos ser fieles al perfil de etnomusicólogo que traza Simha Aron cuando distingue claramente al etnólogo del etnomusicólogo y afirma que “sólo éste debe, por definición, ser capaz de describir los procedimientos técnicos que una determinada práctica musical pone en juego, y de sacar las conclusiones de los mismos”, y remata afirmando que “en esto debe consistir, en términos de eficacia científica, su dedicación más directa, porque es él el único que podrá llevarla a cabo.” La única diferencia que nos separa de Aron es que él se fue al centro de África a poner en práctica su método (o allí lo descubrió), mientras que otros hemos preferido comenzar por lo que tenemos a la puerta de casa y llegar hasta donde podamos.

También estoy completamente de acuerdo en rechazar el concepto reductivo y peyorativo que subyace en las preguntas que se hacen Jones y Nketia, y no veo en ellas paradoja alguna, sino un sentido común muy diferente de la cerrazón de muchos etnomusicólogos. Pero voy más lejos todavía, y creo que hay que revisar ya de una vez por todas el concepto de que sólo las músicas de ámbitos no occidentales deben ser objeto de un trabajo etnomusicológico o musicológico, como se prefiera (desde luego no estoy en contra de suprimir uno de los dos términos, si se acaba demostrando que son redundantes). Al menos así lo creo respecto de las de la Península Ibérica, en las que por múltiples razones perviven formas de hacer música que no aparecen en otros países de Europa Occidental, que están muy poco ligadas en su evolución a las músicas de autor, y que por ello no pueden ser calificadas simplemente con el término generalizador (y con frecuencia peyorativo) *folklore*. Prácticas musicales, por cierto, sistemáticamente marginadas por los especialistas, desde Lomas y Nettl, hasta la ratera y decepcionante reseña de M. Cunningham (en *Ethnomusicology, Historical and Regional Studies*, ed. de Helen Myers, 1993), a quien bastan pocas líneas para manifestar su ignorancia palmaria de lo que hay por tierras ibéricas y de cómo se ha trabajado sobre ello.

En consecuencia con todo lo anterior, el perfil de etnomusicólogo que en este Centro se pide no es restringido, sino más amplio que el que normalmente se entiende bajo este término; no es limitado, sino integrador de diferentes enfoques; no está constreñido por ámbitos geográficos, sino que los sobrepasa. Y con esto ya estoy respondiendo al punto tercero de su carta. Porque la prueba a la que Vd. se presentó no se planteaba con una visión restrictiva, sino que exigía a los candidatos que también incluyeran a estas tierras nuestras como campo de conocimiento y como objeto de una investigación etnomusicológica. Y estaban cuidadosamente elegidas. Si hay en la tradición ibérica algún romance con un marco etnográfico, antropológico, histórico, social y musical (o protomelódico, en la versión propuesta para la transcripción) claramente definido, es el de *La loba parda*, conocido hasta por los niños de escuela. Algo semejante puede decirse de los bloques de tipos y variantes musicales de tonadas de ronda propuestos para el análisis, pues la ronda como costumbre ritual, además de ser el marco en que la inventiva musical de los cantores ha llegado a producir los ejemplos de lirismo musical más hondo, no ha desaparecido en la tradición ibérica, sino que pervive aún en muchos lugares y formas. Así que nadie impedía a los candidatos, a partir de los términos en que se proponían las pruebas, ofrecer una visión todo lo amplia que quisieran de los temas y tareas propuestas, siempre que también demostraran un conocimiento de lo más cercano. Tanto la transcripción como la ordenación de variantes de un tipo melódico, que cualquier estudioso podía resolver en unos cuantos minutos, se habría prestado después a una brillante exposición etnomusicológica, partiendo de (o

incluyendo) los ejemplos propuestos, y extendiéndose a voluntad hasta las culturas más remotas. En cinco horas había tiempo más que suficiente para ello.

Otro tanto se puede decir del ejercicio propuesto para la clase práctica, que se prestaba a un desarrollo no menos interesante, con la amplitud de referencias organológicas, antropológicas, etnográficas y sociales que cada candidato quisiese, y a un repertorio musical instrumental sin límites geográficos. Pero claro está, sin olvidar, dedicándoles al menos un breve tiempo, los instrumentos y las músicas de estas tierras, en las que sobreviven algunos bien notables por su hechura arcaica y por un uso musical bien alejado de las músicas que llaman cultas (instrumentos que, por cierto, también son sistemáticamente olvidados, hasta en estudios recientes, como puede comprobarse leyendo la relación, que se pretende exhaustiva, de Geneviève DOURNON (también en *Ethnomusicology ...*). Por ello me resultó decepcionante, después de la sorpresa de verle entre los candidatos, comprobar su desconcierto ante algo que debería haber sido muy claro para cualquiera que anda metido en estas labores, y que sin embargo a Vd. le empujó a abandonar la prueba.

Sólo me queda añadir que la propuesta del ejercicio de Etnomusicología, al igual que la de Musicología, no fue(ron) el resultado de una decisión personal mía, sino que fue(ron) propuesta(s) a los componentes del tribunal y a la autoridad académica del Centro, y aprobadas por nuestra Autoridad Administrativa, que también estaba presente en el examen, avalando el perfil de profesor que para nuestro Conservatorio se ha diseñado en el momento presente.

La respuesta al punto cuarto ya está incluida en la del primero. Pero todavía se puede añadir, como aclaración, que no hay un programa de Etnomusicología porque la Etnomusicología no se entiende en el Decreto como una asignatura (aunque haya que dar una visión resumida de la misma como complemento a alguna otra especialidad), sino como un marco designativo para todo lo que contiene el currículo de la especialidad así denominada, y su relación con otras especialidades. Para entendernos: no se comprendería muy bien qué solicitaría quien, dirigiéndose a la Facultad de Medicina, preguntara si hay un programa de Medicina. Aunque se puede dar por supuesto, le aclaro que estos programas ya están pensados en sus líneas generales de contenido, y se irán elaborando a medida que los sucesivos cursos LOGSE vayan entrando en vigor, a partir de este primero.

En consecuencia de todo lo anterior, y con la misma claridad con que me manifiesta su discordancia con el planteamiento de la prueba, que Vd. me atribuye equivocadamente en solitario, le manifiesto también que tal planteamiento se acordó como medio de encontrar la persona con el perfil más idóneo para integrarse al enfoque que en este Centro se viene dando a la enseñanza de la Etnomusicología, solapada hasta ahora, por razones obvias, bajo la designación de Folklore Musical, que tenía (y aún sigue teniendo) en el plan de estudios del 66. Perfil que se integra de lleno en una de las múltiples tendencias que actualmente están vigentes entre los especialistas, aunque sistemáticamente se silencia en nuestro país. Y ello a pesar de que una riqueza enorme de músicas todavía no extinguidas completamente, muchas ya transcritas y otras muchas en soporte sonoro, pueden proporcionar a los estudiantes de un Conservatorio Superior, que llevan ya largos años metidos de lleno en la música a la que se llama culta, el conocimiento de otra veta de cultura musical que ignoran completamente, y que tienen a veces muy cerca, y otras muy lejos. Y en un Centro de las características del nuestro este conocimiento debe apoyarse básicamente, así nos lo dice la experiencia de

más de diez años, en los signos musicales en uso, punto de partida que asegura y garantiza que esta disciplina va a interesar a los estudiantes de música, y que además de ampliarles su capacidad de análisis, les va a enseñar a relativizar “la Gran Música” que ellos suelen tener como única digna de ser practicada y estudiada, cuando perciben que, al fin y al cabo, sólo tiene nueve o diez siglos de vigencia, y sólo pertenece a la cultura occidental.

Yo lamento muchísimo la postura cerrada, excluyente y no integradora de entender la Etnomusicología, que ha roto con casi cien años de trabajo continuo en nuestro país, tirando por la borda aportaciones muy valiosas que están esperando ser completadas por nuevas formas de enfoque, y emprendiendo la escapatoria por el camino de considerar la música, no también, sino únicamente como cultura (¡como si algo de lo que hace el hombre no lo fuese!), o por el de estudiar las músicas populares de hoy (sobre todo las de consumo masivo y pasivo, que no son las únicas), exclusivamente como un fenómeno social, prescindiendo de los datos musicales que las pueden situar en su origen y señalar su trayectoria evolutiva. Me cuento entre los que creen que un Conservatorio Superior (y así lo he dejado escrito claramente varias veces) es, hoy por hoy, el lugar más idóneo para un enfoque amplio e integrador de la Etnomusicología, a partir de lo que tenemos más cerca de nosotros.

