

EL CANCIONERO POPULAR DE BURGOS: ETNOMUSICOLOGÍA EN ACCIÓN

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

Cuando en el año 2003 se convocaban las primeras jornadas anuales *Folklore y Sociedad* patrocinadas por CIOFF-España¹ en el ámbito y con la ayuda de la Universidad de Valencia,² pensaba yo que la Junta Directiva del Comité manifestaba, proponiendo o aceptando tal maridaje, una cierta propensión a la autoflagelación. Porque cualquiera que esté al corriente de los contenidos y la metodología sesgada y discriminada con que desde hace unos cuantos años se viene enseñando la Etnomusicología en las escasas universidades de nuestro país en que esta especialidad forma parte del cuadro de estudios, y que a la vez conozca la finalidad y las actividades de CIOFF en todos los países del mundo a los que extiende su radio de acción, se quedará perplejo ante una incompatibilidad que parece evidente: ¿Cómo es posible la colaboración entre un colectivo de organizaciones que persigue como primero y principal objetivo la pervivencia y el estudio de la música y danza tradicional por todos los medios posibles, y una institución, la Universidad, en la que la Etnomusicología es hoy, salvo alguna rara excepción, una disciplina que, si nos atenemos a la metodología y a los escritos que produce, se dedica por una parte a estudiar en la música popular tradicional preferentemente todo lo que no es música, sino contexto y significado de ella, y por otra parte mantiene entre sus principios más proclamados que toda actividad o investigación que tenga en cuenta y ponga de relieve los aspectos musicales que configuran la música popular tradicional del pasado (o de lo que hoy queda de ese pasado) está contagiado de apego romántico al ayer, de comercio o de política, por lo que deberá ser rechazada como acientífica?

Ésta y no otra ha sido la causa de que me haya venido haciendo el remolón ante las sucesivas y anuales invitaciones que me han llegado desde la Junta Directiva de CIOFF a participar en un evento científico en el cual, por lo que se refiere a la música popular tradicional, siempre he pensado que me iba a encontrar casi como pulpo en garaje. Porque ¿qué va a hacer en un *hábitat* tan adverso quien viene dando desde hace treinta años muestras recalcitrantes de ‘romántico’ (soy culpable de la recopilación, transcripción, ordenación, clasificación y edición de cerca de 7.000 documentos musicales de tradición oral en los cancioneros –mamotretos, digámoslo claramente con el término que le merecen a la peña universitaria de la Etnomusicología científica– de Zamora, León y Burgos)? ¿Cómo va a poder hablar desde tarima y atril reservados a científicos quien se ha venido dedicando a estudiar preferentemente (aunque no exclusivamente) los aspectos musicales de la música de los bailes y danzas tradicionales, de los miles que él ha recogido y de las otras decenas de millares que llenan las páginas de cientos de cancioneros populares, dando por ello claras muestras de que carece de las bases teóricas que consideran la música como una actividad sonora (gritos, ruidos, sonidos) que es mayormente producto del entorno etnográfico, de las condiciones de vida, de los sonidos que animan el paisaje, de las creencias, mitos y fantasías que pueblan las cabezas de quienes cantan y bailan al son de lo que de padres y abuelos aprendieron? ¿Y cómo puede presentarse ante un auditorio en el que están

¹ Siglas de la sección española del Comité Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore.

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

presentes unos cuantos etnomusicólogos que seguramente lucen interminables *currículums* un francotirador que, a pesar de no haber parado de editar y estudiar cancioneros populares en treinta años, se atreve a ascender al púlpito sin estar avalado por algún artículo rompedor, por algún libro citado y recitado por doctores que ante un maestro venerado quedan boquiabiertos o bajan la cabeza sin rechistar, sino todo lo contrario, no ha perdido ocasión, en largos párrafos o en notas a pie de página, de denunciar la contradicción que a él le parece dejar a un lado los aspectos musicales de la música, ni ha parado de rebatir con argumentos que considera razonables una metodología que en nuestro país se autodenomina etnomusicológica, a pesar de que olvida o margina o minusvalora lo que un buen número de etnomusicólogos de otros países tienen bien en cuenta, ese principal elemento que forma parte del nombre que la designa?

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

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

Así que por fin acepté la invitación y el título que se me sugirió para una ponencia en el IV de estos encuentros o *Jornadas*, a celebrar en Burgos en diciembre de 2006. Y como me dispongo a disertar sobre el *Cancionero popular de Burgos*, recopilación de música tradicional popular recogida directamente de lo que conservaban en la memoria las gentes, sobre todo mayores, de la tierra que indica el título del libro, que compila exactamente 3.113 documentos musicales, voy ya directamente a tratar de demostrar, o al menos aclarar lo que indica el título que se me ha propuesto para mi ponencia: que la recopilación, transcripción, ordenación,

clasificación y estudio de los documentos que recoge esta obra, tanto en los aspectos musicales como en los históricos, sociológicos, antropológicos y culturales, es un trabajo al que puede calificarse como *'Etnomusicología en acción'*.

Aclaraciones previas sobre designaciones y significados: el *folklore*

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

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

La palabra *folklore* ha ido generando durante más de un siglo algunos derivados que se han difundido con desigual fortuna, una vez inventados. Uno de los más usados es *folklorista*, que se aplica a toda persona que se dedica a la recopilación, al estudio, a la publicación o a cualquier trabajo relacionado con el *folklore musical*. Este calificativo, que antaño tenía únicamente la connotación de estudioso, especialista o aficionado a temas relacionados con la teoría o la práctica de la música popular, hoy va adquiriendo en ciertos círculos la categoría de sambenito que denota a alguien anticuado, trasnochado, que se mueve en un ámbito acientífico. De la misma rama y con los dos tipos de significados que he señalado procede el término *folklorístico*, que al ser adjetivo, califica con el significado ya dicho las actividades que tengan que ver con el *folklore*, sobre todo en su connotación musical. Otro de los derivados más afortunados en cuanto a la difusión y uso es el adjetivo *folklórico*, que se aplica sobre

todo a actos, celebraciones, recitales, programas y todo tipo de reuniones en las que la música y el baile popular tienen presencia. En este ámbito folklórico, tan trabajado y explotado por una toda una legión de músicos, algunos populacheros y otros con muy buen oficio, han pululado, florecido, y sobrevolado, a veces a gran altura, las *folklóricas*, las profesionales de la *copla*, ese superproducto musical (o subproducto, según los ojos que lo miren y oídos que lo escuchen) que, derivado en gran medida de una de las sonoridades más reiterativamente presentes en la música popular tradicional, y debidamente adobado con transfusiones de flamenco, adquirió en cierta época, y sigue adquiriendo, la categoría de símbolo de lo que todos sabemos, muchos por disfrutarlo y algunos por sufrirlo.

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

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

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

El contagio *folk* cundió como una epidemia (que como todas, se propagó a favor del aire dominante), y en muy poco tiempo los grupos y cantores neofolklóricos que renegaban de la copla se convirtieron, por puro mimetismo, en grupos y *cantantes folk*, autodenominados así hasta hoy. Pero como no hay mal que por bien no venga, el estilo folk, que tiene mucho de negativo, tuvo y tiene también algo de positivo. De negativo, que ha introducido en la canción trasplantada un instrumento, la guitarra, desconocido en muchas zonas del país hispano donde nunca se usó (incluida Andalucía en lo que no es flamenco), que son precisamente aquéllas en las que sobreviven las sonoridades musicales más hondas, más vetustas y menos ‘contaminadas’ por la música tonal, de autor. Con lo cual el repertorio folk suena reiterativamente en esos tonos (que fueron los únicos que emigraron a América), proporcionando una imagen muy distorsionada de la tradición popular hispana. Y de positivo, que precisamente esa parte más vetusta, que no se puede acompañar con la simplicidad de tres acordes, se ha librado de la trivialización musical que distingue al estilo folk, sencillamente porque los arreglos armónicos que es capaz de realizar un aficionado no van más allá de los tres acordes tonales que una persona con buen oído y con instinto armónico es capaz de aplicar más o menos correctamente a una melodía tonal. De esta forma, la parte musicalmente más rica de la música tradicional no ha pasado al repertorio de estilo folk, y se ha salvado, por decirlo con claridad, aunque sólo sea musicalmente.

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

Pero no quiero terminar este apartado sin decir algo, aunque sea también de pasada, sobre las que de un tiempo a esta parte vienen llamándose *músicas de raíz*. Porque es ésta la denominación que en la última década está sustituyendo a la que ya hemos explicado, música folk. Cuando ésta, después de varias décadas, ya viene sonando a reiterativa, a algo conocido y repetido (¡cómo no va a sonar, si sólo se escuchan tres acordes, por muchos timbres ‘autóctonos’ que se le añadan en la base

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

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

rítmica, en preludios e intermedios y en el estilo de canto imitando unas veces a los trovadores medievales *-folk neocortesano-* y otras a las abuelas y abuelos! *-folk duro-*), aparecen las *músicas de raíz*, que ya introducen cierta inventiva en el tratamiento de los temas de música tradicional. Por aquí el camino parece inagotable, y quizá lo sea, porque hay miles y miles de músicas y centenares de grupos. Pero ¡qué lástima!: ahora, además de fallar la base armónica, que apenas ha salido de los tres acordes, o como mucho introduce alguno otro tomado en prestación de la imposible *música celta*, falla la gramática musical. Antes no fallaba ésta porque la melodía se tomaba íntegra de la versión tradicional, con su secular secuencia que siempre tiene arranque, desarrollo (aunque sea mínimo) y conclusión. En la música de raíz no sucede eso. Generalizando (y por lo tanto siendo un tanto inexactos, porque siempre se salva alguna excepción), podemos decir que la mayor parte de las músicas de raíz tienen como única gramática el minimalismo: suena un primer tema, muchas veces un buen hallazgo musical, bien sea tomado en prestación o inspirado en el aura de lo tradicional, pero en lugar de crecer por desarrollo melódico, por frases bien construidas que lo alargan y completan, crece por repetición, hasta que comienza a sonar a tabarra. Momento en que aparece otro tema, quizá también incisivo, interesante, que se cruza en el camino y comienza a sustituir al anterior, con el cual nada tiene que ver. Y así hasta que el inventor decide cortar y terminar.

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

Designaciones y significados: los *cancioneros*

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

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

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

que contienen en transcripciones musicales la labor recopiladora de música tradicional en España durante todo este tiempo, el autor, después de un recorrido casi exhaustivo por la bibliografía, la resume en dos cifras globales.⁶ El total de obras que contienen melodías transcritas alcanza la cifra de 504, de las cuales sólo 64, que difícilmente se pueden denominar cancioneros, se publicaron antes de 1901. Y el total de documentos musicales contenidos en estas obras suma 78.264.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

siglos en la música de autor, las estructuras melódicas, tan unidas a las fórmulas poéticas, las sorprendentes e inéditas fórmulas rítmicas, muchas de ellas de agrupación irregular, reveladoras también de una veta de cultura musical diferente de la música en que todos los profesionales hemos sido formados.

