

TEXTO Y MELODÍA EN LA CANCIÓN POPULAR TRADICIONAL

MIGUEL MANZANO ALONSO

NOTA: SE PODRÍAN TRASLADAR LOS EJEMPLOS MUSICALES. EN PDF

Introducción

El tema del que nos vamos a ocupar en esta ocasión sólo se puede abordar con garantía de ser aclarado en toda su dimensión si se estudian a fondo los dos elementos que entran a formar parte de la canción popular tradicional: por un lado el texto, es decir las palabras, y por otro la música, o sea la melodía con que se cantan esas palabras. Y a fuer de sincero, tengo que comenzar por manifestar que a lo largo de los años que llevo estudiando la música popular tradicional, y van para cuarenta desde que empecé, nunca he encontrado trabajo alguno que trate a fondo y con el detenimiento que se merece este tema que parece tan elemental y básico.

Tampoco yo voy a hacerlo en profundidad en esta ocasión, ante un auditorio que no tiene por qué soportar una conferencia teórica propia de una clase de etnomusicología en un aula universitaria o en un conservatorio superior, que es el lugar propio donde estos temas se han de tratar a fondo. Pero sí quiero que mis amables oyentes de esta tarde queden al final con algunas ideas claras acerca de lo que hay bajo el título de esta lección, que de puro simple parece que no puede dar mucho de sí. Muy al contrario, en cuanto uno se pone a pensar en esa relación, un tanto misteriosa, entre las palabras que se dicen cuando se entona una canción, y la música que les sirve de soporte sonoro, las preguntas surgen por todas partes. Algunas de esas preguntas voy a hacerme y a hacer a mis oyentes, tratando de aclarar en lo posible las respuestas. Y tratando de hacerlo de la mejor manera que se debe hacer cuando se explica un tema de música: cantando los ejemplos de los que voy a hablar, las canciones sobre cuya doble naturaleza, palabras y música, quiero hacer unas cuantas reflexiones.¹

Filólogos y músicos ante la canción popular tradicional

Termino de afirmar que no se ha estudiado todavía la relación entre la música y el texto de las canciones populares, y quiero aclarar por qué las cosas son así. Este hecho puede parecer extraño, pero tiene una explicación muy sencilla. Para estudiar la relación entre los dos elementos de la canción es necesaria una cierta preparación en el campo de la música y del lenguaje a la vez. Ahora

bien, los hechos dicen que es muy raro encontrar un músico que, además de dominar los conocimientos que pertenecen a su oficio, a la vez se ocupe de los aspectos del lenguaje que se relacionan con la música. Pero es todavía mucho más raro encontrar un filólogo que entienda de aspectos musicales. Dicho todavía con más crudeza: lo que sucede normalmente es que los músicos, siempre un tanto creídos a causa de un oficio que les permite andar con pie seguro en el mundo de los sonidos, se desentienden, a menudo por ignorancia o falta de preparación, de todo lo que no sea música. Hay un hecho bastante repetido que lo demuestra: muchos de los cancioneros en que los músicos han recogido las canciones populares tradicionales dan tan poca importancia al texto, que lo reducen al mínimo necesario, mutilando la integridad de los documentos. En cuanto a los filólogos y lingüistas, lo normal es que sean analfabetos en música, por decirlo con toda claridad. Entendiendo por analfabeto quien es incapaz de descifrar los signos de un lenguaje escrito y tampoco sabe escribir en signos lo que escucha, es evidente que el número de filólogos analfabetos en música es tan grande, que lo excepcional es encontrar uno que sepa leer y escribir música.²

El resultado de esta falta de preparación, como es natural, es el que hemos dicho: a nadie se le ha ocurrido todavía estudiar a fondo la relación entre música y texto en la canción popular. Por lo que se refiere a los músicos hay que decir algo todavía más grave, aunque muy explicable. Ni siquiera han estudiado a fondo los aspectos propiamente musicales, durante los cien años que ya se lleva recogiendo la música popular tradicional en los cancioneros. Sólo en las dos últimas décadas se ha comenzado a esbozar una metodología de estudio y de análisis de la música popular tradicional, y a estudiarla sistemáticamente en todos sus elementos.

En cuanto al tema que aquí nos ocupa, la relación del texto con la música, la mayor parte de los músicos, incluso los que se han interesado por la música popular tradicional, que son muy pocos en el conjunto, siguen manteniendo unas ideas que denotan su falta de conocimiento sobre el funcionamiento de la música que no está escrita en los papeles, sino que ha vivido en la memoria de los cantores y cantoras. A menudo los músicos se refieren a las canciones tradicionales diciendo que son *composiciones*, y hablan de las transcripciones musicales diciendo que son *partituras*. La mayor parte de ellos piensan que las canciones que conocen y cantan los cantores y cantoras populares fueron escritas por un autor, que más o menos sabía lo que hacía porque era músico de oficio, y después, aprendidas por el pueblo inculto e ignorante, se han ido deteriorando cada vez más. O que las mismas músicas siempre se cantan con las mismas palabras, unidos textos y músicas de forma indisoluble. Con estas ideas, es evidente que hay muy poco que esperar de los músicos de oficio para aclarar los numerosos y apasionantes problemas y los interrogantes que suscita el estudio de las músicas populares tradicionales.

¿Pues qué decir de los filólogos y lingüistas? Algo muy parecido a lo que hemos dicho sobre los músicos. Si echamos una ojeada a la bibliografía que se

refiere a los estudios sobre los textos de las músicas populares, no encontraremos apenas otra cosa que el estudio de los romances. El romancero es el único tema que ha merecido la atención de los filólogos. Nada o casi nada sobre cualquier otro aspecto relacionado con los textos de las canciones tradicionales. La razón de este hecho es también muy clara. Para un filólogo, los únicos textos de canciones que merecen atención son los romances, porque sólo en ellos encuentran un argumento digno de estudio. El resto de los textos del repertorio, que en su inmensa mayoría son breves estrofas de cuatro versos que expresan un pensamiento, un sentimiento, una idea, una opinión, una experiencia vital, no han merecido apenas la atención ni el interés de los filólogos, porque sólo se captan y entienden con profundidad si se cantan o escuchan cantados.³ Tan sólo algunos, muy pocos, se han dedicado a lo largo de los cien últimos años a hacer colecciones de estas breves poesías de cuatro versos, y a tratar de organizarlas en unos cuantos apartados en razón de la semejanza del contenido de los textos.⁴

Y hay todavía un tercer grupo de estudiosos de la música popular tradicional, que tienen como peculiaridad común ocuparse de todo el contexto que rodea a esa música, pero rehuyen estudiarla y analizarla también en todos los elementos que la configuran como un código de comunicación entre los humanos. Entre los trabajos de estos especialistas, que se denominan a sí mismos *etnomusicólogos*, podemos encontrar reflexiones sobre los aspectos antropológicos, etnográficos, simbólicos, económicos, sociales, sociológicos, psicológicos, folklóricos, históricos, etc., pero nada o casi nada acerca de la propia música, que estos especialistas, a quienes mejor sería denominar *musicántropos* (pues difícilmente puede ser etnomusicólogo quien no se ocupa también de la música), parecen ignorar, despreciar o desconocer como lenguaje. Por supuesto, ninguna aclaración podríamos encontrar al tema que nos ocupa aunque leyéramos toda la producción investigadora, cada vez más amplia, que cuando trata de la música la estudia solamente como comportamiento humano.

Como consecuencia de todo lo anteriormente dicho, es evidente que al tratar de reflexionar acerca de la relación entre los dos elementos de la canción, texto y música, nos vamos a encontrar en un campo apenas explorado, en el que se hace necesario comenzar a roturar, antes de poder sembrar para recoger después algún fruto. De este trabajo necesario, de este tema tan importante para el estudio de la música popular tradicional, voy a trazar, brevemente, algunas de las pautas básicas. Trataré de hacerlo en la forma más inteligible y amena para los que me están escuchando.

Nociones previas: la canción, forma musical breve del género vocal

Ateniéndome al título que he puesto a esta lección, voy a comenzar aclarando algunos aspectos que sitúen el problema en los términos justos. Como es bien sabido, las creaciones musicales se agrupan en dos grandes géneros: la mú-

sica vocal y la música instrumental, siendo la primera la que se interpreta con la voz humana, y la segunda la que interpretan los instrumentos. Si en la interpretación musical intervienen voces e instrumentos, estamos ante el género mixto. La canción, de la que aquí vamos a tratar, pertenece, claro está, al género vocal, y dentro de él a las formas breves, de poca extensión. Siempre que se habla de canción, convencionalmente se entiende que estamos refiriéndonos a obras pequeñas, menores, de corta duración.

La canción se puede definir como una obra musical breve, un texto breve, generalmente en verso, que se canta con una melodía. Podríamos añadir que en general la melodía de las canciones suele ser también breve, pues casi siempre es una música que se repite, siempre la misma, para sucesivas estrofas de texto que tienen la misma mensura poética. O también, muy frecuentemente, compuesta por dos melodías diferentes, una para cantar las estrofas, y otra para entonar el estribillo, cuyo texto se repite, siempre el mismo, después de cada una de las estrofas. Esta suele ser la forma más corriente y común de la canción popular tradicional. Una forma breve, porque ha de retenerse en la memoria y recordarse fácilmente, y una melodía también breve, aunque en muchas ocasiones encierre no pocas dificultades para cantores no adiestrados en determinados estilos de música popular.

La canción está presente como género, y es de suponer que lo ha estado desde hace siglos, en todas las culturas populares del mundo. Y por lo que se refiere a la civilización occidental, de la que nuestro país forma parte, se puede probar por referencias documentales que la canción ha formado parte de las costumbres y usos musicales habituales desde hace también muchos siglos. Hasta tal punto es esto cierto, que se puede afirmar también, porque está comprobado documentalmente, que los primeros experimentos de la música que llamamos culta, por lo que se refiere a la que se ha interpretado con instrumentos, estaban muy ligados a las formas de la canción, también por una razón muy sencilla: porque no se escribían, sino que se improvisaban a partir de fórmulas musicales que los instrumentistas (y muchos oyentes) conocían de memoria.

La palabra cantada tiene una dimensión diferente de la palabra hablada

Esta consideración es básica para entender la relación entre la melodía y el texto. Aunque se puede referir a todo tipo de música, vamos a llevar nuestra reflexión especialmente al repertorio de las canciones tradicionales. De acuerdo con la naturaleza y la función del texto que se canta, la música le añade una dimensión nueva en cada caso. La música transporta las palabras del texto que se canta a un ámbito muy diferente del que comporta el lenguaje hablado. Esta transferencia sucede en dos niveles diferentes: en el del funcionamiento sintáctico del lenguaje, y en otro más profundo, el de la significación y el sentido de los textos que se cantan.

El funcionamiento sintáctico de la palabra cantada

Que el funcionamiento sintáctico del lenguaje cantado es diferente del hablado, es una evidencia tan diaria, que ni siquiera se cae en la cuenta de ella. Cuando un texto se canta ocurren una serie de fenómenos que no tienen sentido en el lenguaje hablado o escrito. Enumero algunos:

Las repeticiones de una frase o de un tramo del texto. Pongo un ejemplo y lo canto (también los lectores de este escrito tienen que cantarlo o buscarse a alguien que lo cante), para que se pueda percibir la diferencia. Es una canción rondeña alusiva al servicio militar y la tomo del *Cancionero leonés*. Hela aquí:

Ejemplo 1

Como se puede observar, cada una de las estrofas termina con una palabra que se repite: *que te vas a marear, marear; a llevar y llevar; pasar y pasar; por mar y por mar*. Pues bien, esta repetición sólo tiene sentido si se canta, porque es precisamente un recurso para añadir dramatismo a lo que el cantor está sintiendo al cantar. Porque si escuchamos a alguien que recitando de palabra termina diciendo *que te vas a marear, marear*, pensamos que algo raro le pasa: que se ha distraído, que es tartamudo, que le falta un hervor ...

Las repeticiones en el canto popular aparecen a cada paso, y sin que nadie se extrañe de ello. Unas veces en el modo que hemos dejado explicado, y muchas otras veces siguiendo una fórmula establecida por la costumbre. Uno de los casos más frecuentes de repetición es el que aparece en el canto de las estrofas de cierto tipo de jota. Tomamos una cuarteta cualquiera como ejemplo:

Anda diciendo tu madre
que no me quiere por nuera:
dile que no sople tanto,
que todavía no quema.

La fórmula de cantarla con repeticiones es la siguiente:

Que no me quiere por nuera
anda diciendo tu madre
que no me quiere por nuera
dile que no sople tanto
que todavía no quema
que todavía no quema
anda diciendo tu madre.

La incongruencia es evidente si se lee el texto en el orden en que se canta, pero no sólo desaparece cuando se escucha cantado, sino que además el texto

cobra mayor gracia, porque al empezar por el segundo verso comienza sugiriendo, y con las repeticiones termina insistiendo y redondeando el pensamiento, en un juego imposible de hacer si no se canta. Otra fórmula parecida de repeticiones es también un recurso muy utilizado para ampliar a ocho el número de versos de una cuarteta simple, a fin de que con ellas el texto llene los ocho incisos melódicos de la estrofa. Valga como ejemplo el siguiente:

Anda y dile a tu madre
que te empapele,
que a las empapeladas
nadie las quiere;
nadie las quiere (niña),
nadie las quiere,
anda y dile a tu madre
que te empapele.

