

ENTREVISTA A MIGUEL MANZANO

Publicada en la revista *Música y Educación*
(Nº, 79, Madrid, octubre de 2009, pp. 6-19)

Solicitada previamente por María Soledad Rodrigo, que propuso las preguntas

MIGUEL MANZANO

Este zamorano, de Villamor de Cadozos (1934), cursó estudios eclesiásticos en Salamanca y Zamora y musicales de solfeo, canto coral y guitarra en el Conservatorio Profesional de Valladolid, que consolidaría en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (Musicología). En la Escuela Superior de Música Sagrada de Madrid estudió también ritmo y modalidad gregoriana, armonía y polifonía religiosa. Entre 1957 y 1968 fue organista de la catedral de Zamora, componiendo durante esos años sus primeras obras, la mayor parte para coro mixto y conjunto instrumental, entre las que destacan sus Salmos para el pueblo (1968). Un año antes se licenciaba en liturgia en el Instituto Católico de París y, tras un tiempo comprometido como sacerdote con la Iglesia socialmente más progresista, abandonaría esta condición para seguir con su doble faceta musical y etnográfica. Desde 1972, año en que creó el grupo Voces de la Tierra, ha desarrollado una intensa labor pedagógica y recopilatoria de la música tradicional (buen ejemplo de ello son su Cancionero de folklore musical zamorano, su Cancionero popular de Castilla y León, su Cancionero leonés, su Cancionero popular de Burgos...). Catedrático de Etnomusicología en el Conservatorio Superior de Salamanca (1990-2002), en 2001 fundó el grupo vocal e instrumental Alollano, que continúa dirigiendo en la actualidad. A la labor de recopilación realizada por Manzano hay que sumar la no menos relevante metodología de ordenación, clasificación y análisis de los documentos recogidos y los estudios teóricos plasmados en numerosas conferencias, artículos y libros, que le han confirmado como un referente en el ámbito etnomusicológico. Su trabajo como compositor ha sido encomiable, con títulos como More Hispano, Cinco glosas a una loa, Ágora 2005, Ludendo in rhythmis modulatis... – por citar sólo algunos– pero, a lo largo de su vida ha desempeñado también cargos de responsabilidad vinculados a la música, como consultor del Episcopado español, en la especialidad de música popular religiosa (1968-1972), en el periodo de aplicación de la reforma del Concilio Vaticano II, miembro del Consejo Asesor de Cultura Tradicional de la Junta de Castilla y León (1986-1988), vocal de la Junta Directiva de la Sociedad Española de Musicología (1987-1995), miembro del Consejo de Redacción de la Revista de Musicología Nasarre y consejero miembro del Consejo Nacional de Música (BOE, 27 de octubre de 2001), entre otros. Su trayectoria musical le ha valido numerosos reconocimientos como el Premio Castilla y León de Conservación y Restauración del Patrimonio (2007), hace unos años el Premio Nacional de Folklore “Agapito Marazuela” (1998), etc.

1. *Cuándo y cómo fue su primer contacto con la música. He leído que cuando contaba siete años y con un laúd...*

No sé dónde estará escrito este dato, pero es cierto. Conservo ese laúd, que mi

padre

compró antes de que yo naciese. Él tenía un oído finísimo. Y las nociones suficientes para leer músicas no muy difíciles, que le impartió el maestro Arabaolaza (que treinta y tantos años después también fue mi profesor) en la Escuela Normal del Magisterio y que me transmitió de muy pequeño, en teoría y también practicando con el laúd (tú, me decía, piensa las notas de una canción, búscalas en el laúd, y así podrás tocar todo lo que sepas de memoria). Para el primer curso del seminario, al que me presenté por libre, él me preparó, también en música, en la que saqué un sobresaliente. (Nota al paso: de niño prodigio nada: disfruté aprendiendo, es decir, repitiendo y estudiando.) Mi padre compuso y escribió en signos musicales alguna canción. Recuerdo un himno a la bandera, con letra de Sinesio Delgado, que nos enseñó a los niños de la escuela. A mí me sonaba a gloria aquella música, cuyo autor desconocía entonces. Recuerdo muchas canciones que iba escuchando o aprendiendo: algunas de las que mi madre cantaba a mi hermana pequeña, cuando yo tenía ocho años, algunos cánticos de la catequesis (el párroco también era un gran cantor y nos metía el catecismo en la mollera con ayuda de las músicas), la misa de las grandes fiestas cantada por un coro de hombres de las mejores voces del pueblo, las músicas del señor Joaquín el tamborilero, todo el repertorio infantil, que mi hermana, dos años menor que yo, aprendía con las amigas y luego cantaba conmigo, los cantos de muelos de los mozos que volvían de las eras (mi casa estaba a las afueras del pueblo), los cantos del mocerío en los paseos de Cuaresma por la carretera, toda la gente en grupos y en pandillas... En suma, aquello era un mundo de sonidos musicales, sobre todo canciones, que fue poblando poco a poco las neuronas que en el cerebro tengan la función de absorber los sonidos musicales. Creo que fue una buena iniciación a la música todo este rumor de sonidos. Con mi primer año de internado en el seminario menor de Salamanca, entré de lleno en todo el repertorio de cánticos religiosos. Recuerdo en especial como si fuera ahora mismo cómo me impresionó escuchar por vez primera la misa gregoriana *Fons bonitatis*, que luego canté tantas veces. (Esta primera respuesta ha sido un poco larga, pero creo que merece la pena que se sepan estas cosas, tan diferentes de lo que hoy son las músicas que llegan al cerebro de un niño.)

2. *Sin embargo, sus estudios oficiales los cursó en el Conservatorio Profesional de Valladolid y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. ¿Qué recuerdos tiene de aquellos centros y sus profesores?*

No tengo ningún recuerdo porque nunca estudié en conservatorios. Mi 'carrera' ha sido la de un músico práctico a la vieja usanza: niño cantor; alumno de música y corista en los actos musicales del internado y en la capilla de la Catedral de Zamora; autodidacta en piano (me metí al cuerpo, de cabo a rabo, con ejercicios técnicos y estudios, los seis primeros cursos de la SDM, con ayuda de algunos profesores particulares, pero sin examinarme nunca, y también las 250 páginas del *Méthode complète pour Harmonium* de Louis Raffy, en el que se aprende todo lo que un organista práctico necesita conocer y dominar, incluida la improvisación, que llenaba momentos breves en los que habría de seguir resonando lo que se acababa de cantar; ayudante del maestro Arabaolaza en los cursos del internado (tengo en los dedos todas las armonías del método LAZ de solfeo); encargado de

coro y organista (organista manual, pues el instrumento era un harmonium) en el internado desde los 18 años; alumno de la Escuela Superior de Música Sagrada (canto gregoriano –teoría, práctica, dirección y acompañamiento–, armonía, polifonía religiosa (teoría y práctica); nociones de composición con Arabaolaza y Sánchez Fraile; autor de composiciones de todo tipo, sobre todo funcionales, para el culto, durante los años anteriores al Vaticano II; ejercitante de todo lo que el oficio me iba pidiendo a lo largo de cada año litúrgico; organista, por oposición, en la Catedral de Zamora; comprador y oyente adicto a contenidos y comentarios del LP desde comienzo del invento; progreso en la armonía y en la escritura a base de análisis de todo lo que caía en mis manos, desde los repertorios organísticos españoles y alguno francés, hasta la canción jazzística y la bossa nova, chupando como una esponja todo lo que no me habían enseñado. Sé que tengo muchas carencias, pero creo que he ejercido como músico en un campo muy abandonado por los grandes especialistas, intérpretes y creadores. En cuanto a la música popular de tradición oral, no he tenido más remedio que ser autodidacta, y creo que he dado con una metodología de transcripción, estudio y análisis que nadie me pudo enseñar, porque nadie la sabía, salvo muy generales nociones.

Mi paso por el conservatorio de Valladolid fue sólo para examinarme, cuando me tocó ganarme la vida en una academia de música que abrí con otro amigo. Me examiné sólo de lo que me hacía falta para saber qué les iban a preguntar, y de qué modo, a los alumnos que tenía que preparar para los exámenes: todo el solfeo, guitarra, primeros cursos de piano, canto coral, etc. Uno de los profesores que me examinaban se santiguó cuando me vio entrar por la puerta, y empezó a entonar “¡Que alegría cuando me dijeron...!” Pero no me perdonaron cantar, en un examen comprensivo, algunas de las más enrevesadas (¿e inútiles?: no lo creo) lecciones del 3º y 4º curso de la SDM y del 5º del plan reformado. Por eso tengo también en mi memoria las lecciones y el acompañamiento pianístico de ese precioso libro de Abreu–Serra–Zamacois, con el que se aprendía de todo al cantar las lecciones y acompañarlas al piano.

Por el Real Conservatorio de Madrid también pasé sólo para dar razón, en otro examen comprensivo, de todo lo necesario para obtener el título que me daría acceso a una de las cátedras de Folklore que se convocaron en 1998. Había tres plazas y yo saqué una. Escogí Salamanca y allí ejercí hasta mi jubilación. Yo, que por conocer muchos alumnos y profesores de conservatorio, siempre había mirado los conservatorios de aquellos tiempos con una mezcla de desprecio y lástima, fui a dar con mis huesos en uno. Nunca lo había pensado.

3. *Usted siempre ha significado la figura de Gaspar de Arabaolaza, de quien ha dicho incluso que fue “el músico de mayor talla del siglo XX”. ¿Podría hacernos un retrato personal del mismo?*

Me refiero con esa expresión únicamente al ámbito de la música religiosa. Arabaolaza era un músico portentoso. Era un vasco orgulloso, pero no engraido, muy querido y respetado de todos (excepto de algunos de sus colegas canónigos, como es lógico). Era el más grande inventor de melodías que yo he conocido. Aparte de numerosas obras de encargo, ganaba todos los concursos (himnos religiosos sobre todo) a los que se presentaba. En sus últimos años, ya preconciarios, le hicimos componer de todo: antífonas, recitativos salmódicos,

cánticos paralitúrgicos funcionales, himnos... Le dábamos un texto, se hacía el remolón, y al día siguiente nos traía una maravilla, con un acompañamiento primoroso. Era un improvisador nato. Tenía la música en las manos. Sus obras para órgano (manual) son, con las de Eduardo Torres, de las mejores que se han escrito desde 1920 hasta 1960. Sus dos grandes obras para coros y orquesta, desconocidas, son el oratorio *Job*, que escribió por encargo de Radio Nacional de España como obsequio a Pío XII en su coronación papal, y *Las Siete Palabras*, que se interpretaron durante más de 20 años en la iglesia de San José, de Madrid, transmitidas siempre por RNE en la tarde del Viernes Santo. Fueron también sus dos únicas obras retribuidas, pues toda su vida fue generoso en dar lo mejor que tenía (componer música) a quien se lo pedía. Y se sentía bien pagado con el gozo que sabía que proporcionaban sus obras. Yo he aprendido en ellas una buena parte de lo que sé de composición y de armonía. Todavía no se le ha dedicado una calle en Zamora, donde pasó toda su vida, pues es norma en este Lejano Oeste donde vivo ensalzar a los mediocres y olvidar y ocultar a los más valiosos.

4. *Es usted un hombre muy polifacético: compositor, escritor, conferenciante, profesor, director de coro, intérprete... y, en su momento, incluso religioso. Si tuviera que resumir con una sola palabra toda esta trayectoria, cuál emplearía. ¿Con qué faceta se siente más identificado?*

Con esta pregunta me ahorro espacio, porque creo que he respondido implícitamente en las anteriores. Soy un músico práctico que ha ido haciendo en cada momento lo que su oficio le ha exigido. Y he pensado mucho sobre la música, por lo que me encanta hablar y escribir sobre música, sobre toda música. Pero sobre todo yo pienso de mí mismo que soy un creador de melodías bastante decente, a juzgar por la respuesta que tienen en la gente, en todo tipo de gente.

5. *¿No es usted de los que piensan que la psicología del intérprete y la del compositor son distintas?*

Sí lo soy, pero refiriéndome solamente a lo que ocupa el tiempo de uno y otro, pues ambos se afanan en llegar a rozar lo que la música tiene de más hondo, y es ahí donde se unen sus tareas, su psicología y sus destinos. Admiro al buen intérprete. He tenido la suerte de conocer a algunos que han llegado hasta el fondo de lo que he escrito. Y admiro a los compositores, pero no a varios de los que pasan por grandes. Y creo que los músicos que a la vez han sido grandes compositores y buenos intérpretes (Bach, Mozart, Beethoven, Listz, Debussy, Ravel, Béla Bartók, Albéniz, Mompou, por poner sólo algunos ejemplos) forman el grupo de los de la cumbre del arte musical en toda su amplitud. Y si hubiera que escoger uno de los dos oficios, yo me quedaría con el de compositor (¡que necesita buenos intérpretes, claro!, pero no se puede ser todo en la vida, que es corta aunque sea larga). En cuanto a los teóricos, una tercera especie que siempre ha habido, que hoy se titulan como musicólogos en dos años en la Universidad, y los de las primeras hornadas sin preparación musical siquiera, en general los tengo aparcados sin miramientos fuera de la zona de lo que me atrae, porque veo cómo aburren a las ovejas dedicándose, salvo rarísimas excepciones, a temas de músicas celestiales y a

cambiar muertos de caja (basta con leer el índice de la *Revista de Musicología*). Y porque sé por experiencia personal que toda una vida no es suficiente para hablar, con cierto conocimiento y autoridad, y además interesando al lector o al oyente, de cualquier género y tipo de música. Pero la osadía suele ir de la mano con la ignorancia.

6. *Su labor compositiva es más que conocida por todos (More hispano para piano, Ludendo in rythmis modulatis, Salmos...), por eso prefiero preguntarle qué opina de las vanguardias.*

Respondo a esta pregunta con algo que dejé escrito en la presentación de mi obra para dos pianos *Ludendo* “Componer hoy una obra con la intención de que la música tenga una acogida y una respuesta en la zona de la persona a la que va dirigida es optar por una forma de escritura que será considerada ecléctica y antigua por la crítica, que hoy sirve a intereses muy variados, unos más ocultos que otros. Por ese lenguaje ecléctico que no renuncia del todo al pasado me he decidido, sabiendo a qué me arriesgo al componer este *ludus*. Porque no puedo obrar contra mis principios estéticos, pues estoy convencido, por mi experiencia y por la de muchos con los que hablo, de que si una obra de música, por falta de referencias, siquiera mínimas, rebota en el destinatario y no penetra en la zona en que el arte llama a la mente y hace vibrar el sentimiento o el estremecimiento ante lo bello, no puede ser denominada arte, pues no ha llegado a su destino, y se queda en elucubración personal, en soliloquio estéril.” ¿No lo demuestran así los cientos de obras de “estreno absoluto” (sólo se han interpretado una vez) que hoy llenan los archivos? (*Ludendo* ya se ha interpretado cinco veces en dos años, con buena respuesta en los oyentes.) Remato con unas palabras de David Trueba que a mi entender encierran una profunda sabiduría y experiencia: “No soy de los que creen –escribe– que lo minoritario o lo que no se entiende es necesariamente mejor, como piensan tantos escritores o directores de teatro modernos. El artista nunca puede olvidar o despreciar al espectador, porque toda crisis de público es crisis de creación.”

7. *Una parte de su producción está dedicada al órgano, un instrumento que la música litúrgica postconciliar ha dejado bastante relegado, en mi opinión. ¿De qué manera puede revalorizarse?*

Voy por partes, pues la pregunta tiene muchas caras. 1. Efectivamente es un hecho que el órgano está relegado. Pero la causa de ello es que hoy faltan compositores, creyentes o no, pero de buen oficio, que conozcan la funcionalidad de la música en la liturgia o en los actos paralitúrgicos (para los cuales hoy casi no hay ocasión en los templos), es decir, del canto, de su acompañamiento organístico y de los momentos de meditación y silencio que pueden ser llenados con sonidos de órgano. 2. Los propios curas ignoran hoy esta funcionalidad, imposible de conocer si no se conoce la historia de la misa. Por eso promueven y permiten todo tipo de músicas hechas por inexpertos, gente sin oficio, que copian de los estilos de la música comercial para que la gente que acude al templo se sienta integrada en la sociedad actual. Disparates como la *misa castellana* o la *misa rociera* o la *misa*

flamenca son aceptados sin el más mínimo sentido de lo que es la celebración de una misa, los momentos tan diversos que incluye, e incluso los diferentes grados de solemnidad de la misa dependiendo del relieve de la fiesta o de la dimensión de un acto de culto que reúne a mucha gente. (Además andan por ahí ‘los Quicos’, esos despreciadores e ignorantes de lo más hondo que han dado los músicos creyentes a las asambleas durante quince siglos). Las guitarras habría que reservarlas sólo para la liturgia doméstica, diaria, privada o semiprivada, pero excluirlas de las celebraciones solemnes, donde el órgano tendría que seguir sonando para acompañar un repertorio con hondura en las músicas y en los textos (y esto lo afirmo yo, que fui uno de los introductores de la guitarra en el templo). 3. Los organistas hoy estudian las altas músicas de órgano en un conservatorio, pero desconocen el oficio del organista, con cuatro siglos de vigencia e historia. Por eso terminan, después de un carrerón complicadísimo, aspirando a ganar una cátedra (¡para (de)formar a otros como ellos!, qué sinsentido!), tocando algún concierto (pocos porque cada vez hay más organistas y menos oportunidades) y ‘amenazando’, las bodas mayormente, con las marchas nupciales reglamentarias para poder ganar un mísero puñado de euros. (Y digo todo esto a pesar de que tengo una hija con el título superior de órgano y el de clavicémbalo –que cada vez se inclina más por éste último, como es explicable–). 4. Otra forma de revalorizar el órgano, además del uso en los actos de culto, sería, en mi opinión, que cada instrumento (o varios, en una ciudad por ejemplo) tuviera un organista titular con un sueldo modesto, pero básico (que lógicamente sería compatible con otras tareas como músico), y sobre todo con amor por su oficio. Que lo hiciera sonar en las celebraciones y que se inventara tiempos razonablemente retribuidos, en los que la gente sepa que en tal iglesia y en tal otra suena un órgano de 12 a 14 horas, y de 18 a 20, que cualquier viandante o paseante o curioso o aficionado pueda entrar a escuchar un rato. ¿Pero qué profesional de la tecla, en posesión de un título que le ha costado muchas horas estaría dispuesto a hacer música ‘gratis et amore’? ¿Y qué párroco o canónigo u obispo o padre prior o madre superiora estaría dispuesto a abrir la iglesia para esto?

8. *Juan Pablo II decía que quien ora cantando, ora dos veces. Para usted, la música, y sobre todo la voz, como instrumento intrínseco del hombre, ¿ha sido también una manera de comunicarse con Dios? No cabe duda de que la música coral exuda espiritualidad y que sus Salmos se han convertido ya en una parte más de la liturgia...*

Bueno, la frase “qui bene cantat bis orat” es de San Agustín. Y es verdad para un creyente. Para comprobarlo basta con cantar cualquier pieza del repertorio gregoriano, que es, a mi entender, la más perfecta unión entre palabra y melodía, porque ésta brota de una profunda meditación de aquélla, sin ninguna concesión al valor de la música por sí misma, ni siquiera en los pasajes melismáticos, que son como una expansión meditativa que da fuerza al verbo latino. Para mí no hay instrumento como la voz para conseguir la mayor hondura musical, sea cual fuere el género de música (desde el *Coro de Peregrinos* y *Una furtiva lacrima* hasta *Te recuerdo, Amanda*, pasando por *Misty*, que como melodías están, en mi opinión, en el mismo nivel). Caso aparte es el *bel canto*, que va precisamente en camino inverso: conseguir que la voz imite al instrumento y lo supere (¡y claro que puede:

un instrumento no pronuncia palabras!). Porque ahí ya entramos en un terreno lúdico, en otro mundo muy diferente, ya que el compositor toma las palabras casi como mero soporte para las acrobacias vocales.

En cuanto a los *Salmos para el pueblo* yo creo que tuvieron y tienen tanto poder de comunicación, y pervivencia, primero porque los textos, en la inigualable traducción al castellano de Alonso Schoekel, recobran la fuerza, poesía y ritmo del original hebreo; y segundo porque en las melodías que inventé para ellos, después de mucho meditarlos y de larga búsqueda musical, hay raíces y resonancias del canto gregoriano, de la canción popular española, del espiritual negro y de la buena canción latinoamericana del comienzo que nos llegaba clandestinamente (Atahualpa Yupanki, Daniel Viglietti, Violeta Parra...).

9. *Analizando un poco todo su devenir, la trayectoria de que hablábamos antes, hay dos conceptos, bajo mi punto de vista, muy ligados a su experiencia vital: tradición y compromiso. ¿Qué significado tienen para usted esos dos términos? ¿En qué medida están presentes en su vida?*

Totalmente de acuerdo. En la época de preparación a cura que me tocó vivir, momento apasionante en que por todas partes comenzaron a soplar nuevos vientos, veíamos el futuro oficio como una forma de generosidad, de disposición al servicio, de toma de riesgo ante la mentira y la hipocresía, también la del alto clero, y estábamos convencidos de que íbamos a limpiar la Iglesia y cambiar el mundo. Pero con el tiempo fuimos comprobando que dábamos cabezazos contra un muro que no se movía, y se nos iba pelando la cabeza a golpes. Al mismo tiempo íbamos comprobando que los cambios que íbamos consiguiendo se podían obrar desde fuera de la estructura. Fue el momento de la gran desbandada, en la que yo fui de los primeros, como lo había sido en dar antes el paso del cambio. Si las decisiones de cambiar de estado proceden de la fidelidad a los principios, con el tiempo las convicciones básicas no cambian, pero sí el convencimiento de que el mundo no cambia tan fácilmente como creíamos de jóvenes. Y es ahí donde unos se pierden (como no se puede hacer nada, dicen, aunque es falso, voy a vivir la vida) y otros siguen haciendo lo que pueden, con humildad y a su alrededor, tratando de mejorar las cosas hasta donde se pueda y poniendo lo que uno es y sabe y vale al servicio de quienes quieran aprovecharlo. Y además, y esto es muy importante, se vuelve uno más comprensivo con quienes no han superado debilidades, cobardías, ambiciones, autoengaños...

10. *Usted es un hombre cercano a la doctrina social de la Iglesia, que no ha sido ajeno tampoco a la política, pero que huye de todo dogmatismo. ¿Se ha desencantado usted de muchas cosas? ¿más de las ideas o de las personas? ¿poder y podredumbre son conceptos demasiado próximos?*

De los principios básicos a los que he aludido nunca me he desencantado. Me siguen orientando, aunque vividos dentro del ámbito familiar y de la enseñanza y la creación musical, profesión a la que toda la vida me he dedicado. Pero la vida me ha hecho cada vez más comprensivo y menos rígido, más tolerante con las debilidades. Ahora bien, de muchas personas que en un momento dado han estado

muy cerca de mi vida sí que me he desencantado, porque veo que han renunciado en su conducta a unos principios que compartíamos. Y esta defección la veo en todo tipo de profesiones y formas de vida, pero sobre todo en la de los que han entrado en el ámbito de los cargos políticos y empresariales. Con algunos de ellos he roto definitivamente hace mucho tiempo, porque son irrecuperables para cualquier causa que pida generosidad, riesgo, dar la cara, tomar la profesión como un servicio. Evidentemente, su vida es una mentira, porque de sobra saben dónde estuvieron y dónde están.

11. *En alguna entrevista usted ha dicho que la canción sirve, ante todo, para unir a las gentes, pero que detesta los himnos. ¿No le preocupa que le tachen de antipatriota? Porque hay quien piensa que estos son la seña de la identidad de los pueblos...*

Así lo he dicho y así lo creo, porque la experiencia diaria demuestra que la música, sobre todo la canción, da cohesión a un grupo y emoción a los momentos en que hay que expresar algo colectivamente. De ahí que muchas canciones se hayan convertido en símbolo de un sentimiento común sin perder calidad y hondura. Pero los himnos son un género muy especial. Primero porque los textos suelen ser combativos o exaltadores de una tierra, de unos valores, de una lucha (a veces a muerte), de unos personajes-símbolo de lo que se suele entender por patria. Y este tipo de obras entrañan el riesgo de que pueden servir para separar, para poner límites, para dividir, para ir en contra, para decir somos los mejores, lo nuestro es lo mejor, ¡viva mi pueblo! Segundo porque la mayor parte de los himnos difunden una especie de tufillo militar que puede contagiar un proyecto bueno. Tercero, porque las músicas de los himnos compuestos para serlo rara vez son buenas músicas, aunque lo parezcan porque comunican emotividad, pasión, valor, orgullo. Cito dos ejemplos, entre cientos que podrían ponerse. Si *La Marsellesa* se analiza detenidamente, es una música que no pasa de mediocre y tópica, ¡y para qué texto! Los franceses razonables la detestan (he vivido dos años entre ellos y lo sé). Y otro (y que me perdonen tantos amigos asturianos como tengo) la canción que ha terminado por convertirse en himno de Asturias es una de las melodías más recientes y más pobres de uno de los repertorios populares más antiguos y más ricos en valores musicales y literarios. En cuanto al texto, analícese con calma la estrofa *Asturias, patria querida*, a ver cuántos tópicos de baja calidad se encuentran en cuatro versos. Y en cuanto a la música, es casi seguro que la estrofa nació en Cuba, mientras que el estribillo *Tengo de subir al árbol* no es sólo asturiano, sino montañés (se ha cantado siempre por Cantabria y por el norte de León, Palencia y Burgos). Ahora bien, no hay que olvidar que la mayoría de la gente canta los himnos sin pensar en todo esto, con sencillez, con alegría, con emoción, con orgullo sano. Aquí viene bien lo de la comprensión y la flexibilidad. No se puede ser riguroso. Pero sí consciente de lo que son las cosas, porque los himnos o las canciones hímnicas van ganando en contenidos y recuerdos al paso del tiempo. Y si como músico tienes que componer una marcha o una canción de encargo (recientemente lo he tenido que hacer), tienes que hacer algo que tenga un mínimo de dignidad musical y literaria.

12. *¿Se considera usted un poco provocador? Lo digo porque también le he escuchado alguna vez tachar de interesada a la SGAE... ¿Qué cree usted que están haciendo mal?*

Decir verdades no es provocar, pero puede causar indignación, porque “el que se pica ajos come”. Demostrar que la SGAE, a la que pertenezco como autor desde el año 1969, va por un camino errático es muy sencillo. Vamos por partes. La SGAE fue fundada por un grupo de autores como medio para poder cobrar una parte del dinero (los derechos de autor pactados y después legislados) que las empresas de espectáculos y las editoriales de música ganaban explotando creaciones artísticas (principalmente músicas para orquestas con o sin voces, de todo tipo, obras teatrales con y sin música, y después películas y discos). Hasta ahí todo iba más o menos bien, porque los empleados de la SGAE eran los vigilantes de que esos derechos se cobraran y llegaran a los autores (dejamos a un lado los acuerdos entre Empresas y SGAE a espaldas de éstos, que son un apartado especial en el que siempre se han ‘forzado’ piraterías por parte de ambas hacia los creadores), para lo cual también fue necesario poner en marcha un aparato administrativo que al principio era mínimo y suficiente. En una segunda etapa la SGAE logró también que cotizasen a la Sociedad los derechos que producían las obras difundidas por la radio y por la televisión.

Pero aquí es donde las cosas comenzaron a ir por caminos falsos. Primero, porque muchos de los derechos cobrados como canon en nombre de los autores, sobre todo de música ligera (canción) interpretada en directo, o difundida por radio y televisión, o usada para mil fines comerciales, no llegan a ellos, porque ni una legión innumerable de inspectores sería capaz de vigilar dónde, cuándo y por cuánto tiempo suenan las músicas de cada autor, al ser un género menor y poco productivo si se toman estas obrillas o fragmentos de ellas de una en una. Así que todo el dinero cobrado por conceptos como fondos musicales, emisoras de radio comerciales, utilización de música grabada en establecimientos públicos, músicas de ambiente, cortinas y ráfagas de publicidad, sintonías de todo tipo, por las que la SGAE exige y cobra en bloques horarios cantidades sin asignarlas, porque no tiene medios de control, a un autor en concreto, va a un fondo que engrosa las arcas de la Sociedad. De ese fondo de autor cierto, pero anónimo, del común de la SGAE si alguien no lo reclama con pruebas, sólo se redistribuye una parte, ¡pero no a los autores que lo han generado, puesto que la Sociedad no puede o no quiere controlar esos datos, ni los propios autores pueden hacerlo!, sino a los que más dinero han conseguido para la Sociedad en un plazo determinado. Segundo: como consecuencia de todo ello, el aparato administrativo necesario y pagado, a veces muy bien, sobre todo a cargos directivos, para controlar dónde, cuándo y cómo suenan las músicas (personal e instalaciones), creció desmesuradamente, y aun hoy, a pesar de los medios informáticos, sigue siendo una legión, porque cada vez hay que controlar más medios de difusión (piénsese en Internet, con todas las vías de difusión masiva a nivel mundial...) Tercero: cuando la SGAE dice defender a los autores tratando de controlar hasta el último medio donde suene una música (o el último CD que alguien compre, aunque no sea para grabar música), está en gran parte mintiendo, porque los dirigentes saben muy bien que no defienden a todos los autores, ni siempre. Y cuarto: la SGAE cobra derechos de todo lo que suena, de autor socio o no socio, vivo o muerto en los últimos 70 años, así que el dinero que

se le queda en las arcas a los dirigentes de la SGAE, al ser imposible o muy difícil a los autores o herederos reclamarlo, es una suma inmensa.

Pero de hecho esta situación está empezando a cambiar en algunos aspectos, y no va a tener marcha atrás, porque puede haber un entendimiento directo entre creadores y usuarios a través de Internet. Dos hechos recientes parecen demostrarlo: 1. El Partido Pirata, defensor de las descargas libres en Internet, ya tiene un representante, Christian Engström, en el Parlamento Europeo. 2. De hecho la SGAE ha perdido recientemente un pleito en que un juzgado reconoce, en contra de su reclamación, que "Las redes P2P, como meras redes de transmisión de datos entre usuarios de Internet no vulneran, en principio, derecho alguno protegido por la Ley de Propiedad Intelectual". Ojo, que la Historia no avanza marcha atrás.

Esto último tiene una cierta relación con una última consideración que quiero hacer acerca de una especie de norma ética que no deberíamos olvidar los autores: que aunque la creación cueste trabajo, nadie crea al cien por cien una obra, sino que todos creamos a partir de una herencia que hemos recibido, casi siempre gratis en una gran parte, y que es un bien de toda la humanidad. Así que, si un particular sin ánimo de lucro quiere escuchar una obra mía porque le gusta, ¿qué cosa mejor me puede suceder, aunque yo no reciba un céntimo en este caso? ¿No la hice sobre todo para eso? ¡Pero ahí está la SGAE para cobrar por fuerza, aunque yo quiera en ciertos casos regalar mi música! Un absurdo y un sinsentido.

13. Entonces, ¿hoy en día la música está más cerca del negocio que del ocio y la cultura?

Creo que la pregunta está respondida en la anterior. Lo cual no quiere decir que no haya músicos que enseñan, tocan y crean para ganarse su vida, sí, pero también por amor a la música, por amor al arte, por vivir momentos privilegiados, por transmitir gratis lo que saben y gratis les enseñaron. El axioma tan verdadero que dice: 'Más disfruta el que da que el que recibe' está casi completamente olvidado por muchos músicos. Con lo que sufre un ambicioso, ¡qué afición a sufrir tiene por ahí la peña de cierto tipo de músicos y de sus 'defensores' de la SGAE!

14. El debate sobre los soportes y las formas de financiación de la industria discográfica es un tema de plena actualidad y muy controvertido. ¿Le preocupa a usted toda esa polémica?

No me preocupa en absoluto, porque es algo que sólo afecta a las multinacionales del disco, a los medios de difusión masiva, y a las grandes figuras del mundo de la canción, del cine y del teatro, que siempre son un mínimo de músicos o artistas, y no siempre los mejores, claro está. El músico de base (que no forma parte de los pocos que llegan a ser figuras) tiene que saber que es muy difícil poder vivir sólo de componer música, sobre todo en un país como el nuestro, en el que la música todavía no ha permeabilizado todas las capas de la sociedad y de la cultura y los músicos encuentran trabajo estable con mucha dificultad. Pensar que en España la mayor parte de quienes hacen carrera de música en un centro de enseñanza terminan siendo enseñantes, es algo absurdo, porque un músico

¿estudia para hacer música o para enseñar a los que estudian música, que también van a aspirar a ser enseñantes?

Pero esta situación nunca impedirá que una persona que ama la música pueda ejercer como músico aficionado, semiprofesional o profesional, a muchos niveles, incluso cobrando unas sumas modestas, aunque se gane la vida en cualquier trabajo que le permita vivir.

15. *¿De qué manera está afectando la actual crisis económica a la industria de la música, qué ámbito/s se está/n resintiendo más?*

Creo que a quienes más está afectando es, por una parte a los sellos discográficos, como he dicho, y también a los intérpretes de todo tipo que durante los últimos 20 años han podido dar conciertos con ayudas institucionales. Pero vuelvo a lo mismo: ¡Poco músico es quien no sea capaz de crear alrededor de sí mismo una actividad musical que le permita sobrevivir por sus méritos, por la acogida que lo que hace tiene en la sociedad! Si su actividad musical no sobrevive sin ser promocionada por los poderes públicos ¡poca influencia y eco tendrá en la sociedad! ¡Bien pobre será su calidad de bien público!

16. *En nuestro país, se está avanzando mucho en ciertos frentes como las orquestas sinfónicas, las jóvenes orquestas, los auditorios... sin embargo, parece que el mundo camerístico y coral siguen siendo los grandes olvidados ¿está de acuerdo con esta afirmación?*

En cuanto a la música instrumental es un hecho este olvido, porque siempre habrá una música para minorías, la que los compositores crean en ciertos momentos en que, con medios reducidos al mínimo, quieren profundizar más en el mundo en que están inmersos, en esa meditación profunda y honda sobre los sonidos, en buscar caminos nuevos... Ésa sí que tenía que ser una música protegida con mimo, ayudada con generosidad, porque siempre será para un público muy restringido, que sin embargo tiene derecho a poder escucharla y a veces no puede. En cuanto a la música coral, yo veo las cosas de modo diferente. Creo que si un coro no tiene eco y respuesta en la sociedad es porque quien lo ha puesto en marcha no se ha preguntado con profundidad para quién va a cantar y en consecuencia qué tiene que cantar. Sin embargo, creo que la música coral bien planteada (incluida, desde luego, la creación de obras, para poder salir de los repertorios reiterativos), tiene un público amplísimo, una masa de gente amante de la buena música, que tenga calidad, que sea novedosa, que no repita el *dindirndín, las ensaladas, las tresmorillas, la bomba, la negrasombra* y otros éxitos corales seculares y universales y omnipresentes, que combine lo tradicional con lo actual, lo severo con lo ligero, lo popular con un tratamiento correcto, respetuoso y creativo, incluso la mixtura de voces e instrumentos, incluida una buena amplificación para poder cantar en espacios abiertos, como a veces se hace con una orquesta. ¿Por qué los directores de coro tienen que ser músicos que casi siempre miran para atrás, cantando lo mismo para el mismo público y en los mismos recintos cerrados? Que no se queje quien no mira a su alrededor antes de ponerse a hacer algo para lo que quiere una repercusión y una acogida social amplia, que no va reñida con la

búsqueda.

17. Como hombre dedicado durante muchos años a la docencia, ¿qué se puede hacer, desde las altas instancias y desde el ejercicio, el día a día en las aulas, para que nuestros jóvenes se apasionen por la música?

Desde las altas instancias, adquirir visión de conjunto de lo que en música necesita la sociedad, desde las grandes instituciones y la gran música hasta la enseñanza a todos los niveles, sin dejarse aconsejar y llevar siempre de las primeras, que serán siempre las que tendrán más fácil y pronto acceso a una Dirección General, a un Ministerio a una Consejería. En cuanto al ejercicio del día a día, pienso que la música la tienen que enseñar las personas bien dotadas para ella, no los pedagogos. Los métodos tienen que ser, cuando mucho, una fuente de ideas, porque la música sólo se enseña, sobre todo en las primeras etapas, si el enseñante la vive, transmite emoción, disfrute, alegría, imaginación. En mi larga vida de músico, yo he conocido muy pocos buenos enseñantes. Creo que hay innumerables profesores que accedieron a un puesto en la enseñanza musical que no valen para ello: no son músicos que vivan lo que hacen, que transmitan algo más que un puro saber o un dominio de recursos para exigir a los alumnos, muy a menudo, nociones absurdas e inútiles o teorías a destiempo. La música no es un saber ni una habilidad para acróbatas, aunque tenga que apoyarse sobre una y otra cosa. Es mucho más.

18. Carmelo Bernaola decía, con su gran sentido del humor, que cuando al solfeo comenzó a llamársele lenguaje musical la fastidiamos, ¿suscribe usted esa opinión compartida también por nuestro Premio Nacional de la Música 2008 en la modalidad de interpretación, José Luis Temes, que en una entrevista anterior me decía “sin la enseñanza del solfeo, la formación del músico está coja”?

La suscribo totalmente, porque el camino más corto hacia el dominio y disfrute de la música es la lectura de los signos con que se escribe. Y respecto del solfeo añado a la frase de Temes: “siempre que el solfeo sea sobre todo cantar”. ¿Pero no estamos cada vez más lejos de ello? ¡La que nos espera! Mejor dicho, ¡la que nos está cayendo encima!: la gran música en un coto para iniciados y maniáticos aislados, y las masas nutriéndose de las músicas (toques y canciones) de ‘compositores’ e intérpretes casi analfabetos.

19. