

LA ETNOMUSICOLOGIA EN LOS CONSERVATORIOS SUPERIORES

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

El Real Decreto 617/1995, de 21 de abril, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo del grado superior de las enseñanzas de Música, en vigor desde el día 7 de junio de pasado año, fecha siguiente a su publicación en el BOE, supone un cambio cualitativo y cuantitativo en el estudio de las músicas populares de tradición oral, denominado simplemente *Folklore* en el Decreto 2618/1966, por el que se han venido rigiendo las enseñanzas musicales de los Conservatorios hasta la implantación progresiva de la LOGSE. Tanto la nueva denominación *Etnomusicología*, que en el nuevo Decreto adquiere carácter de especialidad distinta de la Musicología, como el abultado número de horas lectivas (1210 repartidas en los cuatro cursos de duración) que se van a exigir a los alumnos de esta disciplina garantizan la amplia preparación, tanto musical como contextual, de los futuros etnomusicólogos que se van a formar en los Conservatorios superiores.

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

Breve historia de una larga etapa

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

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

Durante toda esta larga etapa, fue Manuel García Matos, primero como profesor auxiliar de Nemesio Otaño (1941), más adelante como catedrático interino (1951) y finalmente en calidad de catedrático numerario por oposición (1958) quien desempeñó de forma estable la labor docente relativa al *Folklore musical* en este centro superior, por otra parte el único en que, a falta de otros profesores o catedráticos cualificados para ello, se podía estudiar esta disciplina, incluso en el nivel medio. García Matos, reconocido desde muy joven como estudioso y buen conocedor de la música popular tradicional, fue requerido muy pronto por el P. Nemesio Otaño, director del Real Conservatorio, para impartir la enseñanza del folklore, como auxiliar de su propia cátedra. Y desde aquel comienzo en 1941 hasta su muerte en 1974 ejerció ininterrumpidamente su labor enseñante, en el marco de las dos sucesivas reformas de los estudios musicales establecidas por los Decretos de 1942 y 1966. Puede afirmarse que por su aula pasaron la práctica totalidad de los profesionales de la música que se han formado o han completado su enseñanza musical en el Real Conservatorio de Madrid y necesitaron el Folklore para completar su cuadro de estudios (preferentemente los estudiantes de Musicología, Composición y

Pedagogía Musical) y también algunos otros que se interesaron en algún modo por la música popular tradicional.

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

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

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

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

La etapa de transición

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

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

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

Hacia la Etnomusicología como especialidad

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

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

A) Un enfoque musical del contenido y de la metodología

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

El enfoque de S. Arom es totalmente diferente. Para él, la tarea básica de un etnomusicólogo es el estudio de las estructuras y de los elementos de la práctica musical de cada determinada sociedad o grupo humano. Arom define clara y palmariamente el trabajo del etnomusicólogo con estas palabras:

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

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

Entendida bajo esta perspectiva, la tarea que se ofrece al etnomusicólogo en nuestro país es amplísima. Consiste fundamentalmente en llevar a cabo de una vez por todas, y con una metodología adecuada, cuyas líneas básicas deben ser trazadas de antemano, la recopilación y el estudio sistemático de la música popular de tradición oral española. Se trata de dar remate, hasta su conclusión, al trabajo que comenzaron a realizar los pioneros de comienzos de este siglo (F. Olmeda, D. Ledesma, F. Pedrell, E. Martínez Torner, M. Arnaudas, K. Schindler, A. Marazuela, A. Mingote) y en las décadas centrales, de una forma más sistemática, todos los otros que estuvieron vinculados en sus tareas al Instituto Español de Musicología en su sección de Folklore (J. Tomás, J. A. Donostia, S. Córdova, A. Sánchez Fraile, L. Gil, A. de Larrea, P. Echevarría, B. Gil, M. García Matos y otros). Todos estos investigadores dejaron iniciada una tarea que muy pocos están dispuestos hoy a continuar, en un tiempo en que otros recién llegados al campo de la Etnomusicología por caminos poco o nada musicales, y adscritos al enfoque antropológico y sociológico al que nos hemos referido, mantienen y difunden la opinión de que el hecho de interesarse por la recopilación y el estudio de la música popular de tradición oral equivale a estar tocado de una especie de romanticismo que añora un pasado y busca la manera de que perviva contra el paso del tiempo. Nada más lejos de la realidad, porque no es precisamente la añoranza de otro tiempo, ni el intento de revitalizar lo que agoniza, lo que está en el origen de estos trabajos, sino el descubrimiento del valor musical y documental perenne de ese riquísimo tesoro de músicas que forman parte del patrimonio espiritual de un pueblo, cuyo conocimiento y estudio no puede menos de enriquecer a quien se acerque a él. Creemos que la nueva ordenación de los estudios hace del Conservatorio el lugar idóneo para abordar este estudio con toda la profundidad y seriedad que merece. Y creemos también que sólo cuando los aspectos musicales se estudien en profundidad será posible la integración de las dos tendencias y enfoques a los que hemos aludido, que en ningún modo deben ser excluyentes, sino complementarios y necesarios para entender una misma realidad.

B) Primacía del estudio sistemático

Una vez plantado este pilar básico, el trabajo etnomusicológico en los conservatorios superiores tiene que emprender, también de una vez por todas, el estudio sistemático de la música popular de tradición oral. Y la tarea que espera a los etnomusicólogos en este campo es de tal amplitud, que no

podrá ser llevada a cabo de forma aislada y descoordinada por unos cuantos autodidactas voluntariosos, como ha sucedido hasta ahora, sino por un amplio equipo de profesionales que tengan las ideas bien claras acerca del amplio cometido que hay que llevar a cabo.

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

Todos estos estudiosos y los trabajos que hicieron son muy meritorios e interesantes para su tiempo, en su contexto, y siempre dentro de unos límites geográficos. Pero ni son los primeros, ni los únicos, ni los más valiosos. Y sobre todo, siempre contienen apreciaciones discutibles. Ni siquiera García Matos, el mejor conocedor, sin duda alguna, de nuestra música popular de tradición oral, y por otra parte autor de unos cuantos trabajos que contienen las reflexiones más hondas que hasta el presente se han hecho sobre esa música (trabajos que, por cierto, casi nadie cita, probablemente porque su lectura supone un nivel de conocimiento de la tradición musical popular que no es fácil de adquirir) es una autoridad indiscutible en todo lo que afirma.

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

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

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

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

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

C) Un trabajo etnomusicológico

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

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

Los estudiosos de las músicas de tradición oral alemanes, ingleses, franceses y norteamericanos que se interesaron por las músicas de tradición oral con características étnicas tuvieron que ir a buscarlas muy lejos de sus respectivos países, ya que la música popular (folklórica, podríamos decir en este caso con toda propiedad) de sus respectivos países no les brindaba un campo de estudio demasiado diferente de la música "culto", de autor. En cambio en la música popular tradicional española aparecen un gran número de elementos que son supervivencias de una cultura musical que se ha sustraído en gran parte a la influencia de la música de autor que se viene componiendo desde hace varios siglos. El desconcierto que produce a un profesional de la música la lectura de una recopilación de música tradicional es efecto de ese extraño comportamiento de las melodías, tan alejado a veces de los módulos musicales en uso desde hace varios siglos. Por ello hay que aplicar a menudo al estudio de estas músicas una metodología, más cercana a los procedimientos etnomusicológicos que a los empleados en el análisis de la música de autor, tal como hicieron en su momento Bartók, Brailoiu y otros estudiosos de las tradiciones musicales del Sudeste europeo, también muy diferentes de las músicas "cultas" de sus países.

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

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

un exiguu tiempo de 8 créditos universitarios es, a todas luces, insuficiente para preparar especialistas cualificados.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En cuanto a los aspectos sociales que se relacionarían con la especialidad de etnomusicología, no serían nada despreciables. La primera sería la determinación y delimitación de un área de conocimiento e

investigación cuyos objetivos y metodología queden bien claros. Porque si hay algún campo en que los aficionados sin preparación y los autodidactas sin contexto y sin idea de lo que traen entre manos han entrado y siguen entrando a saco y haciendo estragos, es éste de la música popular de tradición oral. Por ello la aparición de un colectivo de profesionales bien preparados no traería más que ventajas y beneficios a una actividad de investigación y estudio demasiado deteriorada por el intrusismo y la ignorancia.

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

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

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

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

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

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

Anexos

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