Los ejemplos de este juego de palabras aparecen a cada paso en los cancioneros y están a la orden del día en el uso popular. Una forma muy fácil de percibir cómo la lógica de la palabra cantada es diferente de la de la palabra hablada es tratar de escribir un texto con repeticiones con los signos de puntuación que usamos para determinar el sentido de las frases del lenguaje hablado. Pongo como ejemplo el estribillo de una jota muy conocida, *Coloradita*, que se canta con esta melodía:

Ejemplo 2

Al cantar este estribillo no aparece ningún asomo de incongruencia; las repeticiones y las variaciones funcionan con toda naturalidad. Pero si escribimos el texto, aparecen en seguida las dificultades para transcribirlo con signos de puntuación correctos:

Coloradita, ¿cómo no sales
a la ventana que te dé el aire,
que te dé el aire, que te dé el viento,
coloradita como el pimientito

Sólo están claros los signos que hemos puesto, algunas comas y el comienzo de la interrogación. Todos los demás admiten varias soluciones alternativas, porque el texto no está compuesto para ser leído o recitado, sino para ser cantado. Y al cantar, la melodía separa y une a la vez en la forma en que sólo lo puede hacer una cadencia suspensiva, el final del segundo verso con el comienzo del tercero, lo que hace dudoso el final del interrogante si se lee el texto. Si hay algún filólogo que sepa leer música quizá encuentre la solución.

La palabra cantada también permite *jugar con las palabras uniéndolas y combinándolas al margen del sentido gramatical*. Repasando los cancioneros

populares aparecen un gran número de textos cuya sintaxis es incongruente, que sin embargo cobran sentido cuando se cantan, porque texto y música están tan indisolublemente unidos, que carecen de sentido el uno sin el otro. El género en el que con más frecuencia aparece este fenómeno es el de los sonsonetes infantiles, con los que los niños juegan a destruir el lenguaje en una forma constructiva de la que resultan cantos muy divertidos, llenos de ritmo y plagados, si no de frases construidas con lógica gramatical, sí de imágenes, recuerdos, imaginaciones. Que los niños, desde muy pequeños, juegan a descomponer las palabras y a buscar ritmos intuitivamente, repitiendo sílabas, forzando terminaciones, troceando y recomponiendo vocablos y canturreando la mezcla, eso está más que claro para cualquiera que se haya parado a escucharlos sin que se den cuenta. El resultado es ese batiburrillo que Alfonso Reyes, en acertada expresión, denominó *jitanjáforas*, y definió como “pedacerías de frases que no parecen de este mundo, o meros impulsos rítmicos, necesidad de oír ciertos ruidos y pausas, anatomía interna del poema.”

He aquí una de esas *jitanjáforas*, escrita en signos musicales para que los lectores puedan percibir cómo suena (repito, quienes no lean música que se hagan cantar el ejemplo, para que puedan percibir la indisoluble unión entre palabras y sonidos):

Ejemplo 3

Muy pocos filólogos se han fijado en este fenómeno, que sin embargo no pasó inadvertido a un poeta como Gabriel Celaya, que en su obra *El lenguaje de los niños* recogió gran cantidad de estos textos, y cita el acertado comentario de Alfonso Reyes.⁵

Pero no son sólo los niños, sino también los adultos quienes juegan con el lenguaje en esta forma constructiva-desconstructiva. En el repertorio de los bailes colectivos que los adultos practican, se diría que con nostalgia de cuando eran niños, aparecen multitud de sonsonetes un tanto *jitanjáforicos*, por seguir con el término, en los que suele prevalecer la estructura de encadenamiento por la que se van uniendo en retahíla musical textos que no dicen nada gramaticalmente correcto, pero que son eficacísimos para mover a los bailadores, que se divierten cantando incongruencias. Un ejemplo:

Ejemplo 4

Es evidente que leer estos textos sin escucharlos cantados debe de parecer a los filólogos que no se han detenido a estudiar este fenómeno lingüístico y musical como patadas a la gramática, como lenguaje de rústicos que cantan y bailan grotescamente porque comen muchos ajos y cebollas, según aquella imagen vieja de *El villano*, que glosaron algunos vihuelistas y organistas:

Al villano se le da
cebolleta, pan y puerro,
al villano se le da
cebolleta, puerro y pan.

Habría que citar todavía otros usos muy frecuentes en la tradición musical popular, que demuestran la especialísima forma en que se unen texto y música en una forma que sólo percibe quien canta o escucha cantar. Así por ejemplo ese juego por el que el final de un inciso musical se hace coincidir en medio de un verso no concluido, como en aquella bellísima *Loa a Santa Bárbara*, en la que las estrofas van quedando así dispuestas al cantarlas:

Santa Bárbara bendita,
pedimos con devoción,
nos ayudes / (*aquí el corte de final de inciso musical*)
con tu gracia
y tu santa protección.

Por más que gentil naciste,
envidiable fue tu suerte,
que a cristiana /
convertida,
tan sólo a tu Dios prefieres.

O cuando una palabra queda partida en dos mitades, cortada por un silencio rítmico que, además, se marca con una palmada o un golpe de tacón, como cuando se canta:

En el medio del ramo,
niña, si quieres,
has de saber quién te ama,
quien te pretende,
que to- (*aquí un silencio rítmico que corta la palabra*)
ma este ramo
de las hojas verdes,
que to- (´) ma este ramo
para que te acuerdes.

O la práctica del *estribillo imbricado*, esa sutileza literario-musical por la que estrofa y estribillo quedan engarzados en una forma imposible de describir, porque sólo se disfruta y se percibe cuando se canta. La imbricación de la estrofa en el estribillo sucede cuando el último verso de la cuarteta octosilábica de la estrofa, que cierra y concluye la frase literaria, no se canta con un inciso musical conclusivo, como exigiría la lógica a la que normalmente se tiene que someter un compositor para ser correcto en la adaptación de la frase musical a la frase literaria, sino que se une melódicamente con la primera frase, no conclusiva sino suspensiva, del texto; y es precisamente en ese momento en que se comien-

za a decir algo, lo que dice el estribillo, cuando la oración gramatical queda en suspenso porque la frase musical que venía de atrás termina su sentido en una cadencia conclusiva. Este encabalgamiento mutuo entre texto y música no sólo no es un disparate lógico, sino que es un recurso estético, muy antiguo por cierto (ya aparece en muchos de los villancicos “cultos” recogidos en el *Cancionero de Palacio*), que denota un ingenio y gracia en la forma de trabar texto y música que ha desaparecido por completo en la música de autor, mientras que pervive en el repertorio popular tradicional. Para quienes lean música, he aquí un ejemplo de tonada de jota con estribillo imbricado en la estrofa, en el que se puede seguir el análisis que acabamos de hacer:

Ejemplo 5

Todavía podemos citar otra forma diferente de imbricación, que consiste en intercalar entre dos versos de una estrofa una *muletilla* o *bordón* literario cuyo sentido nada tiene que ver con lo que se viene diciendo, pero que queda incorporado con toda naturalidad al desarrollo musical, y también literario, de la canción, enriqueciendo el discurso musical con un recurso estético que difícilmente se puede dar en el lenguaje hablado o escrito. La muletilla surge de repente en medio de los versos de una cuarteta a modo de exclamación, con un sentido admirativo, evocador, suplicatorio, interrogante u otro cualquiera, sin ninguna unión “lógica” con el sentido del verso al que va unido. En estos casos, indefectiblemente, la frase musical experimenta una especie de estiramiento, quedando el sentido conclusivo de la melodía al final del texto de la muletilla añadida, y no al final del verso, en una forma semejante a lo que sucede en el caso del estribillo imbricado. Un ejemplo (que hay que cantar) aclarará lo que he intentado explicar de palabra.