Lamento, pues, su retirada, precisamente porque no me parece que, a la vista de su trayectoria profesional, su caso encaje del todo en el de estos etnomusicólogos que se dicen renovadores, por haber recibido una rociada de últimas tendencias en las que se prescinde casi por completo de los datos propiamente musicales, y que se trasplantan a Iberia sin previa aclimatación a la realidad etnomusicológica de aquí. La indigestión está asegurada, y ya comienzan a aparecer los productos: con etiqueta homologada, pero con un contenido que se esfuma en cuanto se destapa el título (¡qué impresentable, por ejemplo, el *Reestudio* de Pelinsky sobre Castellón, qué sectario, qué fraudulento!). Creo que ha perdido Vd. una ocasión estupenda de acercarse a los músicos profesionales hasta unas músicas que desconocen y a menudo minusvaloran, pero que a muchos de ellos les pueden abrir perspectivas muy amplias en el campo de la enseñanza y de la práctica musical necesaria para formar íntegramente a los músicos de mañana.

Termino agradeciéndole su obsequio musical, que ha venido a engrosar mi archivo de músicas de un ámbito geográfico que ya conozco, pues tengo muchos trabajos de Aron, Tourelle, De Launy y algunos otros sobre músicas tradicionales de las tierras de África Central. Un año tras otro, en la clase de tercer curso, las escuchamos, comentamos, analizamos y hasta tratamos de transcribir y describir los elementos que podemos, en un ejercicio de respeto, admiración y comparación que es muy formativo para los alumnos. Y le aseguro que, por mi parte, cuando tengo un rato libre, estas músicas y otras semejantes, escuchadas en un ciclo anual de vuelta al mundo, siempre toman en mi caso la delantera a las tan bellas, pero tan poco sorprendentes, de muchos de los denominados grandes genios de la música occidental. Espero con interés sus próximos trabajos. Yo ando metido en otros muy diferentes, dando fin a un voluminoso conjunto de mamotretos que contienen la transcripción y estudio ¿etno?musicológico (¿o folklórico? ¿o folklórico?) de músicas tradicionales, todavía vivas, de las tierras de Burgos. Espero hacérselos llegar cuando estén editados, por si le valieran para algo. Sorprendentemente, también me han pedido hace poco una colaboración en los comentarios (¿etno?musicales) de un disco que Ocora proyecta editar con músicas de esta tierra de Castilla y León. No me acabo de creer que esta firma francesa se interese

de verdad por algo de lo que, en música de tradición oral, sucede de los Pirineos para abajo y no es flamenco ni música vasca. Si es así, sería para felicitar, por fin.

Cordialmente, MIGUEL MANZANO.

Como era de esperar, no recibí respuesta al contenido de esta carta. Con lo cual, si alguna duda tenía respecto de lo que se pedía a los nuevos opositores, me quedó bien aclarada: la prueba estaba bien planteada.

Y así lo ha demostrado el paso del tiempo. Durante más de doce cursos ejerciendo como docente (me adelanto aquí a un tiempo posterior al que corresponde a mi relato), Pérez Rivera ha conseguido agrupar en torno a la música étnica de nuestras tierras (que, por supuesto, nunca puede prescindir de la base etnográfica sin la que no puede analizarse y entenderse) a un grupo de alumnos con buena base musical. Con ellos trabaja los contenidos de los programas, cuya base es el estudio de la música popular de tradición oral de toda España, con insistencia en la de las tierras de Castilla y León, ámbito donde estas músicas vienen siendo transcritas desde comienzo del pasado siglo (Dámaso Ledesma) hasta hoy mismo. Pues cuatro componentes de ese grupo, (María Dolores con ellos) acaban de presentar (19-11-2015, vuelvo a adelantarme en el tiempo) el *Cancionero popular de Sayago*, que recoge el último rastreo musical por tierras de Sayago, grabado y editado en una colección de CDs por un estudioso e investigador de la etnografía de la comarca, Juan Antonio Panero. Pero este ya no es el último trabajo relacionado con estas tierras. Porque María Dolores Pérez Rivera acaba de presentar su tesis doctoral en la Universidad de Salamanca (Departamento de Didáctica de la Expresión Musical), en el que transcribe ordena, analiza y estudia en todos sus aspectos, dirigida por la Dra. D<sup>a</sup> Matilde Olarte, un repertorio de 648 canciones recogido en tierras de Castilla y León por Gonzalo Pérez Trascasa y Ramón Marijuan Adrián, para elaborar los programas Raíces y El Candil para Radio Nacional de España. Este nuevo paso de M<sup>a</sup> Dolores Pérez ha sido, por decirlo en términos deportivos, como 'una victoria en campo ajeno'. Que me permite, para ir dando fin a este tramo, incrustar como *incursión hodierna* el breve discurso con el que se me invitó a intervenir para dar fin al acto de la lectura de su tesis doctoral en la Universidad de Salamanca.

