

ÍNDICE DEL TRAMO VII UN MÚSICO PLURIEMPLEADO

Enseñante de oficio y etnomusicólogo en ciernes.

1. **El Cancionero de Zamora: recopilación y transcripción:** p 1.
 - Una tarea gratificante y divertida:* p. 2
 - De la cinta al cuaderno:* p. 3
 - Grabaciones y transcripciones musicales: p. 4
 - Canciones para todo momento y ocasión: p. 4
 - Músicas, gentes, recuerdos:* p. 5
 - Las 'vacaciones recopilatorias':* p. 7
 - UN INCISO FOTOGRÁFICO: p. 11
 - Un premio nacional inesperado:* p. 13
 - Del cuaderno de borradores a las autografías para la imprenta:* p. 14
 - Ensayos caligráficos: p. 15
 - Ordenar más de un millar de tonadas. Nuevo premio nacional:* p. 16
2. **Voces de la Tierra se afianza y crece:** p. 17
 - Conciertos en Zamora y en otras ciudades y villas: p: 18
 - Un repertorio alejado de los tópicos de la música coral: p. 19
 - Un público de amplio espectro, de gente aficionada a la buena música: p. 19
 - Un concierto que hizo época: Navidad de 1976:* p.20
 - Y un nuevo LP: 'Navidad con Voces de la Tierra':* p. 21
 - Hacia el patrocinio de la Caja de Ahorros de Zamora:* p. 21
 - Un acuerdo fructífero en el ámbito de la música: p. 22
 - Otro concierto para recordar: Músicas en la Semana Santa:* p. 23
 - Escocia, Alemania e Italia: tres tournées para recordar:* p. 24
 - El viaje a Escocia:* p. 24
 - El viaje a Alemania:* p. 25
 - El viaje a Roma:* p.26
3. **Tres canciones para un recital en memoria de León Felipe**
 - Una velada poética ilustrada con música: p.
 - León Felipe y sus intérpretes:** p.
 - 3. Tres canciones para un recital en memoria de León Felipe:** p. 29
 - Un artículo en la prensa: 'León Felipe y sus intérpretes' p.30
4. **Nuevo régimen laboral en mis clases del Colegio:** p. 31
 - Horario más corto, más tiempo libre: p. 32
5. **Turismo musical por tierras de Holanda:** p. 32
6. **El Aula de Música de la Caja de Ahorros Provincial de Zamora:** p. 35
7. **Ampliación de las actividades del Aula:** p.37
 - Jornadas de difusión de la música popular tradicional:* p. 37
 - Concurso de composición coral sobre canciones zamoranas:* p. 38
 - Colección de Autores e Intérpretes Zamoranos:* p. 39
 - Alonso de Tejeda:* p. 39
 - Jesús López Cobos, interpreta a Antonio José:* p. 41
 - Eugenio Gómez interpretado por Antonio Baciero:* p. 42
 - La serie de fascículos 'Navidad en Zamora':* p. 43
 - Un nuevo impulso a Voces de la Tierra: colaboración con la Fundación 'Ramos de Castro' para el Estudio y Promoción del Hombre: p. 45
 - El disco *Lo mejor del folklore zamorano, I:* p. 46
 - Contenido nuevo, instrumentación enriquecida, grabación en tiempo record: p. 47
 - Nuevo proyecto y Nuevas tonadas zamoranas y nuevo proyecto editorial: p. 49

- 9. Hacia la edición del cancionero de Zamora: Un estudio musicológico del contenido del cancionero:** p. 51
Las lecciones de los viejos maestros: p. 52
Una ayuda profesional valiosa: p. 52
Redacción de la introducción teórica al cancionero: borrador y original: p. 53
- 10. Varias composiciones vocales con arreglo instrumental:**
para bajo cantante y piano: p. 54
para coro y conjunto instrumental (repertorio de Voces de la Tierra): p. 55
- 11. Los comienzos de *More Hispano*, mi primera composición para piano:** p. 55
La lección de Béla Bartók, con sonoridades hispanas: p. 56
Algunos títulos: p. 57
El *More Hispano* en su primera redacción: p. 57
- 12. Un encuentro fortuito que trastornó (afortunadamente) mi proyecto de Edición del Cancionero de Zamora:** p. 58
- 13. Una obra con larga y amplia resonancia: CRUX FIDELIS:** p. 60
Las circunstancias (casuales) que me impulsaron a componer esta obra: p. 60
Celebraciones litúrgicas y tradiciones semanaseras: p. 61
El *Christus factus est*: un complemento funcional: p. 63
Fallecimiento de Benito Peláez (12.2.2014) p. 64

Tramo VII: UN MÚSICO PLURIEMPLEADO

Este tramo séptimo de mi vida de músico cubre aproximadamente los años que transcurren entre 1974 y 1982. Durante ellos ejercí como músico en los variados oficios, tareas y aficiones, unos retribuidos, otros pagados con escasez y otros totalmente gratuitos, a los que me fue llevando mi nueva forma de vida, la que elegí al final de mi profesión de clérigo.

Cuando tiro de los recuerdos que me sitúan en aquel pellizco de tiempo ya bastante lejano, y revuelvo los papeles que he ido conservando, puedo formular con toda claridad que hubo dos tareas que me abrieron camino hacia una aceptación social muy amplia, a pesar de la mentalidad cerrada de una capital dominada todavía por un clero que se resistió a aceptar el Vaticano II y por las fuerzas vivas de la España franquista. Estas dos actividades fueron el afianzamiento del grupo *Voces de la Tierra*, aceptado por mucha gente como representativo de las músicas tradicionales de las tierras de Zamora, y por otra parte mis trabajos de recopilación de música tradicional, de los que los medios de comunicación se empezaron a hacer eco desde los primeros años, pero sobre todo después de la publicación del *Cancionero de folklore zamorano*, de la que me ocuparé en el siguiente tramo. Sin el renombre que, a nivel local primero, y poco después a nivel nacional, me dieron estas dos actividades, difícilmente habría podido yo adquirir un reconocimiento profesional fuera de mi tierra natal, aunque algo ya había ayudado a ello la publicación de mis primeros discos, y también los dos trabajos que me sirvieron para regular mi situación económica en relación con las necesidades de la familia que había formado: las clases en el colegio por una parte, y por otra mi adscripción a la Obra social de la Caja de Ahorros Provincial de Zamora para ejercer tareas musicales. Esa situación económica se consolidó de forma un tanto inesperada al final de esta etapa gracias a una circunstancia no relacionada con la música, sino con la profesión de mi mujer, que también pudo comenzar a ejercer su oficio de ceramista en un taller amplio y adecuado. Para mayor claridad, como vengo haciendo, separo en diferentes epígrafes las actividades distintas que ejercí simultáneamente.

1. El Cancionero de Zamora: recopilación y transcripción

Este tramo de mi vida no supone un corte con el anterior. En los seis años que comprende, la mayor parte de mis actividades fueron la continuación de las que había comenzado en los años anteriores, aunque hubo acontecimientos de variado signo, unos de avance en las tareas ya comenzadas, y otros de ruptura con el pasado, cuando ya suponían más bien ataduras que me impedían progresar por el camino que me había trazado.

Uno de los trabajos al que más tiempo dediqué fue la recopilación y transcripción del folklore musical de Zamora. Cuando ahora miro hacia atrás me doy cuenta de que tuve la gran suerte de llegar todavía a tiempo para conocer los penúltimos restos de la tradición oral de boca de una generación

de cantoras y cantores entre los 50 y 70 años, y algunos mayores, que tenían su memoria llena de músicas que habían venido cantando desde su juventud. Sin embargo ocurría muy a menudo que ya empezaban a lamentarse de que aquellas costumbres cantoras iban perdiéndose, de que las cosas ya no eran como antes, de que la vida había cambiado mucho, de que cientos de personas se habían ausentado del pueblo en busca de trabajo, muchas en España y muchas más "en el extranjero", como se decía, sobre todo en Alemania. El recuento detallado de pueblos e intérpretes y la relación de las personas que me ayudaron en la búsqueda, que incluyo en las páginas introductorias de mi cancionero de Zamora me dispensa de aburrir con un listado frío a quienes pasen por esta página. Si alguien se interesara por estos datos puede encontrarlos en el comentario del *Cancionero de Folklore Musical Zamorano*, que incluyo en el epígrafe de ese nombre en la entrada *Obras de Investigación*, en esta misma página web. Me limito aquí a comentar algunos detalles, aspectos y datos anecdóticos relativos a mi trabajo de recopilador.

Una tarea gratificante y divertida

Colgarse un magnetófono al hombro, subir al coche, dirigirse hacia una aldea en la que ya te espera una persona con la que has quedado de acuerdo, que te lleva a casa de una señora o señor, o un grupo de personas, casi siempre de una edad madura o ya avanzada, que también te esperan, dispuestas a cantar todas las viejas canciones que todavía recuerdan porque las han venido entonando y escuchando desde la juventud hasta hace poco tiempo, es una suerte de un valor inapreciable. Esta secuencia de hechos, que me ocurrió por vez primera en Carbajales de Alba, se me fue repitiendo



Las afueras

infinidad de veces. Por fortuna para mí, aquella primera sesión, que dio como fruto un buen lote de canciones de todo género y estilo, no fue una casualidad. Durante el año que siguió a aquel verano de 1971, fueron muchas las ocasiones en que, para mi satisfacción, me ocurrió algo muy parecido en muchos lugares. Y lo mismo sucedió, cada vez con mayor frecuencia, en los años siguientes. Tengo que añadir, sin embargo, que no siempre conté con la ayuda de mensajeros introductores que me habían buscado cantoras y cantores.



La laguna

Así que cuando ya fue creciendo la confianza en mí mismo, muy a menudo salía en dirección a cualquier pueblo que me parecía que prometía buena cosecha poniendo en práctica una forma mucho más directa: dejar el coche en cualquier lugar a la entrada del pueblo, cargarme el magnetófono al hombro y preguntar sin rodeos a la primera persona que encontraba si conocía en el pueblo a alguien que me pudiera cantar algunas tonadas de las antiguas. Pasada la primera reacción, que siempre era de extrañeza,

había lugar a que yo me explicase un poco más. Salvo unas cuantas veces que me dieron calabazas, mandándome 'con la música a otra parte', era muy raro que yo no consiguiese alguna información, de la que me valía por lo menos para saber a quién dirigirme.

Otro detalle que me sorprendía mucho al principio eran los dos tipos de reacción que se me iban dando cuando tomaba contacto con alguna persona o algún grupo. Cuando yo explicaba cuál era el propósito que me llevaba allí, muy a menudo surgía la pregunta: '¿Y vamos (o voy) a salir por la televisión?' Pregunta que me ponía en un brete, porque al decirles que yo no era 'de la tele' y lo que quería era escribir las canciones para hacer un libro en que no se perdieran, en unos casos la respuesta era: 'Pues si no salimos, ¿para qué vamos a cantar?' O la contraria: 'Entonces sí, ponga usted el cacharro, que le cantamos algo bien cantado y bien bonito, porque no queremos hacer el ridículo como esas que salen cantando en la televisión' (se referían casi siempre al programa *Raíces*).



Las bodegas



El río bravo

De la cinta al cuaderno

En todo caso la recopilación iba bastante deprisa, y raro era el día que volvía a casa sin algo que llevar a los cuadernos. Muy pronto tuve que adoptar un método de trabajo que me permitiese controlar y valorar lo que iba recogiendo: transcribir el resultado de las búsquedas sin dejar pasar demasiados días. De este modo las grabaciones iban pasando del sonido cantado a mis cuadernos, que se iban llenando de canciones. Los conservo todos y de vez en cuando los releo para recordar datos que a la vez iba anotando en ellos. Afortunadamente mi mente estaba preparada para el oficio de transcribir las músicas que escuchaba. En primer lugar porque componer música, oficio al que me venía dedicando desde mis años de estudiante, consiste simplemente (lo de sencillamente es otro cantar) en escribir en signos musicales las ocurrencias que llegan a la mente cuando uno pone en juego la facultad de pensar los sonidos' cosa que, por raro que parezca,



Los palomares



La rivera

no todos los profesionales de la música saben hacer correctamente, ni siquiera con ayuda de un instrumento. Y por supuesto, mucho menos los aficionados que nunca se han enfrentado a esta tarea. Así que escribir lo que se escucha, si está bien cantado, es, para un compositor, igual de sencillo que escribir lo que inventa. Y segundo porque la lectura asidua de los cancioneros populares que tantas veces había leído y estudiado: los de Olmeda (Burgos), Fernández Núñez (León), Marazuela (Segovia), Dámaso Ledesma y Sánchez Fraile (Salamanca), Martínez Torner (Asturias), Córdova y Oña (Santander), García Matos (Cáceres y Madrid), que contenían más de dos millares de canciones, me había ido dejando bastante claros en sus elementos musicales, ya antes de empezar a transcribir, los géneros, tipos, especies y estilos de canción que iba a encontrar en Zamora.

El resultado de esta tarea, que me llenó cientos de horas de 'entretenimiento' y me dio muchísimas sorpresas agradables, a la vista de la belleza y la calidad musical de las canciones que iba escuchando, fue llenando las páginas de veinte cuadernos: *las rondas* donde la lírica popular tiene su mayor hondura; los bailes, variados en sus nombres y semejantes en sus ritmos: corridos, agudos y agudillos, llanos, saltados y brincados, asentados y movidos, con apoyos a tiempo y contratiempo; *las jotas*, infinidad de jotas, más de doscientas al final del recuento (me río yo de la tierra aragonesa!, a la que llaman madre de la jota), en las que los bloques ternarios se emparejan para mover los pies de los bailarines en vaivenes a derecha e izquierda, adelante y atrás; *las canciones para las grandes ocasiones*: boda y tornaboda, fiesta y refiesta, quintos que esperan la partida y cantan a todo pulmón para disimular el miedo a lo desconocido que los encoge y acobarda; canciones para la arada y siembra, para la siega y la trilla, para llevar a la panera el fruto de todo un año de trabajo; *canciones religiosas* para las fiestas de traje nuevo y repique de campanas, para las procesiones solemnes de muerte y



La primera faena



La hera



La faena



El cumbre

resurrección, para honrar al santo o santa, virgen o mártir patrón del pueblo; *canciones para el pasatiempo* en las largas veladas invernales; romances centenarios y coplas del crimen del año pasado; canciones para todos los momentos de la vida, evocadoras de imágenes y recuerdos de montes y valles, caminos y senderos, tejados y balcones, callejas y calles, recordados y añorados en cientos, en miles de coplas; canciones de bendición de la novia por el padre en la víspera de la boda; limpios patios de corrales donde en sillas bajas de enea se cantaron cien *romances* con moraleja, *coplas pícaras* con músicas alegres y letrillas que hacían sonrojar a las muchachitas... Toda la vida presente, revivida y expresada en todo el cancionero.



La pared



La chimenea



La veleta

Músicas, gentes, recuerdos

De mis salidas a la búsqueda de toda esta riqueza musical y humana me quedan infinidad de anécdotas, de momentos sin cuento para recordar, de decenas de pueblos que me han dejado imágenes inolvidables en mi memoria y en las diapositivas que fui tomando desde que pude disponer de una buena cámara con teleobjetivo. La luna del invierno alistanos alumbrando desde el cenit a veinte cantoras y cantores que recorrían las calles de Palazuelo de las Cuevas, atraídos y conducidos por el sonido de la gaita de Guillermo y el tamboril de Jerónimo, y yo junto a ellos con el magnetófono colgado del hombro grabando el sonido de aquella corrobla nocturna. Argimiro Crespo, memoria prodigiosa de juglar superviviente y a veces también creativo, corredor de caminos como vendedor ambulante, con un cuaderno encima del mostrador de su tienda de ultramarinos en Codesal, cantándome, una tras otra, cincuenta tonadas que había apuntado cuidadosamente, y pidiéndome con cortesía que esperara un momento (¡no faltaba más!,) a que atendiera a una clienta que llegaba, para apurar el contenido de su cuaderno hasta el final.



El zaguán

Mi padre cantando con sus amigos de juventud, en su pueblo natal, que luego fue el mío, la vieja misa en latín, en la cocina de su amigo Pepe Mata, con Saturnino Esteban el Colchonero arrancándose por un *Incarnatus* de afiligranados adornos, y yo escuchándolos con una lágrima a flor de ojo. Mi tío Ricardo, hermano menor de mi madre, llevándome a la panadería de Luelmo de Sayago, donde me esperaba una pandilla de cantoras que me agotaron un carrete del magnetófono, y a casa del Ciego de Monumenta, que me llenó la carpeta de coplas y la cinta de sonos, y a la cocina de Isabel Fuentes, que ya me esperaba también libreta en mano, para llenarme una cara de otro carrete a la velocidad mínima.



El balcón

Pandereteras manejando con destreza no perdida los ritmos que de jóvenes aprendieron y nunca olvidaron. Una cantora anónima en Ribadelago, que no quiso dar sus datos, (más que por temor o vergüenza, por quitarse importancia, como consciente de que estaba inmersa en la corriente cantora de su tierra), que con toda sencillez cantó de punta a cabo una de las más bellas variantes del baile sanabrés, y entre otras más, la rondeña que comienza con los versos *'De San Ciprián a Trefacio, / trigueña, vengo por verte...'* y remata con ese estribillo que da escalofrío: *'No estabas allí, no estabas no, no; / no estabas allí / regando la flor'*, que a mí me dejó literalmente inmóvil en la silla



El llamador

durante unos largos segundos de silencio admirativo de tanta belleza. Cantoras recordando y reviviendo sus juventudes en la cocina o en el salón, a la puerta de casa, a la orilla de un arroyo, a la vera del molino, en la misma escuela a la que de niñas fueron, dirigidas todavía por la misma maestra ya jubilada. Cocina con fitera y espadilla preparadas para que yo viera la faena monótona y sucia que les ocupaba veladas invernales descascarillando y machacando los tallos del lino, hasta convertirlos en hilos blancos y brillantes, mientras entonaban picantes cuartetos, otras melancólicas y tristes, el caso es amenizar el duro y monótono trabajo. Teresa Chapado, la abuela de mi mujer, cantora de toda la vida, que en mi propia casa, sentada en el sofá, empezó y no paró, una canción tras otra hasta veinticinco, y cuando se detuvo, el abuelo Alfredo diciéndole: respira un poco y cántale la de *'los huevos del teniente'*, y ya terminas con la de *'los mozos de Rollán'*, que estás muy cansada.



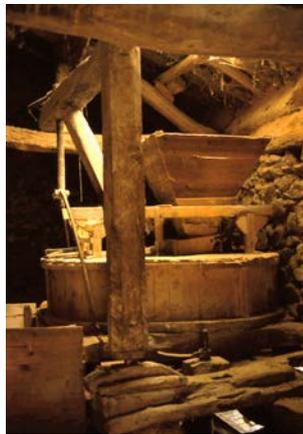
La cocina de lumbre baja donde resonaba la voz de Esteban Barahona, alistiano de pura cepa, de Figueruela de Abajo, rememorando canciones de juventud, mientras el chorizo asado chirriaba entre las cenizas, esperando que acabara la sesión, 'ide mi casa no marcha nadie sin haber cenado antes!',..., y Encarna bronqueándome suavemente por volver a casa a altas horas, 'creí que te había pasado algo', y yo, 'iqué le vas a hacer, mujer!', se liaron a cantar y no paraban, hay que aprovechar las ocasiones'. Otra cocina en San Mamed, raya de Portugal, donde el sonido de la gaita hacía rechinar el cristal de los vasos, marcándole una altura que abultaba las venas del cuello a dos mozones que entonaban a botón quito *El Chalinero*, mientras Herminio Ramos, que aquella vez me acompañaba, y yo mismo, nos quedábamos boquiabiertos, como transportados a otro mundo... Podría seguir hasta llenar varias páginas con los recuerdos que me quedan de muchos momentos fuertes, densos, vividos a tope, por ellos y por mí. La primera recompensa, el primer fruto de esta ocupación, a la que no quiero llamar trabajo, porque era más disfrute, fueron todos estos momentos.



La ventana



El ventanuco



El molino



El horno

Las 'vacaciones recopilatorias'

La recopilación iba a toda marcha. Las ayudas para encontrar nuevas cantoras y algún cantor (*nota al paso*: la proporción al final fue nueve mujeres y un hombre por cada diez informantes) me surgían por todas partes. En el verano siguiente al del inicio en Carbajales de Alba ideamos un plan familiar de breves 'vacaciones recopilatorias': tiempo que dedicaríamos al descanso, a la expansión, al baño, al intercambio con amistades y yo, por mi parte a organizar salidas a los pueblos del entorno, preferentemente al final de la tarde, hora en que era siempre más fácil encontrar a la gente en su casa. En aquella ocasión nos fuimos a



La cortina

Camarzana de Tera, donde alquilamos una habitación con derecho a cocina. Desde allí hice fructíferos recorridos por los valles del Tera y de Vidriales.

En poco más de tres semanas acopí una cosecha abundantísima de canciones, que fui transcribiendo por las mañanas, a medida que las iba grabando. A veces dejaba yo entreabierta la puerta de la habitación donde trabajaba y percibía cómo nuestro casero, el Sr. Maximiliano, se quedaba escuchando un momento, al lado de la puerta, las voces que sonaban en el magnetófono, y la forma en que yo hacía repetir a la máquina una frase para escribir correctamente lo que escuchaba. Tanto le debieron de intrigar estas repeticiones que un día, ya cerca del final de nuestra estancia, se atrevió por fin, a preguntarme, perdone Vd. que le moleste, qué es lo que usted hace con ese aparato. Le expliqué que grababa lo que me cantaban y lo iba escribiendo en un cuaderno, para hacer un libro con las músicas. Le enseñé una página y se la canté, y quedó muy admirado de todo lo que vio y oyó.



El baile

Gracias a algunas relaciones con antiguos amigos o conocidos, y a otras que fui haciendo sobre la marcha (las cantoras y cantores de un pueblo me llevaban a los de otro, cuando percibieron que tenían valor unas músicas a las que nunca habían dado importancia), al sonar mi nombre a muchas personas relacionadas con el mundo de la enseñanza y de la musical se me fueron abriendo puertas que me facilitaban mi propósito de grabar canciones. Entre ellas tengo que señalar por la importancia que tuvo para mí, la relación que establecí con la pareja de maestros Faustino y Dari, que ejercían en Sopolana y estaban pasando sus vacaciones en sus pueblos natales, Pumarejo de Tera y Melgar de Tera (relación de amistad que dura hasta hoy (escribo esto al comienzo de 2014 y Faustino forma parte del coro *Alollano*, que fundé y dirijo). Sólo con lo que me cantaron sus dos consuegras llené mi mochila musical de una treintena de preciosas melodías de jota, género predilecto de baile por aquellas tierras y de un amplio repertorio de loas (cantos festivos procesionales dedicados a vírgenes, cristos y santos). De este repertorio escogí la bella melodía que fue a parar con el tiempo al nº 997 de mi cancionero de Zamora, sobre la que compuse dos décadas más tarde la obra de órgano que, con el título *Cinco glosas a una loa*, está pasando, con el tiempo, al repertorio de algunos renombrados organistas. A ella ya me he referido en el tramo III, y lo volveré a hacer cuando llegue el momento de comentar las circunstancias de su composición.



La gamberrada



La salida de misa

Pero la gran sorpresa de aquel verano en Camarzana de Tera me llegó la víspera de nuestra partida. De sopetón, cuando nuestro casero llegó a casa a la hora de comer, me espetó sin más una propuesta en tono de respetuoso mandato. 'Mire usted, don Miguel, como ya se van a ir mañana, he avisado a mis cuñados, que son muy buenos cantores, y con ellos mi mujer y yo, le vamos a cantar unas pocas tonadas de este pueblo. Porque no puede ser que usted haga un libro al que vayan a parar músicas de todos los pueblos que ha recorrido por este valle, y que no haya nada de Camarzana, que es también un pueblo muy cantor, como el que más. Así que a la noche, después de cenar, aquí mismo, en el patio trasero de casa, le vamos a cantar lo que hemos podido recordar, para que usted también se lo lleve, y quede el nombre de Camarzana en ese libro que usted está haciendo'. Aquello fue para mí el remate de tantas satisfacciones como había recibido por aquellos pueblos. La sesión fue inolvidable: los convocados llegaron, y después de los saludos, pasamos al patio del corral, las losas limpiísimas, barridas y fregadas, frescas cuando todavía quedaban restos de calor en el aire de agosto. Fueron sólo seis las canciones que habían podido recordar 'completas', aunque recordaban otras muchas 'a trozos', como me dijeron, pero una de ellas, la rondeña *No voy sola*, está entre las más bellas y emotivas de todo el cancionero. De ella hice años después un arreglo para cinco voces que pasó a una antología coral a la que me referiré más adelante. La sesión terminó con la ritual pasta y copa de aguardiente, animando la charla y suscitando los recuerdos. Yo también, leyendo por el cuaderno, les canté algunas de las canciones que ya había transcrito. Algunas les sonaban y las canturreaban conmigo, quedándose maravillados de que se pudieran escribir las músicas para cantarlas como se lee un libro.

En el verano siguiente, ya con nuestros tres hijos, la pequeña con meses, nos decidimos a pasar tres semanas en Sanabria. Alquilamos una habitación en Trefacio a la familia relacionada con el hostel del mismo nombre en Zamora, y allá nos fuimos. Pasábamos el día más a la orilla del



La helada



La aricada



La arada



La jubilada

río que en el pueblo. Yo, como siempre, aprovechaba el final de la tarde para mis correrías a la pesca de canciones, esta vez ayudado por Lauro Carbajo, sanabrés de nacencia y de devoción, que me sirvió de guía y enlace con gente muy cantora, a la que él conocía. También esta estancia, aunque breve, fue fructífera en resultados: rondas, romances, canciones religiosas cantos de trabajo, cantos de boda... la mayor parte de los géneros del repertorio quedaron grabados por las voces bien timbradas de cantoras y cantores de toda la vida. Fue allí, durante esa estancia, donde pude grabar y documentar hasta 5 variantes, dos simples y tres adornadas con múltiples floreos, de la que todo el mundo denominaba *ronda sanabresa*, y también varias versiones y variantes del que todos llamaban el *baile sanabrés*. En cuanto hube grabado y transcrito los tres o cuatro primeros ejemplos de este baile, por el que después siempre preguntaba, ya percibí la singularísima estructura de este tipo de soporte musical, en el que se combinan y alternan los ritmos del corrido y de la jota hasta completar un ciclo de cinco, que se cierra siempre con una jota con estribillo. Aquella temprana transcripción de algo que al principio yo encontraba tan extraño, por no conocer ningún precedente en los cancioneros que había manejado, me hizo entender la original y singular estructura del baile, y me permitió ayudar a recordarla, en las sucesivas grabaciones (hasta 13), a las cantoras que a veces dudaban, por debilitamiento de la memoria, en alguno de los cinco bailes que forman la suite completa.

Y todavía pudimos cumplir una breve estancia en Alcañices, villa capital de la comarca de Aliste, durante la Semana Santa de 1970, con la misma intención de las anteriores. Aunque la tuvimos que suspender el día de Sábado Santo a causa de una recaída de salud del padre de mi mujer, tuve tiempo de grabar algunos documentos de especial valor, como fue el renombrado *Miserere* en castellano, conocido por toda la comarca. Lo pudimos escuchar en Alcañices, en una procesión que recorrió la villa entera, cantado por todo el pueblo desfilando por las calles. Otra variante la recogí en Bercianos, donde el cura, Plácido Isidro, alumno mío en los años



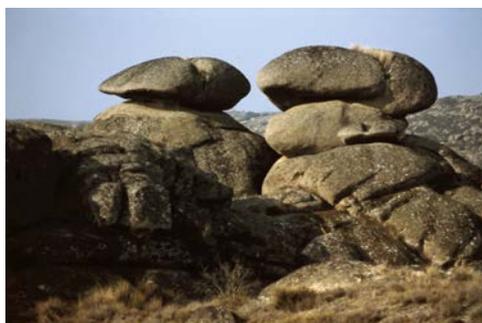
El jubilado



El castaño



La encina



El peñascal

de internado, reunió en su misma casa un grupo de mujeres cantoras con la memoria llena de bellas melodías. Y todavía pude escuchar una tercera en Pobladura, entonada desde dentro de la misma iglesia al comienzo de una procesión, que después fue desfilando por el pueblo entero. Como el día era frío y amenazaba lluvia, tuve la suerte de poder colarme entre el grupo de hombres vestidos con la capa alistana, que de memoria iban cantando una tras otra las estrofas de este canto penitencial.

A partir del siguiente verano ya alquilamos la antigua casona del maestro en Almendra del Pan (otra nota al paso: precio del alquiler: 3.000 pesetas al año, tres mil, he escrito bien: ¡oh tiempos!). Allí establecimos durante más de cinco años, desde mediados de junio hasta mediados de septiembre, nuestra residencia veraniega, casi siempre compartida con la(s) familia(s) y gente amiga (rara vez nos faltaba compañía en aquel rústico 'chalet'). Allí instalé yo mi estudio de trabajo, primero de transcripción y después de autografía musical. El día era allí muy largo y me daba mucho de sí, sobre todo por las tardes, cuando todos los 'veraneantes' bajaban al cercano embalse de aguas limpias y me dejaban solo con mis músicas.



La lindera

Repasando ahora mis cuadernos de transcripción recuerdo la metodología que me iba inventando sobre la marcha y descubro aspectos que había olvidado, pues este trabajo es el que de verdad me fue dando un conocimiento cada vez más claro del funcionamiento de las músicas de tradición oral en la mente y en la memoria de las cantoras y cantores.

UN INCISO FOTOGRÁFICO

Las fotografías que ilustran el margen de los párrafos anteriores pertenecen al contexto y escenario en que yo me movía durante mis viajes a la búsqueda de cantoras y cantores. Casi simultáneamente con el comienzo de la recopilación adquirí una buena cámara reflex marca *Icarex*, que mi amigo Manuel Jorge, que formó parte de Voces de la Tierra en los primeros años, me vendió a muy buen precio, al haber adquirido él una *Nikon* de mayor calidad. Con lo cual, según él me decía, no perdería de vista un objeto que para él había sido muy apreciado, pues muy a menudo hacíamos salidas de captura fotográfica junto con otros amigos. Lo cierto es que a mí me sirvió durante casi otros diez años, hasta que hice algo parecido a lo que él hizo conmigo cuando pude disponer de otra cámara *Nikon* con un buen teleobjetivo.

En cuanto tuve la cámara fui haciendo de ella un uso habitual en mis salidas de búsqueda. Mi afición a la fotografía venía de atrás. Después de un comienzo tirando carretes sin mucha idea, tuve la suerte de recibir críticas severas de mis malísimas fotos, lecciones básicas de encuadre y composición en el visor y el préstamo de un curso de fotografía en fascículos de mi amigo Jesús Gómez. Posteriormente la lectura asidua de la revista *Arte Fotográfico* me proporcionó otras nociones también básicas para tratar de que la fotografía tuviese, además de corrección, una intención artística siempre que fuera posible. Estos medios me convirtieron en un fotógrafo aficionado por lo menos correcto en la práctica. Lo del hallazgo y el aprovechamiento de los temas me lo fueron dando mis correrías por los pueblos y mis viajes, que siempre aproveché para ampliar mi álbum. De mis

tres hijos tengo toda la historia en imágenes, desde la primera infancia hasta la juventud.

En cuanto a la relación de mi cámara con mi oficio de recopilador de músicas tradicionales, quiero dejar claro que el motivo de mis fotos casi nunca eran las cantoras y cantores, sino los escenarios por los que me movía para ejercerlo, desde el campo y las vistas panorámicas de los pueblos hasta los detalles, algunas veces mínimos, del exterior de las casas, de los objetos y herramientas de uso que encontraba por la calle, de los paisajes, tan bellos, por los que iba pasando, de muchos instantes de una belleza fugaz que quedó captada por el objetivo. En una palabra, del entorno en que se desarrollaba la vida y el trabajo de la gente a la que yo pedía que me cantaran lo que tenían en su memoria. Rarísima vez, puedo decir que casi nunca, pedí a alguna cantora o cantor que se dejara hacer una foto. Una especie de comedimiento que no era vergüenza ni timidez me impedía entrometerme con mi cámara en la vida privada de la gente, o apropiarme de la imagen de una persona. En otro aspecto, las diapositivas que conservo en mi archivo, que son varios miles, guardan imágenes de unos campos, pueblos y casas que ya han cambiado profundamente. De esta especie de relicario de un tiempo pasado he traído a las páginas anteriores, un tanto al azar, unas cuantas imágenes para orlar el relato resumido que presento en las páginas anteriores. No son imágenes inertes, porque contienen y conservan el escenario en el que sonaron las canciones que iba recogiendo.

Y fue este empeño de captar el contexto y ámbito en que sonaron las músicas que recogí, lo que también captó el autor de la crónica periodística que traslado aquí, escrita por uno de los redactores de *El Correo de Zamora* que firma con la sigla T. S. En este escrito descubrió él el aspecto hondo, de resonancia vital, que contenía el álbum fotográfico que en el año 1977 presenté al *III Festival de la Diapositiva y del Cine Amateur*, que tuvo lugar en la Casa de Cultura el 10 de octubre. Yo había escrito un guion escueto para dar un mínimo sentido narrativo a la proyección, había seleccionado una buena porción de fotos, y había entresacado una breve pero intensa antología de poesías de Machado y de Waldo Santos. Y además había aprovechado la ayuda del fotógrafo Félix Navarro que había adquirido un proyector de doble foco que eliminaba la estridencia del paso del portafotos, a la vez que permitía hacer fundidos. Un fondo musical adecuado a cada episodio completaba la presentación. Con estos recursos, aquella sesión fue mucho más que una simple serie de imágenes, y adquiría el rango de una narración.

Entresaco de la crónica citada el párrafo que, junto a una foto mía, apareció en el periódico. Bajo el título *Magnífico reportaje sobre Zamora en las diapositivas de Miguel Manzano* y con el subtítulo *La Zamora de Miguel Manzano* escribe así el cronista:

“Efectivamente esta sesión inicial ha sido fundamental. Lo ha sido porque de la mano de los varios centenares de diapositivas perfectamente encadenadas, fundidas en un todo cinematográfico, el público asistente ha tenido la oportunidad de vivir la novedad de una nueva visión de Zamora. Y ello, a través de la cámara – a veces mágica, a veces crítica– de Miguel Manzano.

Sin duda “Zamora, colores y luces, tierras y hombres” es una brillante antología de acendrado zamoranismo. Y lo es porque desde la cámara de Manzano, pasando por la noble y bien dosificada ambientación musical y de la mano de los textos escuetos de los versos de Machado y de Waldo Santos, leídos por Luis Felipe Delgado, todo ha contribuido –imágenes, sonidos versos– a lograr una conjunción de plenitud, un nuevo punto de vista sobre Zamora, su climatología condicionante, su estallido anual de vida, sus animales... sus hombres como punto final. Todo a través de un metódico análisis, muchas veces crítico, en profundidad. Un análisis que nos lleva a la síntesis final del porqué y del cómo de algo que podríamos calificar –si se nos permite la licencia de la innovación léxica– de zamoraneidad por los cuatro costados. Si el paradójico Ramón de las greguerías supo entresacar de su visión de España aquel verbo escueto del “españolear”,

Miguel Manzano, desde la misma entraña de las tierras, las cosas y los hombres de Zamora ha sabido llevar el zamoranismo a la máxima plenitud de su expresión.

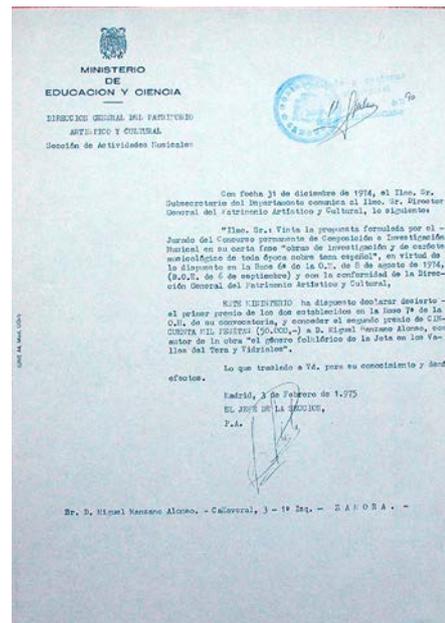
Un buen comienzo, no cabe duda, para un festival ya hecho, ya maduro y ya perfectamente conjuntado del que esperamos, en días sucesivos, muchas y agradables sorpresas". T. S.

Un premio nacional inesperado

Durante los meses de curso escolar yo seguí con mi tarea de recopilador, transcriptor y amanuense. La cosecha total de tonadas de jota iba en aumento porque una vez que comprobé que era uno de los géneros más abundantes, nunca se me olvidaba preguntar a las cantoras (sobre todo eran ellas las animadoras del baile) si sabían alguna jota. Un total de 224 fueron a parar al cancionero, casi una quinta parte del mismo.

Y fue después del verano que pasamos en el valle del Tera cuando, una vez transcritas, comprobé que sumaban 47, alguien, no recuerdo quién, me recomendó que las copiara en limpio y, con un breve trabajo introductorio, las presentara al *Concurso Permanente de Composición en Investigación Musical* que convocaba anualmente la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia. Debí de ser alguien muy enterado, pues recuerdo que me comentó que algunos años la convocatoria quedaba desierta por falta de trabajos. Sin mucha esperanza de conseguir un premio preparé el original con las 47 transcripciones, redacté un breve estudio en el que tracé las características estructurales de la jota de las tierras de Zamora, junto con un análisis de los sistemas melódicos que aparecían en la colección, en la que predominaban los sistemas modales sobre los tonales, y lo envié a su destino. Y cuando al cabo de unos meses ya me había olvidado de este asunto, recibí un oficio del MEC comunicándome que se me había concedido el segundo premio, quedando desierto el primero. Fueron, además, 50.000 pesetas que nos vinieron como llovidas del cielo, pues supusieron una ayuda importante a nuestra modesta economía, que equivalía a un poco menos de mi salario de un trimestre.

Pero además este premio tuvo para mí una importancia decisiva, pues mi nombre comenzó a sonar entre los musicólogos (alguno muy renombrado formó parte del jurado). Y además me dio ánimos para reunir un cancionero muy amplio, que pudiese figurar entre los trabajos importantes de recopilación de música tradicional.



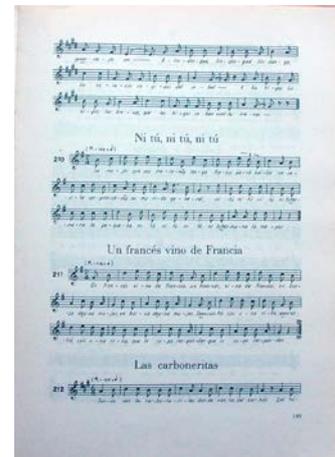
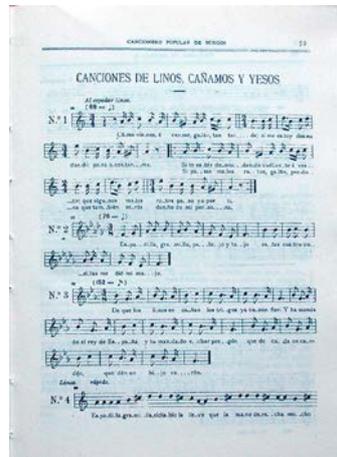
2º Premio de Investigación Musical



Páginas de cuadernos de transcripción

Del cuaderno de borradores a las autografías para la imprenta

Mi magnetófono echaba humo. Como mi horario de trabajo tenía largos espacios de tiempo, a pesar de las clases en el colegio, que pude concentrar en dos días cuando me las redujeron a la mitad, como referiré más adelante, disponía de mucho tiempo, que dedicaba íntegramente a mis ocupaciones musicales. Aprovechaba cualquier fin de semana para llegar a los pueblos más cercanos a la capital, en un radio de unos cincuenta kilómetros.



Algunos ejemplos de páginas de cancioneros

Los arreglos musicales para el coro, y sobre todo las transcripciones de los documentos sonoros eran las tareas que ocupaban mi tiempo 'libre'. Cuando el número de canciones recogidas andaba por las seiscientas comenzó a rondarme la idea de que era posible pensar en la edición de un cancionero de Zamora. Si los que había leído tantas veces, me decía yo a mi mismo, andaban por un contenido de unos 400 documentos, ¿por qué no iba yo a poder editar otro con más cantidad de material musical que cualquiera de los que conocía? El problema que me iba a surgir, por supuesto, era el de encontrar un editor para un libro que iba a resultar caro. Y fue entonces cuando empezó a bullir en mi cabeza otra idea: si yo mismo realizo las autografías y la maquetación de la parte musical, pensaba,

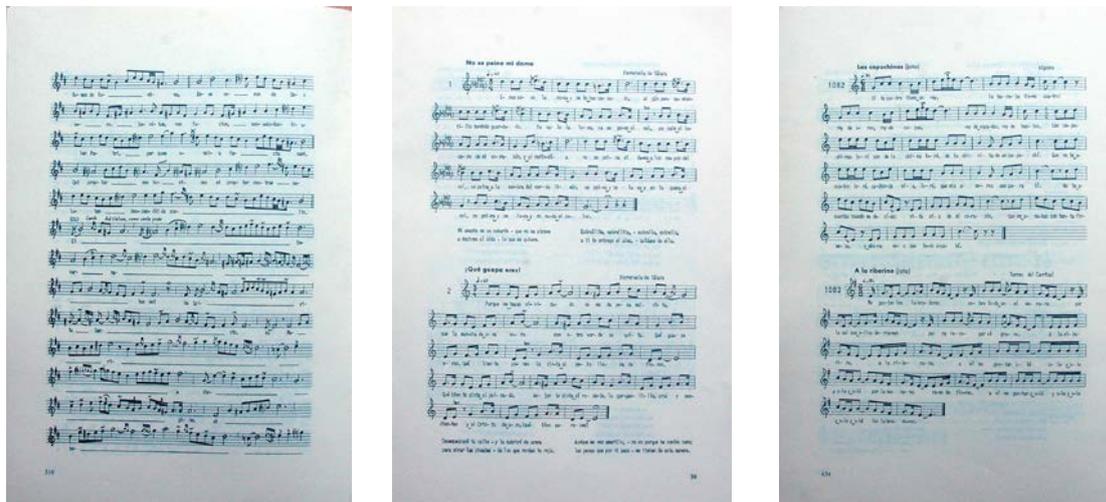
quizás la propuesta de edición no parezca disparatada a un editor profesional. Dedicué por entonces algunos días a estudiar con calma las grafías y los diseños musicales de las páginas de los cancioneros que tenía a mano. Y el resultado fue comprobar que, en general, eran un desastre desde el punto de vista de la estética de un libro bien diseñado: las páginas musicales aprovechadas a tope, abigarradas de melodías, y los textos de las canciones enviados a una especie de 'suplemento literario' al final del libro.

De este examen caligráfico y estético saqué una conclusión: si quería un libro con buena presentación, tenía que escribir yo mismo las autografías y después diseñar las páginas una por una. Puse en juego el procedimiento al que ya he aludido más atrás (tramo III-1, p. 7 y ss. de esta *vida de músico*). Encargué en la imprenta de un amigo y compadre mío un millar de folios con los pentagramas impresos en buena grafía y papel resistente, de buena calidad. Me entrené durante algún tiempo a coger pulso para que todas las claves, las cabezas de las notas y los corchetes individuales me quedasen con un tamaño idéntico; las barras de corcheas y semicorcheas las hice con regla; las alteraciones con una buena pluma de las que escriben con trazo fino en vertical y trazo grueso en horizontal. Al cabo de unos días de entrenamiento mi caligrafía mejoró notablemente, porque la escribía con todo el cuidado, y siempre sobre un borrador muy tenue escrito con lápiz blando, que después borraba. Me quedaban dos problemas por solucionar: la grafía de los títulos y números por una parte, y por otra el texto de las canciones, sobre todo el que va debajo de cada nota. Ninguno de los ensayos caligráficos que hice a pulso me convenció, porque la escritura manual, para que resulte aceptablemente estética, ha de hacerse con cierta velocidad, aunque con el inconveniente de que nunca tiene cada letra el tamaño ni el trazo idéntico. Añadida a esta dificultad había otra de mayor complicación: las frecuentes sinalefas de la escritura en verso exigían muy a menudo colocar hasta seis o siete letras bajo una figura musical, lo cual obligaba a separaciones muy diferentes entre las cabezas de las notas.

La solución me vino cuando, comentando esto con algún amigo o conocido, no recuerdo quién, me aseguró que la Olivetti había fabricado una máquina con caracteres muy estrechos, con la que podían escribirse hasta 128 letras o signos por cada línea. A ella me refiero y la describo en el *tramo III - 2 - p. 8* de esta *vida de músico*. Para la solución de la grafía de los títulos ideé otro recurso que sólo pude poner en juego después de haber clasificado y ordenado todas las canciones: busqué un tipo de letra recta negrita adecuado al tamaño de la notación y la escritura. Y cuando tuve todo el listado completo de los 1085 documentos musicales, encargué la impresión en papel adhesivo. Colocar los títulos encima de cada canción y el número de orden en el margen izquierdo del primer pentagrama de cada una, fue sólo cuestión de paciencia y tino para que cada título quedase paralelo al primer pentagrama.

Para ilustrar gráficamente todo lo que he explicado traslado aquí una reproducción de la primera y la última página del Cancionero, y además una de las que me llevaron más tiempo, por la densidad de la grafía y la cantidad de notas de adorno que lleva la melodía, que pertenece al *Incarnatus* (fragmento, el más solemne, del Credo que formaba parte de la *Misa solemne popular*,) cantado por Saturnino Esteban el Colchonero en mi pueblo natal, Villamor de Cadozos. No hice recuento de la cantidad de horas que me llevó este trabajo de autografista, heredero de los monjes que en el

scriptorium medieval llenaron de preciosas grafías las páginas de los cantorales. Sólo me faltaron las miniaturas de las ilustraciones para completar el parecido, que en este caso sobran.



Tres páginas del Cancionero de Zamora

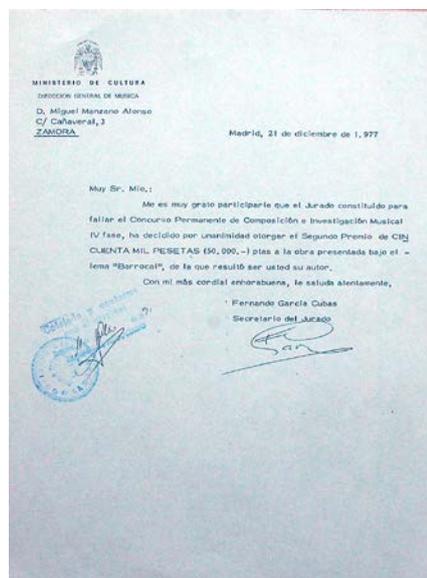
Por lo demás, haciendo este trabajo material que no requiere atención, sino cuidado, y que me llevó mas de dos años, pude escuchar varios centenares de discos de toda la historia de la música, y hacerme asiduo oyente de una buena parte de los mejores programas de Radio Clásica, que fueron para mí un buen complemento de formación y de información musical. (*Nota al paso:* Al cabo del tiempo jugaba muchas veces a adivinar cuál era el autor de una obra cuyo título no había escuchado. De las conocidas era raro que me fallara el autor, y de las menos conocidas por lo menos solía acertar en la época y estilo. Todavía no se había llegado a lo que hoy es Radio Clásica, en la que se pueden escuchar, además del repertorio básico de las grandes obras maestras, decenas de veces repetido, las obras más raras de cualquier autor conocido, las que no pasaron a la historia, porque probablemente no lo merecieron, y las de los autores más desconocidos, que generalmente no despiertan interés, y tampoco pasaron a la historia, aunque hoy sean rescatadas por 'musicólogos' y por intérpretes que se tienen que buscar la vida como sea, aunque aburran a las ovejas).

Ordenar más de un millar de tonadas. Nuevo premio nacional

Hacia la mitad del año 1977, cuando ya iba terminando las autografías del material que tenía recogido, más de mil documentos, me asaltó una preocupación, pues me seguían llegando propuestas y peticiones de continuar la recopilación. Si el material hasta entonces recogido, ordenado y autografiado ya llenaba 600 páginas de un tomo de gran formato, tamaño folio, ¿no sería el momento de detenerme para editar un primer tomo de la obra? Porque a este bloque de músicas había que añadir por lo menos, calculaba yo, otras 250 páginas de prólogo, estudio musicológico introductorio, comentarios e índices analíticos que facilitarían el uso y la comprensión de los aspectos musicales. ¿Y en qué lío me iba yo a meter con un mamotreto cuyo formato y peso iba a necesitar un atril? Ante esta duda decidí cortar por lo sano, y preparar la edición del primer volumen de un cancionero de Zamora. Así lo hice, quedando el contenido en

1085 documentos, como he apuntado. Ordené las canciones siguiendo el criterio que aprendí de los que yo consideré siempre mis mejores maestros en este aspecto: Federico Olmeda y sobre todo Manuel García Matos, que abren sus cancioneros con la sección de *tonadas de ronda*, porque es en las que cumplen esta función donde encuentran las canciones de mayor perfección e inspiración en las melodías y en los textos, por lo que deben ser consideradas como las más representativas de la tradición de los ámbitos geográficos que ellos exploran. (*Nota al paso*: después he podido comprobar que tales criterios son 'manifiestamente mejorables', como he podido demostrar con la edición de los otros dos grandes cancioneros que publiqué después de este primero, el de León en 6 tomos y el de Burgos en 7.) Hice dos fotocopias del original musical, debidamente paginadas y numeradas, y las encuaderné para poder manejarlo, ya que me propuse comenzar rápidamente a estudiar el material para redactar toda la parte teórica.

Fue entonces cuando me vino la idea de probar suerte por segunda vez presentando a concurso el original completo del *Cancionero de Folklore Zamorano*. Así que redacté una introducción breve con un listado de secciones y una relación de pueblos e intérpretes y la envié al mismo destino que el trabajo anterior premiado, presentándola al Concurso Permanente de Composición e Investigación convocado en el año 1977, pero por la Dirección General de Música del ya Ministerio de Cultura, que comenzaba a adquirir autonomía propia. Y a pesar de que esta vez tenía menos esperanzas que la anterior, recibí de nuevo el segundo premio y la misma recompensa, como se puede ver en el documento que traslado aquí. Ignoro si esta vez quedó de nuevo vacante el primer premio. Ello demuestra que por entonces todavía no eran multitudes de titulados y de estudiosos de temas de Musicología los que se dedicaban a la investigación. Suerte para mí.



**De nuevo 2º Premio
Nacional de Investigación**

2. Voces de la Tierra se afianza y crece

En el tramo anterior dejo al grupo Voces de la Tierra ya afianzado en Zamora y proyectando su actividad cantora hacia la provincia en primer lugar, pero también, en los primeros años, aunque fuera en salidas esporádicas, a otros lugares: Salamanca, Béjar, Valladolid, Palencia, Astorga, Gijón y Madrid (otros dos conciertos). Las actuaciones en lugares alejados, y más si había que pernoctar, complicaban mucho la vida a los componentes del grupo. A las dificultades normales que todo coro de aficionados suele tener, unas de tipo familiar y otras de carácter económico, había que añadir en nuestro caso las que surgían por el hecho de que nos veíamos obligados a llevar con nosotros el equipo de sonido, los instrumentos y el estrado de tres alturas en el que los cantores tenían que situarse, con el incomodo de la carga, instalación y descarga, tareas que

realizábamos nosotros mismos. Y hablando de complicaciones, cada concierto me suponía a mí tomar el coche, atravesar la ciudad de norte a sur, traer a mi casa a mis padres y hermanas (las dos cantaban en el coro) para que ellos se quedaran cuidando a nuestros tres hijos pequeños, y volver a llevarlos a su casa una vez que habíamos regresado del concierto, hacia la media noche o más tarde. A pesar de ello, como los principios de una agrupación coral siempre van cargados de ilusión y buen ánimo, el ambiente era bueno, el compañerismo se percibía, y la alegría de ver con cuánta satisfacción nos escuchaba el público nos ayudaba a trabajar con ahínco en los ensayos, que al principio tenían lugar dos veces a la semana.

Del total de los 150 conciertos que el grupo cantó, por lo menos la tercera parte tuvieron lugar hasta el final de la década de 1970. De la mayor parte de ellos quedó referencia en la prensa local. Mi hermana menor, maniática de coleccionar, recortó y guardó la mayor parte de ellas, que conservo. Producen al releerlas la nostalgia de los viejos papeles que a medida que van pasando los años recuerdan lo olvidado, al tiempo que vuelven a adquirir el color de la paja y madera molida que les dio el ser. Los cronistas de la prensa estaban a la caza de algo que resultaba nuevo: Voces de la Tierra significaba un renacer de la canción popular zamorana cantada en una forma que respetaba íntegramente los textos y las melodías que Miguel Manzano estaba recogiendo por toda la provincia, y que el público escuchaba con emoción. Este era siempre el argumento de las crónicas.

Y algo parecido ocurría cuando cantábamos fuera de Zamora. También las notas de prensa captan lo que de nuevo ofrecía nuestro grupo, un coro singular que no se parecía a ningún otro y un repertorio totalmente nuevo, que yo fui haciendo crecer durante diez años hasta 75 obras, casi todas las que integran los núms. 16-24 de mi catálogo, la mayor parte de ellas para coro unisonal alternando con polifonías a 4 y 5 voces mixtas y un cuarteto instrumental integrado por teclados, guitarra rítmica, contrabajo y percusión.

Visto con la perspectiva de más tres décadas, el estilo del repertorio de Voces de la Tierra consiguió que un público muy poco acostumbrado a escuchar música coral cogiera afición a ella. Si repasamos el repertorio habitual de los coros, escasos, que por entonces tenían actividad en las capitales de provincia y en algunas ciudades y villas de cierto tamaño, entre cinco y diez mil habitantes, comprobaremos que era limitadísimo en obras, uniforme en sonido y poco atractivo para la gente no habituada a escuchar música. Hay que recordar que la mayor parte de las composiciones corales habían sido compuestas por maestros de capilla de las catedrales, que hasta poco antes fueron los únicos músicos con preparación para componer y armonizar canciones. Los únicos músicos 'civiles', por así decirlo, eran los



Presencia continua en la prensa local

directores de algunas bandas de música. Los primeros habían sido educados en un estilo musical severo, en el que fundamentalmente se interpretaban obras litúrgicas, sobre todo en latín. En cuanto al repertorio de obras no religiosas, la reiteración era la norma. Y en cuanto a la música coral de raíz popular, el estilo coral severo se llevaba a las armonizaciones y arreglos polifónicos, con los recursos tópicos de un estilo coral que se fue contagiando de unos lugares a otros, en el que alternaban los pasajes homofónicos con breves fragmentos contrapuntísticos y las imitaciones de los ritmos a base de tarareos silábicos. Y además con menoscabo del texto, que se tomaba como un mero soporte para la melodía. Pocas eran las excepciones a esta forma de hacer, excepto en las grandes ciudades, donde la música 'civil' y las obras que contenían sonoridades renovadas, poco habituales, comenzaban a interesar a un público con afición y cultura musical, que por razones obvias escaseaba en el ámbito 'provinciano'.

El repertorio coral que en este ámbito se cantaba por los años 70, hay que reconocerlo, fue casi siempre soporífero: canciones manidas y repetidas, tomadas en su mayor parte de viejas antologías del P. Martínez y de Rafael Benedito, más algunas de las más popularizadas de cada región o provincia, y unos arreglos tocados por el tic de los viejos maestros que desde los años 40 venían destruyendo la estructura de las melodías y textos para conseguir efectismos corales imitativos de la sonoridad de las bandas de música. La gente que asistía a un concierto coral de este tipo era siempre la misma, la que busca algo más, pero al no encontrarlo se tiene que conformar con lo que le dan. Y si por casualidad apuntaba algún destello de música coral renovada, solían ser arreglos experimentales que pillaban al público sin preparación suficiente para ponerse receptivo hacia cualquier novedad que lo sacara de sus costumbres. Evidentemente me estoy refiriendo a ciudades de provincia no muy grandes, en las que siempre los recursos musicales fueron escasos.

De algunos de nuestros conciertos tengo recuerdos todavía muy claros. Como el que cantamos en el Casino Obrero de Béjar, en un acto de homenaje al escultor Mateo Hernández. El recinto estaba abarrotado por un público entregado que rodeaba de frente y por los lados el estrado, que no escenario, que vibró con nuestras canciones. Al final se me acercó un oyente entendido literatura y en música, se notaba, diciéndome que, de todo el repertorio, la pieza que más le había gustado fue la *Reyerta entre novios*, por su forma literaria y por el final polifónico *a capella*.

O el que cantamos en Palencia, en agradecimiento al personal (una comunidad de monjas y los celadores y enfermeros) del 'manicomio' por su entrega a tan difícil trabajo, escuchado también por los internados, que disfrutaban a su manera demostrándolo con exagerados gestos y emocionándonos con esa mezcla de amor y lástima que nos producen estos seres. El coro se entregó aquel día al cien por cien. O aquel otro de Gijón,



Concierto en el Casino Obrero de Béjar

adonde nos llevaron zamoranos que trabajaban en la ya antigua Universidad Laboral, que en unión con otra peña de paisanos nuestros que allí acudieron, nos impedían subir al autobús de regreso para poder corear con nosotros las canciones de una despedida que nunca terminaba. Recuerdo también, por otros motivos, el que cantamos al alimón con el grupo *Aguaviva* en el Teatro Principal de Zamora durante las fiestas de San Pedro, compartiendo el éxito con un conjunto de un estilo totalmente diferente del nuestro, del que terminamos siendo amigos. Emotivo fue también el que los alumnos de la vieja escuela de arte 'San Ildefonso' nos invitaron a cantar en la ceremonia en homenaje a los maestros pintores Daniel Bedate y José María García "Chema", que habían iniciado a toda una generación de pintores zamoranos.

Un concierto que hizo época. Navidad de 1976

Tuvo lugar en la Navidad de 1976, en la iglesia de La Magdalena. Lo repetimos tres días consecutivos para dar lugar a que el aforo reducido de este bello templo románico no fuera obstáculo para que nos escuchara todo el que quisiera. Desde hacía algún tiempo me venía rondando la idea de ofrecer un concierto navideño que fuera una especie de catálogo sonoro de las diversas formas de cantar la Navidad en cada país y en cada tiempo: desde un himno gregoriano hasta el *Jingle Bells* (*Din, dan, don*) en versión a 5 voces en el estilo de Ray Conniff, desde Alemania hasta Andalucía, desde la rotundidad de un coral de Bach hasta la simplicidad de una loa rústica en la voz unisonal, pasando por la sonoridad honda de *No lloréis, mis ojos*, en una versión a 5 voces. Un año entero me costó preparar aquel concierto, componer los arreglos corales e instrumentales y ensayar sin descanso hasta dejar todos los cabos bien atados. La iglesia de La Magdalena estuvo a reborar los tres días. Pero mereció la pena el esfuerzo, porque seguimos cantando el concierto durante los cuatro años siguientes, en diferentes templos y lugares, entre otros en la iglesia de San Andrés. De este concierto se conserva una grabación, y además un disco que se puede escuchar en esta misma web: www.miguelmanzano.com/tradicional.html.

PROGRAMA	
PARTE PRIMERA	
1. HOHE NOBIS COELOURUM REX. Responso de misas de Navidad (8 v. m.)	G. de Aróstegui
2. A SOLIS ORTUS CAROLINE. Himno a la Virgen María	Canto gregoriano
3. EN MEDIO DE LA NOCHE. Coral de la Misas Luteranas (4 v. m.)	J. S. Bach
4. LOA DE NAVIDAD. Cora instrumental flamenco, dialogado	Folklóre zarzuro
5. NO LLORES, MIS OJOS (8 v. m.) Tercio de Luis de Villeg	Popular en Castilla
6. EL SANTO Y LA VIRGEN. Cora instrumental dialogado	Instrumento popular navideño recopilado en Tera
7. VINDI PASTORCITOS (8 v. m.) S. SALAD 99 (8 v. m.)	Popular en Salgado Miguel Manzano
8. De «Salmos para el pueblo»	
PARTE SEGUNDA	
1. OUI, BELLE (4 v. m.)	Melodía popular vasca
2. NOCHEBUENA (4 v. m.)	J. Ignacia Prieto
3. ABEYO AZUL (4 v. m.)	Melodía alemana
4. VARIACIONES SOBRE UN TEMA NAVIDÑO	J. F. D'Adria
5. CAMPANAS DE NAVIDAD (4 v. m.)	Melodía popular alemana
6. DIN DAN DON (8 v. m.)	Popular en EE. UU.
7. NOCHE DE PAZ (4 v. m.)	Göhler
8. ADESTE FIDELIS	Himno lituano
Adaptaciones, arreglos corales e instrumentales de M. MANZANO	
COMENTARIO	
<p>Por cierto que en las fichas navideñas, el Grupo FOCOS DE LA TIERRA contribuye con su aportación musical a la conmemoración de esos días que todo el mundo celebra de alguna forma. Este año son las antiguas Iglesias de Santa María de la Alfranca y del Santo Martín de Noya las que, respondiendo y ampliando, con un retribución contemporánea de los estilos más antiguos, los salmos que FOCOS DE LA TIERRA cantaba para las ceremonias. Con el presente programa, el Grupo quiere dar una amplia muestra de la diversidad de estilos musicales que la Navidad ha inspirado en los más diversos pueblos. Desde la sencillez y austeridad de los métodos gregorianos, desde la fuerza impetuosa de LA LOA DE NAVIDAD hasta la jovialidad del DIN DAN DON, cubren ho-</p>	<p>der los matices: la solemnidad del estilo coral alemán, el entusiasmo sobre la melodía vasca, la gracia zarzuroca y coreográfica de esas VARIACIONES sobre un tema navideño, la ternura y lirismo de un villancico de Lope de Vega, la responsorial alegría de NOCHEBUENA, la elegancia sobria del ADESTE FIDELIS, resumen de la diversidad musical que vive en la Navidad. Así, como el antiguo</p> <p>FOCOS DE LA TIERRA ofrece estos recitales en la seguridad de que volverán en los próximos años que nos traiga y siempre llenos de alguna muestra nuestro tradicional modo de ser, de pensar, de vivir, de cantar y de creer.</p> <p>Fuente: Navidad de 1976</p>

Programa del concierto de Navidad



Con Juan Manuel y con Goyo en San Andrés, cantando una pieza gregoriana

**Y un nuevo LP: "Corales para una noche de paz"
Navidad con Voces de la Tierra**

Pero además porque el sello Pax se interesó por el contenido del programa y pudimos grabar un nuevo LP, para mí el 6º, y el nº 19 de mi **catálogo de obras**, en la misma iglesia de La Magdalena donde estrenamos el concierto. El sello trajo su equipo de grabación, su técnico de sonido, Enrique Díaz, con José Pagán en su papel de siempre, como asesor de grabación, y con el Sr. Boeta, director del sello, que se alegró de saludarme de nuevo, y permaneció en la sombra, a una distancia discreta, y disfrutó de los sonidos y del bello recinto. Así me lo manifestó al final. Hombre culto, de una educación exquisita, lo recordaré siempre como el que me sacó del anonimato provinciano al lugar que como creador de las nuevas músicas que entonces se necesitaban, él creyó que me correspondía. No mucho tiempo después me enteré de que había fallecido repentinamente, cuando ya fue tarde para haber estado presente en sus exequias. El sello Pax, al menos a mí me lo parece, empezó a cojear desde que él desapareció. Que valgan estas palabras para su memoria, en recompensa de lo que le debo. Alguien las hará llegar quizá algún día a alguna persona allegada. Así lo deseo.

El disco se publicó con el título *Corales para una noche de paz* y con el subtítulo *Navidad con Voces de la Tierra*. En el catálogo de obras dejo escrito el comentario al contenido musical. Para el Grupo y para mí fue un nuevo empujón hacia un renombre que nos íbamos ganando a pulso, dentro y fuera de nuestra tierra.

Hacia el patrocinio de la Caja de Ahorros de Zamora

Esta expansión social de nuestra actividad, que siempre tenía repercusión en la prensa y en la radio, y sobre todo la grabación de tres discos LP en poco tiempo fue lo que hizo que los dirigentes de esta entidad, que tras unos pocos años de inicio había adquirido una gran expansión en la provincia de Zamora, terminaran por proponer al Grupo un patrocinio y ayuda que no mucho tiempo antes yo había pedido y se habían negado a prestar. La llamada al Grupo para tratar sobre un posible patrocinio fue posible desde que la Obra Social de la entidad comenzó a ser gestionada por Antonio Redoli. Encargado del área de cultura e imagen de aquella institución, me llamó un día a su despacho y me propuso lo que poco tiempo antes me habían negado sus superiores: el patrocinio del grupo Voces de la Tierra. No por hacerme de rogar, sino por dejar bien claros los puntos sobre los que debería apoyarse el patrocinio, le pedí un tiempo de espera. Durante el cual, de acuerdo con la Junta Directiva de la Asociación Cultural que regía nuestra actividad, redactamos un escrito que asegurara unas condiciones favorables a la expansión de nuestra actividad y el apoyo económico necesario para la promoción y expansión de nuestro proyecto musical. Poco tiempo después recibí una nueva llamada de A. Redoli para comentar un esquema detallado de todos los aspectos sobre los que se basaría nuestra relación con la Caja: una ayuda económica anual que respondiera a nuestra relación de necesidades; la no ingerencia de la Caja

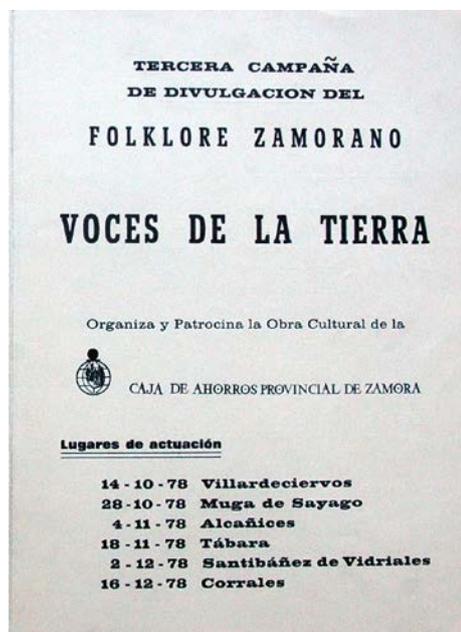


en forma de administrar nuestros fondos y nuestro patrimonio; el uso de un local con las instalaciones y medios adecuados para realizar los ensayos; ayuda a la adquisición de algunos instrumentos, un telón de fondo para el escenario y un complemento del uniforme (parte de él, diseñado por Antonio Pedrero, ya lo habíamos adquirido); acordar un calendario mínimo de actuaciones por año; el archivo artístico seguiría siendo de nuestra propiedad, así como la confección de los programas; y obligación de que en todas las actuaciones quedara constancia bien visible, en los programas y carteles, del nombre de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Zamora, en la cual quedaría integrado el Grupo Voces de la Tierra.

El acuerdo satisfizo a ambas partes y quedó firmado (conservo la copia) al final de 1976. Por la nuestra era evidente que iba a suponer una gran ayuda. La Caja nos asignó una cantidad fija por cada actuación, que irían a parar a un fondo que nos permitiera realizar cada cierto tiempo un viaje artístico con un destino y unos programas bien planificados. Nos acondicionaron primero un local provisional que nosotros mismos nos encargamos de decorar e insonorizar. Allí permanecimos unos tres años, hasta que fuimos a otro mucho más espacioso, con un estrado semicircular en dos alturas, tres aulas insonorizadas y un despacho-recepción. Todo ello pensado para la apertura de un Aula de Música que, además de Voces de la Tierra, integrara enseñanza musical desde preescolar hasta primeros cursos y Conservatorio. A esta nueva actividad me referiré más adelante.

El acuerdo, respetado por ambas partes, dio lugar al periodo de tiempo más fructífero para el Grupo, tanto en el aspecto de la actividad artística como en el de la organización de los conciertos. Para mí resultó aquella una de las etapas más creativas. Un total de 73 arreglos musicales para coro a cuatro voces y un cuarteto de instrumentos estrenó en sus 11 años de actividad Voces de la Tierra, y alrededor de 140 conciertos cantó bajo mi dirección. El estímulo de cantar para un público entregado, que siempre disfrutaba de nuestras músicas, y la comodidad de saber que los detalles prácticos, los programas, los carteles, los viajes y la cena posterior estaban siempre preparados, suponía para mí una situación cómoda: yo era una especie de liberado para el trabajo musical.

Cuando un pueblo o villa quería un concierto de Voces de la Tierra, el procedimiento era hablar con el delegado de la zona correspondiente, que se encargaba, de acuerdo con la oficina de la Obra Social, de solucionar todos los detalles prácticos. En los ocho años que duró el patrocinio, el grupo cantó cerca de un centenar de conciertos, la mayor parte de ellos en la provincia de Zamora, como era lógico. Si algún pero se podía poner a esta actividad era que de vez en cuando nos tocaba cantar en pueblos un tanto perdidos, y con una asistencia escasa, y a veces también en locales poco aptos (porque el censo no daba más de sí, pues acudía todo el mundo a escucharnos). Eso lo captábamos y lo comentábamos con cierta sorna entre nosotros: 'Es que



quieren abrir dos cartillas en...' (aquí el nombre de una aldea). Pero era sólo de vez en cuando, y teníamos que cumplir el compromiso. En estos casos era yo el que peor llevaba la actuación, pues me veía a mí mismo en un cierto ridículo porque pensaba: 'Estar cavilando entre un acorde con sexta o con séptima para que lo escuche la gente de... no quiero citar nombres, ¿merece la pena?' Pero me respondía a mí mismo diciéndome que quien tenía que disfrutar antes que nadie de las músicas que inventaba era yo mismo, y en segundo lugar el Grupo, en el que había una mayoría con gran afición, que tenían capacidad de distinguir calidades. Pero además de estos itinerarios rústicos estaban los conciertos en Zamora, que fueron muy numerosos y siempre con locales llenos de un público entusiasta, y de vez en cuando en algún centro de población donde éramos escuchados por un público numeroso.

Otro concierto para recordar: Músicas en la Semana Santa

En el mismo estilo y con un repertorio esta vez dedicado a las músicas de la Semana Santa, fue también muy renombrado el concierto que, dos años después del dedicado a la Navidad, interpretamos durante cuatro años consecutivos. Lo estrenamos con un doble concierto, uno en la Iglesia de San Andrés en el Sábado de Pasión y otro en el Teatro Principal en la mañana del Jueves Santo del año 1978. El programa era fácil de preparar, pues el repertorio tradicional de ese tiempo contiene cientos y cientos de obras de variado estilo. El programa del acto, ya patrocinado por la Caja de Ahorros, da una idea clara del intento que perseguíamos con este concierto, cuando



Programa del concierto de Semana Santa

todavía nadie había pensado en un pórtico musical a la Semana Santa de Zamora. Además de las piezas corales características, dos corales de Bach y dos piezas gregorianas, yo aproveché la ocasión para recordar a mi maestro Gaspar de Arbaolaza con las *Aclamaciones litúrgicas a la Resurrección*, preciosa pieza coral que yo canté de niño bajo la dirección del propio Maestro. Quisimos que fuera nuestra contribución musical a una celebración popular que pone en vilo a la ciudad durante las fiestas de Pasión. Lo repetimos dos o tres años más, no recuerdo bien. Pero además fue también, al igual que el de Navidad, el que nos proporcionó la ocasión de grabar un nuevo disco: *Semana Santa en Zamora*. Aunque este disco contiene tres canciones con arreglos instrumentales míos y una obra original, no lo incluyo en mi catálogo de obras porque la mayor parte del contenido está integrado por obras de otros autores Pero aquello sucedió algunos años después, como más adelante referiré. Porque aquel disco trajo consecuencias.

Escocia, Alemania y Roma: tres tournées para recordar

Todos los componentes del Grupo recordaremos siempre estos tres viajes 'artísticos', porque fueron para nosotros una recompensa y un estímulo extraordinarios. Aunque estuvieron separados por tramos de dos o tres años, los incluyo todos en este epígrafe porque estuvieron motivados e inspirados en idénticos motivos: premiarnos nuestros esfuerzos musicales al mismo tiempo que dábamos a conocer nuestro repertorio de 'música española' en tierras lejanas. Y gastarnos el dinero ganado con nuestros conciertos patrocinados por la Caja de Ahorros Provincial de Zamora (patrocinio al que me referiré más adelante con detalle), al que teníamos que añadir una pequeña cuota para completar el pago de los gastos.

El viaje a Escocia 'se nos puso delante' medio en broma y terminó siendo un buen proyecto: bien pensado y bien realizado. La circunstancia favorable fue que entró a formar parte del Grupo una profesora en prácticas en la Escuela de Magisterio, en la que Fabri era alumno por entonces. María, así se llamaba, nos escuchó un día en un concierto y quedó encantada de lo que oyó, Y otro buen día la invitamos a que formara parte del Grupo, pues ella había pasado también por otro coro en sus años de estudiante. Aceptó inmediatamente. '¿Y por qué no vamos a cantar a Escocia?', dijo un día alguien, en son de broma. María respondió, en serio, que era posible. Si podíamos pagarnos nuestro viaje, ella se encargaría de prepararnos allá una gira de conciertos y una residencia a buen precio. Dicho y hecho. Teníamos ahorros, ganados con nuestras actuaciones cañeras, a los que tuvimos que añadir una cuota personal. Teníamos como miembro del Grupo, aunque no cantor, a un especialista en viajes, que trabajaba en la oficina de Turismo, Serafín Alejo. El viaje era estimulante: en autobús hasta Bilbao, embarque en el buque Patricia, incluido el autobús con su conductor, Paco Mora, a quien considerábamos otro más del Grupo, y desembarque en Sauptanthon. Dos noches y un día en el Patricia en los que dio tiempo a todo: mareos, baños de sol y aire, canciones en cubierta, tiro al plato, carreras de caballos... ¡ide madera!, avanzando a impulsos de un dado enorme sobre un itinerario pintado en las maderas de la cubierta, y recital improvisado en el salón, alrededor del piano, para los compañeros de viaje. Desembarque y viaje en nuestro autobús: Gran Bretaña de sur a norte: todo el día y parte de la noche, llegada hacia las dos de la mañana y recepción, con abrazos y besos, y una sopa de tomate abrasando, que nos quitó el frío. Habíamos llegado a la altura de Estocolmo, a 56'3 grados de latitud norte, y la primavera, allí incipiente, de vez en cuando se nos volvía semiinvierno.



El buque Patricia, recinto de feliz estancia

La estancia se nos hizo corta porque había muchas cosas que ver. Después del concierto de saludo, en la Universidad de St. Andrews, los desplazamientos en autobús hacia las dos ciudades donde dimos otros conciertos, nos dieron ocasión de conocer las poblaciones norteñas en que cantamos, Invernees y Aberdeen. En otros dos días libres pudimos hacer dos visitas bien turísticas. La primera a Edimburgo un día entero, admirando su belleza, su situación, sus jardines, su vida ajetreada, paseándola con calma. Y la segunda, ¡no podía ser menos!, al lago Nees,

donde vimos el monstruo, no vivito y coleando, que aquel día no le tocaba aparecer, sino en la famosa foto trucada de Wetherell, en el restaurante donde comimos. Pudimos, no obstante, dar un largo paseo por la orilla y hacernos la foto de rigor. En el concierto de Aberdeen, por cierto, en el auditorio de la Universidad completamente lleno, pudimos escuchar, cuando el largo aplauso final se iba debilitando, una voz que, desde atrás, gritó: '¡El tío Babú!' Luego pudimos saludar al peticionario, si mal no recuerdo descendiente de Unamuno y enseñante en aquella Universidad. Oírlo para creerlo.



Al borde del Lago Nees

Nuestro concierto final, de nuevo en la Universidad de St. Andrews, fue un homenaje al profesorado y al alumnado. Nuestro mentor, el profesor Douglas, catedrático allí de lengua española, fue nuestro introductor y comentarista. Vimos a un público entregado a aquellos sonidos extraños, tan 'sureños', tan cálidos, tan diferentes de los semipseudocélticos (¿o auténticos?) de las músicas populares de aquellas tierras. Cena de despedida y partida al día siguiente, muy de mañana, para poder embarcar a tiempo, esta vez al revés: dos días y una sola noche en el Patricia, ya con la nostalgia de lo que se nos terminaba. Menos más que Serafín, nuestro guía, nos tenía comprometida en un



Paseo por una calle Hamelin

restaurante de carretera a la salida de Bilbao una macrofabada y un chuletonísimo que nos hicieron olvidar las comidas y cenas, algunas 'medio en bromas', de aquel inolvidable viaje. Nuestra cartilla se quedó sin ahorros, pero nos mereció la pena. En lo musical y en todo lo demás.

El viaje a Alemania, dos años después, fue meticulosamente preparado por mi amigo Miguel Cortada, a quien habíamos conocido Encarna y yo en nuestro viaje de boda, como ya he relatado. Pero tenía un destino tan turístico como musical, pues así lo habíamos decidido para premiarnos nuestro trabajo musical de dos años muy activos, y así lo habíamos pactado con el profesor Cortada. Todavía conservo la carta en la que nos explicaba el plan que nos había preparado, conforme con nuestro programa. Nuestro destino era Bielefeld, ciudad norteña, a la altura de



Universidad de Bielefeld

Holanda, capital de Westfalia-Renania, en cuya universidad era catedrático de lengua española mi amigo. Allí nos buscó un hotel modesto, pero encantador, situado en medio de un bosque cercano a la ciudad. De acuerdo

con nuestros planes, nos planificó una excursión para cada día, desde el lunes, 30 de abril, hasta el domingo, 7 de mayo: conocer la ciudad y la Universidad y concierto en la universidad popular (lunes, 30); excursión a Münsterland y actuación en Dortmund (martes, 1 de mayo); excursión a ciudades medievales (entre ellas Hamelin) y actuación en el balneario de Oeynhausen miércoles, 2; excursión a lugares típicos y actuación en el balneario de Bad Diesen, 3; viernes, 4, día libre: visita a la ciudad, compras...; sábado, 5, actuación en Bielefeld; y domingo, 6, "misa de españoles". Regreso el lunes, 7. Como buen catalán de raza, tenía todo bien pensado, y el programa se cumplió casi en su totalidad. Él mismo nos acompañó a casi todos los lugares y cumplió a la perfección el papel de guía ilustrado, con explicaciones cultas y buenos golpes de humor. Nos hizo conocer en pocos días a los alemanes y la parte de Alemania más tranquila y menos industrial.

Uno de los recuerdos más placenteros que trajimos de allí, además de la acogida y las atenciones de Miguel Cortada, entre otros muchos, fue la excursión a las ciudades medievales. En Hamelin tuvimos la suerte de animar una feria callejera, entonando algunas canciones de nuestro repertorio acompañadas con mi acordeón. Yo me veía (el chiste es malo, ya lo sé) como el flautista, arrastrando tras de mí... isólo a los del Coro!, por supuesto, aunque conseguimos que mucha gente nos saludara y sonriera al pasar, y que el Ayuntamiento nos invitara a un caldo caliente (habíamos entendido que era una comida y nos quedamos con más hambre que traíamos). Llegamos hasta el mismo borde del río, donde un cartel hacía alusión al suceso que refiere uno de los cuentos más célebres de todo el repertorio europeo. Otro recuerdo muy bueno fue uno de los conciertos en un balneario. Cuando los jubilados y jubiladas nos vieron llegar al salón con todos nuestros estrados e instrumentos a cuestas, percibimos sonrisas y comentarios de guasa y de lástima. Pero cuando comenzamos el concierto con la *Canción para el camino*, sobre una melodía conocida y cantada en toda Alemania, vimos cómo nos habíamos ganado al público. El resto fue fácil. De regreso todavía pudimos conocer en Stuttgart una colonia de españoles, con los que compartimos buena cerveza antes de subir al autobús que nos devolvió a casa, siempre llevado por nuestro amigo Paco Mora.



Visita a una granja agrícola



Concierto en Bielefeld

El viaje a Roma ya fue abiertamente turístico. Sólo teníamos comprometido un concierto en la Casa de Cultura de Gerona, que todos recordamos como uno de los mejores en toda la trayectoria del Grupo. Hicimos estación dos días en Montecarlo-Mónaco, residiendo en un albergue

precioso, diseñado nada menos que por Jean Cocteau. La mano de un gran artista se veía en infinidad de detalles. Nos impresionó especialmente un anfiteatro al aire libre, con vistas al mar, en el que quedaban preservados por el graderío varios pinos que formaban parte de un conjunto singularísimo. Algunos pudieron probar fortuna en el Casino mientras otros descansábamos, pero nadie se enteró de la suerte buena o mala de los ludópatas. Alguna canción pudimos entonar por las calles, creo recordar, y también algún cántico en un acto de culto celebrado en una casa de religiosas donde residía una conocida de Fabri, que fue quien nos preparó nuestro alojamiento. Admiramos por fuera el palacio de Raniero y Grace Kelly, pero no nos concedieron audiencia, y la cuota por ver pasar a la reina al otro lado de una cristalera no entraba en nuestro presupuesto (otro chiste malo, qué le voy a hacer).



En el taller de Murano

A los dos días seguimos bordeando la costa y paramos en Nimes, otra bella ciudad para admirarla con más calma, en la que pernoctamos y tuvimos una fuerte discusión con los recepcionistas, con la que logramos cortar un abuso económico. El carné profesional de nuestro guía y mi mediocre pero inteligible traducción de sus quejas en un francés macarrónico, aunque más por los gestos que por el vocabulario (aunque me faltaba un apartado de tacos), nos sirvió para algo. Hicimos otra parada en Cannes que debió de ser bastante larga, pues recuerdo que mientras el grupo se dedicó a ver la ciudad, Encarna y yo nos acercamos a Vallauris para ver el taller-museo que acoge la exposición permanente de las cerámicas de Picasso. Por entonces ya era mi mujer una más que aficionada al oficio artesano que después fue su profesión. Al día siguiente ya estábamos en Roma. Y allí ya teníamos organizado el itinerario turístico para... la visita del cateto, que nos trazó el propio conductor y dueño del autobús, que había llevado a Roma decenas de peregrinaciones. Y la verdad, nos pudimos enterar de lo principal y conocer, desde el autobús, los puntos de referencia más imprescindibles. Y de paso las dimensiones enormes de una ciudad extendida más a lo ancho que a lo alto.



Foto obligada, sobre el puente de Rialto

Alguien también, no recuerdo quién, nos reservó un lugar en las primeras filas para asistir a una misa del Papa en la Plaza de San Pedro, con un sol de justicia cayendo sobre nosotros. Paloma Gómez Borrero, que había sido la intermediaria, nos saludó con cortesía y atención. La misa en la Plaza de San Pedro fue para mí un acto aburrido e incómodo: más de dos horas soportando un sol de justicia, viendo al Papa en lejanía, aunque a cuatro pasos de tres o cuatro filas de venerables pestorejos de los Cardenales, tocados con el solideo rojo. Una prueba de resistencia física. A decir verdad,

lo que menos me interesó de todo lo que vi en Roma fue el Vaticano y sus alrededores, a excepción de lo que de único contienen el museo y las pinturas de la Sixtina.

Entre los objetivos turísticos del viaje, menos mal, también estuvieron ciudades como Pisa, Florencia, y Siena, en las que nos detuvimos lo imprescindible para que nos quedara el recuerdo de lo principal, y Venecia, donde hicimos una pernocta que incluyó, cómo no, una gondolada que, ipso casualidad!, iba a tener lugar aquella noche (como todas las noches, y para todos los turistas, claro), la visita a una fábrica de vasijas y objetos de cristal de Murano en la que vimos soplar el vidrio, y una pasada por el puente de Rialto. Nuestro conductor era experto en estas excursiones y tuvo el acierto, junto con nuestro guía Serafín Alejo, de pasearnos por los lugares tópicos, que sin embargo tienen el valor de dejar un recuerdo básico de cada ciudad visitada.



Le pont d'Avignon

El viaje de vuelta fue rápido, con mucho autobús y mínimas paradas de descanso y pernocta. Objetivo cumplido.

La vuelta a casa, como siempre ocurre, fue mucho más breve y muchísimo más nostálgica. Aunque nos dio ocasión de detenernos en algunas ciudades a tomar un respiro, o una comida, entre ellas Avignon, donde pudimos visitar el célebre castillo donde seis Papas y dos antipapas gobernaron la Iglesia, sostenidos y sometidos por poderes políticos. Soberbia fortaleza, que deja a uno pasmado ante aquel insultante testimonio del maridaje del poder religioso y el político.

En resumen, un viaje escasamente musical, pero con muchos detalles para disfrutar y recordar.

Para terminar esta relación de viajes añadiré que también conservamos muy buen recuerdo de un intercambio que hicimos con la Coral de Motril, fundada y dirigida por Antonio Lorenzo, que, después de haber sido mi sucesor como organista en la catedral de Zamora, también por mandato episcopal, también dejó el puesto y poco después colgó los hábitos. Eran los años de lo que un periodista que publicó un libro con entrevistas denominó 'La gran desbandada'. Antonio Lorenzo recaló como teclista en Voces de la Tierra durante cuatro años, donde pudo disfrutar de aquel ambiente sano (antes de que se convirtiera en irrespirable, como en su lugar explicaré). Inteligente y laborioso, ganó rápidamente una plaza de profesor de Filosofía de Enseñanza Media, y después de un año en Madrid emigró a Motril. Contaba que lo hizo para poder vivir tranquilo con alumnos



Sur le pont d'Avignon

tratables, y además para quitar el frío. Fuimos invitados por él y por el coro a hacerles una visita, y allá nos fuimos, por el mes de marzo. El objetivo del viaje fue que los coros se conocieran, hacer amistad y establecer nuevas relaciones. Los dos días que pasamos con ellos nos ayudaron a conocer al pueblo andaluz 'por dentro', en estrecha convivencia amistosa. Al poco tiempo les invitamos a que nos devolvieran la visita, y disfrutamos de nuevo de la amistad de un grupo entregado a la buena música. Y hablado de música, lo mejor de ambos encuentros fueron los dos conciertos, en los que hubo una parte primera a cargo del coro visitante, y una segunda en la que varias canciones fueron interpretadas por los dos coros, que formábamos una masa vocal que imponía por su volumen. Por mi parte, fue el segundo concierto la única ocasión en que pude unirme a mi coro como cantor, bajo la dirección de Antonio Lorenzo. De cuya amistad, bondad y generosidad disfruté mucho tiempo, hasta el día de su lamentable fallecimiento. Con mi familia lo visité en Motril en dos ocasiones, y en su casa conocí a Miguel Ángel Berlanga, entonces todavía estudiante y hoy musicólogo de renombre, con quien llevo una cordial relación profesional.

3. Tres canciones para un recital en memoria de León Felipe

En el mes de abril de 1978, creo recordar que promovida por Alejandro Finisterre, albacea de León Felipe y organizada por un grupo de poetas zamoranos, entre ellos Waldo Santos, se celebró en Zamora una velada literaria de recuerdo del poeta exiliado, en la que participaron escritores y poetas de Zamora. No sé de quién partió la idea, pero alguien me pidió que contribuyera con canciones sobre textos de León Felipe, ya que sus textos poéticos habían interesado a varios cantautores que habían puesto música a unos cuantos poemas. Como la propuesta merecía la pena, me animé a revisar y recomponer los borradores, olvidados en un cuaderno viejo, de tres melodías para otros tantos textos del poeta que me habían interesado en mis lecturas en busca de poesías 'musicables' para el género canción-testimonio. Trabajé y rehice las melodías y armonías para aquellos poemas, titulados *Romero sólo*, *Vencidos* y *Volveré*. Y llegado mi turno de intervención en la velada, después de la parte literaria, los canté, acompañándome con mi guitarra, ante un público que llenaba el auditorio del Colegio Universitario. Me di cuenta de que mis músicas habían llegado a los oyentes, que aplaudieron al final con sinceridad. Al final de la velada, que cerró el Sr. Finisterre, contó cómo una de las librerías que exponían y vendían las obras del poeta sufrió una agresión material: un grupo de extremistas inundó la librería en los anaqueles donde aparecían los libros de poesías y echó a perder todo el fondo. De aquellos libros, que mostraban las señales de la agresión, nos obsequió con un ejemplar a cada uno de los asistentes a la velada. Pero mi sorpresa fue que Finisterre me pidió que repitiera la última de las tres canciones, *Volveré*, que sonó como una lamentación jeremíaca en un recitado libre, de sonoridad de canto gregoriano, e invitó a los asistentes a que escucharan, puestos en pie, aquella proclama, en recuerdo del Poeta. Fue un final emocionante.

Unos días después, en un extraordinario del periódico local dedicado a León Felipe, apareció una colaboración mía con el título *León Felipe y sus intérpretes*. La traslado aquí porque creo que refleja con bastante objetividad la pobreza musical de una buena parte del contenido del disco

que Movieplay había publicado, con el mismo título que tomé para mi reseña periodística.

LEÓN FELIPE Y SUS INTÉRPRETES

(El Correo de Zamora, 7-10-1978)

Si ya es incierto y discutible que la poesía, que toda poesía llegue más hondamente en una declamación que en una lectura íntima y solitaria, mucho más discutible es que la poesía gane algo de fuerza comunicativa al ser cantada. “¿Y por qué no decir que la poesía es para pensada, hablada, cantada, declamada, recitada, y para todo...?” Así de exhaustivo me interrogaba Waldo –poeta zamorano– el otro día, cuando yo le exponía mis dudas. Partiendo de un acuerdo de principio, o de un principio de acuerdo, vale la pregunta de Waldo (que es respuesta). Pero si una mala o mediocre recitación impide que la poesía llegue, que cale, que sea captada en sus mínimos matices, ello vale con más razón si la poesía se canta de forma inadecuada.

¿Cuál es la razón? Muy sencilla: la música es por sí sola una especie de lenguaje, con sus formas, sus frases, sus acentos, sus cumbres melódicas, expresivas y dinámicas. Y para que el lenguaje hablado –poesía en este caso– gane en expresividad y fuerza al ser cantado, la música tiene que ponerse totalmente al servicio de la palabra. Sólo cuando la melodía renuncia totalmente a su autonomía, a su fuerza expresiva (la tiene tan grande que puede anular el texto más bello), sólo entonces es cuando surge de la unión de ambas una obra perfecta, con redoblada fuerza de expresividad, con doble emotividad, capaz de calar mucho más en el ánimo del quien la escucha.

Después de este necesario prelude vamos a LEÓN FELIPE y a SUS INTÉRPRETES, que el poeta y su obra nos trae estas reflexiones. León Felipe es un poeta difícil de musicar. La libertad rítmica y formularia con que escribe hace difícil la tarea de un músico que intente de verdad dejar decir a León Felipe, y no decirse a sí mismo apoyándose en León Felipe. Ejemplo claro de ello es el disco *León Felipe y sus intérpretes*, editado por Movieplay–Finisterre hace algo más de un año. En él se recogen varios intentos anteriores de musicalizar poemas del autor, junto a algunos declamados.

A decir verdad, la calidad de la antología no pasa de mediocre. Lo mejor del disco es, sin duda, la voz del propio León Felipe recitando el poema *Vencidos*. Emociona, sobrecoge oír su voz de anciano, hoy extinguida. Los poemas musicales ya son ‘otro cantar’. SERRAT canta *Vencidos* sobre una música “demasiado suya”. Es verdad que el estilo es la persona, ¿Pero se puede cantar en el mismo estilo, con el mismo ‘deje musical’ a Machado, a Miguel Hernández y a León Felipe? Es discutible al menos. En cuanto a la orquesta que le acompaña, sobra aquí. Una orquestación ampulosa no va con la sobriedad del poema.

ADOLFO CELDRÁN canta dos poemas: *Qué pena* y *Cantadme un sueño*, sobre unas paupérrimas melodías y con una armonía hecha de tópicos. Su voz suena a injerto de Patxi Andión en Paco Ibáñez. No convence. Pobreza musical para un lenguaje hondo. Por respeto a León Felipe, no hay por qué aguantar a Celdrán. Es mejor una lectura reposada y silenciosa.

AGUAVIVA canta, con su personal estilo, otros dos poemas: *Mía es la voz* y *Cuentos*. Llega bien la voz recitada sobre fondo musical. Calan las frases insistentes: “*mía es la voz antigua de la tierra*”, “*y sé todos los cuentos*”, Aquí prevalece el texto, y los sonidos y las voces en segundo plano dan ambiente. Los poemas se salvan, al no estar musicalizados en sentido estricto. Detalle curioso, ya para la historia: Aguaviva, por necesidades de censura (hace unos seis años), canta: “*Hermano, tuya es la hacienda, la casa, la pistola...*”, *mía es la voz antigua de la tierra*”, en lugar de “*Franco, tuya es la hacienda...*” etc.,

con lo que el sentido del poema queda completamente oculto al oyente que no lo conozca por previa lectura. Cosas del pasado (¿pasado?), afortunadamente. La *Canción del peregrino*, también por Aguaviva, es exclusivamente un recitado, primero solitario y luego coral, sobre un fondo de sonidos. En el disco *La casa de San Jamás*, donde está este poema en su contexto con otros, tiene más sentido que en este disco. A *Aguaviva* le cabe al menos el mérito de haber puesto a disposición auditiva del público una especie de “comprimidos León Felipe” cuando todavía este poeta era casi desconocido y estaba prohibido en España.

Y queda LUIS PASTOR, que canta la *Canción marinera* con un aire suelto, a ritmo de habanera y con un arreglo sobrio (dos guitarras, contrabajo y una flauta lejana de cuando en vez) que va más acorde con el estilo de nuestro poeta. A mi juicio es esto lo mejor del disco, aunque Luis Pastor no está aquí tan inspirado como en otras canciones y peca un poco de reiterativo y monótono.

El último recitado, en la voz de RABAL, convence menos, por ser más profesional (profesional en el mal sentido, claro).

Y esto es todo en el disco LEÓN FELIPE Y SUS INTÉRPRETES: un disco para escucharlo una vez y relegarlo a un justo olvido, o regalarlo a alguien.

Y termino redactando mi autocrítica. En el acto del sábado (me refiero a la velada poética organizada el día 7 de octubre de 1978 por A. Finisterre, albacea de León Felipe, en homenaje al poeta, y también en desagravio, pues sus libros habían sido destruidos por inundación en el fondo de una librería que los vendía), canté tres de sus poemas con música que compuse para aquella ocasión. El primero, *Romero sólo*, como allí dije, es el que menos me convence. Compuesto sobre una fórmula musical de estilo popular (estrofa + estribillo), que obliga a forzar las palabras para que encajen en ella, no me satisface plenamente, a pesar de que la melodía tiene cierta emotividad acorde con las palabras “*ser en la vida romero*”. Canté después *Vencidos*. En este poema la música sirve más de cerca al texto y lo canté con mayor soltura y convencimiento. Los poetas que habían participado en el acto y a mi lado estaban me dijeron, creo que con sinceridad, que el texto había ganado en fuerza. Y en el tercero, *Volveré*, puse todo al servicio del texto. Sólo la voz y una fórmula recitativa al estilo de las lamentaciones proféticas del canto gregoriano fueron mi aportación musical, y el texto apareció diáfano, con toda su fuerza. Y así parece que lo apreciaron los que lo escucharon.
MIGUEL MANZANO.

4. Nuevo régimen laboral de mis clases en el colegio

Me refería yo al final del tramo anterior a los lances y percances que a partir del cuarto curso me ocurrieron en el Colegio Corazón de María. Sucedió que Luis Movilla, el director, creo yo que un tanto cansado de su cargo (sobre él recayeron todas las complicaciones que trajo consigo el cambio de sede del colegio desde el centro de la ciudad, donde siempre había estado, hasta un km. a las afueras) debió de pedir una sustitución en su cargo, que le fue concedida, comenzando a regir el colegio un nuevo director, el P. Mayo, que entró, como sucede siempre, revisando todo lo que se venía haciendo y corrigiendo lo que le pareció mejorable. En este apartado, el de lo revisable y mejorable, entró mi horario, un tanto atípico en razón de mi compromiso de poner en marcha un coro, que no había hecho más que empezar, pues no me fue nada fácil seleccionar voces, comenzar los ensayos, y dar el primer recital al final de un acto académico

en el viejo edificio. El cambio de sede me obligó a volver a empezar casi desde cero.

Pues bien, al poco tiempo del traslado me llamó el nuevo director a su despacho y sin dejarme lugar a explicaciones me dijo que, revisando los horarios del profesorado, se había dado cuenta de que las horas complementarias de mi dedicación al coro no tenían valor lectivo. Para estar más seguro había consultado al asesor y le confirmó lo que él pensaba. Además, al tener mayor capacidad las aulas del colegio, los grupos se iban a reducir. En consecuencia, me dijo, te voy a reducir la jornada a la mitad y te pagaré una indemnización por la disminución de horario. Intenté comenzar a replicarle, pero ya tenía la decisión tomada. Salí del despacho con la moral por los suelos, pero me rehice pronto, pues de trances más difíciles había salido. Para sacar algún provecho de mi situación, propuse al director que me concentrara el horario de las doce horas de clase en dos días: el martes y el jueves. Me dijo que consultaría de nuevo al asesor, y a los dos días me dio la respuesta: de acuerdo, puedes impartir tus doce horas de clase en los dos días que me propones. Allá tú y tu capacidad de resistencia. Ya vendrás pidiéndome un cambio. Pero yo ya me lo había pensado muy bien. Las únicas horas que realmente me suponían trabajo y alguna tensión eran las cuatro que tenía con los dos cursos de 1º de BUP. Las de solfeo y flauta serían pesadas, pero no complicadas. Así que firmé el acuerdo y recibí la indemnización, que me vino muy bien para comprarme un R12 usado, en buen estado, que me duró once años. No tardé en acomodarme al horario, que a cambio del hartazgo a escuchar flautas los martes y jueves, me daba libertad para los otros días de la semana. Sólo así podía dedicarme con intensidad a las tareas que me exigía el cancionero de Zamora, que así pudo ir a buen paso.

5. Turismo musical por tierras de Holanda

Aprovechando las vacaciones de Semana Santa del año 1979, respondí a una sorprendente y estimulante invitación que me había hecho durante las vacaciones del verano anterior nuestro amigo José Luis Alonso, que dos años antes ya había dejado su puesto interino en la Universidad de Nanterre, en París, y había conseguido una plaza de lector de español y director del departamento correspondiente en la Universidad de Grönigen, al norte de Holanda. La invitación consistía en dar una conferencia sobre el cancionero popular español, podía ser siempre la misma, a los alumnos del departamento de español en varias universidades. Ello era posible debido a los contactos que había hecho con colegas que le habían precedido en las cátedras de español, muy concurridas en Holanda. La asistencia iba a estar asegurada por los alumnos de los compañeros catedráticos y además por asociaciones de aficionados al estudio y práctica de la lengua española, que eran muy activas en varias ciudades de Holanda.



Una reliquia de la vieja Holanda

Aceptada la invitación y buscando la mejor forma de llevar a cabo el viaje, propuse a José Luis el tema de mi conferencia: una visión general sobre los principales géneros (que a la vez fueran los diversos estilos de canto) de la música popular tradicional. Pero además, para que la conferencia fuera más atractiva, le propuse que fuera muy abundante en ejemplos musicales, que podrían ser interpretados a dúo, con la participación de mi compañero Fabri como percusionista y cantor en los estribillos. La idea le pareció muy buena



El agua como límite de una finca

y sobre ella comenzamos a trabajar, yo preparando el texto, y los dos ensayando el repertorio para que hubiera calidad musical. Fijada la fecha, hacia la semana de Pascua, que para nosotros era vacación escolar, y solucionados los problemas familiares por nuestra parte (tuvimos que encontrar guarderías familiares para nuestros tres retoños, repartiéndolos en dos casas), nos dispusimos a viajar los tres: Fabri, y yo con mi mujer. Al final, ya cerca de la fecha, José Luis nos propuso que hubiera un cuarto viajero: su padre, maestro ya jubilado, al que le costó convencer, aunque al final aceptó. El sábado anterior a la Semana Santa de aquel año, creo recordar, nos pusimos en camino, ocupando hasta los topes el habitáculo y el maletero del C8 que había sustituido a mi vieja Cirila.

No recuerdo muy bien nuestro itinerario, pero sí que hicimos dos noches en el camino, una por tierras de Francia y otra en algún hotel de carretera, del que no tengo recuerdo claro. Al día siguiente llegábamos a la norteña ciudad holandesa, de nombre Grönigen, donde nos acogían en su casa José Luis y Dani, que ya criaban una hija. Dedicamos el día siguiente a conocer los detalles de nuestra 'tournee', que ya había preparado José Luis con sus colegas catedráticos de español. En los cuatro días siguientes íbamos a actuar con nuestra conferencia-concierto en cuatro ciudades: Amsterdam Utrech, Eindhoven y Nimega, dando una vuelta que nos volvería a llevar a nuestro punto de destino. La última conferencia la daríamos en Grönigen, a los alumnos de José Luis y a algunos colegas que se enteraron por ella. Las condiciones que José Luis nos había conseguido eran razonables. Podíamos elegir en cada una de las ciudades entre dos alternativas: o nos pagaban una cantidad que nos permitiese pagar un alojamiento (con desayuno, claro), o bien, sin pagarnos nada (hay que tener en cuenta que éramos tres viajeros) nos reservaban un hotel para cenar (en compañía de los que nos invitaban en cada universidad) y dormir. Por supuesto elegimos la segunda, que nos libraba de todas las incomodidades de contratar cada noche un hotel, buscándolo previamente. Nos reíamos, ya el segundo día, de la pinta que debíamos de ofrecer ('los sin techo') a los que pasaban mirándonos, y también a nosotros mismos,



Nimega. Encarna tratando de seducir un cisne

comiendo y bebiendo las provisiones que habíamos comprado en cualquier punto donde se podía hacer un alto. Y por contraste, ser tratados como invitados de honor, con buena cena incluida y habitación confortable, en cada una de las ciudades, charlando amigablemente con los catedráticos de español y con algunos de los oyentes que pertenecían a asociaciones de amigos de la lengua española que se unían a la cena. Sólo en la noche de Utrech cambiamos de procedimiento y preferimos que nos pagaran (no recuerdo cuánto) la conferencia, pues el agregado de la cátedra de español era compañero de José Luis en la universidad de Grönigen y nos acogió en su casa.

Decir que la conferencia fue un éxito no es la expresión adecuada. Más propio resulta afirmar que comprobamos que le charla y la música, sobre todo ésta, eran muy bien recibidas: se veía en las caras de satisfacción y de sorpresa que ponían nuestros oyentes cuando yo comenzaba a señalar las armonías y ritmos con la guitarra y Fabri se unía con una discreta percusión a mi canto. Como el repertorio era selecto y variado, vimos que habíamos acertado. Las conversaciones durante la cena que seguía siempre giraban en torno



El agua por encima del nivel del suelo

detalles y datos de los textos y músicas. Después de las dos primeras sesiones, cuando ya sabíamos de antemano que nuestra 'ponencia cantada' iba a ser bien acogida, a mí me tocó aguantar los cachondeos de Fabri y Encarna que, mientras yo iba conduciendo me iban dando a mí la conferencia y cantándome el repertorio, que ya se habían aprendido. La intervención del último día, ya en Grönigen, como es lógico, fue la más concurrida, y a ella siguió un interesante coloquio en el que surgieron interesantes temas, tanto literarios como musicales. Así que con el procedimiento 'lo comido por lo servido' hicimos una semana entera de turismo que nos dio ocasión de conocer las ciudades, costumbres y paisajes de Holanda. Nos quedaron varios recuerdos de aquel paisaje llano, sin límites visibles, verde hasta la saturación, en el que una piedra era un monumento, debido a la escasez. Y dos detalles que comentamos mucho, porque nos resultaron sorprendentes. Uno, que los límites de las parcelas de cultivo eran, no paredes (no había piedras, sobre todo por el paisaje norteño), sino anchas zanjias de agua. Y el otro, comprobar, el día que visitamos los diques, cómo el agua del mar estaba a un nivel más alto que la que por el lado de tierra firme, llegaba en muchos puntos a lamer las arenas del muro de contención. Estábamos, ciertamente, en la parte más baja de los Países Bajos.



El salón de nuestro huésped.

Lo primero que hice después de aquella entrevista fue hablar con mi compañero Fabri, para preguntarle si él tenía algún inconveniente en que se abriese esta nueva aula. Me dijo que no había ningún problema, porque la actividad de la suya iba ya por otro camino, y otros enseñantes ejercían allí su oficio, muy variado en destinos y estilos. Pedí a Redoli unos días para examinar la propuesta, y establecer un acuerdo. Cuya base era que yo dedicaría cuatro horas diarias al Aula de Música, dentro de las cuales se incluirían todas las tareas musicales que había de hacer: clases a los primeros cursos de solfeo; iniciación a la música para niños en edad de preescolar; la ayuda individual, en clases particulares, a personas mayores que quisieran continuar estudios de solfeo, guitarra o teclado, o también iniciarse como aficionados; los dos días de ensayo con Voces de la Tierra (cuatro horas semanales); los conciertos como trabajo extraordinario y fuera de horario normal, y mi trabajo como compositor para el Grupo, que comprendía la selección del repertorio y las partituras musicales con los arreglos corales e instrumentales. En cuanto a las clases a párvulos, le propuse la colaboración de Conchita Rodríguez, experta en enseñanza musical a párvulos con larga trayectoria en esta especialidad. Con ella, le manifesté, habrían de establecer un acuerdo laboral y económico en el cual yo no entraba. En cuanto a mi situación laboral, comenzaría a trabajar como responsable del Aula en todas sus actividades, con un horario de media jornada, y una percepción salarial convenida por ambas partes. Como la publicidad era un instrumento eficaz en manos de la Caja, en dos años la actividad del Aula fue en aumento, y la Obra Social tuvo que acelerar el acondicionamiento del nuevo local, en el que nos instalamos a partir del tercer curso de las actividades. Éstas se trasladaron a un espacio amplio, apto para las clases colectivas y para los ensayos, más otras dos de superficie reducida, para las clases particulares, y un despacho para servir de recepción y archivo.



La nueva Aula de Música en actividad: la clase a los párvulos

Los dos profesores pudimos ejercer allí cómodamente nuestras tareas. Conchita Rodríguez logró al segundo año reunir dos grupos de unos veinte alumnos cada uno. Como no le faltaron los instrumentos pedagógicos que solicitaba para sus clases, allí pudo ella desplegar todas sus cualidades de iniciadora. Mis dos hijas comenzaron con ella a dar los primeros pasos en música, y la más pequeña, que siguió su 'vocación' y afición, llegó hasta la titulación superior en órgano y en clavicémbalo, instrumento éste del que es hoy profesora, por oposición, en el Conservatorio de Valladolid. En cuanto a mí, el espacio y los medios también me fueron de gran ayuda para todas mis tareas. Voces de la Tierra llegó a su cumbre durante los años siguientes; varios de mis alumnos siguieron sus estudios musicales y hoy ocupan puestos en la enseñanza. Y otros, aunque no llegaron a ser profesionales, encontraron ayuda para hacer de la música una afición gratificante. Pero además de todo esto, yo pude en aquellos años proponer algunos proyectos musicales interesantes, a los que voy a referirme, que

respondían por una parte a la difusión de la cultura musical a varios niveles, y por otra a prestigiar a la Obra Social de la Caja en aquellos años de expansión. Zamora, ciudad y provincia, salió beneficiada con la actividad múltiple del Aula de Música.

7. Ampliación de las actividades del Aula

Como estaba claro que el Aula de Música formaba parte de las actividades con que la Obra Social daba prestigio e imagen a la actividad bancaria, yo propuse, formando parte de mis tareas, una serie de proyectos musicales que, al tener una repercusión social notable, eran aceptados con facilidad, pues la repercusión en la imagen se veía con rapidez. Enumero y comento brevemente estos proyectos. Al igual que hice con los viajes, los incluyo dentro del mismo epígrafe aunque se fueron realizando en años sucesivos, todos ellos dentro de las actividades que fui proponiendo como parte de mi trabajo en el Aula de Música.

Jornadas de difusión de la música popular tradicional.

Se trataba de una serie de proyectos musicales que tuvieron como finalidad el conocimiento de la amplísima gama de actividades relacionadas con la recopilación de la música tradicional, con las diferentes formas de tratamiento de las músicas recuperadas, y terminando con la canción creada a partir de la inspiración en las formas tradicionales. Las jornadas se desarrollaron en tres ciclos diferentes. El contenido del primero fue el conocimiento de la música popular tradicional, que consistió en un *curso de interpretación de canciones de Zamora* propuesto a colegios de EGB en el que participaron 9 centros escolares de toda la provincia y terminó, después del certamen final, que tuvo lugar en el anfiteatro del Colegio Universitario, con una gran fiesta de todos los concursantes programada en el bosque de Valorio, que a causa de una fuerte tormenta tuvo que ser trasladada al gimnasio del colegio nacional Arias Gonzalo.

El segundo ciclo se dedicó a los *intérpretes tradicionales*, y fue uno de los más logrados. De entre los cantores populares ya sólo recuerdo a dos. Uno de ellos fue Argimiro Crespo, que acompañado de algunos cantores de su pueblo, Codesal, hizo revivir, entre otros momentos cantores, la ronda

Patrocinada por la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial Ayer se celebró con gran éxito la "Primera Muestra de Canción Popular Zamorana"

Bajo la organización del Aula de Música de la Caja de Ahorros Provincial de Zamora que dirige Miguel Manzano, y patrocinada por la Obra Cultural de "la Caja", junto con la colaboración del Colegio Universitario que cedió amablemente el paraninfo de dicho centro, tuvo lugar en la mañana de ayer, sábado —desde las once hasta las dos del mediodía— la denominada "I Muestra Escolar de la Canción Popular Zamorana".

Dicha muestra fue convocada en el pasado mes de febrero por el Aula de Música con el beneplácito de la Inspección Técnica de E. G. B. Previamente, la organización había enviado a los participantes un conjunto de ocho canciones zamoranas, de las cuales habían de presentar una como obligatoria y otras de libre elección. La canción "El tirapié" era la obligatoria, y de la misma se oyeron diez versiones diferentes, cantándose al final de la jornada a coro por todos los pequeños.

A esta Muestra concurrieron un total de nueve colegios de la capital y provincia, reuniéndose ayer para interpretarlas ante un público, en su mayoría infantil, formado en su casi totalidad por los grupos que actuaron en la muestra, y que junto a los acompañantes, abarrotaron el aula magna del Colegio Universitario de nuestra ciudad.

El acto se inició con la actuación del Colegio Nacional de Prácticas, de Zamora (niñas), y el C. N. "Juan XXIII", igualmente de la capital, que presentaron las canciones en buenas versiones de danza. Siguió el colegio del "Amor de Dios", del barrio de Pinilla, que actuó con danza y canción a la vez. El colegio de Corrales del Vino actuaría acompañado de rondalla y conjunto instrumental, presentando las canciones de la Muestra y algunas otras de su repertorio. Los colegios de Santibáñez de Vidriales, Camarzana de Tera, Villafañila y Villarrín de Campos, ofrecieron también sus versiones variadísimas de las canciones de esta Muestra que cada profesor

se ingenió para presentar con gran sentido de creatividad.

Los grupos de Santibáñez, Camarzana y Villafañila, tuvieron la cortesía de presentarse ataviados, con atuendos típicos de la tierra. Algun profesor explicaría detalles del traje y sus distintas piezas. El colegio nacional "Arias Gonzalo", de Zamora, presentó una versión instrumental muy correcta y de excelente calidad sonora, llena de gracia y colorido.

Al final, el Aula de Música de "la Caja" actuó con sus grupos que realizaron una muestra en obsequio a los compañeros que habían venido de fuera. La organización no hizo concurso, sino Muestra, por dejar a un lado el afán de competición. Todos los grupos recibieron su premio, y a cada niño o niña se le entregó un obsequio. Y ahora, el material de música que necesitan las Escuelas participantes les será remitido —tras el pedido correspondiente— por el Aula de Música de la Caja de Ahorros Provincial de Zamora.

Para concluir el día, se tenía el proyecto de realizar una convivencia en el bosque de Valorio, pero el tiempo reinante a esa hora imposibilitó trasladarse hacia aquel lugar. No obstante, con mucha moral, se siguió cantando, y cuando la lluvia y el granizo pararon al mediodía, todos los asistentes a esta "I Muestra de Canción Popular Zamorana" se dirigieron hacia el gimnasio del Colegio Nacional "Arias Gonzalo", cedido por la dirección, donde se puso punto final a esta jornada cultural, cantando y bailando piezas típicas de nuestra tierra, sin que pudiera faltar la jota.

De cara a la edición del próximo año, se piensa ampliar este certamen, habida cuenta del éxito logrado con esta edición inicial. Asistió en representación de la Inspección Técnica de Enseñanza General Básica, doña Isabel Villamor Beneyto, inspectora. El asesoramiento musical de los grupos lo llevaron los profesores del Aula de Música de la "la Caja", doña Conchita Rodríguez y Miguel Manzano.

tradicional, con las canciones y los usos rituales. Aquella noche sonaron en el auditorio del colegio Universitario muchas de las bellas canciones que me había cantado la primera vez que acudí a él. Y la segunda fue la señora Marina (abuela de una de las niñas que habían estrenado en 1961 *La Representación de Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique, opus 3 de mi *catálogo*, en Muga de Sayago), a la que también había yo grabado un amplio repertorio en varias sesiones. Todavía me recuerdo, ella sentada y yo a su lado, micrófono en mano, tirándole de la lengua (no hacía falta insistir mucho) para que contara y explicara y describiera todos los contextos en que ella ejercía su afición y oficio de cantora. Fueron éstas sesiones memorables que todavía recuerdo. Otras las he olvidado, y tendría que acudir a la hemeroteca del periódico local para dar detalle de ellas, cosa que no hago porque no estoy escribiendo una crónica exhaustiva, sino contando mi vida de músico desde mis recuerdos. (NOTA AL PASO. Por cierto, no hace mucho me ha llegado una referencia, creo que fiable, de que estas sesiones, que fueron grabadas en vídeo por un fotógrafo profesional para el archivo de la Obra Social, han ido a parar al dominio de quienes yo menos pensaba y desearía, en el archivo del Consorcio de Fomento Musical. Espero que no se haga uso público de mi imagen sin mi autorización, que no concederé desde luego, y que denunciaré si llegase el caso. Y punto, y siga.)

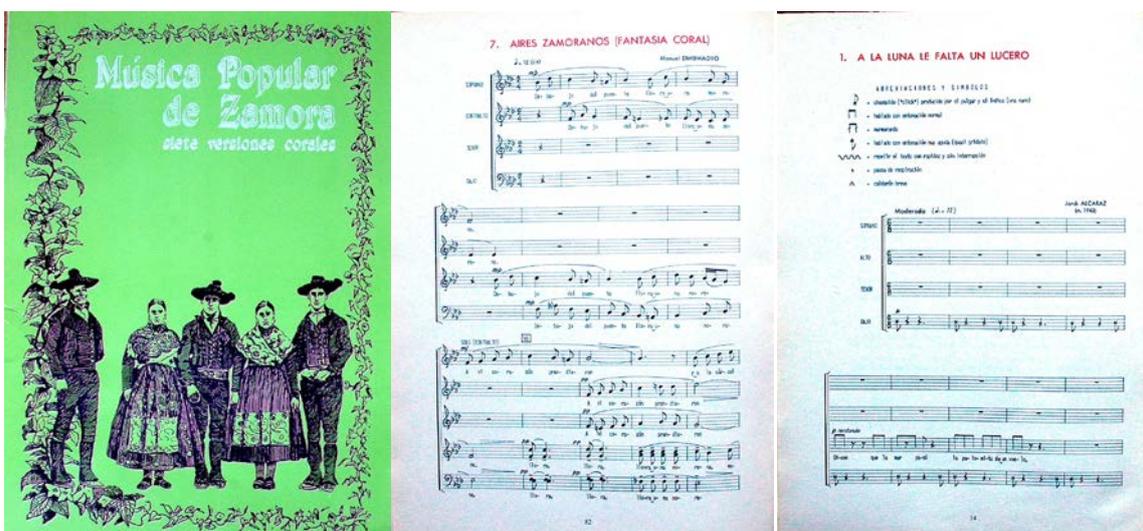
El tercer ciclo se dedicó a la *canción creativa con raíz tradicional*. De este sólo recuerdo que muy al principio intervino Ángel Carril, que se fue un poco por los cerros de Úbeda con un repertorio más bien relacionado con su personal lirismo. Después de alguna otra intervención que ya no recuerdo, este último ciclo contó con la presencia de dos de las figuras más representativas de la canción hispanoamericana de autor, inspirada en el canto tradicional: la cantora Mercedes Sosa, entonces en su auge, y el fundador de esta corriente renovadora, Atahualpa Yupanqui, que cerraron el ciclo con dos conciertos memorables. La repercusión social de estos dos recitales fue muy grande y rebasó largamente los límites de Zamora.

Concurso de composición coral sobre canciones zamoranas

Releyendo hoy el cuaderno que se publicó con las siete canciones premiadas, cuyas autografías me encargué yo mismo de escribir, se pueden comprobar algunos datos muy reveladores. En primer lugar, en la página introductoria que escribió Antonio Redoli se percibe claramente cómo entendía él su papel de gerente de la Obra Cultural de la Caja, basado sobre unas convicciones muy fuertes, que superaban una postura meramente utilitaria relacionada con la economía. Corrían entonces los mejores tiempos de la trayectoria de la Obra Social de la entidad.

Otro dato que puede comprobarse es que se organizó, a mi entender, en una forma modélica un concurso de composición musical, teniendo en cuenta por una parte la generosidad hacia los compositores en consideración a la calidad de un trabajo nada fácil, y por otra las variadas formas en que una obra musical puede ser creada en orden a diferentes niveles de dificultad: 1. *Tratamiento de tema folklórico en una forma absolutamente libre, tanto en el desarrollo temático como en el revestimiento armónico* (Premio a Jordi Alcaraz Soler); 2. *Tratamiento del tema tradicional que respete la línea melódica y el desarrollo del mismo, poniendo de relieve su estructura, colorido, inspiración ritmo y carácter* (premios a Jesús Legido y a Jesús María Segarna); 3. *Tratamiento del tema*

popular en la forma en que, no exenta del necesario valor musical, tenga en cuenta también la facilidad y sencillez que conviene a grupos que comienzan su actividad coral (premios a Vicenç Acuña y Luis Blanes); y 4. Tratamiento de las melodías originales en forma de "fantasía coral", que combine con ingenio e inspiración temas contrastados de diverso carácter (premios a Ángel Barja y Manuel Dimbwadyo). La dotación de los primeros premios fue de 120.000 pts y la de los accésit de 60.000 pts. El renombre bien ganado de los premiados demuestra que el concurso estuvo bien planteado, tanto en las exigencias técnicas y cualitativas como en la parte económica. El cuaderno, cuya portada reproduzco aquí, recoge en sus páginas las siete obras premiadas, algunas de las cuales fueron interpretadas en un concierto al que se invitó al Coro de la Comunidad de Madrid, dirigido por Miguel Groba, para su estreno.



Portada y dos páginas de la Antología

Colección de Autores e Intérpretes Zamoranos

Iniciamos esta colección en el año 1984 con un primer disco de contenido coral polifónico que recoge lo más selecto de la obra compositiva de *Alonso de Tejada*, músico nacido en Zamora (1556-1628), que ejerció como maestro de capilla en las catedrales de Calahorra, Ciudad Rodrigo, Salamanca, Zamora, Toledo, Burgos y de nuevo Zamora, durante la época de mayor esplendor de la música coral en los templos, formando parte de los actos litúrgicos.

De la amplísima obra de este maestro, preparada y editada por Dionisio Preciado en dos gruesos volúmenes, la Capilla Clásica de León, dirigida por Ángel Barja, escogió 12 de las obras más significativas, que llenan las dos caras de un LP presentado con una estética elegante a la vez que sobria. Un trabajo introductorio de Miguel



Manzano sobre la vida musical en las catedrales, cuya etapa final había vivido personalmente él mismo, y unas notas y comentarios técnicos sobre la técnica compositiva de Alonso de Tejada encuadran y completan el contenido musical del disco. En la página introductoria al disco, escrita por Antonio Redoli, vuelven a aparecer las líneas directrices de las actividades del Aula de Música dentro de la Obra social y Cultural de la Caja de Ahorros de Zamora. La traslado aquí en su memoria y como demostración de la convicción que le movía a promover y proteger estos 'productos culturales', con los que este emprendedor se adelanto en varias décadas a su tiempo.

INTRODUCCION

La recopilación histórica de todos los acontecimientos políticos, sociales, culturales o de cualquier otra índole que las distintas sociedades humanas han generado en el transcurso de su vida, es una labor necesaria, de gran trascendencia y que en la actualidad todos los pueblos desarrollados incentivan, conscientes de la importancia que para un país, una región o una comunidad determinada tiene el ser poseedor de sus propios bienes culturales, así como de su presencia activa en la vida de la comunidad.

La cultura, expresada como la forma de vivir y entender la vida un pueblo, es un conjunto de muchos bienes diferentes, complejos y evolutivos, que deben obtener la posibilidad de ser conocidos ampliamente, sin exclusión de ninguno, aunque muchos, en su evolución, hayan quedado prendidos a un tiempo y a una época, y que aparentemente, para alguien, puedan parecer no útiles, inservibles, o no responder a las demandas actuales.

Creo que no hay objeto, que el tiempo haya salvado, que no nos sirva, bien como referencia hacia un dato, testimonio de un

hecho o eslabón de una cadena.

Este gran artista y creador que es el tiempo, suele enseñarnos, con gran verdad y a través de su tamiz, a ver y a distinguir la esencia de las cosas.

El respeto a cualquier objeto o hecho que el tiempo haya tenido la bondad de transmitirnos, sellado y ennoblecido con su impronta, patinado con su tinte misterioso de realidades y sueños, es un bien común cuya salvaguarda ennoblece a la comunidad que, de nuevo, lo integra y lo hace perdurar, como uno más, entre sus gentes.

La Caja de Ahorros Provincial de Zamora inicia, con la edición de este primer disco sobre el maestro de capilla Alonso de Tejada, una nueva serie dedicada al conocimiento y divulgación de los más importantes compositores e intérpretes zamoranos.

Este polifonista zamorano, a caballo entre los siglos XVI y XVII, maestro, entre otras, de la capilla de nuestra catedral, incansable viajero, es uno de los representantes más significativos de la música de su época. Sin embargo, a pesar de haber ocupado los más altos cargos al que un compositor de su tiempo podía aspirar, es hoy prácticamente un desconocido.

Fue el padre Dionisio Preciado, estudioso de la vida y obra de Alonso de Tejada, quien publicó, hace pocos años, la biografía y obras completas de este prestigioso polifonista que hasta ese momento permanecían escritas y ocultas, gran parte de ellas en el museo catedralicio de Zamora. Y es ahora, por primera vez, al cabo de varios siglos cuando se vuelven a interpretar, en un número significativo, y se editan, en una cuidada edición discográfica, una esmerada selección de sus motetes.

En la grabación de este disco, en el que se ha trabajado durante más de un año, hay que destacar la labor realizada por el director de la Coral de la Capilla Clásica de León, Angel Barja, ante los problemas que ha tenido a la hora de interpretar esta música cuya transcripción es muy posterior a la época de su escritura manuscrita, y que le ha llevado a una larga preparación para obtener del coro ese conjunto armonioso de voces que vamos a tener el privilegio de poder escuchar y tener a nuestro alcance.

Posteriormente, y sin que la Caja de Ahorros Provincial de Zamora se haya prefijado un ritmo en el tiempo, saldrán a la luz las obras de distintos

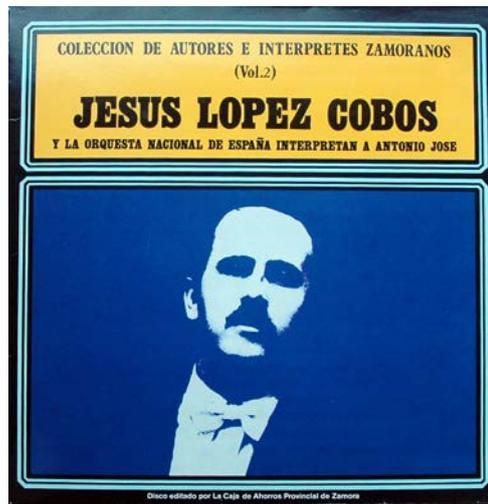
compositores e intérpretes zamoranos, como el maestro Salazar, el maestro Arabalaz, el maestro Haedo, el maestro Calabuig, el maestro Miguel Alonso, o intérpretes como López Cobos, María Victoria Martín, etc. sin que por ahora queramos fijar un orden cronológico o de cualquier otro tipo y que sea el trabajo sereno y continuado el que de unidad y conjunto a este amplio plantel de músicos que, por la importancia de sus obras y por haber nacido entre nosotros, tenemos el deber, entre todos, de conocer y dar a conocer.

La Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Zamora quiere agradecer el entusiasmo y colaboración de cuantas personas han intervenido en la consecución de este disco y que sin esa labor conjunta, en la que cada uno ha aportado, bien su esa labor conjunta, bien su conocimiento especializado o su consejo oportuno, no hubiera podido realizarse con la calidad y eficacia con que se puede presentar ahora este trabajo final.

ANTONIO REDOLI VICENTE
Jefe de la Obra Social y Cultural de la
Caja de Ahorros Provincial de Zamora.

El segundo disco de la colección, lleva como título genérico *JESÚS LÓPEZ COBOS y la Orquesta Nacional de España interpretan a Antonio José*. Grabado y editado en 1986, este LP contiene lo principal de la obra orquestal del maestro Burgalés Antonio José, cuya vida y obra se había comenzado a recuperar poco más de una década antes (no sin algún riesgo, pues el compositor había sido inicuaamente fusilado por los fascistas al final de la guerra civil, y hacer memoria suya era todavía significarse peligrosamente) por un grupo de burgaleses que formaron una asociación semiclandestina de *Amigos de Antonio José*, empeñados en sacar a la luz su memoria y su obra. Algún tiempo después, un trabajo de investigación sobre su vida y sobre su labor como recopilador de un cancionero inédito, publicado en dos tomos por Jesús Barriuso, Fernando García Romero y Miguel Ángel Palacios Garoz, ya documenta ampliamente la vida del músico y saca a la luz su *Colección de cantos populares burgaleses*. Como yo ya había mantenido contacto anteriormente, con la asociación por una parte, y por otra con Miguel Ángel Palacios, al que me unían trabajos y conclusiones compartidas sobre la música popular de Castilla y León, en cuanto pude preparé un informe para Antonio Redoli haciéndole ver la extraordinaria oportunidad que a la Obra social le brindaba el nombramiento del maestro Jesús López Cobos, zamorano (toresano, además) de nacimiento, para

incluir un disco de obras dirigidas por él en la colección iniciada. Al mismo tiempo le indicaba la otra oportunidad que nos brindaban las obras, todavía inéditas como grabaciones discográficas, del compositor burgalés (ya se comenzaba por entonces a hablar de Castilla y León) Antonio José, que podrían constituir el contenido del disco. Redoli comprendió rápidamente, cómo no, la relevante importancia de una grabación con aquel director y aquel contenido. Su propuesta a los altos mandos de la Caja tuvo una respuesta inmediata. Y el tercer logro para la calidad y la fuerte llamada del disco, conseguir que fuera interpretado por la Orquesta Nacional, fue posible gracias a la mediación de su Director, el maestro López Cobos. Para mí fue la grabación de este disco una experiencia muy enriquecedora, pues por primera vez pude presenciar el trabajo de técnicos profesionales para conseguir una grabación en directo en un local insonorizado, en el cual, a la vez que un micrófono de ambiente captaba el sonido de toda la orquesta otros micrófonos situados estratégicamente conseguían tomas parciales que agrupaban los distintos timbres instrumentales. Lo cual permitió posteriormente realizar las mezclas equilibradas en la mesa del estudio. El resultado final, que puede comprobarse escuchando el disco, es una prueba clara de que esta forma de grabación, de la que era tan partidario el pianista Gleen Gould, es en muchos casos preferible a una toma global en un recinto amplio. De hecho el maestro López Cobos la prefirió también en este caso, y fue él mismo quien, al lado del técnico del estudio, dispuso los micrófonos en los lugares que le parecieron más aptos al escuchar las pruebas previas.

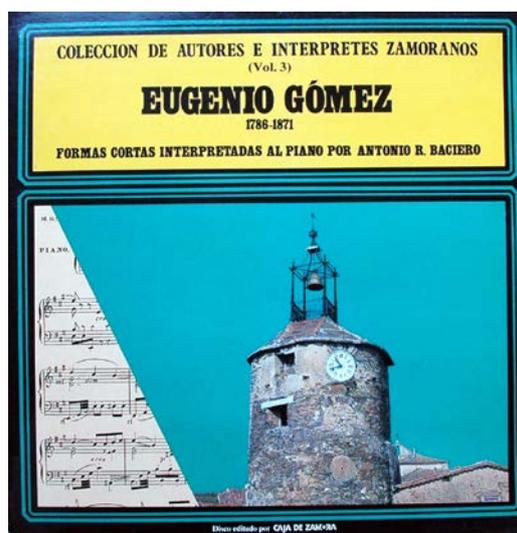


Cuatro obras orquestales llenan los espacios del disco: *Preludio y danza popular*, *Suite ingenua* y *Evocaciones* en la cara A, y los cuatro tiempos de la *Sinfonía Castellana* en la cara B. El contenido musical quedó bien ilustrado y analizado por tres colaboraciones musicológicas. La primera, la *Reseña biográfica de Antonio José*, fue redactada por Miguel Ángel Palacios. La segunda, con el título *La música tradicional en la obra de Antonio José*, estuvo a mi cargo. Es un extenso trabajo que dediqué al rastreo de los temas populares en las obras del compositor, en especial los contenidos en las obras seleccionadas para la grabación, y a constatar el instinto musical que se hace patente en la elección de los motivos que mayores posibilidades ofrecen para un tratamiento original, alejado de lo que en las décadas anteriores rara vez se libraba del tópico de 'lo español'. Una nota introductoria de Antonio Redoli, en la misma línea de siempre, y una sucinta nota sobre la proyección internacional del maestro López Cobos escrita por A. Ruiz Tarazona completan la parte informativa de esta grabación extraordinaria, muestra patente de la atención de la Obra Social de la Caja hacia el campo de la actividad musical. Con la publicación de este disco, lo que no se había podido conseguir en la propia patria chica del compositor, todavía cerrada 'oficialmente' a su memoria por las 'fuerzas vivas' que seguían controlando la ciudad y la provincia, se consiguió con este proyecto llevado a cabo por la Obra Social de la Caja de Ahorros

Provincial de Zamora. Haber participado en la recuperación de la memoria de un gran músico de nuestra tierra castellana lo tendré siempre como un honor para mí.

El tercer disco, grabado en el año siguiente, 1987, ya casi coincidió en el tiempo con el final de mi contrato de trabajo con la Caja de Ahorros, al que me referiré con detalle cuando más adelante vuelva atrás en mi relato, que sigo ahora para no cortar por medio lo que aquí voy contando. Su título dentro de la colección es, al igual que el del primero, simplemente el nombre del compositor de su contenido: *Eugenio Gómez, (1786–1871)*,

con un subtítulo aclaratorio: *Formas cortas interpretadas al piano por Antonio Baciero*. Pues son, en efecto, composiciones escritas por un maestro de capilla zamorano de cuya vida y obra se conocían muy pocos detalles hasta que otro zamorano de nacimiento, Antonio Gallego Gallego, catedrático de Musicología en el Real Conservatorio de Madrid por aquellos años 80 del siglo pasado, había logrado reconstruir sobre datos bien documentados su vida y obra, en gran parte desconocida. La fortuna quiso que este investigador, que a la vez ejercía por entonces como Director de



la Fundación Juan March, entrara en relación con Antonio Redoli, seguramente con motivo de alguna exposición promovida por la Caja de Zamora. En ese encuentro debió de ser cuando Gallego conoció la colección discográfica que traíamos entre manos, y propuso a Redoli la grabación de un disco con obras de piano del músico zamorano de nacimiento, que ejerció casi toda su vida como maestro de capilla de la catedral sevillana. Y fue también por ese motivo cuando yo, como responsable del contenido de la colección, conocí a Antonio Gallego. Y para mi suerte, pues como en su lugar relataré (si algún día termino con esta tarea de reconstruir mi trayectoria musical), a este músico e investigador, con quien desde entonces entablé una amistad que hoy sigue viva y activa, debo la entrada y la permanencia en un trabajo y profesión que ha venido llenando las tres últimas décadas de mi vida.

Volviendo después de esta (para mí necesaria) digresión al tema en el que estoy metido, el contenido de este tercer disco, propuesto por Antonio Gallego, son 24 obras para piano del zamorano Eugenio Gómez, autor cuya obra comienza a ser llevada a una grabación discográfica a partir de este disco. La parte más importante de la información que contiene este disco es la reconstrucción de la vida y obra de Eugenio Gómez, a la que Gallego dedica un amplísimo texto que muy bien llenaría un folleto de 30 apretadas páginas. Gracias a esta información sabemos todo lo que hasta hoy está claro en la vida de este músico casi desconocido, y comenzamos a conocer, precisamente, una pequeña parte de la obra para piano ide un organista! que en su tiempo fue reconocido y honrado por colegas en el oficio, de la talla de Eslava. Y aún más, por el mismo Franz Listz, que en un viaje a Sevilla pudo escuchar a Eugenio Gómez y testimoniarle en una carta

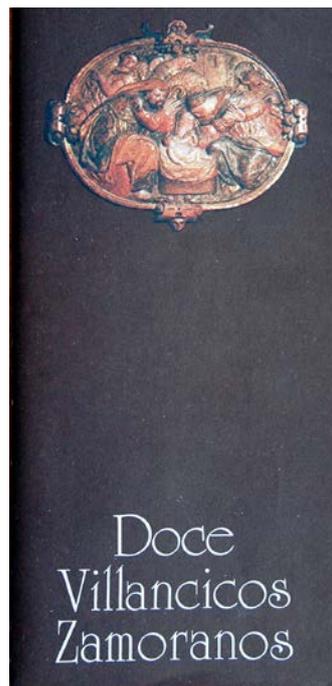
autógrafa el sincero aprecio por su música y e invitarle abiertamente a que siguiera componiendo obras para piano.

Un comentario musical mío sobre algunos aspectos musicales del contenido del disco y otro de Antonio Baciero, sorprendido intérprete de las obras, que titula *Eugenio Gómez: Impresiones personales a una aproximación interpretativa*, completan la parte informativa de este tercer disco, que, por causas ajenas a mi voluntad, fue el último de la serie.

La serie de fascículos 'Navidad en Zamora'

También este proyecto fue acogido y asumido por Redoli para su realización por la Obra Social. Mi idea fue iniciar la publicación de una colección de opúsculos de pequeño formato que fueran recogiendo cánticos populares vinculados a la celebración de la Navidad. Yo ya había recogido un buen número de ellas, que iban a formar parte del Cancionero de Zamora. Pero como aquel tomo dado su contenido y el gran formato que yo preveía, iba a ir a parar a las manos de pocas personas, le expuse a Redoli el interés que podría tener para mucha gente disponer de un repertorio navideño editado en una serie que se podía prolongar varios años, como en efecto sucedió.

El primer fascículo navideño se editó para la Navidad de 1982 con el título *Doce villancicos zamoranos*. Recoge en 18 páginas precedidas de una breve introducción una docena de preciosas melodías y textos completamente desconocidos en los numerosos cancioneros religiosos editados durante las décadas centrales del siglo XX. Sorprenden estas canciones por la belleza e inspiración musical, no exenta de ingenuidad en algunos casos, nunca 'vulgares', y por la sobriedad y elegancia de los textos, tan alejada de la vulgaridad de los villancicos que la radio y después la televisión terminaron por imponer, creando ese tipo que se podría llamar 'de superficie comercial' que suena como tabarra de fondo desde noviembre hasta enero, en el que siempre aparecen la nieve y el frío, la mula y el buey, la estrellita del portal, la pajas del pesebre, las alas de los angelitos, el zurrón del pastor, la mantilla de la pastora, los pañales del Niño, los peces del río, el turrón, el mazapán y la bota de vino, ¡que me voy a emborrachar! Nada de esto aparece en esta breve antología, algunos de cuyas canciones pasaron a formar parte del contenido del disco Navidad con Voces de la Tierra, al que ya me he referido.



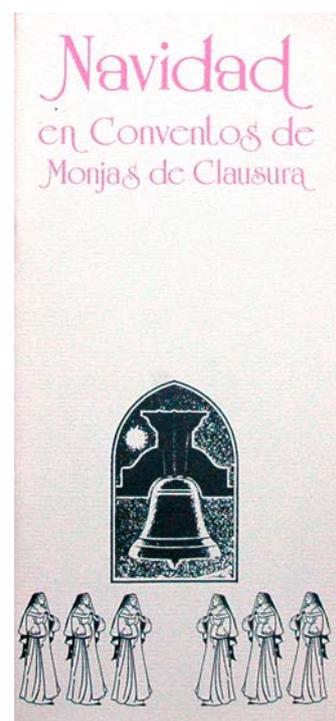
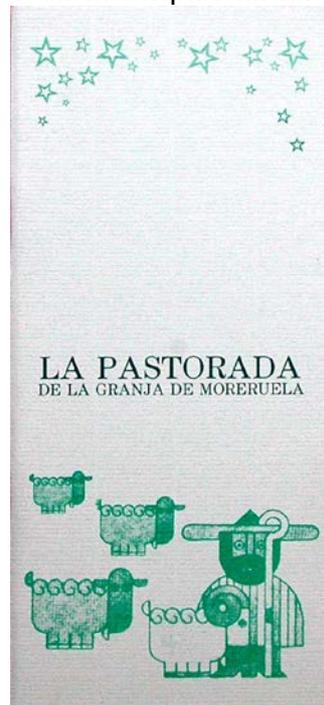
El segundo cuadernillo, editado en 1984, lleva por título *“La Cordera”, Auto de Navidad de Palacios del Pan*. Recoge los textos y músicas de una ceremonia ritual navideña semejante a las *pastoradas* de León, aunque mucho más austera en la forma y sencilla en las músicas.

El tercer cuadernillo, publicado en 1985, contiene la *Misa Pastorela*, con el texto en latín, tal como mi padre me la enseñó y tal como la conservo todavía en mi memoria, por haberla cantado en mi niñez en Torresmenudas, y en mi juventud en Bermillo de Sayago cuando mi tío Santiago era párroco en aquel pueblo. Tanto él como su hermana la sabían

también de memoria, y sus versiones eran idénticas a la de mi padre. Los tres, según me dijo muchas veces mi padre, la aprendieron a su vez del párroco de Villamor de Cadozos, su pueblo natal, D. Braulio, que la había aprendido en el seminario durante sus años de estudio. Se trata de una melodía descaradamente rítmica, con aire panderetero, que venía de un tiempo anterior a la reforma de la música religiosa instaurada por el Papa Pío X al comienzo del siglo XX. Me pareció en aquel momento que su publicación no carecía de interés documental, a causa de la amplia difusión que tuvo por los años que he indicado.

Al año siguiente, 1986, se editó el cuarto fascículo de la colección: *La Pastorada de La Granja de Moreruela*. El interés de este documento le viene de que es como una demostración de cómo los sucesivos cambios que va experimentando un texto largo, difícil de retener, convierten un original en algo muy diferente, que sin embargo conserva algunos rasgos que atestiguan su procedencia lejana. La Granja de Moreruela es un pueblo situado en la carretera de Zamora a León, que sin duda ha sido también una de las vías pecuarias por las que discurrían los rebaños de las ovejas merinas desde León a Extremadura y a la inversa. Que estos caminos hayan sido a la vez vehículo de propagación de tradiciones orales, no es nada extraño.

En la Navidad de 1987, ya cerca de mi cese en el Aula de Música de la Caja de Ahorros de Zamora, por las causas que más adelante explicaré, preparé todavía el quinto folleto, que fue por mi parte el último de la serie. Su título, *Navidad en Conventos de Monjas de Clausura*, indica claramente su contenido. Por casualidad tuve acceso a dos viejos papeles que, al ser de música, me enseñó un amigo coleccionista de antigüedades raras. Eran dos pliegos de música manuscrita que procedían del Real Monasterio de Sancti Spiritus de Toro. Ambos contenían dos raros documentos de músicas navideñas. El primero llevaba por título (y seguirá llevando, me supongo) Villancico en Gallego al Nacimiento de S. S. Jesucristo con acómpto. de Órgano, Y como subtítulo: Con todos los instrumentos Pastoriles que se tocarán (a compás) en los intervalos de Órgano, y en el coreado; en las coplas estén callados; o a lo más, que toque muy piano. Sti Spiritus de Toro. Lo propuse a Redoli y le pareció muy interesante, novedoso y diferente de los otros de la serie. El primero es una composición sencilla, correcta, ingenua, con armonías, escritas para teclado de órgano convencional con el bajo en la mano izquierda y la melodía en la derecha, que seguramente sería como un bajo continuo con realización, al que probablemente acompañarían otros instrumentos. Consta de introducción, coro,



intermedio, y 7 estrofas, con un remate de 8 compases. La tonalidad el La, con predominio del tono menor. El segundo lleva por título Papel "de Borracho" al Nacimiento de N. S. J. Los textos son los que corresponden a un adorador que va buscando al Niño para adorarlo, y al no dar con él, se va ayudando de la botella que lleva en la manos, hasta que cae dormido por los vapores. Estos papeles me dieron ocasión a escribir una breve introducción dando noticia escueta de este género, que llenó más de dos siglos de música navideña en catedral es y conventos, cuando todavía no se había puesto de moda la 'investigación' de una legión de titulados en Musicología universitaria que hurgan en los archivos catedralicios en busca de un género de composición del que se encuentran millares en las catedrales. Loado sea Dios, que da trabajo a tanto titulado que no encuentra temas más importantes.

Y aquí terminó mi trabajo de editor de documentos navideños. Al siguiente año, 1988, ya amortizado mi puesto de trabajo por mi empresa, fui sustituido nada menos que por Joaquín Díaz, que editó el folleto que lleva por título *LA CORDERA, Auto de Navidad tal y como se representaba en MOLACILLOS (ZAMORA)*. Un prolijo texto en verso, cuajado de ripios, que nada tiene que ver con las pastoradas de León, tres transcripciones musicales y un nutrido cuerpo de notas que comentan aspectos que tienen más que ver con la erudición del autor que con el contenido del documento, completan la edición de este sexto fascículo navideño. De todos modos no me resigno a omitir una apostilla: afirma Díaz que *La Cordera* de Molacillos fue puesta en escena unas 6 veces después de la guerra civil de 1936-1939. Tal afirmación me causa mucha extrañeza, pues mi tío Santiago, al que me he referido muchas veces, fue cura párroco de Molacillos desde el año 1940 hasta unos 10 años después. En aquel pueblo lo visité yo varias veces, llevado por mis padres, y la primera vez, que todavía recuerdo, además de que conservo alguna fotografía, con unos cinco años. Y ni allí, ni nunca después, le oí referir nada de una pastorada en Molacillos. De la que sí hay referencias es de la del vecino pueblo Torres del Carrizal (no Torre, como escribe Díaz), del que quizás la trasladara posteriormente a Molacillos Francisco Gómez, que fue el que el facilitó la copia editada en la colección.

Después de un 7º cuaderno cuyo contenido ignoro, pues no tengo el original (la Obra Cultural de la Caja, a la que tantos desvelos entregué, no tuvo la delicadeza de hacérmelo llegar, ni este ni los siguientes), sucedieron otros tres de la serie *Cantos de Navidad*, con materiales acopiados por Pablo Madrid y José Luis Bermúdez. La falta de contexto y pobreza de contenido de las introducciones, el poco rigor en la selección y la inhábil caligrafía musical, de principiante, en la que no faltan incorrecciones, me ahorran el comentario de este triplete, que cualquiera podrá encontrar, si le interesa, o en el archivo de la Obra Social (ya de 'la otra Caja', cuando escribo esto al comienzo de 2014), o en cualquier biblioteca de la ciudad.

8. Un nuevo impulso a *Voces de la Tierra*: la Fundación Ramos de Castro para el estudio y promoción del hombre.

Nacida con fines científicos y culturales, esta entidad fue fundada por el Dr. Alfonso Ramos de Castro, médico psiquiatra, en la década de 1980. Mi contacto con él fue con ocasión de dos congresos sucesivos organizados por la Fundación, uno sobre un tema que ya no recuerdo bien y otro sobre

las juderías en Zamora. A los dos acudieron personalidades especializadas en los temas, algunas de renombre internacional. Y para los dos requirió Alfonso Ramos la participación de Voces de la Tierra con un concierto. Los dos fueron muy concurridos y dieron a conocer el Grupo fuera de Zamora, pues al Congreso acudieron personalidades e investigadores de muy variada procedencia. Recuerdo en especial el segundo, que tuvo lugar en la iglesia de San Andrés. En él, además de cantar algunos temas de nuestro repertorio no folklórico, las que solíamos tomar para la primera parte de nuestros conciertos, cantamos al final dos de mis salmos: el 129, *Desde lo hondo a ti grito*, y el 121, *Qué alegría cuando me dijeron*, para los que preparé un arreglo instrumental más apropiado que el que llevan en el disco. Y recuerdo todavía un detalle que a todos nos impresionó: cuando el coro entonaba en este segundo las palabras: *'Ya están pisando nuestros pies tus umbrales, Jerusalén'*, varios de los oyentes, con aspecto de rabinos (lo eran, según constaba en el programa del congreso) que estaban por las primeras filas, experimentaron una visible emoción, que a algunos de ellos les hizo saltar las lágrimas, e impresionó a los cantores, que lo percibieron.

La relación amistosa, y por mi parte profesional con Alfonso Ramos, continuó. Él comprobó el tirón del Grupo y un día, hablando hablando, terminamos en lo interesante y enriquecedor que sería emprender la grabación de una selección antológica de las canciones más bellas que iban a llenar las páginas del Cancionero de Zamora, que yo ya preparaba, para abrir una colección que llevara por título *Lo mejor del folklore zamorano*. La Fundación se encargaría de la edición y de difundirlas con nuestros conciertos. Hecho el preacuerdo, yo me puse, manos a la obra, a preparar el primer disco, que a la primavera del año 1980 ya estaba apto para la grabación.

El disco Lo mejor del folklore zamorano, I

Este disco antológico es, en mi opinión, el de mayor calidad entre todos los 8 LPs que compuse en esta primera etapa.

En primer lugar por el contenido: algunas de las más bellas canciones de las incluidas en el cancionero de Zamora, cuyas autografías originales ya había terminado por entonces. En el comentario que redacté a este disco en el *Catálogo de obras musicales (opus 20)* explico los detalles y los datos musicales y etnográficos de este lote de 11 tonadas zamoranas.

En segundo lugar la calidad le viene de una instrumentación mucho más cuidada y rica en timbres instrumentales que la del anterior disco, siempre dentro de una formación 'de cámara'. Además de unas bases rítmicas más ricas en timbres, interpretadas por tres diferentes instrumentistas, y el bajo y la guitarra como soporte rítmico-armónico, añadí al conjunto una espineta que refuerza la base armónica o añade algún contrapunto, la flauta travesera que canta en los intermedios instrumentales y también refuerza en algunos pasajes la voz de las sopranos, los timbres del oboe y del corno inglés que remedan en ciertos pasajes el sonido de la dulzaina y de la gaita de fole, amansando su rusticidad, y el sonido hondo y lírico del violonchelo contrapunteando con la voz de la madre en el Romance del Conde Olinos.

En tercer lugar por la calidad de la interpretación. *Voces de la Tierra* estaba entonces en su mejor momento, tanto en la parte instrumental como en la vocal. El Grupo había adquirido seguridad, fuerza y calidad, y

comunicaba a fondo con los diferentes auditorios en los que por aquellos años. Todos los instrumentistas leían música e interpretaban su partitura con seguridad, sabiendo cuál era su papel, tanto de acompañantes de las voces como de intérpretes de los preludios e interludios.

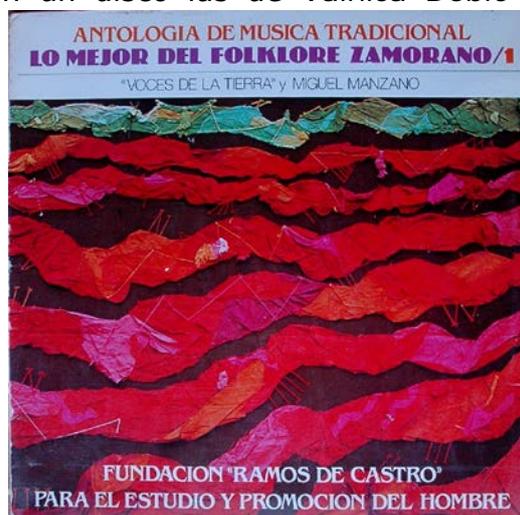
Una vez aprendido y dominado el repertorio que iba a integrar el disco, planificamos la grabación. Recomendé a Alfonso Ramos los estudios Musigrama, en los que Carlos Montero, a quien pedí consejo y asistencia técnico-musical, trabajaba con frecuencia. Medí mis fuerzas y tomé una decisión arriesgada: grabar el disco entero, voces e instrumentos simultáneamente, y todo en un día. Montero tenía muchas dudas y no me lo recomendaba, pero yo insistí, diciéndole que en cuanto al coro me comprometía a hacerlo, y que si quedaba algo pendiente en solos e instrumentos se podía rematar reservando otros dos días para las mezclas. Así se lo propuse a Alfonso Ramos, que obviamente aceptó.



Voces de la Tierra en su mejor momento

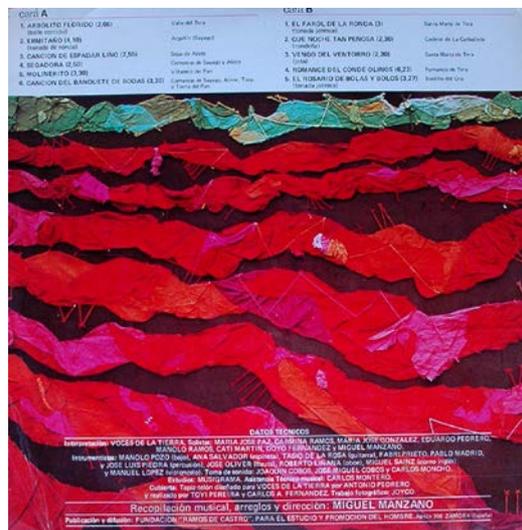
Llegada la fecha, salimos de Zamora de madrugada en un autobús, cargados con nuestro instrumental y con provisiones de comida y bebida para toda la jornada. Hacia las 10 de la mañana llegamos al estudio y preparamos rápidamente todo el espacio de la grabación: las voces en un estrado de tres alturas, en abanico, y los instrumentos delante, enfocados hacia las voces. Se trataba de interpretar las canciones en un espacio y disposición lo más parecidos a la forma en que nos situábamos en los conciertos. Los técnicos, a veces con extrañeza, se atuvieron a mis instrucciones, aunque tenían grandes dudas. Uno de ellos me hizo esta consideración: 'El año pasado grabaron un disco las de *Vainica Doble* y tardaron dos semanas. ¿Y vosotros pensáis grabar este en un solo día?' Por toda respuesta le dije que volviera a hacerme la pregunta a las ocho de la tarde. Hicimos varias pruebas de sonido, que yo escuché con ellos desde la cabina, hasta que todo estuvo a punto, y ellos quedaron convencidos (pues también habían hecho, como es lógico, grabaciones en directo, aunque ninguna como aquella).

Pero el detalle más gracioso fue que, una vez preparado todo, yo advertí que cada uno tomase buena cuenta del lugar y la posición que ocupaba. Y acto seguido pronuncié la



consigna: '¡El jamón!' Todo el coro fue bajando del estrado y dirigiéndose al rincón del estudio donde habíamos dejado todos nuestros ajuares, sobre unas mesas que allí había. Abrimos dos grandes paquetes con un jamón despiezado, preparado para hacer unos sabrosos 'bocatas'. Con buenas ganas nos pusimos a consumirlos, ante la estupefacción de los técnicos, que nos miraban sin saber qué hacer. Les hicimos señas para que bajaran a acompañarnos y, sin dudar mucho, lo hicieron. Tuvimos tiempo, entre risas, preguntas y respuestas, de comentar y razonar lo que estaban viendo. Se trataba de tomar un pequeño refrigerio antes de empezar la tarea fatigosa, ya lo sabíamos, de grabar un disco, que era ya el cuarto. La experiencia nos decía que el ayuno, al igual que un atracón, no ayudan a entonar bien. Desde luego nos acompañaron sin demasiadas dudas a comer las tapas y beber un sorbo de buen vino, y a la media hora ya estábamos de nuevo en nuestro lugar, listos para cantar. Como yo ya tenía preparado el orden, comenzamos por las que menos dificultades ofrecían, que fuimos dejando rematadas con bastante rapidez. La experiencia también me valió de mucho en este caso, porque cuando 'se tuerce y se encalla' una canción, cosa que sucede a veces sin saber por qué, el curso rápido del tiempo puede alterar los nervios al comprobar que todavía queda 'tela que cortar' hasta terminar. Funcionó el procedimiento, porque a las tres horas, aproximadamente, ya habíamos rematado la grabación de 6 de las 11 canciones que contenía el proyecto. Quienes todavía tengan la oportunidad de escuchar el disco comprobarán la calidad de la interpretación, tanto vocal como instrumental, teniendo siempre en cuenta que se trata de una grabación ya histórica, no comparable, en el aspecto técnico, a las que se pueden hacer hoy (escribo esto el 22-1-2014). Su contenido fue desde entonces el más frecuente en los programas de nuestros siguientes conciertos, incluido el de presentación, que se celebró en el teatro de la Universidad Laboral con un lleno total.

Hacia las 3 de la tarde hicimos nuestra comida, también de nuestras (buenísimas) provisiones, y dejamos tiempo libre durante una hora, para que cada quien descansara y tomara el café y el aire donde le complaciera. Y hacia las 4'30 volvíamos a nuestros puestos de trabajo para las otras cinco canciones más complicadas, para las que nos tomamos nuestro tiempo (todavía habíamos dejado una de las fáciles para relajarnos un poco). La grabación se desarrolló tal como yo había pensado, y hacia las 10'30 de la noche subíamos al autobús para regresar a Zamora, después de haber recogido y cargado todos nuestros enseres. No sin antes haber sido felicitados por los técnicos del estudio y por los músicos profesionales que tomaron parte en la grabación. Las sesiones de mezclas y volúmenes se desarrollaron sin demasiados problemas. En dos jornadas de trabajo con los técnicos el contenido del disco quedó apto para la fabricación, que no tardó en salir al público.



La parte gráfica del disco también ofrecía algunas singularidades importantes. El anverso y reverso de la carpeta, con predominio del color rojo, es una fotografía del gran telón escénico diseñado por el pintor Antonio Pedrero: una realización libre y estilizada de la bandera de Zamora, conocida como 'la enseña bermeja', integrada por una franja verde arriba y ocho verdes debajo. Junto con nuestro traje, que también tiene alusiones gráficas muy zamoranas (una réplica de bordado carbajalino en la parte baja de la falda de las mujeres y unos motivos geométricos que recuerdan los de la capa alistana en el jersey de los hombres), fueron la contribución de la Obra Social de la Caja a la nueva imagen del Grupo Voces de la Tierra.

El texto que redacté para la presentación, que ocupa la mayor parte de la primera página interior, contiene un resumen del ideario que fue el motor de la actividad del Grupo. Reproduzco aquí lo principal de este escrito por esta razón, a pesar de que algunas de las ideas que en aquella ocasión expuse ya las he dejado escritas más atrás, cuando me he referido a las razones que me empujaron a fundar un coro cuyo repertorio contuviera canciones populares.

NUEVAS TONADAS ZAMORANAS

En un primer disco de folklore musical zamorano titulado TONADAS editado ya hace seis años (EP 1102 FOLK) me vi obligado en cierto modo a incluir algunas de las más conocidas melodías de nuestro folklore (El Bolero de Algodre, El Tío Babú, La Rueda...) que habían llegado a convertirse en una especie de símbolo de lo que por esta (repertorio de voces de la tierra fue la canción tradicional, por el simple hecho de que no se conocían otras. Al mismo tiempo aquel disco tenía que ser antológico con relación a las comarcas que integran Zamora, de forma que cada una de ellas estuviese representada en su contenido. Hoy, después de haber dedicado ya algunos años a la recopilación del CACIONERO ZAMORANO, ya próximo a aparecer, que contiene 1085 tonadas, y después de un minucioso análisis y clasificación de todo este material, estoy en condiciones de afirmar que aquellas más conocidas melodías, ni son las únicas, ni las mejores, sino sólo unas poquísimas entre centenares de ellas que las igualan y a menudo las superan en valores musicales y en caracteres representativos de nuestra música tradicional.

LO MEJOR DEL FOLKLORE ZAMORANO

Por este motivo tenía yo desde hace tiempo la idea y el proyecto de publicar en discos una amplia colección de canciones que recogiesen de forma antológica lo mejor de nuestra música. El encuentro con la Fundación "Ramos de Castro" ha hecho posible, no sólo el comienzo de esta empresa, sino también su continuación y remate, de forma que en un plazo no muy largo los zamoranos y otros amantes de la música tradicional de estas tierras tengamos una variada y rica muestra de lo que fue nuestra música popular. En una colección amplia que puede llegar hasta un centenar de tonadas, ya se puede pretender, porque ello es realizable, dar un lugar a cada género musical del folklore popular, según su importancia, y tejer un tapiz en el que aparezca la canción folklórica en la variedad con que ha sido empleada como acompañante o protagonista de la vida diaria de las gentes. Rondas, bailes y danzas, tonadas, cantos de laboreo, cantos que ambientan costumbres a lo largo del año, romances, coplas, canciones de cuna, cantos de boda, religiosos, infantiles, forman una muestra multicolor, rica en matices, de lo que fue la canción en otros tiempos. En resumen, la colección que se abre con este disco bajo el epígrafe LO MEJOR DEL FOLKLORE ZAMORANO tiene una intención bien simple en su entramado: mostrar que así cantaban nuestros mayores". [...]

LA CANCIÓN NO TIENE FRONTERAS

Aunque estas tonadas están recogidas en pueblos zamoranos, no son exclusivamente zamoranas. La música popular en Zamora fue abundantísima en

ejemplos, pero no más que la de otras provincias de la misma área peninsular. No hay en música provincias o pueblos mejores que otros. Es más, la música tradicional de Zamora no tiene caracteres provinciales, localistas, que la diferencien notablemente de la de las otras provincias que forman el noroeste del país hispano. Un análisis detenido de las canciones demuestra hasta qué punto una misma melodía tiene infinidad de variantes, tomadas a veces a cientos de kilómetros de distancia, porque las tonadas son como aves migratorias que no respetan las divisiones administrativas y son anteriores a ellas. Lo zamorano, pues, es de Zamora, pero ni es lo mejor, ni es lo único, ni es sólo de Zamora.

EL TRATAMIENTO DE LOS TEMAS MUSICALES POPULARES

Mi trabajo en la preparación de esta serie de discos es bien consciente, y da por sentada previamente la validez de la presentación de las tonadas a partir de su material musical (sea éste modal o tonal), que no sólo admite, sino que hasta pide una armonización e instrumentación que ponga de relieve los valores rítmicos, melódicos y emotivos de cada melodía. Así las viene interpretando VOCES DE LA TIERRA desde hace nueve años en sus numerosos conciertos en pueblos de la provincia ante muchas de las personas que las han cantado y las escucharon siempre, y éstas se han reconocido en ellas, las han aceptado como algo suyo. Esto es suficiente para mí, y por ello prescindo aquí de entrar en polémicas sobre la conveniencia o la legitimidad de “manejar” un material musical, cosa para mí muy evidente y demostrable a partir de los hechos.

Sí quiero, sin embargo aclarar algunos puntos. Primero, que las melodías están respetadas íntegramente y cantadas tal cual me han sido dictadas por los intérpretes populares. Segundo, que las voces (coro y solistas) protagonizan la interpretación y el coro se impone siempre por el volumen de las cuarenta voces que lo integran. Esto es sobre todo cierto en las audiciones en directo, pero también se hace patente en la grabación de este disco. De ahí la fuerza de la “presencia” coral, tan diferente de la “imposición” de una voz o de un pequeño grupo por la fuerza de la amplificación. Tercero, que quienes cantan no pretenden imitar a los intérpretes nativos. VOCES DE LA TIERRA tiene la ventaja de estar integrado por un conjunto de voces bastante flexibles, que se adaptan con gran facilidad, cuando el estilo lo requiere, al género popular. Y cuarto, que los instrumentos no pretenden ni sustituir ni imitar a los populares, sino cumplir la misión que tradicionalmente han desempeñado respecto de la música vocal: acompañar, dialogar, preludear, añadir colorido, ser soporte rítmico y tonal del cuarteto vocal clásico.

MÚSICA PARA LA GENTE

Este disco y la serie que inicia, aunque pueda interesar a estudiosos e investigadores, ya que les puede proporcionar un documento válido, al elegir la vía de la difusión masiva, pretende llegar al mayor número posible de gente.

Estas grabaciones están hechas tomando lo mejor de nuestras tonadas ante todo para el placer del oído, para el disfrute de la gente sin prejuicios, para animar veladas, para ser tarareadas y coreadas por la gente de la calle. Ojalá lo consigan, de forma que los zamoranos y los demás encontremos en estas melodías un elemento sonoro, musical, que nos una y nos ayude a expresarnos juntos, escuchando lo cantado, lo que nuestros mayores escucharon y cantaron durante siglos.

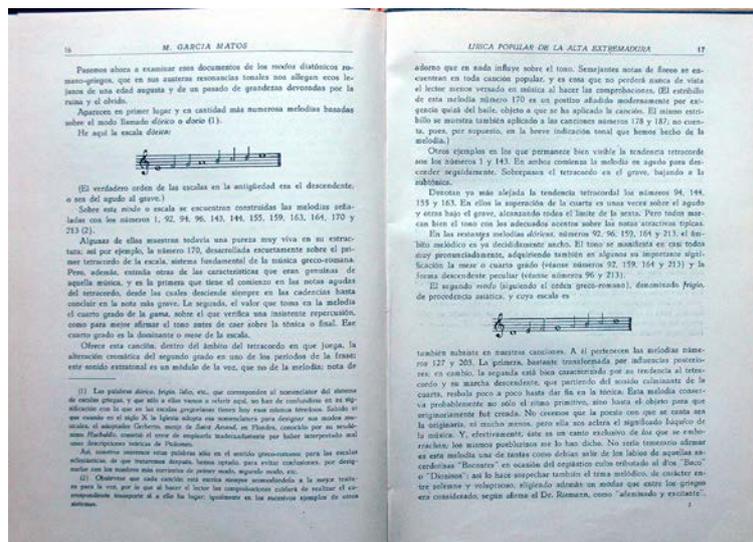
Del éxito del disco y de la trayectoria que siguió como producto musical vendido no recuerdo detalles. Lo cierto es que un año después ya estábamos preparando para la *Fundación 'Ramos de Castro'* un segundo disco cuyo contenido eran músicas relacionadas con la Semana Santa de Zamora. A él me referiré un poco más adelante.

9. Hacia la edición del cancionero de Zamora: Un estudio musicológico del contenido del cancionero

Simultáneamente con las tareas del Aula de Música, la preparación y grabación de los discos *Lo mejor del Folklore zamorano* y *Semana Santa en Zamora*, ambos para la *Fundación 'Ramos de Castro'*, a partir del final de año 1979 ya comencé a ponerme asiduamente a redactar un estudio musicológico amplio del contenido de mi recopilación. Su riqueza y variedad me había ido conformando la mente para entender cada vez mejor el funcionamiento de la memoria musical de los cantores de la tradición musical popular. El trabajo de reflexión tenía que centrarse sobre una serie de puntos que me había ido dejando bastante claros la tarea de análisis musical a la que obliga la transcripción musical de las canciones grabadas. Los dos objetivos básicos eran, sin duda alguna, el estudio de las melodías y los ritmos por separado. Y los otros aspectos también fundamentales eran la funcionalidad de las canciones como condicionante del estilo musical de cada género, y el rastreo de variantes melódicas de cada uno de los documentos en los cancioneros de que por entonces disponía, que ya he citado varias veces. Adquirí todavía algunos otros muy importantes: el de Mingote, de Zaragoza, el de Teruel, de M. Arnaudás, los dos antiguos de Galicia, recogidos por Casto Sampedro y Torner-Bal y rescatados para la edición por la Fundación Barrié de la Maza, y los dos tomos de Romances tradicionales publicados recientemente por Joaquín Díaz, J. Delfín Val y L. Díaz Viana.

Los leí y releí todos y fui tomando nota de las variantes que iba encontrando de las canciones que yo había recogido en Zamora. Estudié atentamente los prólogos, introducciones y comentarios de todos, tratando de encontrar datos que avalaran las conclusiones a las que yo iba acercándome. Muy poco encontré que no fueran afirmaciones generales, fruto de la intuición de quienes andan entre músicas de tradición oral y se ven en la coyuntura de transcribirlas, cuando comprueban que muchas de ellas se escapan a las leyes tonales que rigen el desarrollo de la música de autor desde hace más de cuatro siglos. Llevo el resultado de estos hallazgos, que seguramente interesaran a muy pocos lectores (¿me quedará todavía alguno?), a la entrada de esta misma página web *Trabajos de investigación*, apartado *Cancioneros*.

Me basta con decir aquí que fueron unas cuantas páginas del prólogo que García Matos escribió a su primera obra, en las que a partir del análisis de muchas de las melodías que ha recogido afirma que perviven sistemas melódicos semejantes a los modos griegos y a los tonos gregorianos. Y



García Matos plantea una hipótesis intuitiva y la defiende con ejemplos documentales

que fue un artículo del P. José Antonio de Donostia en el Anuario Musical, al que pone como título *El modo de Mi en la canción popular española*, lo que me dio la pista para dejar a un lado cualquier nomenclatura griega y gregoriana y designar cada modo por el nombre de la nota básica que lo conforma.

El interés que para mí tuvo el artículo del P. Donostia, publicado en el volumen del *Anuario Musical del Instituto Español de Musicología*, me hizo pensar en la conveniencia de buscar en esta publicación, en la que colaboraron asiduamente los más renombrados musicólogos, varios de ellos estudiosos de las músicas populares de tradición oral, todos los artículos y trabajos que estuvieran relacionados con el estudio de algún aspecto de estas músicas, pues tenía referencia de algunos otros que no había podido leer todavía. El Anuario, cuyo primer volumen fue publicado en 1946, ya iba por el número XXX-XXXII, publicado en 1977. ¿Cómo conseguir el acceso a toda la documentación que quería consultar antes de ponerme a redactar el estudio introductorio de mi cancionero de Zamora?

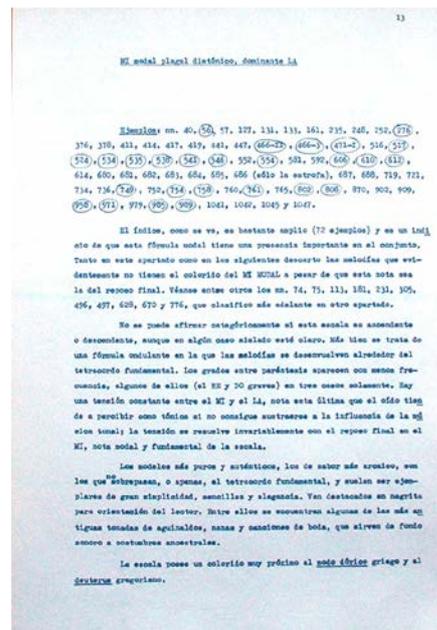
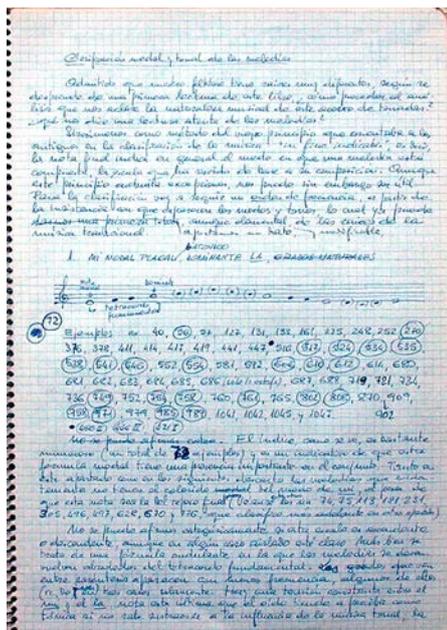
Traslado al siguiente recuadro, breve, el procedimiento que seguí, porque seguramente interesará también a muy pocos, por si alguien pudiera encontrar en él una ayuda práctica. Y prosigo después con mi narración.

Para hacerme con todo este fondo bibliográfico me fue imprescindible la ayuda de Concha González, Directora de la Biblioteca Pública de Zamora, que me la prestó con eficacia profesional y muy buen estilo, respondiendo a todas mis peticiones con prontitud y amabilidad. Lo primero que hice fue solicitar, siempre por préstamo bibliotecario que ella gestionaba, un índice del contenido de los 37 volúmenes del Anuario publicados desde 1946, hasta 1982. Las fotocopias del listado llegaron rápidamente. Y a la vista de ellas, seleccioné en total 41 trabajos, todos ellos redactados por los especialistas más renombrados como estudiosos de la música popular tradicional, entre ellos Marius Schneider, director y fundador del Instituto. Poco a poco, en bloques de cinco o seis, Concha González fue solicitando 'por préstamo bibliotecario' y a petición de un investigador, fotocopias de cada uno de ellos. Y gracias a ella me fue posible conseguir los 41 que previamente señalé en los índices. Los conservo todos, en la encuadernación provisional que encargué, y de vez en cuando vuelvo todavía a ese fondo documental para obtener algún dato o precisar alguna cita. Como es explicable, no todos me interesaron ni me ilustraron por un igual, pero todos me aportaron alguna información. Y otros, además, me sirvieron para redactar alguna réplica en aspectos con los que no estaba de acuerdo. Entre los que más información útil me aportaron, señalo los autores y título de los siguientes:

- Arcadio de Larrea: *Preliminares al estudio de la jota aragonesa*.
- Manuel García Matos: Cante flamenco: *Algunos de sus presuntos orígenes*.
- Marius Schneider: *¿Existen elementos de música popular en el "Cancionero Musical de Palacio?"*
- M. García Matos: *Instrumentos musicales folklóricos de España. I.*
- M. García Matos: *Instrumentos musicales folklóricos de España. II.*
- Bonifacio Gil: *La jerigonza en la actual tradición*.
- M. García Matos: *Instrumentos musicales folklóricos de España. III.*
- M. García Matos: *Instrumentos musicales folklóricos de España. IV.*
- Juan Tomás Parés: *Las variantes en la canción popular*.
- M. García Matos: *Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical*.
- Juan Amades: *Música popular y música folklórica*.

- M. García Matos: *Pervivencia en la canción actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado "De musica libri septem"*.
- Bonifacio Gil: *Panorama de la canción popular burgalesa*.
- Juan Tomás: *Canciones populares de trabajo*.
- Miguel Querol: *La canción popular en los organistas españoles del siglo XVI*.
- M. García Matos: *El folklore en "La vida breve" de Manuel de Falla*.

Además de estudiar a fondo todos estos artículos, algunos de ellos muy densos, 'me tragué', literalmente, los tres artículos también pesados e interminables de M. Schneider sobre *El influjo árabe en la canción popular española*, sobre *Las canciones de cuna* y sobre *Los cantos de lluvia*. De todos los demás hice una lectura menos detenida, porque sólo me prestaban una ayuda indirecta, como una especie de contexto útil. Y sólo después de este baño de información me atreví a comenzar la redacción del estudio introductorio a mi cancionero, el estudio de variantes de las canciones contenidas y el comentario individual a cada una de ellas. Para lo cual, si he de decir verdad, de bien poco me valieron la mayor parte de los trabajos que leí, a excepción de los de García Matos y José Antonio de Donostia, que me ayudaron a seguir avanzando en la formulación y aplicación de un sistema de análisis basado en los hechos musicales, que son las melodías y su comportamiento. Como todavía conservo el texto, ya mecanografiado, de estos trabajos, traslado aquí una breve muestra de lo que iba escribiendo, que consistió en la constatación evidente de que una buena parte de las melodías que había recogido no se comportaban como música tonal, sino que había que encuadrarlas en los sistemas modales basados sobre los siete sonidos de la escala natural: ante todo sobre tres de ellos, Mi, La y Sol fundamentalmente, pero incidentalmente y con mucha menor frecuencia también sobre todos los demás.



Hacia la detección y la clasificación de los sistemas melódicos modales. Página del borrador y la misma, redactada para la introducción al cancionero de Zamora

A partir de estas bases comencé a escribir una introducción teórica a mi futuro primer cancionero, que fue para mí muy trabajosa y lenta, pues tenía que ir argumentando todas mis afirmaciones con hechos musicales, es decir, con melodías del cancionero en las que aparecían configuraciones y comportamientos que no encuadraban en los modos tonales mayor y menor. Cada una de las escalas modales la fui documentando con melodías del futuro cancionero, que ya tenía clasificadas y ordenadas. Conservo los originales, ya mecanografiados de todo este trabajo, que no llegaron a formar parte del cancionero de Zamora por la razón, muy obvia, que más adelante explicaré con detalle: que estas páginas, mucho más desarrolladas y argumentadas, fueron a parar al *Cancionero Leonés*, que fue mi segunda obra de recopilación.

En el comentario a este mi segundo cancionero, entrada *Obras de investigación*, en esta misma página web, pueden encontrar los lectores referencias el contenido de esta introducción, de cuyo borrador, trabajo que sigo teniendo en gran estima, por ser el primero, traslado aquí algunas páginas para ilustrar lo que voy contando. A este trabajo introductorio dediqué casi dos años. Pero quedó súbitamente interrumpido, pues se me presentó una forma inesperada de publicar la parte musical tal como la tenía preparada y diseñada, como relataré más adelante.

10. Varias composiciones vocales con arreglo instrumental

Agrupo bajo este epígrafe unas cuantas obras que escribí aproximadamente durante los cuatro años que van desde 1978 hasta 1982, que en el *catálogo de obras* llevan los núms. 21. 22 y 23.

En el *opus 21* incluyo las ***Tres canciones para bajo cantante y piano***. Es una obra de encargo que se me pidió como contribución a la clausura de unas jornadas o encuentros de cuyo contenido y fecha exacta me he olvidado por completo. Sólo recuerdo que la Casa de Cultura anduvo por medio en aquella petición, y que el intérprete fue un bajo cantante, acompañado por un pianista, ambos de Madrid, de cuyos nombres también me he olvidado. Compuse tres obras totalmente diferentes en estilo y contenido. La primera, un poema de León Felipe titulado *Vencidos*, que había compuesto para el homenaje al poeta al que me he referido más atrás. En aquella ocasión me acompañé yo mismo a la guitarra. Para este recital trabajé las mismas armonías, mucho más elaboradas, para piano. La segunda es la titulada *Rondeña alistana*, que Voces de la Tierra había estrenado con el título *Por verte, niña*, para la que aproveché la armonía en el arreglo para voz y piano. Y la tercera, un arreglo para voz y piano del espiritual negro *Nobody knows the trouble i've had*, cuya versión castellana con el título *¿Por qué, Señor?*, es uno de los cuatro cánticos que integraron mi primera grabación discográfica, *Cuatro cánticos negro espirituales* (*catálogo de obras, opus 7*). De este mismo cántico hice posteriormente otra versión para coro a 5 v. m. Lo que sí recuerdo es que me esmeré mucho en los arreglos para piano, de los que quedé muy satisfecho, y que la interpretación, tanto del cantor como del pianista, me dejó muy decepcionado, pues aparte de no haber comprendido mis intenciones musicales, dejaron ver claramente que no habían estudiado las obras a conciencia, y estaban haciendo poco menos que una segunda lectura. Será

esta la causa de que estas obras hayan pasado a la región de la memoria donde comienza el olvido.

En el catálogo de obras, **núm. 21**, reproduzco las primeras páginas de estas tres obras.

En el opus 22 del catálogo de obras incluyo, completo, el repertorio obras corales con arreglos instrumentales que fui componiendo para Voces de la Tierra desde sus comienzos hasta cerca de su final, aproximadamente entre 1973 y 1982. Allí las agrupé en un orden aproximado de composición, exceptuando las que entraron a integrar el contenido de los discos *Tonadas, Corales para una noche de paz* (= *Navidad con Voces de la Tierra*) y *Lo mejor del folklore zamorano*. Bajo el subepígrafe *Otras obras* agrupé todas las que, siendo melodías no compuestas ni recopiladas por mí, integraban, sobre todo en los primeros años, la segunda parte de las dos en que siempre dividíamos nuestros conciertos. Algunas de ellas, con nuevos arreglos vocales e instrumentales, las tomé para integrar el contenido de los discos que posteriormente grabé con el grupo *Alollano* para la serie de discos grabados para el sello RTVE Música. A ellas me referiré posteriormente (ya que estoy escribiendo estas líneas el 28 de enero de 2014), si algún día voy llegando al final de esta vida de músico, que va alargándose mucho más de lo que yo pensaba cuando hace un par de años empecé a contarla.

En total son 25 obras que conservo en mi archivo y que muy difícilmente van a ser cantadas de nuevo en la forma en que sonaron en nuestros conciertos, y mucho menos editadas, dado que la formación que requieren para su interpretación no es la habitual en los cientos (o miles) de coros y conjuntos que por todas partes han ido surgiendo, en su inmensa mayoría de voces solas. Por esta razón me decidí unos años después a editar una cuantas en versión coral en la obra *24 canciones zamoranas para coro a 4 y 5 voces mixtas*, a la que me referiré en el siguiente tramo.

11. Los comienzos de *More hispano*: mi primera composición para piano

El título *More hispano* no es inglés, sino latín. Se empleaba cuando estaba vigente la liturgia en lengua latina (hasta el Vaticano II), sobre todo en los usos musicales, como sobrenombre de una melodía del *Pange lingua* y *Tantum ergo*, estrofas de un himno de la festividad del Corpus Christi compuesto por Sto. Tomás de Aquino y preceptivo para el uso ritual de la 'Exposición y Bendición con el Santísimo'. Aplicada a este himno, la expresión *more hispano* significaba que se cantaban con la melodía tradicional (=según era costumbre) en la vieja liturgia hispana, diferente de la que era de uso común en toda la Iglesia de rito latino. Y esta expresión me vino a mí muy bien para designar, desde que ya fue tomando cierto cuerpo en mi caletre, una colección de piezas para piano que comencé a escribir al final de los años 80, con una intención un tanto didáctica, y terminó con algunas piezas de vuelos un tanto más altos, varios años después de su comienzo.

La ocurrencia me surgió cuando, estudiando y escuchando la obra de Béla Bartók, en la cual estuve muy metido con la ayuda de buenas grabaciones discográficas, y para los aspectos relacionados con el folklore, del libro *Escritos sobre música popular*, por entonces de reciente publicación (Siglo veintiuno, 1979), que ordenó y completó muchas de las ideas que por entonces iba consolidando al redactar la introducción y los comentarios al cancionero de Zamora. Pero fueron en especial los 4 cuadernos para piano *Para los niños*, que escuché en una interpretación de Dezso Ranki, y leí (y releí) el estupendo comentario de Peter Cahn, que acompaña al disco. Adquirí también los cuadernos, los leí una y otra vez al teclado, descubrí (no era difícil) los recursos que el autor emplea en la escritura, y percibí su doble intención, de disfrute y de intención didáctica, que tiene esta obra (no menor, para mí, en el conjunto del catálogo del autor). Fueron todos estos datos los que poco a poco me fueron empujando a decidirme a escribir algo semejante, tomando como material de

base melodías de muchas de las canciones que desde pequeño había cantado y estaban en mi memoria. Así fue como nació esta obra, primero en mi imaginación, después en sucesivos borradores, y por (pen)último en una primera redacción, sobre la que trabajé casi obsesivamente hasta que conseguí dejar rematadas, después de insistentes toques y retoques, las 10 primeras piezas de un proyecto compositivo.

Al cual seguí después dando vueltas y más vueltas hasta que estuve seguro de conseguir las sonoridades, muchas de ellas no tonales, que me había propuesto. Algunos de los títulos de estas 11 primeras piezas sugerirán algo a quienes recuerden tonadas que cantaban en su niñez durante las décadas centrales del siglo pasado, antes de que se extinguiera completamente la voz de los niños mientras jugaban en las plazas y rincones, sobre todo del ámbito rural: *Arroyo claro* (*Recordando el tedio infantil*), *Déjame subir al carro*, *Canción de corro* (+ *Carta del rey ha venido*), *La bata*, *Del olor de la hierbabuena*, son algunos de esos títulos. Pero otras abarcaban un uso más amplio, vinculado también al mundo de los sentimientos, recuerdos, sensaciones o costumbres de los mayores, aunque también los más pequeños las aprendiéramos sin intentarlo, porque formaban parte de la atmósfera sonora que envolvía juegos, paseos, bailes, trabajos caseros, costumbres,



El More Hispano en su primera redacción I



El More Hispano en su primera redacción II

ritos festivos, en una palabra, la vida entera del ámbito rural. Tales son las que llevan los títulos *Rondeña, Vespertina, Esta calle, Del olor de la hierbabuena, Tonada jotesca* y *Diabolus in musica*. Por ello es sobre todo el aspecto evocador lo que predomina en estos títulos. La forma de tratamiento de los temas tradicionales se acerca bastante a la que siguió Bartók en su obra. Se funda sobre todo en los cuatro aspectos que destaca Peter Cahn en los comentarios al disco grabado por Dezso Ranki, a saber: alternar la melodía entre la voz superior y la baja o al revés, variar la armonización, incorporar la melodía a otros centros de tonalidad, elemento siempre presente en el tratamiento instrumental de cualquier tema. Combinado todos estos elementos, logré que las piezas tuvieran una duración en general mucho mayor de la que tienen las del álbum de Bartók, pues la mayor parte de ellas andan entre los 40 y 50 compases, y algunas los superan. Añado un dato curioso. A medida que iba avanzando en el trabajo compositivo, iba haciendo partícipes de los inventos en que andaba metido a algunos amigos músicos cuyo interés había suscitado mi proyecto, para dar un cierto tono festivo al trabajo, y también por cierta precaución protectora de mi autoría (que desde luego para muy poco iba a valer si alguien quisiera haberlo hecho suyo). Para ello se me ocurrió escribir en casi todas las páginas una inscripción caligráfica de muy pequeño tamaño que aparece al final de cada sistema.

Los epígrafes, en latín y en tono festivo, aludían al nombre del autor, a las melodías zamoranas en que estaban inspirados, a la alegría que se deseaba a los intérpretes y oyentes, y alguno de ellos al lugar (*junto al padre Duero que sin cesar corre*), pues el estudio en que sonaba mi piano estaba a unos ciento cincuenta metros de la orilla del río.

He aquí algunos:

■M•MANZANO•FECIT•ET•SCRIPSIT•APUD•DURIUM•SEMPER •DISCURRENTEM
 ■CANTUS•POPULI•ZAMORAE•INSPIRAVIT•HOC•MELODICUM•FRAGMENTUM•A•MICHAËLE•MANZANO•COMPOSITUM
 ■POPULUS•ZAMORENSIS•SEMPER•VIVAT•IN•HIS•MELODICIS•MUSICIS
 ■POPULUS•ZAMORAE•CONCINIT•ET•MICHAËL•MANZANO•COMPOSUIT•ET
 •SCRIPSIT•ALACRI•ANIMO
 ■UT•IUCUNDITAS•ET•LAETITIA•INTERPRETEM•ET•AUDIENTEM•IMPLEAT
 •MANZANO•SCRIPTOR•HUIUS•MUSICAE•DESIDERAT

Con la perspectiva que dan los años veo ahora aquella como una de las etapas más plenas y recordadas de mi segunda vida (también en la primera las hubo buenas), con mis tres hijos pequeños (dos niñas y un niño), una casa nueva, un taller amplio donde mi compañera empezaba a ser ampliamente conocida como ceramista, un grupo coral e instrumental en su mejor época, un cancionero de Zamora a punto de ser publicado, y una consideración social que me iba ayudando a abrirme paso en mi profesión de músico civil. Poder ir viviendo modestamente y sin ambiciones, ni de dinero ni de renombre (con el que me habían dado mis obras y el coro me sobraba para que se me reconociera en mi especialidad musical, fuera de mi tierra y también en ella, lo que era más difícil) de lo que a uno más le gusta hacer es, así lo creo, una de las formas de vida de mayor calidad. A la que no se puede llegar por el camino de la ambición, el poder, la búsqueda del éxito social a cualquier precio y la búsqueda de la felicidad (siempre relativa) que proporciona la sabiduría, aquella que recomienda la canción *La calle sabia*, que aprendí de Ariel: *'establecer el*

bien cada mañana, darse cuenta que el bien no se interrumpe, que dejó trasladada a la pág. 120 del tramo V de esta *vida de músico*.

Como comentario ampliamente la obra *More Hispano* en el *catálogo de obras (opus 31)*, dejó aquí escrita esta inicial y provisional reseña, en la que me refiero sobre todo a la primera forma que tuvo esta obra, que después experimentó una expansión notable en cada una de las piezas que llegaron a integrar la obra completa, terminada hacia 1985 y publicada, por fin, aunque en forma fragmentaria, por la renombrada editorial londinense *Boosey & Hawkes*, con el título *Spanish preludes*, después de un intrincado itinerario administrativo, al que me referiré con detalle en el tramo siguiente. Conservo la copia de esta primera versión de *More hispano*, que quedó rematada en lo que entonces dejé copiado como definitivo. Los títulos de algunas de las piezas cambiaron de acuerdo con la estructura dúplice por la que opté en su forma final. Como mostraré en el siguiente tramo.

12. Un encuentro fortuito que trastornó (afortunadamente) mi proyecto de edición del cancionero de Zamora

Fue, de nuevo, un encuentro con mi amigo Ricardo Flecha lo que me hizo interrumpir mis trabajos, que prometían, o mejor dicho, 'amenazaban con prolongar durante largo tiempo' la edición del cancionero: por lo menos hasta que pudiera dar fin al trabajo de análisis que había comenzado, que no llegaba ni a la décima parte de lo que había de ser el total.

Un buen día, ya he olvidado dónde y cuándo, me encontré con mi amigo, al que no veía hacía algún tiempo. Y lo que ocurre en el transcurso de la charla cuando surgen las preguntas: 'cómo estás, qué traes entre manos, a qué te dedicas, en qué te entretienes...', le explico brevemente a Ricardo Flecha que estoy preparando la edición del cancionero. Avanza la conversación sobre este asunto, del que él ya tenía noticia por anteriores encuentros, y le digo que el original con las más de mil canciones ya lo tengo autografiado tal como va a ser editado cuando le llegue el momento. '¿Cómo que cuando llegue el momento?, Si ya está hecho se podrá imprimir.' Le explico entonces en qué estoy ocupado, escribiendo la parte teórica, y me dice, sin más: '¿Puedo ver ese original? ¿Puedes enseñármelo?' 'Pues claro, Ricardo, cómo no voy a poder.' 'Pues mañana mismo. Te espero en...' No recuerdo dónde, creo que fue en su estudio de pintor. Llevé el libro, dos tomazos tamaño folio (fotocopiado sólo por una cara). Lo coge, lo abre, lo hojea y ojea, lo sopesa, lo vuelve a mirar, y me pregunta: '¿Este libro lo tiene alguien más que tú?' Le respondo que sí, que precisamente envié una copia a un concurso nacional y me dieron un premio. Y entonces me suelta a bocajarro: 'No esperes más: tienes un libro hecho; éditalo cuanto antes, porque se te puede adelantar alguien.' Yo no terminaba de entender lo que me estaba diciendo, pero me insistió: 'Tu original puede correr peligro, éditalo.' Le repliqué explicándole que un cancionero no se puede editar sin una introducción bien documentada, y que estaba empezando a redactarla después de haberme preparado a fondo. Y me replicó, cortando por lo sano: 'Pues escribe unas pocas páginas: un prólogo, unos datos de pueblos y de cantores, un índice, qué sé yo..., y todo lo que estás escribiendo déjalo para un tomo segundo, y lo puedes hacer ya sin prisa'. Mi última réplica fue sobre el aspecto

económico: 'Editar un cancionero es muy caro, yo no puedo, no tengo medios'. Y de nuevo su réplica: 'Pues al editor págale con libros, por lo menos una parte. Conozco algún caso de alguien que ha hecho eso y le ha salido bien. ¿Conoces algún editor de libros de música?' 'Sí, claro, conozco a uno de los mejores.' 'Pues vete a hablar con él y hazle la propuesta que te he dicho. Después volvemos a hablar.'

Aquella forma tan resolutoria y tajante de mi amigo me dejó bloqueado de momento. Porque ya no era aquello un asunto personal, sino una decisión que incluía un aspecto económico que tenía que valorar y decidir con mi mujer. En la cual, pensando que iba a encontrar un 'Espérate...' por precaución, fue todo lo contrario: me animó a ir a hablar con el editor al que me había referido. Los dos conocíamos a Prudencio Ibáñez, dueño y gerente de la editorial Alpuerto. Aparte de que él había sido el editor de los dos cuadernos que contienen las melodías de los dos discos del Salmos para el pueblo, porque, junto con el musicólogo e investigador *Dionisio Preciado*, me había visitado no mucho tiempo antes en mi casa para obsequiarme con un ejemplar del primer tomo de la obra polifónica de Alonso de Tejada, maestro de capilla zamorano por los siglos XVI y XVII. Aunque me pedía una reseña para el periódico local, el objeto principal de la visita estaba relacionado con el cancionero que yo estaba preparando, del cual ambos tenían noticia por el premio nacional que había llevado mi trabajo.

Pasado el primer susto, que lo fue, tomé la decisión de ir a hablar con el Sr. Ibáñez. No tardando mucho lo llamé por teléfono y le pedí una entrevista, indicándole someramente el asunto que quería tratar con él. Fijamos día y hora, viajé a Madrid y me presenté en su despacho en el piso 1º del nº xx de la calle Caños del Peral, muy cercana al Conservatorio. Llevé la copia del original, la examinó con interés e inmediatamente percibió la importancia de mi trabajo para su catálogo. Yo llevaba bien pensadas las condiciones que quería. El punto de partida era que yo quería quedar dueño de la edición, pagándole los gastos de la impresión en la forma y plazo que acordáramos, y la editorial Alpuerto sería la distribuidora en exclusiva del cancionero. No me puso obstáculos a que le pagara con libros una parte del costo, pero me puso como condición el pago inmediato de los costos de edición: el papel y el trabajo. Un gasto mínimo, me decía, dado que la mayor parte del costo de un libro de música son las autografías musicales, que en este caso estaban ya realizadas. En todo caso el libro iba a ser caro, dado su formato en tamaño folio, una buena calidad de papel y una encuadernación en cartulina fuerte. La paginación estaba clara: sólo habría que añadir unas 30 páginas para lo imprescindible: una introducción o prólogo, la relación de intérpretes y pueblos, y un índice. En una semana me podía informar sobre la cantidad que tendría que pagarle al terminar la impresión. Como éste era el primer trabajo de edición en que yo me metía, no tuve que hacer otra cosa que dejarle hablar.

A la siguiente semana ya tenía la respuesta de Ibáñez. El precio de venta que me aconsejaba para el libro era entre 3.550 y 4.000 pts. el ejemplar, dado el contenido, el formato, el peso y la calidad. El costo del material y el trabajo, que tenía que pagarle al contado, 600.000 pts. El plazo de ejecución, 6 meses a partir de la entrega del original. Con todo este recado me fui a ver a Ricardo Flecha, al que le pareció correcta y profesional la propuesta del editor. 'Pero ocurre, le dije, que yo no tengo la cantidad que hay que pagarle al contado'. 'Pero lo tendrás -me replicó- ;

sólo de los ejemplares que la Diputación de Zamora tiene obligación de comprarte, tendrás de sobra. Mientras tanto, pide un préstamo de lo que necesitas y yo te lo avalo.' Me fié de mi amigo en todo lo que me dijo, cómo no; respondí afirmativamente a la propuesta del editor, y me puse a redactar las 40 páginas que necesitaba el cancionero, el mínimo para el primer volumen, cuyo contenido básico serían los 1085 documentos musicales. Aprovechando una estancia con mi mujer en la feria de cerámica de Segovia, que tenía lugar durante la Semana Santa, le propuse al Sr. Ibáñez que se llegara hasta allí a recoger el original del cancionero. Así lo hizo. Todavía recuerdo nuestra entrevista tomando un café y precisando todos los datos de la edición, que quedaron claros para ambas partes. El tomo editado alcanzó al final 638 páginas y un peso de 2.20 kg. Indico este dato porque tiene que ver con la calidad del papel, en color crema. Sucedió esto a principios de 1982, y en el mes de septiembre se presentaba el cancionero. Pero a este evento me referiré más adelante.

13. Una obra con larga y amplia resonancia: CRUX FIDELIS

Cuando compuse la obra que lleva este título nunca imaginé que estaba escribiendo una música que iba a trascender los límites de tiempo y espacio a los que suele circunscribirse el repertorio de un músico de provincia. Bien es verdad que algunas de mis obras anteriores permanecen en la memoria colectiva de mucha gente y se siguen cantando en todos o en la mayoría de los países de habla hispana desde hace más de 40 años. Pero en este caso hay razones muy explicables, pues se trata de cánticos religiosos que tomaron el impulso del comienzo de la liturgia en lenguas vernáculas, por una parte; y por otra, fueron publicadas en discos por editoriales que las hicieron volar muy lejos. Y además, por alguna razón interna a la propia música y texto, prendieron en la memoria de mucha gente que enseguida las hizo suyas, sin saber ni quién las había hecho. En el caso de la obra *Crux Fidelis*, que en el catálogo de obras lleva el nº 23, ha ocurrido algo parecido, aunque salvando ciertas diferencias, que más adelante intentaré aclarar.

Pero voy primero a contar las circunstancias, casuales, que me impulsaron a escribir esta obra. Es un hecho bien claro, al que ya he aludido más atrás, que la reforma litúrgica decretada por el Vaticano II tuvo enormes resistencias, por lo que a España se refiere, y con la excepción de algunos colectivos. Una de las armas que se enarbolaron por parte de numerosos sectores de obispos y fieles conservadores fue la revalorización de la denominada 'piedad popular', (fiestas, devociones, prácticas piadosas, procesiones...), que se empleó como un arma de resistencia y en sustitución, hasta donde se pudo, de los ritos litúrgicos (misa y oficio – oración oficial obligatoria para clérigos-) en las lenguas vivas. Desde aquellos comienzos de resistencia más o menos declarada a la reforma conciliar, que tuvo lugar en la mayor parte de las diócesis de España, la recuperación de toda esta piedad popular no ha cesado, hasta el punto de que en nuestros días (recuerdo, estoy escribiendo esto en enero de 2014), y refiriéndonos a la Semana Santa, lo que esta palabra significa en cuanto a prácticas 'religiosas' es el predominio evidente de todo tipo de actos piadosos, ante todo procesiones con imágenes, sobre los actos litúrgicos, a los que asiste un corto número de personas, en comparación con las multitudes que contemplan los desfiles procesionales. Acerca de este

aspecto ya he publicado dos comentarios en la prensa local. Seleccione aquí un epígrafe del primero, publicado por el año 2.000, en el que arremeto de frente contra esta lucha entre tradiciones piadosas y reforma litúrgica.

CELEBRACIONES LITÚRGICAS Y TRADICIONES SEMANASANTERAS

Por lo que se refiere a este conflicto, ya hace mucho tiempo que los mandatarios de la Iglesia claudicaron ante la presión de la tradición semananta en Zamora. Sorprendentemente fue D. Eduardo Martínez, un obispo meticuloso y legalista como pocos, el que en el año 1956, cuando se reformaron los Oficios de la Semana Santa devolviéndolos a sus primitivos horarios y estructuras, se vio obligado, para evitar un amotinamiento, a pactar con los tradicionales, logrando al menos, así lo decía él mismo, tres acuerdos básicos. 1) Que la Directiva de la Junta pro Semana Santa asistiese en bloque a la procesión litúrgica de las Palmas en la mañana del Domingo de Ramos (¡que no a su réplica vespertina en la de La Borriquita, claro está!). 2) Que la Vera Cruz adelantase su salida e hiciese larga estación en el atrio de la Catedral, para que los cofrades pudiesen asistir al Oficio Litúrgico de la Santa Cena (dentro de la Catedral y comulgando el pan y vino eucarísticos, se entiende, lo cual es muy diferente del bocata de tortilla campera y bota de peleón en el Parque Mola). Y 3) Que en la tarde del Viernes Santo se adelantase (contra la norma litúrgica que quiere hacer coincidir la hora de la celebración con la hora de la muerte de Cristo) el Oficio Litúrgico de la Pasión y Muerte de Cristo, para que los cofrades del Santo Entierro pudiesen asistir al mismo antes de salir en procesión. Por decirlo claro, aunque sea con un chiste malo: para salvar la tradición semananta, en la tarde del Viernes Santo Cristo muere en Zamora, desde el año 1956, dos horas antes que en el resto de la Iglesia Católica.

Unos cuantos años después, durante una celebrada retransmisión de la procesión del Santo Entierro por TVE a toda España, el locutor, zamorano, que ejercía de comentarista cualificado para tal solemnidad, afirmaba en son de triunfo: afortunadamente, la TRADICIÓN de esta ciudad ya ha terminado con estas zarandajas litúrgicas, y nuestra Semana Santa ha vuelto a sus raíces. Lo que ha llovido desde entonces hasta hoy ya casi ha terminado con la molesta (para los semananteros cabales) prominencia de la liturgia oficial. Y los cantos parroquiales (¿y catedralicios?) han quedado recluidos, para unos pocos fieles, en la penumbra de los templos románicos, a través de cuyos muros se percibirán los ecos de la VERDADERA Semana Santa, tradicional, zamorana, devota, religiosa, popular, espectacular, artística, turística, patrimonial, comercial ¡y política!, vivida de mil maneras por millares de nativos y decenas de miles de forasteros.

Porque la Semana Santa es muchas cosas, y también lo son sus músicas.

Vuelvo ya a la pequeña historia del himno *Crux Fidelis*. Una de las procesiones recién fundadas poco antes del año 1980, hacía (y hace, claro está) un recorrido no muy largo que comienza extra muros de la ciudad, en la iglesia románica del Espíritu Santo, 'procesionando' (adopto este malsonante neologismo acuñado por los periodistas) desde ella hasta la catedral por las callejuelas del casco viejo de Zamora. La procesión comenzó por libre, por iniciativa de un grupo de personas, cuya intención seguramente será fácil comprobar en el texto del acta fundacional, saliendo

en la noche del Viernes de Dolores (el anterior al Domingo de Ramos). En consecuencia la Junta pro Semana Santa no la incluyó entre los actos oficiales del calendario, y así siguió durante años. Pero como era muy atractiva desde el punto de vista de la estética (la noche, las velas y cirios, el atuendo copiado del hábito de una orden religiosa antigua, un enorme incensario llevado en andas por cargadores, las calles antiguas de la ciudad, el sonido grave de tambores, la estación en la puerta de la Catedral y la vuelta por un itinerario distinto), el desfile fue cobrando una espectacularidad creciente.

Pero faltaba la música: no había ninguna señal sonora distintiva y propia para este desfile. Javier Escudero, a quien se encargó una sonorización adecuada porque se conocían sus aficiones gregorianas (había hecho un curso en Silos) y sus esfuerzos por poner en marcha un coro, no tuvo más remedio que buscar sonidos gregorianos para hacérselos cantar a un grupo de jóvenes, y buscando sonidos severos y funerarios, aterrizó en el repertorio de la liturgia de los funerales y entierros, el *Dies irae* entre otras piezas, que desde luego sonaban lúgubramente. El *Miserere* estaba vetado porque se lo tenía ya apropiado desde muy atrás la procesión del Yacente. Metido en este lío, Javier, que ya me había pedido ayuda para sacar arriba sus aficiones corales, me pidió con mucha insistencia una composición adecuada para la procesión, que yo nunca había visto. Pero dada mi renuencia a cualquier celebración semanasantera no litúrgica, no conseguí más que una negativa frontal. Mas no se desanimó, sino que siguió insistiendo, tratando de convencerme arguyéndome que aquella procesión no sólo no era un acto de esa índole, sino que tenía en contra a la Junta pro Semana Santa, lo cual la convertía en una especie de procesión – protesta contra los grandes santones que siempre habían controlado y detentado los poderes de la Semana Santa de Zamora. Era, insistía, un acto de homenaje a la imagen de un Santo Cristo que causaba la admiración y el respeto de toda la gente que lo contemplaba. Y acabé cediendo a su petición: primero porque Javier era y sigue siendo una persona buena hasta los tuétanos (aunque tenga algunas manías, como todos las tenemos); segundo por quitármelo de encima, porque sabía que me iba a seguir dando la vara; y tercero, porque me pareció que era mejor rescatar del contexto de lo que la Semana Santa conmemora las melodías gregorianas milenarias propias de funerales y entierros, que quedaban como depauperadas y hasta grotescas en aquel desfile.

Y fue así como me vi en un compromiso que tenía que resolver. Me dije: ¡Pues te vas a enterar, amigo Javier, de lo que es una marcha procesional coral! ¡Te voy a hacer una música que remueva hasta las piedras de las calles por las que vais pasando! Como punto de partida me sirvió el recuerdo, que todavía mantengo vivo en la memoria, de aquella marcha ultrafúnebre de penitentes que Igmarr Bergmann incluyó en *El séptimo sello*, que hace temblar a los espectadores en la oscuridad de la sala de cine. Y tomé aquella música como modelo del carácter que debería tener la música que yo iba a inventar. Como texto consonante con este dramatismo tomé el estribillo y dos estrofas del himno *Crux Fidelis*, de la liturgia de Pasión, que se repite en la adoración de la Cruz en la liturgia del Viernes Santo. Los octosílabos contundentes del texto, en el que se alternan las sílabas acentuadas con las átonas, me daban hecho el ritmo, andante lento, de la marcha. Los latines del texto, contundente, aunque ininteligibles para cantores y espectadores, añadirían misterio y dramatismo. Como

estructura musical, dado que era un coro de unos 24 hombres el que iba a interpretar la pieza, elegí la combinación de unísonos con frases a 2 voces, bien contrapunteadas para que una armonía a 2 partes suene como polifonía a 4, dado que si el decurso melódico está bien resuelto, el oído suple lo que falta. Después de darle algunas vueltas, no muchas (se ve que le tenía ganas yo a los latines, después de tanto tiempo sin cantarlos), la pieza quedó apta para la interpretación, y se cantó por vez primera, si es buena la fecha que escribí en el original, en la procesión del año 1981. A partir de entonces el *Crux Fidelis* fue la seña de identidad sonora de la procesión. Y es más, se la consideró como una fórmula musical valiosa porque introdujo la novedad de un canto procesional interpretado al ritmo de los pasos de los cantores, a diferencia del *Miserere* que se venía cantando desde los años 50 por un coro estático colocado en un estrado. Aquí eran los propios cofrades los que cantaban una música que, después de varias décadas, mucha gente no demasiado tocada por la adicción semanasantera considera como antigua, medieval y anónima, a la par que impresionante.

El *Christus factus est*: un complemento musical

Como la procesión hace estación en la puerta de la Catedral, donde se congrega una multitud para presenciar la llegada de los cofrades con las velas encendidas, el gran pebetero que expande el olor del incienso, los sonidos de los tambores y las voces del coro que entra en la plaza cantando, todo este episodio fue cobrando importancia como momento crucial del desfile. Y como también este momento requería un fondo sonoro que Javier también había resuelto, no recuerdo con qué cánticos en latín, me siguió insistiendo en la conveniencia, mejor, en la necesidad de otra pieza solemne para aquel momento solemne. Esta vez ya no me hice de rogar demasiado, porque sabía que al final tendría que ceder a la insistencia de Javier. Así que tomé el texto más significativo de la liturgia de la Semana Santa, a la par que el más repetido: el canto gradual *Christus factus est*, que forma parte de la liturgia de la misa del Jueves Santo, y además es la conclusión de los maitines del triduo sacro, y en cierto modo, por su contenido, el resumen de toda la Semana Santa. Texto para el que, además de la melodía gregoriana, pieza maestra en el conjunto de todo el repertorio, se han compuesto millares de músicas durante los últimos cinco siglos. Para este momento, estático, en que el coro canta desde un estrado situado en la puerta norte de la Catedral, cuyo techo en altísima bóveda en arco de medio punto sirve de resonancia a las voces, compuse una música a 3 voces de hombre, sencilla, pero de gran efecto y honda sonoridad, en la que combino pasajes polifónicos alternando con partes unisonales y un final contrapuntístico que desemboca en un acorde estático largo, a 4 voces.

Estas dos piezas corales han ido cobrando importancia en la procesión y han quedado como las referencias musicales de un desfile procesional que, con el paso de los años, ha entrado a formar parte 'por derecho propio' de la Semana Santa de Zamora. El *Coro del Espíritu Santo*, como se le denomina, ha llegado a ser una institución musical a la que no es fácil acceder. Según dicen (yo nunca he entrado en ese terreno), hay un largo listado de aspirantes haciendo méritos. Y dada la proyección social que ha adquirido la Semana Santa de Zamora, sobre todo el *Crux Fidelis* ha tomado carta de naturaleza sonora dentro de esta celebración penitencial, como una de las señas de identidad sonora del comienzo de la Semana

Santa de Zamora. Lo que sí tuve que hacer, a ruegos de Javier Escudero, fue firmar un documento en el que, a partir de la constancia de mi propiedad intelectual sobre la obra, en razón de mi autoría, concedía el uso exclusivo de estas obras a la Cofradía, para la finalidad para la que habían sido compuestas. Alguna discusión fuerte debió de surgir, de la que yo ni quise enterarme. (Ya demuestra la historia que es en el seno de las cofradías, o confraternidades, o asociaciones de hermanos, donde suelen surgir, con el tiempo, disensiones, discusiones y rupturas encarnizadas, que unas veces terminan en el dominio de unos sobre otros, y otras en sucesivas rupturas de las que brotan nuevos inventos, también 'fraternales' hacia dentro, pero combativos hacia fuera).

Aclaración final. Por su puesto, las dos obras se las regalé a mi amigo Javier, en atención a su amistad y a su amor a la música. Y evito cualquier reproducción aquí por deferencia hacia él.

Y epílogo. Después de más de 35 años, pero ya desde poco después del comienzo, gente que no estaba al corriente del origen y comienza de estas músicas, el *Crux Fidelis* entró en ese mundo de los cánticos anónimos en latín, que suenan a antiguos. Los no conocedores de los detalles, incluido algún comentarista de esos que reclutan las radios y televisiones locales, regionales o nacionales (un poco menos la prensa, en la que se puede acudir a la hemeroteca), se ha referido a un himno medieval, a una música muy antigua, a un canto monástico..., esos comentarios que suele hacer un locutor cuando se mete en un jardín del que no sabe cómo salir, por no haberse documentado mínimamente. Pero por parte mía, ¿qué más puede pedir un autor para una de sus obras, además de sonreír divertidamente, que comprobar –sin proponérselo, claro – que una de sus obras ha pasado al anónimo, como un bien común, como una herencia del pasado?

FALLECIMIENTO DE BENITO PELÁEZ (12 de febrero de 2014)

Terminado este tramo y cuando estaba intentando cerrarlo me sorprendió y entristeció hondamente la súbita muerte de Benito Peláez (12-2-2014) al que tantas veces cito en el tramo II, p. 35-42, en el que hago memoria de mis últimos años de internado y primeros de responsabilidad musical en el mismo recinto. Dejo esta breve memoria de él en esta mi *vida de músico*, porque a él le debo mucho en mis primeras tareas y experiencias musicales. Él influyó en mi 'ascenso' a encargado de música en el internado (¡no había otro más dispuesto a aprender!). Con él organicé los campamentos de verano durante los años 1959-1963, y publicamos con gastos a medias la primera edición de mi **opus 1, Proa y Canción**, repertorio de canciones que respondían a un nuevo tiempo y una nueva forma de entender la vida de cura como un servicio al prójimo entregado y alegre. Junto con él, en la época preconciliar, comenzamos a cambiar en el internado el repertorio de cánticos piadosos contagiados de falso misticismo por otros más relacionados con la liturgia, como también dejo explicado en el mismo tramo. Y con él siguió hasta su final una relación de amistad, a pesar de diferencias muy grandes en la trayectoria que tomó mi vida con relación a la suya, superadas por nuestra estima mutua por encima de todo. Él casó a mi hija mayor y bautizó a mis dos nietas en sus últimos años de ministerio parroquial. Lo pude visitar, una vez jubilado, en la que fue su última residencia, el mismo edificio en que pasamos nuestros años de seminario. La suerte, a la vez buena y 'mala' para mí, quiso que me encontrara con él por última vez cuando yo iba hacia el Obispado a pedir autorización para una experiencia de "mapping" con un fondo de música mías en

uno de los templos románicos de la ciudad vieja. Él mismo me recomendó que pidiera la iglesia de La Magdalena, cosa que hice y se me concedió. Y de vuelta desde el bar El Castillo hasta su residencia, fuimos caminando lentamente, él con las muletas con las que se aseguraba contra un fallo de la cadera, y yo a su lado, charlando por los codos y mezclando las bromas con lo serio, como siempre hacíamos. Allí mismo, a la puerta de su residencia, nos dimos un abrazo de despedida que fue el último, pues él fallecía dos días después a consecuencia de un infarto fulminante. En su funeral, que yo tuve que escuchar desde fuera del templo por falta de espacio, sonaron dos o tres de mis *salmos para el pueblo*, que tantas veces habíamos cantado. Tuve que respirar hondo para dominar la emoción de tantas vivencias, y le di el último adiós desde lejos, porque alrededor de sus restos se agolpaba una muchedumbre.

Dejo aquí como recuerdo una foto de mi viejo álbum en la que aparecemos, de izquierda a derecha, Benito Peláez, el P. Miguel R. Ayúcar, Santiago Oliveros, Manuel de las Heras y yo mismo.