Ejemplo 6

Sutilezas, en fin, todas éstas, que están vedadas a quien no sabe cantar lo que está escrito en música, o a quien pasa de largo por la canción popular tradicional, sin detenerse a escuchar, sin preguntarse siquiera qué encerrarán las páginas de los cancioneros populares.

Para terminar con esta relación de fenómenos que demuestran cómo la sintaxis del lenguaje funciona de modo diferente cuando las palabras se cantan, merece la pena citar un caso sorprendente, por cierto muy repetido en la práctica común. Lo enuncio en una forma categórica, antes de explicarlo: *en el acto de la interpretación, la canción popular tradicional prescinde del género, masculino o femenino, del sujeto gramatical de las frases*. Dicho de otro modo: aunque hay muchos textos cuyo sentido es válido para cualquier sujeto, sea hombre o mujer, abundan también los que implican el género del hablante, y sólo son

congruentes cuando son dichos, cantados, por el sujeto, hombre o mujer, que denota su sentido.

Un ejemplo de texto con sujeto masculino:

Aquí vengo a rondarte,
paloma mía,
ábreme la ventana,
que ya es de día.

Otro ejemplo con sujeto femenino:

Al uso del Montijo
vengo peinada,
que me peinó mi tía
la montijana.

Y un tercero que funciona indistintamente con ambos géneros:

Tengo yo una cantarita
toda llena de cantares,
que cuando voy a cantar
tiro por la cuerda y salen.

Pues bien, a pesar de esta evidencia, en el uso corriente los textos con sujeto masculino o femenino son cantados con frecuencia indistintamente por hombres o por mujeres, o por unos y otras a la vez. Esta práctica generalizada demuestra que la canción está en la memoria colectiva y es considerada como una herencia común, como una forma de expresión lírica que une a todos los cantores y cantoras en el momento de la ejecución, y como una especie de lenguaje pronunciado por un sujeto plural que encuentra en ella el cauce de expresión. Como si el cancionero tradicional popular fuese una creación colectiva, una corriente que viene de muy atrás, en la que cantores y cantoras se sienten inmersos como un sujeto múltiple.

Texto y música en la canción lírica

En el caso de la canción lírica, la que en la tradición popular se suele denominar *ronda* o *rondeña*, la melodía añade a la palabra la emoción, trascendiendo el plano de los conceptos, las ideas, las reflexiones, los razonamientos y la propia sintaxis del lenguaje. La ronda es un canto comunicativo en el que texto y música se compenetran más que en ningún otro género para ser vehículo de expresión de los estados de ánimo más variados. Alegría, dolor, pena, nostalgia, júbilo, tristeza, serenidad, amor, celos, ausencias, recuerdos, melancolías, ilusiones, la temática más diversa, siempre con alguna carga de afecto y sentimiento, están contenidos en los textos y en las melodías rondeñas. Por ello la *ronda*,

la *canCIÓN* es, sin duda, la forma musical en que el pueblo se ha expresado con mayor hondura y lirismo, en un estilo muy característico, y es el género que ha originado los tipos melódicos más inspirados y las estructuras de tonada más ingeniosas. Repasando las secciones de cantos de ronda en los cancioneros, el lector va de sorpresa en sorpresa, porque descubre a cada paso verdaderas obras maestras, aunque sean de arte menor.

Si leemos un poco detenidamente las tonadas de ronda, o si escuchamos a alguien que las cante, percibiremos claramente los variados matices que toma el lirismo en el género rondeño, y la forma en que la música acentúa en cada caso, en perfecta sintonía con las palabras, los matices de lo que el texto contiene y significa. Muchas de estas tonadas expresan el estado de ánimo de un enamorado inquieto, en el que se mezclan y suceden sentimientos encontrados y contradictorios. En cambio otras no revelan en absoluto la zozobra, la inquietud o el dramatismo de ciertas situaciones de los enamorados, sino que dan la impresión de que quien canta, o está seguro y sereno, o se toma con calma y serenidad las cosas del amor, que sin embargo canta con hondura. En otros casos las canciones rondeñas producen una impresión alegre, desenfadada, amable, relajante, tanto por el contenido de los textos como por el carácter de las melodías, que parecen como estar hechas para ellas. Finalmente, encontramos también en el repertorio rondeño un amplio bloque de canciones que cumplen una función de simple divertimento o pasatiempo. Estas tonadas expresan sentimientos muy generales y situaciones de ánimo muy variadas como son los recuerdos de personas, lugares y situaciones, la emoción ante la belleza de los paisajes, la que-
rrencia o la ausencia del pueblo en que se nació y se vive, la idealización de ciertos oficios y trabajos, la personificación de animales, plantas y fenómenos atmosféricos experimentada como una vivencia y una interiorización, el estoicismo, la entereza, y hasta el humor en las situaciones adversas. El lirismo difuso, a veces simple e ingenuo de estas tonadas, las hace propias para cualquier ocasión. Leyendo con calma todos estos ejemplos sorprende comprobar cómo unas cuantas palabras bien dichas y unas melodías sencillas, a veces elementales en el empleo de recursos, pueden ser portadoras de matices y situaciones anímicas tan diversas. Bajo estas sencillas tonadas hay, sin duda alguna, un sedimento de siglos, un saber hacer que viene de muy atrás.

La naturaleza lírica de los textos de ronda ha originado en el repertorio tradicional un estilo musical que se adapta perfectamente al carácter y contenido del texto, que se puede llamar *estilo melodioso*. Bajo este término, más exacto que la denominación *estilo melódico*, a menudo empleada como contrapuesta a *estilo rítmico*, quiero aludir al carácter de las canciones en las que prevalece una especie de voluntad o intención de decir un texto con detenimiento, con calma, dando preferencia a la cantabilidad de la palabra sobre el cauce rítmico al que toda melodía se tiene que amoldar, sea su ritmo libre o medido. Se trata en suma de un estilo de canto pausado, calmoso, sosegado, que revela una cierta intención de demorarse en la dicción, de estirar las palabras para que discurren len-

tamente, de recrearse en los sonidos de que van revestidas, para que el sentido, la intención, el mensaje que llevan llegue a su destino con mayor fuerza comunicadora, en las alas de bellos sonidos. Difícilmente se pueden encontrar entre todos los géneros del repertorio canciones en las que texto y música se compenetren tan perfectamente como en estas tonadas rondeñas.