**(INCURSIÓN HODIERNA = MIRADA HACIA ATRÁS DESDE EL HOY)**

*Por una de esas coincidencias casuales que de vez en cuando nos salen al paso en la vida, puedo escribir esta incursión de hoy mismo, 5 de diciembre de 2015, fecha en la que cuando me disponía a cerrar este tramo, he podido asistir a la lectura de la tesis doctoral leída por mi alumna María Dolores Pérez Rivera en el aula Dorado Montero, de la Universidad de Salamanca (a 10 metros de la célebre y celebrada Puerta de la Rana). A las 10 de la mañana estábamos convocados para el acto, presidido por tres señores Catedráticos, la doctoranda, su directora y mentora Matilde Olarte, las tres generaciones de las familias de Lola y de Alberto, su marido, un buen grupo de amigos y amigas, y yo como invitado especial, por haber sido su profesor en la especialidad de Etnomusicología, en la que ella me sucedió después de ganar la cátedra, como acabo de referir. El tema de su*

tesis y el desarrollo del trabajo dejaban bien claro que ella había asimilado con fidelidad todas las enseñanzas que recibió en los años en que pasó por mis clases. Y que las ha puesto en práctica y las ha ido ampliando en el fondo y la forma de su práctica docente.

Como Matilde Olarte me había avisado de que iba a ser invitado a decir unas palabras al final del acto, pues los componentes del Tribunal sabían que yo iba a estar presente y habían accedido a ello, llevé preparado un breve texto en la forma y el estilo literario de un discurso de circunstancias. Lo traslado aquí para que quede como testimonio de lo que en él dije.

Muy Ilustres Sres. Catedráticos y Catedráticas componentes de este Tribunal.

Muy ilustre Sra. Doctoranda, o ya casi Doctorada.

Estimados familiares y amistades de María Dolores, presentes a este acto.

Comienzo este brevísimo discurso agradeciendo a todos los miembros del Tribunal, y en especial a D<sup>a</sup> Matilde Olarte, asesora y conductora en la preparación, organización y redacción final de este trabajo de tesis, leído hoy por D<sup>a</sup> María Dolores Pérez Rivera. Agradezco, digo, la oportunidad que se me da de pronunciar esta breve alocución en esta ocasión tan especial, tan solemne, tan nueva para ella, en su ya larga trayectoria de docente en el Conservatorio Superior de Salamanca.

Porque para mí, es también este un momento muy especial. Todos los que hemos dedicado nuestra vida a la enseñanza, sabemos muy bien que entre todos los alumnos y alumnas que asisten a nuestras clases hay dos perfiles muy distintos. Porque todos son, sí, alumnos y alumnas. Pero sólo a algunas y algunos, casi siempre pocos, los podemos llamar discípulos. En mi caso, María Dolores es un modelo de discípula en el campo del saber musical en el que asistió a mis clases, y al que después se ha dedicado: la Música Popular de Tradición Oral. La exposición que acabamos de escuchar demuestra que María Dolores pertenece al bloque de los discípulos, que no se conforman con superar las pruebas necesarias para conseguir un título, sino que se meten de lleno en un campo del saber con dedicación plena, con empeño, con entrega.

Muy probablemente no sabía Lola qué le iba a esperar en aquel primer día que, hace ya más de dos décadas, traspasó la puerta de aquella vieja aula del primer Conservatorio Profesional de Salamanca. Allí estaba yo, esperando a media docena de alumnos y alumnas, que 'se habían apuntado' a Folklore, una de las cuatro disciplinas que formaban el cuadro de materias de la antigua y primera especialidad así denominada. Junto con el Gregoriano, la Paleografía y la Musicología, el Folklore completaba el *quadrivium* con el que los Conservatorios Superiores comenzaban a dar valor oficial y académico a lo que hasta entonces sólo se venía considerando como trabajos, aficiones, ocupaciones de unos cuantos estudiosos e investigadores apasionados y empeñados en que la música, además de ser practicada, práctica, fuera estudiada, entendida y explicada en todas sus dimensiones: históricas, sociales, evolutivas, científicas, en una palabra. Y allí llegaba, en aquel pequeño grupo, María Dolores. Seguramente sin saber dónde se iba a meter, qué le iba a esperar en aquellos tres años que le marcaban los decretos y los programas, necesarios para cursar las disciplinas que, una a una, fue aprobando con excelentes calificaciones. A los cuales siguieron otros cursos que completaron su formación, como Pedagogía Musical y Profesorado Superior de Solfeo.

Aquel fue el primer paso. Al que siguió inmediatamente un segundo. Porque la casualidad quiso que muy poco tiempo después de aquellos últimos cursos llegara el momento de mi jubilación, al final del curso 2000-2001, y se convocara precisamente la



*plaza que yo dejaba vacante. A la cual pudo aspirar María Dolores, que tenía bien recientes la mayor parte de los contenidos del programa. Su examen de oposición fue brillante. Consiguió la plaza y en ella ha ejercido durante catorce cursos. Y desde ella ha conseguido ilusionar a un buen número de alumnas y alumnos, a los que ha inculcado el mismo interés que ella tenía, por el estudio de la música popular de tradición oral.*

*Y este paso, que ha culminado hoy con la presentación de su tesis doctoral, en la cual ha trabajado a fondo durante el último quinquenio, es el tercero, y último por ahora. Muy importante para ella, porque supone el reconocimiento de su valía, de su nivel, en el ámbito universitario.*

*Como sabemos bien los que aquí estamos, la relación entre las formas de entender la Etnomusicología en los Conservatorios y en las Universidades ha venido experimentando tensiones desde sus comienzos. Los que estuvimos en aquellas primeras luchas académicas sabemos muy bien que el campo en que las batallas se vienen librando está ocupado, en su frente más ruidoso, por personas que quizá nunca hayan querido entenderse de verdad. Pero en el trabajo diario, en la entrega a sus alumnos, en el afán de aprender y enseñar y comunicar, muchos otros trabajan, trabajamos a uno y otro lado de un muro levantado con reticencias, sospechas y algunas acusaciones. Trabajamos, digo, y colaboramos con ilusión, con pasión, con entrega a la Música, poniéndola por encima de cualquier diferencia, de cualquier rivalidad, de cualquier postura de competición.*

*Y termino. Para mí también es éste un día de grande alegría y satisfacción. Porque con este trabajo de María Dolores y con otros semejantes, cada vez más frecuentes, se va abriendo un campo cada vez más amplio de tareas que demuestran que, para que un trabajo de investigación musical sea científico en toda su dimensión, tiene que ser también, ineludiblemente, un estudio de la música, de ese mundo de los sonidos que la especie humana ha ido creando, y desarrollando como un código de comunicación, en lo más hondo del espíritu que anima a los seres humanos.*

*Muchas gracias, Lola; muchas gracias, Matilde, Muchas gracias colegas docentes.*

*Y enhorabuena a todos los familiares y amistades de María Dolores Pérez Rivera.*

## **15. El perfil de un Etnomusicólogo de un Conservatorio Superior**

Para terminar este largo tramo quiero dejar esbozadas las líneas básicas del perfil que, a mi juicio, deben definir a un catedrático de Etnomusicología de un Conservatorio Superior de Música.

1. Lo primero de todo, que sea músico. Lo cual implica que tiene que tener dominio de la lectura, de la teoría musical en toda su amplitud, de la armonía, de la historia de la música, de las formas musicales y de todas las disciplinas teóricas y prácticas que corresponden al grado medio, incluido el dominio de un instrumento de teclado (en general piano).

2. Tiene que dominar la lectura musical hasta un nivel que le permita abrir cualquier libro que contenga melodías de canciones, preferiblemente cualquiera de los cancioneros publicados durante el siglo XX, y se ponga a

*cantar* (no a *solfear*) por donde se abra el libro, después de un breve tanteo que no debería pasar de un minuto.

3. Tiene que tener al menos una noticia bibliográfica clara y detallada (asequible hoy por internet para cualquier persona interesada) de los datos y del contenido de las principales obras de recopilación de música popular tradicional de toda España y tiene que haber leído algunas páginas de la mayor parte de ellos. Las coloco aquí mismo, en un recuadro farragoso, por si alguien pudiera sacar algún provecho de este listado.

*Comenzando por el Cancionero Musical Popular Español, de F. Pedrell, por su importancia simbólica, y siguiendo por el Cancionero popular de Burgos, de F. Olmeda, el Cancionero Salmantino de Dámaso Ledesma (Salamanca) y el Cancionero de Castilla (= de Segovia), de Agapito Marazuela (Segovia); Las mil y una canciones de la Región Leonesa, de V. Blanco, y el Folklore Leonés, de M. Fernández Núñez; el Cancionero popular vasco, de R. M. Azcue y el Cancionero General también del País Vasco, del P. Donostia; el anónimo titulado Cançons poulars catalanes (temprano alimentador de la memoria colectiva); el Folklore de Catalunya, de Joan Amades; el Cancioneiro Musical de Galicia, de Casto Sampedro; el titulado Cancionero musical de la lírica popular asturiana, de E. Martínez Torner, de Asturias; el Cançoner musical de Mallorca, de J. Massot i Planes; El folklore musical de Menorca, de D. Mercadal Bagur; la Música Popular de España y Portugal, de Kurt Schindler; los tres tomos del de S. Córdova y Oña, de Santander, y el Cancionero Infantil, de mismo autor; de Extremadura, los dos de Bonifacio Gil y los dos de M. García Matos, sobre todo el titulado Lírica popular de la Alta Extremadura, de obligada referencia, también en su parte teórica; el Cancionero popular de la provincia de Madrid, de M. García Matos; el Cancionero Popular Manchego, de P. Echeverría; el titulado Mil Canciones Españolas, de la Sección Femenina; el de A. Mingote, de la provincia de Zaragoza; la colección de Jotas de estilo aragonés titulado La Jota, de Cester Zapata; lo Cantos populares de Teruel, de M. Arnaudas; El cancionero Salmantino, de A. Sánchez Fraile; el Cancionero popular de La Rioja, de Bonifacio Gil; el Cancionero popular de Huesca, de Juan José de Mur; el de la provincia de Cuenca, de J. Torralba. Y como remate, dando muestras de que las conoce y por lo menos las ha hojeado ojeado con atención, las amplias recopilaciones realizadas en las décadas finales de pasado siglo, a saber: los tres voluminosos cancioneros de Alicante, Valencia y Castellón, de Salvador Seguí; el Cancionero de Folklore zamorano, de Miguel Manzano; el Cancioneiro popular galego, de Doroty Schubarth; las Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca, de Sánchez Fraile y García Matos; los seis tomos del Cancionero leonés y los siete del Cancionero Popular de Burgos, de Miguel Manzano. Todos estos trabajos de recopilación y transcripción, equivalen a lo que será, con seguridad, lo mínimo del conocimiento (=tener referencia y haber leído algunos) del repertorio básico que habría que exigir a cualquiera que se presente a ganar una plaza de Catedrático Superior de Etnomusicología en un Conservatorio Superior.*

4. Hay que tener en cuenta un hecho importantísimo: todos estos libros y muchos más recogen en sus páginas las transcripciones de las canciones que sus autores todavía pudieron escuchar de viva voz de boca de las cantoras y cantores que las conocían. En un recuento realizado por

Emilio Rey en el año 2001 el total de documentos musicales recogidos en España llegaba a un total de 78.234. Y una buena parte de ellos, sobre todo los que se recogieron a partir del año 1960 en adelante, se conservarán en muchos casos en archivos sonoros privados o públicos que con el tiempo se podrán llegar a consultar en su mayoría. Quiere esto decir que los autores de los cancioneros recogidos en España no tuvieron que ir a buscar canciones 'étnicas' (llamando así las que vivían en la memoria de los cantores) fuera de nuestro país, sino en la mayor parte de los casos sin salir muy lejos de donde vivían. Sorprendentemente, a todos estos músicos se les llama hoy *folkloristas*, como parece lógico. Mientras que para los que, desde Europa sobre todo, y también desde otras tierras más lejanas, se dedicaron a buscar músicas de tradición oral en otros continentes no occidentales se los comenzó a denominar pomposamente *etnomusicólogos*, denominación inventada por los primeros que comenzaron a buscar y estudiar... ¿estas músicas no escritas que viven sólo en las memorias? Sí, evidentemente, pero sobre todo el contexto de las ocasiones, ritos, ceremonias, costumbres, lugares en que las interpretaban, tratando así de comprenderlas con mayor hondura, pero sin preocuparse casi nunca de transcribirlas y estudiarlas como músicas cuyos rasgos son diferentes de las de estas tierras. ¿Qué tierras, qué países? Pues sobre todo, angloparlantes, germanoparlantes y francoparlantes europeas, y también estadounidenses, en las que, cuando surgió la primera generación de estudiosos, ya no quedaban ni restos de lo que fue durante siglos el repertorio musical – cantos y toques instrumentales– de los pueblos indígenas.

5. Aunque hay un gran número de canciones y toques instrumentales recogidos en la tradición popular de nuestro país que presentan rasgos claramente tonales y demuestran, si se los analiza, que han sido inventadas bajo la influencia y con los 'materiales musicales' de la música tonal durante aproximadamente los dos últimos siglos, hay un buen número de ellas, aproximadamente la mitad, cuyas melodías no obedecen a una organización tonal de los sonidos, sino que están conformadas por otros sistemas melódicos diferentes, y por fórmulas rítmicas distintas, como demuestra un análisis riguroso de las mismas.

6. Parece, pues, razonable que un catedrático de Etnomusicología que explique esta disciplina en un Conservatorio Superior de estas tierras dedique, no digo todo, pero sí una buena parte de su tiempo lectivo a incluir en los programas el conocimiento, la audición, (hay infinidad de colecciones muy bien grabadas), la práctica de la transcripción, el análisis y el estudio del contexto en que estas músicas de su país de nacimiento fueron cantadas hasta hace no mucho más de cinco décadas. Como también parece lógico que, además de esta tarea, introduzca también a sus alumnos en el conocimiento del fondo y la forma en que esta disciplina se imparte y se estudia en otros países. Sólo en las colecciones de CDs de la Unesco y de Ocora hay material de sobra para acometer el estudio de estas músicas, siempre primando el aspecto musical sobre el etnográfico, pues la configuración sonora de cada una de las tradiciones musicales sólo se llega a conocer cuando se analizan todos los elementos de las mismas.

Para concluir. En un Conservatorio de Música parece obvio que primen los aspectos musicales sobre todos los demás. (Dejo de momento la

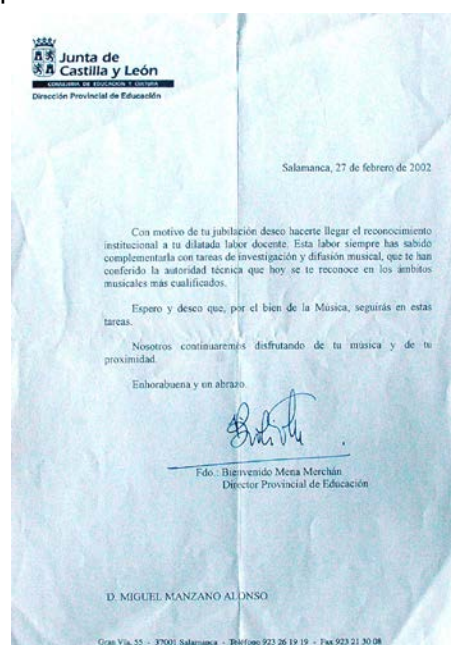
Universidad a un lado, porque como se suele decir, 'eso es harina de otro costal', que amasaré en el siguiente capítulo.) Entre otras muchas razones, porque el conocimiento de las músicas de tradición oral ayuda a cualquiera que se prepara para ser un profesional, de la interpretación o de cualquier otro oficio relacionado con la música, a comprender que el sistema musical de Occidente, vigente en las tierras en que hemos nacido los de nuestro país, ni es el único vivo y practicado en todo el mundo, ni el más desarrollado y sublime y perfecto (conceptos todos ellos muy relativos), ni el más antiguo (¡tiene poco más de cuatro siglos desde que quedó mínimamente establecido y no ha dejado de evolucionar!), ni tampoco el único que un músico debe limitarse a conocer. Entre otras razones porque en el mundo de la música más disfruta quien más la conoce, practica y enseña con mayor amplitud y apertura.

Amplitud y apertura que deberían comenzar a crecer a partir de lo que tenemos (teníamos, pero conservamos por lo menos documentado en signos y en sonidos) a la puerta de nuestra casa.

## 16. Colofón:

Por fin, con el final de aquel curso 2000-2001, después de ejercer durante 12 años, me llegó la jubilación de mis tareas lectivas. Pero sólo en directo, pues he seguido desde entonces impartiendo enseñanzas sobre lo que he aprendido estudiando las músicas populares de tradición oral. Como podrán comprobar los lectores (si hay alguno) que hayan soportado las parrafadas de este tramo, a menudo abusivas para muchos, estoy seguro de que quienes hayan llevado hasta esta página la lectura de esta mi *vida de músico* podrán comprobar en las que siguen que no es lo mismo estar jubilado que estar inactivo. Algunas de las mejores composiciones y de las obras teóricas que he escrito en toda mi larga carrera las he llevado a cabo durante los años que han seguido a mi retiro de la enseñanza académica.

Mi paso por un Conservatorio me dejó, en general, muy buenos recuerdos. Y creo que también fueron buenos los que yo dejaba a la mayor parte de mis alumnos (no a todos, por supuesto) y a algunos de mis colegas enseñantes (tampoco a todos, claro, no soy tan ingenuo), si he de creer a lo que de mí dijeron en el acto de despedida celebrado en el auditorio del Centro. Conservo un video de aquel acto, que en muchos de sus momentos fue una celebración. Y a veces lo vuelvo a mirar para recordarlo.



**Carta del Director Provincial de Educación, con motivo de mi jubilación,**

También conservo, y lo traigo a esta página, como final de este tramo de enseñante en mi vida de músico, la carta que recibí del Director Provincial de Educación, D. Bienvenido Mena, con motivo de mi jubilación. Como este tipo de escritos de reconocimiento no es muy frecuente, creo que no sobra en este lugar. Sin quererlo, esta actitud correcta de mi jefe jerárquico 'civil' me recuerda de refilón la patada en el trasero con la que mi Obispo me despidió después de siete años de servicio a tiempo completo y dándolo todo a la misión que me había encomendado.

En su lugar y en el tramo que le corresponda, si tengo salud y humor para llegar hasta el final, tendré que volver a referirme al Conservatorio Superior de Salamanca, pues fui requerido para pronunciar una conferencia ante las autoridades académicas de la Junta de Castilla y León. El motivo fue el reconocimiento de las carreras de Enseñanzas Artísticas como una enseñanza de nivel Superior. Fui requerido por Luis Dalda para ello y acepté el ruego, entre otras razones porque mi hijo Darío, poseedor del título de estudios superiores de Bellas Artes y también de Arquitectura, era uno de los catedráticos favorecidos por el decreto, que, del nivel en que estaba impartiendo las clases de Arquitectura Superior y Diseño, lo elevaba (se entiende a efectos económicos, pues la titulación superior ya la tenía) al nivel que, después de muchos años de inútiles peticiones, venía exigiendo el amplio colectivo de los titulados en Música, Arte Dramático, Conservación de Bienes Culturales y Diseño.

Todavía algunos años después volví al Conservatorio Superior para escuchar una nueva interpretación de las *Cinco Glosas a una Loa*, por uno de los alumnos de Luis Dalda, en el mismo instrumento en que las había escuchado a mi hija Delia, también en su examen final.

Las 100 páginas de texto de este noveno tramo me han llevado nueve meses, y a veces han estado a punto de acabar con mi paciencia. Naturalmente, escribirlas no ha sido lo único que he hecho. Por las circunstancias del momento que vivo, tengo que seguir repartiendo mi tiempo entre varias tareas musicales. A las que se han unido las 'ocupaciones' de un abuelo de tres vástagos que piden algunos tramos horarios de dedicación, en los que a la preocupación necesaria, se une la recompensa impagable que los abuelos y abuelas conocemos por experiencia.

Voy a concederle un tiempo de reposo a mi memoria antes de reemprender el que será penúltimo tramo. Pues el último, como es lógico, siempre va a quedar incompleto. Salud a los lectores, que serán muy pocos, que me hayan aguantado hasta aquí.