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

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

Finalidades y motivaciones de los cancioneros

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

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

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

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

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

¹³ Ahora bien, una vez publicado un cancionero, ya es posible que las músicas escritas en signos suenen en la voz o en un instrumento cuando alguien sabe leerlas. Y es en este momento cuando las músicas de un libro comienzan a recorrer un itinerario muy diferente al que habían seguido hasta que fueron cantadas para un libro por quienes las conservaban en su memoria. Esto es precisamente lo que ha sucedido con los cancioneros. Los cancioneros han hecho posible que alguien que sabe leer música aprenda canciones de un lugar, de un ámbito social, para una función determinada, y las pueda repetir y enseñar a otras personas, en otros ambientes, en lugares distintos y muy alejados. Otra posibilidad que ofrecen los cancioneros, por cierto muy llevada a la práctica, es la de hacer una selección del contenido, escogiendo para cantar o para

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

No menos inconsistente es la segunda motivación que impulsó a compilar cancioneros a los autores que hemos citado: *contribuir a la creación de un arte nacional* proporcionando materiales musicales de raíz tradicional a los compositores.¹⁴ Porque la realidad es que un compositor necesita muy pocos temas tradicionales para ejercitar su labor creativa, por muchas obras que componga en estilo 'nacionalista', ya que en las obras de grandes dimensiones lo que importa es el desarrollo de un tema que siempre suele ser muy breve. De ahí que en cualquier cancionero, por pequeño que sea su contenido, un compositor podría encontrar materiales de sobra, si se pusiera a buscarlos, para componer cientos de obras orquestales, corales y sinfónicas. Y a esto se añade una segunda circunstancia: que los compositores de este país son casi siempre muy malos conocedores de la música tradicional, porque en el fondo la desprecian, aunque no lo manifiesten abiertamente. Por ello muy rara vez se han puesto a hacer una lectura detenida de los cancioneros tradicionales, para ver qué es lo más valioso que contienen, sea para adquirir una mayor cultura y un más amplio contexto musical, sea en orden a servir de punto de partida para crear obras de pequeño o gran desarrollo. Debido a esto, la mayor parte de ellos no salen del tópico de la andaluzada, la jota o el fandango.¹⁵ Por consiguiente es inútil pensar en los compositores cuando se compila un cancionero. Y si siempre lo fue, más todavía hoy, cuando la creación musical va hoy por unos caminos que nada tienen que ver ni con la música popular tradicional ni con la de autor que se ha creado hasta mediado el siglo XX.¹⁶

publicar en una antología las músicas que una persona elige, con un criterio muy personal o para una finalidad muy concreta.

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

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

¹⁶ No estoy defendiendo con estas consideraciones una vuelta al pasado. Sólo quiero decir que no fue el apego a la música popular tradicional el culpable del retraso musical que padece nuestro país con relación a Europa en el campo de la creación musical, como se ha afirmado a veces. Más bien habrá sido la falta de talento, o de nivel, o de apoyo social, y también el

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

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

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

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

desconocimiento de lo que en esa música hay de más hondo, lo que ha originado esa situación de inferioridad. Con poner el ejemplo de Béla Bartók, o el de Manuel de Falla en nuestro país, sería suficiente para afirmar que a partir de la música popular tradicional se pueden escribir obras con resonancia universal y con lenguaje musical vanguardista. La falta de resonancia universal de una obra nunca es consecuencia de que el tema sea tomado del repertorio popular tradicional, sino de lo que el compositor no ha sabido hacer con él.

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

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

En mi opinión, cualquiera que se tenga por estudioso de la tradición musical popular, aunque se dedique preferentemente a estudiar los aspectos antropológicos de la misma, debería haber leído y estudiado antes, o simultáneamente con su trabajo, los cancioneros de Joan Amades, Miguel Arnaudas, R. M. Azkue, Sixto Córdova y Oña, Pedro Echevarría, Manuel Fernández Núñez, Bonifacio Gil, Manuel García Matos, Dámaso Ledesma, Eduardo Martínez Torner, Agapito Marazuela, Ángel Mingote, Federico Olmeda, Casto Sampetro, Kurt Schindler, Salvador Seguí, y después de todos estos el *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell,¹⁸ que a pesar de ser el que menor perspectiva tiene, al ser el primero de todos (no en la edición, sino en la recopilación), es imprescindible en razón de su importancia simbólica. Y en mi opinión debería hacerlo, en primer lugar en razón del valor documental que contienen, pero también porque todos ellos, en mayor o menor medida, contienen también muy valiosas aportaciones en el campo del análisis de los elementos musicales, y en el campo de lo que décadas después se ha empezado a denominar *antropología*. Y si no se entretienen con demasiado detalle en describir y explicar el contexto etnográfico y el significado de las músicas que recogen, es porque escriben en una época en que por una parte ese contexto estaba vivo y lo conocía todo el mundo (España ha sido mayormente rural hasta bien mediado el siglo XX), y por otra parte el significado de las músicas que alguna vez lo tuvieron como algo distinto del divertimento era simplemente lo que las palabras significaban y lo que se daba por sobreentendido cuando se escuchaban.

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

Termino ya esta enumeración de las razones que en mi opinión avalan la conveniencia del estudio y el conocimiento de las recopilaciones de música tradicional con la que me parece una de las más poderosas: el valor permanente que tienen como antologías de una especie singularísima del arte musical perteneciente al género breve que en el catálogo de las formas musicales se denomina *canción*. Como es sabido, se agrupan bajo tal denominación las pequeñas obras conformadas por textos y melodías de corta duración. En compensación de su desarrollo breve, la canción como forma musical se caracteriza por la intensidad lírica del texto y de la música. Pero no hay que olvidar, como a menudo sucede en los manuales que resumen la historia de los géneros

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

musicales para los estudiantes de música, que el género canción nació en el ámbito popular, y sólo después de siglos fue imitada, copiada y ‘perfeccionada’, se dice, por los grandes músicos, recibiendo generalmente la denominación *lied*. Por el hecho de haberla adoptado muchos de los grandes creadores como género compositivo, se cree comúnmente que esta forma popular ha sido elevada a la categoría de arte. Esta opinión, en la que asoma el desprecio por la canción popular tradicional, es la más generalizada entre los profesionales de la música, los historiadores y los críticos musicales.