En estrecha relación con el estilo melodioso de los cantos de ronda, merece la pena destacar otro aspecto muy importante, que podemos denominar *la gratuidad*. Esa especie de reposo y calma que, empleando un término no muy afortunado, podríamos denominar “afuncional” intentando ser exactos, es la que rezuman la mayor parte de las canciones rondeñas. Si damos un repaso al repertorio rondeño de los cancioneros podemos percibir claramente ese estilo, que esconde y a la vez expresa el deseo de tomarse con calma el momento, porque lo que hay que hacer es cantar, dejarse escuchar, que la voz llegue a su destino, que la palabra quede dicha con la mayor claridad, para que el destinatario la capte. Es a este matiz al que denomino *gratuidad*. Quien canta una canción lírica lo hace sin ninguna finalidad práctica, sin que la canción cumpla función alguna ajena a ella misma. Las funciones que frecuentemente encontramos en las canciones del repertorio popular, como prestar fondo sonoro a un rito o costumbre, animar un trabajo, dormir a un niño, trazar la base rítmica a una danza o baile, solemnizar una ceremonia, acompañar un trabajo, servir como instrumento de enseñanza o adoctrinamiento, no las encontramos en el canto lírico, porque éste cumple por sí mismo la función de ser vehículo de expresión de los sentimientos del cantor.

Algunas coplas populares resumen claramente lo que digo sobre la gratuidad, como aquélla que dice:

El que canta pena espanta
y el que llora las aumenta;
yo canto porque se espanten
las penas que me atormentan.

Que es lo mismo que declara aquélla otra:

Al corazón afligido
la música lo consuela;
ábrelo, que está partido,
y hallarás una vihuela.

En resumen, el canto lírico nace de una necesidad interior, de un deseo de dar cauce a sentimientos profundos, que se refleja claramente en los textos de las canciones y en el carácter de las melodías. Traslado aquí como ejemplo una de las tonadas líricas más difundidas por todas las tierras del noroeste de la Península Ibérica, desde los montes de Cantabria hasta las comarcas de la Alta Extremadura. Hay que leerla cantando para percibir todo su hondo lirismo.

Ejemplo 7

Texto y melodía en la canción de baile

También en las canciones de baile, cuya función es la animación rítmica de los bailadores, la música y el texto se unen en perfecta trabazón para que el canto cumpla esa función.

La canción expresa en sonidos cantados lo que la mente concibe y ordena: el fraccionamiento del tiempo en sucesivos instantes yuxtapuestos que se estructuran y agrupan en conjuntos varios (de dos, de tres, de cuatro, de cinco, etc.) y se pueden subdividir en fracciones. En este caso es el texto el que comunica a la melodía el dinamismo que contiene la mensura poética y la cadencia de los acentos, y es de esta unión entre texto y música de donde surge la eficacia de la canción en relación a la ordenación de los movimientos del baile. De este modo, por medio de la canción se establece la comunicación entre los animadores del baile, cantores o instrumentistas o ambas cosas a la vez, y los bailadores. La canción guía y conduce a los bailadores durante el desarrollo del baile, porque la memorización del texto y de la melodía recuerda a los bailadores la secuencia de los movimientos. La canción recuerda a los bailadores el género y especie de baile que van a interpretar.

Sería imposible recordar cada uno de los cientos de géneros del baile tradicional sin la ayuda que a la memoria prestan las canciones. Sería imposible también sin esta ayuda recordar los cientos y cientos de especies diferentes en que se ramifica cada uno de esos géneros, al ser enriquecidos con las aportaciones con que cada colectivo las ha singularizado a lo largo del tiempo. No se podrían recordar ni ejecutar sin un conocimiento de las tonadas los diferentes episodios de que constan muchos bailes que se desarrollan en una sucesión de lances, lazos o cuadros: son los textos musicados los que ayudan a la memoria de los cantores, instrumentistas y bailadores a ordenar desarrollos y combinaciones de movimientos a veces muy complicados. No hay más que repasar los títulos de los bailes en los repertorios transcritos en los cancioneros y recopilaciones para constatar lo difícil que sería orientarse en la inmensa selva del repertorio de los bailes sin esta ayuda de la palabra cantada y la melodía. Tan verdad es esto, que cuando son los toques instrumentales de la dulzaina o de otro instrumento los que animan una serie de lances o episodios del baile, como ocurre en las *danzas de paloteo*, dichos toques se recuerdan por medio de textos de relleno silábico para poder ser recordados en su desarrollo y en la secuencia en que se van sucediendo. Estos nombres suelen aparecer como títulos de cada toque en las transcripciones, porque los mismos danzantes y maestros de danza los conocen por estas denominaciones. Títulos como *las entradillas*, *el villano*, *el tordón*, *la retiradita*, *cantaba Leonor*, *la escala*, *tras del abad*, *la cintilla*, *el menu-dito*, *el hielo*, *la toledana*, *el fraile*, *el castillo*, *el herrador*, *las ovejitas*, *las cintas* y *el baile a la Virgen*, que aparecen en las recopilaciones de paloteos, hacen

posible diferenciar toques muy parecidos en su desarrollo melódico y memorizar las realizaciones coreográficas que corresponden a cada uno de ellos.

Los cantos de baile también cumplen la función de dar relieve diferente a los distintos momentos del desarrollo coreográfico, provocando intensidades diferentes de agitación motora al son de la diferente intensidad de la música que están escuchando los bailadores. En esta alternancia de tiempos fuertes y suaves, sin la cual todo baile sería monótono, aburrido y repetitivo, los cantores animadores del baile son verdaderos maestros en utilizar recursos cuya eficacia conocen por experiencia. Entre estos recursos, los más utilizados son los pasajes en *ostinato*, en los que un breve motivo melódico-rítmico se repite insistentemente con textos diferentes de la misma mensura, para provocar una aceleración cada vez mayor en los bailadores; los *menudeos rítmicos*, que dividen los tiempos y las fracciones del ritmo en valores mucho más breves, influyendo así en la actitud de los bailadores para que se muevan con mayor rapidez o intensidad; y *la aceleración progresiva*, a veces al final del estribillo que separa cada una de las estrofas, y sobre todo en los momentos últimos del baile, terminando así en un final apoteósico que contagia a todos, bailadores y espectadores.

Finalmente, el texto y la melodía de las tonadas muestran *el carácter del baile*. Éste es uno de los principales aspectos de la función de la canción. Sin entrar en consideraciones complicadas, podemos afirmar que la melodía tiene un poder especial (son los sonidos ordenados por la sincronización con el ritmo del texto los que lo poseen, aunque sólo sea porque convencionalmente lo han adquirido) de comunicar dramatismo y lirismo a quien escucha. Cuando decimos que una tonada es alegre o triste o melancólica, que una canción es agitada o tranquila, que produce sosiego o zozobra, estamos expresando el poder de la música sobre las personas. Pues bien, este diferente carácter de cada canción genera casi necesariamente bailes y danzas totalmente diferentes: es como si los movimientos manaran de los cantos que los están condicionando. Todos los estados de ánimo, todos los matices del sentimiento pueden ser expresados por la canción. Y cada uno de estos matices genera bailes diferentes. No hay más que repasar los repertorios de los bailes que conocemos para caer en la cuenta de este aspecto. Por ello quien procede a la inversa, porque tiene que hacer por encargo o por afición una coreografía determinada, busca primero una música apropiada y después organiza los movimientos del baile de acuerdo con ella.

Texto y música en los cantos narrativos

El género narrativo es uno de los más aptos para percibir la forma en que la melodía tiene el poder de influir sobre el carácter del texto y cargarlo de matices y contenidos emotivos muy diversos. Aunque todos los textos narrativos tienen una forma y función idéntica, que es contar una historia, las músicas que se han inventado para ellos muestran una notable diversidad. Tomando un blo-

que amplio de fórmulas melódicas del repertorio narrativo y haciendo un análisis comparativo se detectan al menos cuatro estilos musicales, que podemos denominar *narrativo severo*, *narrativo melódico*, *narrativo lírico* y estilo de *tonadilla reciente*. Los dos primeros estilos se suelen dar en los romances más antiguos, que se cantan a menudo con fórmulas arcaicas semirrecitativas cuyas melodías son como asépticas, por así decirlo, respecto de los hechos y los estados de ánimo de los personajes que van apareciendo en la narración. En este tipo de fórmulas, ni hay acuerdo ni desacuerdo entre el carácter del texto y la música. Es el oyente el que pone de su parte el sentimiento y el estado de ánimo que le causa la narración cuando escucha una historia cantada en la que la melodía es un mero soporte para una dicción clara y declamada, pero no dramatizada por la música. Por el contrario en los estilos *narrativo lírico* y de *tonadilla reciente* el carácter lírico y el estilo sentimental de la melodía están aplicados a los textos con la intención expresa de contagiar al oyente con los sentimientos, a veces expresados en el propio texto, por los que van atravesando los personajes que protagonizan la narración. Estos son los estilos propios de las coplas que los ciegos cantaban ante el público en las plazas y calles de los pueblos y ciudades, para atraer a los viandantes, retenerlos hasta el final de la historia, y conseguir al final la limosna de la que vivían o la compra de los pliegos en que las historias venían impresas.

3. La relación de origen entre texto y melodía en la música de autor y en la música popular tradicional: cómo nace una canción

La respuesta a esta pregunta es de dominio común. Todo el mundo sabe que una canción se crea inventando una música para un texto. Pero en relación con el tema que estamos tratando podemos apurar la pregunta un poco más, tratando de averiguar si en la canción popular tradicional la melodía nace del texto, de forma que aquella no es más que una dicción declamada y entonada del mismo, o si por el contrario las fórmulas melódicas con que se cantan los textos tienen autonomía como lenguaje musical, independientemente de los textos con que se entonan.

Esta cuestión es mucho más fácil de resolver cuando se trata de la música de autor, la que acostumbramos a denominar *música culta* (mala costumbre ésta, porque la música popular tradicional no es *música inculta*, sino música de otra forma de cultura). En efecto, se puede decir que en la música de autor el caso más frecuente ya desde hace casi diez siglos es que el compositor invente una melodía para un texto preexistente. El texto puede pertenecer a un fondo conocido y usado, del dominio común (caso, por ejemplo, de las músicas litúrgicas y de determinadas composiciones poéticas que a lo largo del tiempo se han ido poniendo de moda como textos para ser musicalizados). O puede haber

sido escrito por el mismo autor, en el caso (muy raro) de que el músico sea a la vez poeta, o buscando en un fondo literario en el cual el músico trata de encontrar algo sugerente, que le inspire una música bella (caso, por ejemplo, de las canciones o *lied* que muchos músicos han compuesto escogiendo en un libro poemas sueltos o series de textos poéticos). O puede ocurrir que el texto haya sido escrito expresamente para ser musicalizado (caso de muchas óperas, oratorios, cantatas, zarzuelas y géneros de tipo dramático). En todos estos casos es evidente que había texto antes de que la melodía fuese inventada, y que ésta nació, por así decirlo, de una declamación musicalizada de ese texto, creada por un músico. Esta afirmación se puede sostener de una manera global y generalizadora, pero sería necesario añadirle muchos matices si se quisiese una mayor exactitud en la respuesta, que dejamos así, ya que no es precisamente de esta música de la que tratamos en este caso.

Lo que ocurre con las canciones populares tradicionales es totalmente diferente. Se puede decir que en la mayor parte de los casos no se sabe ni se puede saber si una melodía ha tenido vida musical antes que el texto con el que un cantor la entona en un momento determinado. Muy al contrario de lo que ocurre con la música de autor, la mayor parte de las melodías del repertorio popular tradicional son fórmulas musicales que se cantan con textos de recambio, porque todos los textos valen para todas las fórmulas melódicas, y a la inversa. La razón de ello es que la inmensa mayoría de los textos poéticos de la música popular tradicional tienen idéntica mensura silábica y estrófica, como ya hemos indicado antes. Si se hiciese un recuento estadístico de las fórmulas de los textos se llegaría aproximadamente a la siguiente conclusión: un setenta por ciento son *cuartetos octosilábicos* (o bien pares de dísticos hexadecasilábicos con cesura 8+8, en el caso de los romances antiguos), un veinte por ciento *seguidillas* (cuartetos que combinan versos de 7 y de 5 sílabas), y el resto, un diez por ciento, mensuras poéticas y fórmulas estróficas en las que aparecen las *combinaciones más dispares y variadas*.

La posibilidad de recambio e intercambio entre textos y músicas en la práctica tradicional no implica negar que cada melodía determinada haya sido creada para un texto determinado, lo cual seguramente es el caso normal. Lo que queremos decir es que esa melodía, una vez creada, ha comenzado su rodaje y andadura por las memorias de los cantores, yendo “de texto en texto”, y a la inversa, cada texto siendo cantado con variadas melodías. De tal manera, que en la actualidad, escuchando a los intérpretes tradicionales o examinando los repertorios de música popular transcritos con músicas y textos, no se puede saber a ciencia cierta cuál fue originariamente el texto que dio origen a cada una de las fórmulas melódicas, porque todos los de la misma mensura poética valen para cantar todas las melodías inventadas para una estrofa literaria cualquiera.