Pero tal forma de pensar está profundamente distorsionada. En primer lugar porque el valor estético, o artístico, o como quiera denominarse, de las melodías que los grandes músicos han inventado (aparte del valor poético, que en general está asegurado, ya que los compositores suelen escoger textos de poetas ya consagrados para crear sus ciclos de *lieder*, *chansons*, *canciones*), no está siempre asegurado. En cualquier ciclo de *lieder* puede aparecer de todo, desde lo inspiradísimo hasta lo plomizo, sea quien sea el autor que lo firma. Si tomamos, por poner uno de los ejemplos más conocidos, el ciclo de *La bella molinera*, de F. Schubert, y hacemos una lectura o escucha crítica de este álbum, comprobaremos que, al lado de melodías inspiradísimas, las hay también bastante simples, de esas que no escuchamos más que una vez, a pesar de haber sido escritas por un músico genial. En segundo lugar porque no se necesita ser un compositor genial para acertar con una melodía perfecta, inspirada, insuperable. Los ejemplos abundan, y claro está, hay que buscarlos en otro campo: el de los músicos que no pertenecen al listado de los grandes. Pero para ello tenemos que librarnos previamente de un prejuicio bien alimentado por los críticos y por los estudiosos de la historia de la música, que llevados por la corriente, sólo se fijan en lo que se suele considerar como ‘la gran música’. Porque ¿quién puede asegurar, por poner un ejemplo, con fundamento en apreciaciones objetivas –la inspiración, la perfección de la forma, el ensamblaje perfecto entre melodía y texto, el ritmo, la armonía, la capacidad de comunicación con quien escucha ...– que hay mayor hondura musical, mayor valor artístico, mayor capacidad de producir emoción, estética, o anímica, o ambas a la vez, en el ciclo de *La bella molinera* de Franz Schubert que en el ciclo de *bossanovas* compuesto por Antonio Carlos Jobim? ¿No están unas y otras en la cumbre del género canción, donde han llegado a ser obras de arte imperecederas?

Pues lo mismo ocurre con las canciones tradicionales. Indudablemente hay que tener en cuenta que en un cancionero popular tradicional casi siempre hay de todo. Es un hecho que abundan las canciones simples, repetitivas, tópicas. Pero también es otro hecho innegable que a menudo la lectura atenta de un cancionero popular proporciona la sorpresa de encontrar canciones de una inspiración y perfección, en melodía y texto, que permite clasificarlas como verdaderas obras maestras en su género. Precisamente porque es también un hecho que poseen una capacidad de comunicar y emocionar (sea emoción estética o anímica) que no tiene fecha de caducidad: perfección de la forma, inspiración, textos que no envejecen, porque están llenos del contenido de todas las vicisitudes de la vida humana: pasiones, temores, odios, amores, convicciones, experiencias, expresadas con una contundencia, sencillez, profundidad y concisión que muchos poetas han intentado imitar, sin conseguirlo del todo. Vuelvo al mismo ejemplo: tómense los siete *lieder* de *La bella molinera* que se consideren más inspirados, compárense con las *Siete canciones populares* de Manuel de Falla (que tomó las melodías literalmente de varios cancioneros populares, y las envolvió en armonizaciones que son el producto de una hondísima meditación musical que les extrae todos los jugos musicales), y se comprobará que estamos en ambos casos ante obras maestras de un nivel supremo en su género. O tómese la canción con que

Federico Olmeda abre en su *Cancionero popular de Burgos* la sección de canciones de trabajo,¹⁹ esa melodía estremecedora como un lamento hondo, perfecta en su hechura musical, y ese texto de valor universal y siempre actual, que resume en cuatro versos la existencia humana (*Todo lo cría la tierra, / todo se lo come el sol, / todo lo puede el dinero /, todo lo vence el amor.*). Y léase o cántese al lado de *He Got Rhithm*, de G. Gershwin; de *Le fossoyeur*, de G. Brassens; de *Gracias a la vida*, de Violeta Parra, después de haber escuchado *Das Wandern*, pórtico de *La bella molinera*, y se comprobará experimentalmente, si se desprejuicia la mente, que estamos siempre a la misma altura expresiva, lírica, estética, artística a la que llegan infinidad de obras del pequeño formato que denominamos canciones.

Hasta aquí quería yo llegar, tratando de demostrar con hechos musicales que la lectura pausada, detenida, analítica, selectiva, de las recopilaciones que recogen la canción popular tradicional, no se puede considerar a la ligera como una postura romántica. Ni tampoco se puede calificar sin más como foloklorismo la búsqueda, en los cancioneros populares, de la hondura, del valor estético, de la capacidad comunicadora de las canciones que tocan fondo, que tienen fuerza para conmover a quien las escucha o las canta, o las interioriza por la lectura.

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

El Cancionero popular de Burgos

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

Antes de entrar en otras consideraciones no estará de más apuntar la respuesta a una pregunta que muy probablemente ya se habrán hecho algunos lectores que hayan llegado hasta este punto de mi ponencia: si era necesario, o al menos si era útil realizar una nueva recopilación y editar un nuevo cancionero de Burgos, tierra en la que ya se

¹⁹ O. c., nº 1, p. 49.

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

han hecho varios trabajos de recopilación, entre ellos el de Federico Olmeda, cuyo valor no sólo no ha menguado, sino que va en aumento a medida que pasa el tiempo. Evidentemente, no es a quien recibió en su día el encargo de llevar a cabo este proyecto y a los que lo llevamos a cabo a los que se debe hacer esta pregunta, sino más bien a la Institución que tuvo esta iniciativa y ha puesto los medios para que se llevara a buen término. Pero también es claro que quienes hemos tenido a nuestro cargo la realización de esta obra, tanto en el trabajo de campo como en todas las tareas subsiguientes que han permitido la edición de la misma, tenemos mucho que decir sobre este aspecto, porque desde el primer momento en que se nos propuso la tarea que ha dado como resultado el *Cancionero popular de Burgos* vimos el interés que tenía la propuesta que nos hacía la Diputación Provincial.

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

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

Por mi parte, como esta obra me ha consumido muchas horas durante 13 años, y desde hace tiempo ya tengo claro que es el último trabajo amplio que estoy dispuesto a hacer en el campo de la recopilación, he procurado que, aparte de su relevancia documental (es la recopilación más amplia entre cuantas se han realizado en el ámbito de una provincia), sea también una referencia valiosa y útil para la metodología del

trabajo de campo, la transcripción musical, la clasificación y ordenación, el análisis de los elementos musicales de cada uno de los géneros y especies del repertorio tradicional, y el estudio de variantes melódicas de los documentos contenidos, con referencia a todas las publicaciones relevantes referidas a dicho repertorio.

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

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

Pero la aportación que considero más importante en esta introducción es la que contiene el tercer bloque de la misma, dedicado al análisis de los elementos musicales de los materiales recogidos en el cancionero. Como introducción a esta

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

sección hago una consideración general que deja bien claros, a mi entender, los criterios que rigen la metodología aplicada a los materiales recogidos. El texto es el que sigue:

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

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

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

De acuerdo con estos criterios, en los capítulos que siguen expongo con la amplitud necesaria las explicaciones sobre modos, tonos y sistemas, interválica y sonidos ambiguos (capítulo 9), las variantes melódicas y la metodología para su detección y ordenación, (c. 10), las estructuras de desarrollo melódico (c. 11), la

²² *Cancionero popular de Burgos*, vol. I, p, 159-160.

organización rítmica (c. 12) y la relación entre texto y melodía (c. 13). Cada uno de los capítulos va provisto de la ejemplificación necesaria, tomada de los volúmenes I y II, para que el lector pueda en todo momento comprobar con hechos musicales los planteamientos teóricos que se van haciendo. La introducción concluye con un amplio capítulo escrito por Gonzalo Pérez Trascasa, coordinador de la recogida de los materiales, que es también un verdadero tratado de metodología del trabajo de campo para la recopilación de la música popular de tradición oral, que debería ser conocido por todo el que se disponga a recoger músicas de tradición oral.²³ Además de este trabajo introductorio, el volumen I lleva una introducción específica a cada uno de los géneros que contiene, junto con un comentario y un estudio de variantes de cada tonada en los principales cancioneros recogidos durante el último siglo en todo el país hispano.

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

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

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

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

Etnomusicología, etnomusicólogo, etnomusicológico

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

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

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

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

diferente; que las agrupaciones de los sonidos en bloques, en unidades y en fracciones dan como resultado secuencias y fórmulas rítmicas desconocidas para ellos; que las formas de emisión de la voz son muy diversas; que hay una infinidad de instrumentos que producen timbres de sonido capaces de una sutileza desconocida.

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

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

La diferencia entre estas dos tendencias se puede resumir en la opinión de tres de los representantes más renombrados. Alan P. Merriam, que puede ser considerado como el portavoz de la corriente antropológica, define la etnomusicología como “*el estudio de la música en la cultura. En consecuencia –afirma– hay que tomar todos los datos que sea posible acerca de los aspectos del comportamiento humano, y entonces se acude a la evidencia para explicar que la música es esto o lo otro, o que se usa para tal cosa o para otra. Consiguientemente, la misma música se transcribe y se analiza en cierto modo sólo en función del papel que juega en el comportamiento social del hombre*” (The Anthropologie of Music, 1964). Por la misma época Marcel

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

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

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

El otro estudioso, al que suelen citar con devota admiración los etnomusicólogos que dan preferencia al aspecto antropológico, es John Blacking, cuyos escritos ahondan progresivamente en la búsqueda del significado profundo de la música, y de la interinfluencia entre música y cultura. Sin embargo yo dudo mucho de que este gran sabio pueda ser invocado a favor de la omisión del ‘análisis musical’ de las músicas que se estudian. En primer lugar porque si se leen atentamente sus escritos, algunos de ellos plagados de ejemplos musicales de todos los tipos y culturas, se llega a la conclusión de que él siempre hace referencia a los aspectos musicales, y no sólo de

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

las músicas ‘étnicas’ que estudia, sino de cualquier música, apuntando siempre hacia el intento de descubrir los motivos hondos por los que una música es tal como es, sea la de la tribu de los Vendas o la de *La catedral sumergida* de Debussy. En mi opinión, Blacking, precisamente por ser músico, y por ser un apasionado por la música, emprende un itinerario de reflexión sobre el hecho musical que le acaba convirtiendo a un tipo de musicología que comprende y abarca también la Etnomusicología, hasta llegar al fondo de la cuestión que da título a uno de sus trabajos, a mi parecer uno de los más hondos que jamás se han escrito sobre lo que podríamos llamar las fuentes de donde mana la música, pregunta que él plantea en estos términos: ¿Es el hombre un animal capaz de hacer música porque la lleva escrita en sus genes, o más bien porque recibe esa capacidad de la cultura en que nace y crece? ¿O lo es por ambas cosas?²⁶

La Etnomusicología en España

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

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

Pero hay todavía un hecho, en mi opinión el más influyente en que el estudio de la música popular de tradición oral haya discurrido en España por un camino preferentemente musical: que mientras toda la Etnomusicología europea (entiéndase la de Alemania, Inglaterra, Francia y EE UU de América se han tenido que ir a sus colonias o fuera del propio país a estudiar las músicas étnicas, y se han enzarzado en discusiones interminables, en este país nuestro, al igual que ha sucedido en buena parte de los países europeos del Este, hemos tenido que seguir recogiendo y estudiando nuestras músicas populares tradicionales, que a pesar de ser denominadas *folklore*, muestran un buen número de elementos que no proceden de la música de autor de los últimos cinco siglos, sino que son pervivencias de vetas de cultura y prácticas musicales muy antiguas. Si es a este tipo de músicas a las que se ha de denominar *étnicas*,²⁷ es claro que recoger lo que todavía queda de la tradición musical de la

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

²⁷ Desde hace mucho tiempo es evidente que no se puede denominar *música étnica* sólo a la de una etnia o grupo perteneciente a una cultura no occidental, sino que la denominación es

península Ibérica (y aquí incluyo a Portugal, donde ha ocurrido algo muy semejante a lo que ha sucedido aquí), pluricentenario en muchos de sus elementos, transcribirla para poder estudiarla, emprender un análisis de todos sus elementos musicales, es hacer un trabajo etnomusicológico.

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

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

mucho más amplia y compleja.

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

(corregir este hueco)

²⁹ **28** Eduardo LÓPEZ CHÁVARRI, *Música popular española*, Editorial Labor, Barcelona, 1927. La síntesis que elabora el autor de este trabajo supone el esfuerzo innegable de pretender abarcar en 150 páginas la música popular de tradición oral española en toda su amplitud geográfica y en la dimensión temporal de tres milenios. Pero este intento de globalizar es precisamente el punto flaco del trabajo. Porque por una parte los datos históricos anteriores a los propiamente musicales no pueden pasar de hipótesis, muy sugerentes, pero sin valor documental. Y por otra parte, sintetizar y resumir los rasgos musicales de la música popular tradicional española en un breve capítulo y a partir de 30 ejemplos musicales es materialmente imposible sin falsear la realidad. Hay que decir sin embargo, en descargo de este aspecto negativo del trabajo de LÓPEZ CHÁVARRI, que por la fecha en que él emprende este trabajo de síntesis los trabajos de recopilación estaban todavía en mantillas. A pesar de que ya se habían recogidos cancioneros de gran valor documental, como el de OLMEDA, LEDESMA y MARTÍNEZ TORNER, y algunas recopilaciones parciales (LÓPEZ CHÁVARRI las conoce todas y hace buen uso de ellas), la visión total y la síntesis global acerca de la música popular tradicional era poco menos que imposible en aquel momento.

de las músicas de una sola provincia, pueden tener la validez, tan difícil, de una síntesis bien hecha.³⁰

Por ello no es nada sorprendente que, una vez completada la recopilación, al menos en una amplitud geográfica representativa, a impulsos del *Instituto Español de Musicología* (dirigida principalmente por el renombrado estudioso de las música de tradición oral Marius Schneider), en cuyos archivos están los resultados de la misma en cerca de 20.000 documentos musicales transcritos directamente de la tradición oral, nadie se haya puesto, ni solo ni en un grupo de trabajo coordinado, a llevar a cabo esa síntesis, de calado científico, que la música popular tradicional española sigue siempre esperando. Es evidente que esta tarea no puede ser llevada a cabo de manera individual, sino en un grupo de trabajo coordinado y bien dirigido. Pero esto sólo sería posible en el momento presente a impulsos de alguna iniciativa o patrocinio que conjuntara los esfuerzos individuales que fueran surgiendo, ya que la Institución en la que se iniciaron los trabajos y se dio el primer impulso a este trabajo carece actualmente de medios, y además está enfocada hacia unos objetivos muy diferentes del estudio de la música popular tradicional española.

Como consecuencia de este nuevo enfoque, al que se denomina moderno, actual, europeo, científico, se interrumpieron los trabajos que ocuparon durante décadas

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

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

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

En mi opinión estas tareas deberían ser las siguientes:

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

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

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

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

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

Que la Etnomusicología debe ocuparse de este campo amplísimo en el que las tareas se interrumpieron, es para mí evidente, y por ello me ha ocupado las tres últimas décadas. Y que además esta disciplina tiene que mirar alrededor y estudiar cualquier fenómeno musical que se dé en la sociedad de hoy, también es más que evidente. Pero que en uno y otro caso los aspectos musicales de las músicas que se estudian deben ser

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

desarrollados y expuestos por los únicos que pueden hacerlo, en la línea de lo que afirma Simha Arom, y lleva a la práctica John Blacking es, además de evidente, necesario.

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

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

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

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

contexto social y el significado de las músicas populares, abre al musicólogo y al etnomusicólogo un campo de trabajo muy amplio y diversificado.³⁴

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

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

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

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

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

3. Lo que he pretendido defender en esta ponencia, a propósito del título de la misma, es la tarea insustituible del músico en la investigación sobre cualquiera de las manifestaciones de la música popular, sean de ayer o de hoy, estén vivas, moribundas, extinguidas o reavivadas. Siempre tendrá algo que decir el músico, que es el único

³⁴ Ibid., pp. 11 y ss.

cualificado para ejercer la labor de análisis, sea de cada uno de los repertorios, sea de los cambios musicales profundos que se están obrando en la sociedad actual a todos los niveles de la práctica musical, incluida la gran música que se suele denominar culta o clásica. La clásica distinción del viejo *New Dictionary Grove* entre *música clásica*, *música folk* o *folklore* y *música étnica* está superada hace mucho tiempo.

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

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA SOBRE RECOPILOCIONES DE MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL

- AMADES [I] GELATS], Joan. *Folklore de Catalunya. Cançoner. Cançons-refranys-endevinalles*. Barcelona: Selecta, 1951. Reimp. En 1979 y 1982.
- ARNAUDAS LARRODÉ, Miguel. *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel /* prologada por José ARTERO. Zaragoza: Lit. Marín, 1927. 2ª ed. facs. de la ed. de 1927 / con prólogo de Jesús María MUNETA. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1981-1982.
- AZKUE, Resurrección María de. *Cancionero popular vasco*. Barcelona: A Boileau & Bernasconi, 1922-1925.
- BAL y GAY, Jesús, y Eduardo M. TORNER. *Cancionero gallego*. La Coruña, 1973.
- Cancionero popular de Castilla y León /* transcripciones y estudio musical de Miguel MANZANO, coordinación de Luis DIAZ VIANA. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación Provincial, 1989.
- CÓRDOVA y OÑA, Sixto. *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, 1948-1955. 4 vols.
- CRIVILLÉ i BARGALLÓ, Josep. *Música tradicional catalana*. Barcelona: Clivis, 1981-1983. 3 vols.
- DONOSTIA, José Antonio de. *Cancionero vasco /* editado por Jorge de RIEZU; colaboradores, Juan Mari BELTRÁN y Claudio ZUDAIRE San Sebastián: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 1994. 4 vols.
- ECHEVARRÍA, Pedro: *Cancionero musical popular manchego*. Madrid: Sociedad General de Autores de España. 1951.
- FERNÁNDEZ NÚÑEZ, Manuel. *Folklore leonés*. Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1931. Reed. facs. León: Nebrija, 1980.
- GARCÍA MATOS, Manuel. *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española, 1944.
- GARCÍA MATOS, Manuel. *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, Madrid, CSIC, 1951
- GARCÍA MATOS, Manuel. *Cancionero popular de la provincia de Cáceres (Lírica popular de la Alta Extremadura, vol II)*. Barcelona: CSIC-IEM, 1982. Edición crítica por Joseph CRIVILLÉ Y BARGALLÓ.
- GIL GARCÍA, Bonifacio. *Cancionero Popular de Extremadura*. Badajoz: Diputación Provincial, 1931-1956.
- GIL GARCÍA, Bonifacio. *Cancionero popular de La Rioja /*edición crítica de José ROMEU FIGUERAS, Juan TOMÁS Y Josep CRIVILLÉ. Barcelona. CSIC, 1987
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Leonés*. León: Diputación Provincial, 1988-1991. 3 vols., 6 tomos.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero popular de Burgos, vols. I-VII*. Burgos, Diputación Provincial, 2001-2006.

- MARAZUELA ALBORNOS, Agapito. *Cancionero segoviano*. Segovia: Jefatura Provincial del Movimiento. 1964. Reed. facs. Con el título *Cancionero de Castilla*. Madrid: Delegación de Cultura de la Diputación Provincial de Madrid, 1981.
- MARTÍNEZ PALACIOS, Antonio José. *Colección de cantos populares burgaleses (Nuevo cancionero burgalés)* / presentación, comentarios e índices por Jesús BARRIUSO GUTIÉRREZ, Fernando GARCÍA ROMERO y Miguel Ángel PALACIOS GAROZ. Madrid, Unión Musical Española 1980.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Nieto, 1920. 2ª ed. facs.: Oviedo, 1971. 3ª ed. facs.: Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1986. 4ª ed. facs.: Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 2000.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo y BAL y GAY, Jesús. *Cancionero gallego*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de FENOSA, 1973. 2 vols.
- MASSOT i PLANES, Josep. *Cançoner musical de Mallorca*. / edición a cargo de Baltasar BIBILONI I LLABRÉS y Josep MASSOT i MUNTANER. Palma de Mallorca, 1984.
- MERCADAL BAGUR, Deseado. *El folklore musical de Menorca*, Palma de Mallorca: Caja de Ahorros de Baleares 'Sa Nostra', 1979.
- MINGOTE, Ángel. *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1950. (Reediciones por la misma Institución en 1967, 1980 y 1981.)
- MUR BERNARD, Juan José de. *Cancionero popular de la provincia de Huesca*, edición a cargo de Josep CRIVILLÉ i BARGALLÓ, Barcelona: CSIC, 1986.
- Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Vols. I-III*, Barcelona: Fundació Concepció Rabelli Cibills, Vda. Romanguera, 1926-1929; *vols. IV-VIII*; Barcelona, publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994-1998.
- OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Sevilla: Librería Ed. de María Auxiliadora, 1903. Reed. facs. de la ed. de 1903, Burgos: Diputación Provincial. Reed. Facs. de la ed. de 1903, con una introducción de Miguel MANZANO, Burgos: Diputación Provincial, 1992.
- PEDRELL, Felipe. *Cancionero Musical popular Español*, vols. I-IV, Barcelona: Editorial Boileau, 1919-1922. 4 vols. 2ª ed. Barcelona: Boileau, 1948. 3ª ed. Barcelona: Boileau, 1958.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto. *Cancionero musical de Galicia colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra* / reconstrucción, introducción y notas bibliográficas por José FIGUEIRA VALVERDE. Madrid: El Museo de Pontevedra, 1942. 2 vols. Reim. facsimil, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de FENOSA, 1982. 2 vols.
- SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal. *Nuevo cancionero salmantino: colección de canciones y temas folklóricos inéditos* prólogo de G. RUIZ GARCÍA y José ARTERO. Salamanca: Imp. Provincial, 1943
- SÁNCHEZ FRAILE, Aníbal y GARCÍA MATOS, Manuel. *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca* / estudio etnográfico de Ángel CARRIL RAMOS; estudio musicológico de Miguel MANZANO ALONSO; prólogo de Joseph Martí i Pérez. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación en colaboración con el Dep. de Musicología de la Institución Milá y Fontanals del CSIC, 1995.
- SCHINDLER, Kurt. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, New York: Hispanic Institute in the United States, 1941. Reedición con el título *Música y poesía popular de España y Portugal* / edición a cargo de Israel J. KATZ y Miguel MANZANO ALONSO con la colab. De Samuel G. ARMISTEAD. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, 1991.
- SCHUBARTH, Dorothé y SANTAMARINA, Antón. *Cancioneiro Popular Galego*. La Coruña: Fundación P. Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1984-1995. 7 vols. + 7 cintas de cassette.
- SEGUÍ PÉREZ, Salvador. *Cancionero Musical de la provincia de Alicante*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1978.

- SEGUÍ PÉREZ, Salvador. *Cancionero Musical de la provincia de Valencia*, / con la colaboración de María Teresa OLLER, José Luis LÓPEZ, Fermín PARDO y Sebastián GARRIDO. Valencia: institución Alfonso el Magnánimo, 1980.
- SEGUÍ PÉREZ, Salvador. *Cancionero Musical de la provincia de Castellón*. / con la colaboración de Ricardo PITARCH, José L. LÓPEZ y María Teresa OLLER. Valencia: Caja Segorbe, Caja de Valencia, Fundación Caja Segorbe, 1990.
- SIEMENS, HERNÁNDEZ, Lothar. *Las canciones de trabajo en Gran Canaria. Estudio de una parcela de la etnomusicología insular*. Madrid: Sociedad Española de Musicología. Proyecto RALS de Canarias. 2003.
- TORRALBA, José. *Cancionero popular de la provincia de Cuenca*. Cuenca, Diputación Provincial, 1982.
- TRAPERO, Maximiano y SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. *Romancero de Gran Canaria, I*. / recopilación, transcripción y estudio de los textos por Maximiano TRAPERO; transcripción y estudio de la música por Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, ICEF, 1982.
- TRAPERO, Maximiano y SIEMENS HERNÁNDEZ Lothar. *Romancero de Gran Canaria, II*. / transcripción y estudio de la música por Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990.
- TRAPERO, Maximiano (coordinador y editor). *El romancero de La Gomera y el romancero general a comienzos del tercer milenio*. Actas del Coloquio Internacional sobre el Romancero celebrado en la Isla de La Gomera (Islas Canarias), del 20 al 24 de julio de 2001. Cabildo Insular de la Gomera, 2003.
- WEICH-SHAHAK, Susana. *Música y tradiciones sefardíes*. Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, Serie abierta / 12. 1992.

OTRAS OBRAS, ARTÍCULOS Y TRABAJOS DE RECOMENDADA CONSULTA

- AROM, Simha. 'Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale', en *Revue de musicologie*, t. LXVIII, 1985.
- AROM, Simha. *Poliphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*. Paris: Société d'Études Linguistiques et Anthropologiques de France (SELAF), 1985. 2 vols.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique. *Etnomusicología*. Colección Música Hispana Textos. Manuales. ICCMU. Madrid, 2003.
- CAMPMANY, A. 'El baile y la danza', en *Folklore y costumbres de España*, tomo II, pp. 169 y ss., Barcelona 1931.
- CESTER ZAPATA, Andrés. *La jota*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, Servicio de publicaciones, 1986.
- CRIVILLÉ i BARGALLÓ, Josep. *El folklore musical, Historia de la música española*. Madrid: Alianza Música, 1983.
- GARCÍA MATOS, Manuel. 'Folklore en Falla', en *Música. Revista trimestral de los Conservatorios Españoles*. 3-4. Madrid, 1953.
- GARCÍA MATOS, Manuel. 'Folklore en Falla. II', en *Música. Revista trimestral de los Conservatorios Españoles*. 6. Madrid, 1953.
- GARCÍA MATOS, Manuel. 'Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical', en *Anuario Musical del I.E.M.*, XV (1960) y XVI (1961). Barcelona: CSIC.
- GARCÍA MATOS, Manuel. 'Pervivencia en la canción actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado "De Musica libri septem"', en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol. XVIII, Barcelona: CSIC, 1963.
- GARCÍA MATOS, Manuel. 'El folklore en "La vida breve" de Manuel de Falla', en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol. XXVI, Barcelona: CSIC, 1971.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de. 'Preliminares al estudio de la jota aragonesa', en *Anuario Musical del I.E.M.*, vol I., Barcelona, 1947.

- MANZANO ALONSO, Miguel. *La jota como género musical*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1995.
- MANZANO ALONSO, Miguel. 'Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional, en *Revista de Musicología de la SedM*, vol. IX, nº 2, 1986
- MANZANO ALONSO, Miguel. 'La Etnomusicología en los Conservatorios Superiores', en *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música*, nº2, Madrid, 1995.
- MANZANO ALONSO, Miguel. 'Aspectos metodológicos en la investigación etnomusicológica', en *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, *Revista Española de Musicología*, vol. XX, nº 2. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1997.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral*, vol I, Aspectos musicales, Edición de CIOFF España (1.200 p.), Ciudad Real, 2008.
- MARTÍ, Josep. *El folklorismo, uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel Editorial, 1996.
- MARTÍ, Josep. 'Etnomusicología: las culturas musicales como objeto de estudio'. En *Boletín de AEDOM*, nº 2, 1996.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. 'La canción tradicional española', en *Folklore y costumbres de España*, tomo II. Barcelona, 1931.
- NETTL, Bruno. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid Alianza Música, 22, 1985.
- PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel. *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Burgos: Junta de Castilla y León-Ayuntamiento de Segovia, 1984.
- REY GARCÍA, Emilio. *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: AEDOM (Asociación Española de Documentación Musical), 2001.
- REY GARCÍA, Emilio y Víctor PLIEGO DE ANDRÉS. 'La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: Cien cancioneros en cien años, en *Revista de Musicología*, XIV, núms. 1-2. Madrid, 1991
- TRAPERO, Maximiano. 'El romancero y su música'. En *Revista de Folklore*, nº 15, t. 2º. Valladolid, 1982.
- TRAPERO, Maximiano. *La Pastorada Leonesa, una pervivencia del teatro medieval / estudio y transcripción de las partes musicales por Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ* Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1982.
- TRAPERO, Maximiano (coordinador y editor). *El romancero de La Gomera y el romancero general a comienzos del tercer milenio. Actas del Coloquio Internacional sobre el Romancero celebrado en la Isla de La Gomera (Islas Canarias), del 20 al 24 de julio de 2001*. Cabildo Insular de la Gomera, 2003.