Después de lo dicho queda muy clara la gran diferencia entre la creatividad de la que surge la música de autor (la culta, para entendernos) y la música popular tradicional. En la primera siempre hay un autor que compone, escribe y

fija una melodía determinada para un texto. Mientras que en la música popular tradicional, que no se escribe porque está sobre el soporte de la memoria, la libertad de crear una nueva melodía (crear una totalmente nueva o introducir algún cambio en una que el cantor ya conoce) siempre ha estado a la orden del día, por así decirlo. Examinando comparativamente las canciones de cualquier repertorio tradicional se percibe esta continua transformación que las melodías han ido experimentando de un tiempo a otro y de un lugar a otro. Ésta es, sin duda, una de las grandes diferencias entre la música de autor y la música popular tradicional.

La anisorritmia

La *anisorritmia* o falta de adecuación entre las acentuaciones del texto y el ritmo de la melodía es la primera y principal consecuencia de la facilidad de intercambio entre textos y melodías, a la que acabo de referirme. En efecto, es bastante frecuente que en una canción popular tradicional no se dé un acuerdo y simetría perfecta (*isorritmia*) entre los acentos musicales y los del texto. La causa de tal desajuste, refiriéndonos por ejemplo a los versos octosilábicos, y el ejemplo valdría para cualquier otra mensura poética, son las diferentes posibilidades de acentuación de este verso, ya que un octosílabo puede tener desde dos hasta cuatro sílabas acentuadas, y por otra parte los acentos pueden caer en cualquiera de las sílabas del verso, a excepción de la penúltima, que lo tiene obligatoriamente, y de la última, que nunca lo lleva. Combinando una y otra posibilidad, los modelos tónicos se multiplican, y exigirían, al ser musicalizados, soluciones rítmicas diferentes para cada fórmula melódica o, lo que es más complicado, para cada tramo o inciso de la melodía. Estas soluciones se pueden encontrar si hay una preparación técnica, o si hay un instinto musical extraordinario, que en el caso de los cantores tradicionales sólo se da excepcionalmente. Encontrar un intérprete capaz de cantar sobre la marcha una misma fórmula melódica en las diferentes variantes rítmicas que exige el texto a causa de la diferente caída de los acentos en cada uno de los versos es muy raro, pero no imposible, porque a veces aparecen algunos cantores populares capaces de hacerlo.

Y es precisamente esa unificación de las fórmulas, junto con la posibilidad del intercambio, lo que genera la anisorritmia. Tratar de encontrar, rastreando en el fondo de la música popular tradicional transcrito y grabado documentalmente, cuál puede haber sido el texto que haya servido a un cantor-intérprete-creador-transmisor para inventar una melodía determinada, sería una tarea ardua, que a menudo llevaría a un callejón sin salida. Tarea ardua, pero además inútil. Porque la anisorritmia se ha convertido por el uso habitual en un fenómeno tan normal en la canción popular tradicional, que se puede afirmar sin duda alguna que ha llegado a formar parte de su estética. De tal manera es esto verdad, que en ciertos casos las soluciones correctas desde el punto de vista de

la isorritmia dan una impresión rara, como si estuvieran desprovistas de la gracia espontánea que es propia de las soluciones “incorrectas”. Tal ocurre, por ejemplo, con algunos bailes en ritmo binario propios de la tradición de tierras de León y del norte de Castilla, cuando se cantan con texto de seguidilla. En los cantos que animan esta especie de bailes, los cantores proceden en una forma que parece intencionadamente anisorrítmica, de modo que casi siempre los versos segundo y cuarto, pero a veces también el primero y tercero, todos ellos con sílaba final átona, reciben el acento más relevante del inciso o frase musical, el último. Para ilustrar las afirmaciones que acabo de hacer traslado aquí los esquemas de las plantillas rítmicas de la sección de *bailes a lo alto* que he transcrito en el *Cancionero popular de Burgos*. El texto y la figuración rítmica de los ejemplos dejan bien claro el contraste entre los acentos del texto y de la música y la anisorrítmia propia de las tonadas de este género de baile.

Ejemplo 8

Traslado aquí el comentario al esquema de las plantillas rítmicas que en la obra citada sigue a los ejemplos:

“Otro aspecto muy interesante de las plantillas rítmicas del *baile a lo alto* es la *anisorrítmia*. La falta de adecuación entre la acentuación del texto y la música que con tanta frecuencia aparece en la canción popular, casi siempre explicable por la intercambiabilidad de los textos y las melodías, es tan acentuada y tan constante en este género de baile, que ha llegado a ser como connatural al mismo. De las 19 plantillas rítmicas que hemos tipificado (*téngase en cuenta que las 5 primeras no aparecen en el esquema porque llevan verso octosilábico*), sólo los nn. 3, 5, 9 y 17 son isorrítmicas. En todas las demás, la sílaba átona final del verso segundo de la seguidilla o del primero de la cuarteta cae en parte fuerte del compás. Se ha comentado a veces este hecho calificándolo como algo bárbaro e inculto. Pero un juicio semejante demuestra un gran desconocimiento por parte de quien lo hace, porque en la canción popular la estética y la función caminan de la mano, al contrario que en la música de autor, y las melodías siguen casi siempre una trayectoria diferente de los textos para las que fueron creadas. En el caso que nos ocupa podría explicarse de algún modo que las mensuras poéticas para las que se crearon las primeras músicas fuesen todavía *seguidillas* de una época anterior a la estabilización de la fórmula, en las que alternan los versos de siete sílabas con los de seis, en lugar de cinco, como por ejemplo la que dice: *La despedida canto, / que no canto más; / no canto más ni menos / ni menos ni más*. En este caso la isorritmia entre texto y música es perfecta, porque el inicio del tercer compás de la melodía coincide con el último acento del hexasílabo. Pero esto no pasa de ser una mera hipótesis, porque el hecho es que la seguidilla que alterna el heptasílabo con el pentasílabo aparece en millares de ejemplos como texto del baile a lo alto y la anisorrítmia llega a ser como connatural al género, de tal manera que cuando no aparece se tiene la impresión de que las tonadas se apartan del arquetipo y no acaban de encajar en el estilo tradicional.”

Tal sucede en el siguiente ejemplo, que traslado del *Cancionero popular de Santander*:

Ejemplo 9

En resumen: el fenómeno de la anisorritmia, cuya causa evidente es la constante transmigración e intercambio de textos y melodías, ha llegado a convertirse, de puro habitual, en una especie de rasgo, y hasta en un recurso estético, que en modo alguno puede calificarse de barbarismo musical. Dicho esto, hay que dejar también claro que no todo es anisorritmia en la música popular tradicional. Al contrario, una parte muy importante del repertorio presenta una adecuación perfecta entre texto y música, como puede comprobarse leyendo (cantando) los estribillos, en los que es muy raro encontrar anisorritmia, los cantos de ritmo libre, los cantos melismáticos, las estructuras arquetípicas protomusicales, y en general la primera estrofa de la mayor parte de los cantos narrativos, para la que casi siempre se ha inventado la melodía que después se siguen cantando con las siguientes estrofas del texto.

A modo de conclusión

A pesar de la brevedad a la que he tenido que ceñirme en este escrito, creo que ha quedado claro que el tema de la relación entre el texto y la melodía en las músicas populares de tradición oral sugiere amplios y variados puntos de reflexión, que sólo pueden ser abordados dentro de una perspectiva global, que incluya los aspectos musicales y los literarios. La simple lectura de los textos no permite descubrir todos los valores estéticos de las canciones populares, que a pesar de su breve desarrollo llegan en muchas ocasiones a ser obras maestras en su género. Texto y música parecen en muchos casos haber nacido juntos, por lo que tan limitado se halla para comprender y disfrutar de estas canciones, o para estudiarlas, quien sólo lee los textos como el que se limita a tararear las melodías. Es necesario hacer una lectura completa, hay que leer cantando, o cantar leyendo, para descubrir lo que hay en estas músicas.

Quizá la ausencia de esta lectura completa y simultánea explique el escaso interés que tienen las antologías y cancioneros que sólo recogen textos de canciones populares tradicionales. Colecciones de textos como las que lograron reunir Narciso Alonso Cortés, Domingo Hergueta y Martín, Mariano D. Berrueta, y antes que todos ellos F. Rodríguez Marín,⁶ cuyo afán coleccionista todos han imitado después en alguna medida, no son, a pesar de llamarse a veces *cancioneros*, más que amplísimos muestrarios de cuartetos octosilábicos y seguidillas que, además de aparecer despojados de las músicas con las que se cantan, no contienen apenas ninguna de las otras variadísimas muestras de mensura poética en las que los cantores tradicionales han vertido su ingenio inagotable. Es evidente que limitarse a estudiar como “literatura oral” unos textos que nunca vivieron separados de las músicas con que siempre se han cantado no conducirá más que a un conocimiento parcial de la realidad que se quiere aclarar por medio de la investigación. Esta sólo avanzará por un camino seguro cuando se

lleve a cabo de forma conjunta, con las aportaciones que la filología y la etnomusicología pueden proporcionar, cada una desde su perspectiva propia.

Esta tarea conjunta se podría plantear, indudablemente, para los trabajos de recopilación que hoy se siguen haciendo, con mucha más abundancia que en décadas pasadas, a pesar de que la tradición musical popular está ya en la mayor parte de los lugares en una situación agónica, por causas bien conocidas. Pero también se podría orientar hacia el estudio del enorme caudal documental que en forma de transcripciones de melodías y textos llena las páginas de centenares de cancioneros editados desde hace un siglo, y de otras colecciones documentales aún inéditas, que obran en archivos donde pueden ser estudiadas y consultadas. De este modo, el fruto del esfuerzo y del trabajo de muchos recopiladores de música popular tradicional sería una importante fuente para el estudio de un tiempo histórico muy rico en creatividad, en lugar de ser considerado inútil, por formar parte de un pasado irrepetible, como apunta cierta tendencia dentro del campo de la etnomusicología que, olvidando o excluyendo el valor que de por sí tiene la canción popular tradicional en cuanto melodía y texto, únicamente se sirve de ella como de un medio de conocimiento del individuo y de la sociedad en que esa música se produce.

Lo deseable sería que los trabajos de recopilación y de estudio de la música popular tradicional se hiciesen conjuntamente, en equipos interdisciplinarios, o al menos con criterios globales, que enfoquen la búsqueda y la encuesta, la grabación documental, la transcripción íntegra de los documentos y su posterior estudio hacia la captación de todos los elementos que conforman la música popular de tradición oral: la melodía y el texto, el entorno etnográfico, el marco antropológico, el significado social y humano y la funcionalidad. Los frutos de esta colaboración, hasta hoy tan escasamente, no tardarían en aparecer.

NOTAS

¹ A lo largo de la conferencia el propio Miguel Manzano fue cantando cada uno de los ejemplos que ilustraban el texto, y explicando con sonidos las afirmaciones y reflexiones que iba haciendo.

² Y lo que es peor todavía, los filólogos presumen en general de que la música les importa un bledo, al no pertenecer al campo de los saberes científicos. Un buen prototipo del filólogo ignorante en música, que no sólo no lo oculta, sino que en cierto modo hasta se jacta de esta ignorancia, puede ser D. Miguel de Unamuno, que después de haber escuchado una interpretación de Eduardo Martínez Torner al violín pronunció una de sus frases lapidarias: “A mí lo que me gusta de verdad es el *Vals de las olas*”. Este autorretrato dice muy bien lo que en general es la música para los intelectuales, filólogos u otros. Y si esto piensan de la que llaman “música culta”, no hay que decir qué pensarán de la música popular tradicional, la música de los rústicos.

³ Un cancionero con transcripciones musicales es para un filólogo como una obra escrita en esquimal. Se pierde en ella, se aburre porque contiene signos indescifrables para él. ¿Indescifrables, cuando cualquiera que dotado de oído normal terminaría por leerlos? Digamos más bien desconocidos para el ignorante que no ha dedicado tiempo a aprender a leer música, y oculta bajo el desprecio su complejo de inferioridad.

⁴ Por lo que a mí atañe, tanto en el *Cancionero Leonés* (vol. I, tomo I, pp. 151-155) como en el *Cancionero popular de Burgos* (vol. I, capítulo 13, pp. 219-226), he dedicado un capítulo, aunque breve, a esbozar los problemas que plantea la relación entre texto y música en la canción popular tra-

dicional. La revista *Anthropos* (nº 166-167, mayo-agosto de 1955) publicó un trabajo mío con el título ‘Relación entre texto y melodía en la música popular de tradición oral’, en el que trato en forma resumida algunos de los problemas que planteo en este trabajo.

⁵ Gabriel CELAYA: *La voz de los niños*, Editorial Laia, Barcelona, 1975. La cita del texto de Alfonso Reyes viene en la página 35.

⁶ Narciso ALONSO CORTÉS: *Cantares de Castilla*, Valladolid, 1906, reed., Valladolid, 1982; Domingo HERGUETA y MARTÍN, *Folklore burgalés*, Burgos, 1934, reed., Burgos, 1989; Mariano D. BERRUETA: *Del cancionero leonés*, León, 1941; Francisco RODRÍGUEZ MARÍN: *Cantos populares españoles*, Sevilla, 1882-1883.

CANCIONEROS DE LOS QUE PROCEDEN LOS EJEMPLOS MUSICALES

Miguel MANZANO ALONSO: *Cancionero Leonés*, León, Diputación provincial de León, 1989-1992 (ejemplos 1, 3, 4, 5, y 7).

Miguel MANZANO ALONSO: *Cancionero popular de Burgos*, Burgos, Diputación Provincial, 2001 (ejemplos 2 y 8).

Agapito MARAZUELA: *Cancionero segoviano*, Segovia, 1964 (ejemplo 6).

Sixto CÓRDOVA Y OÑA: *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, 1955 (ejemplo 9).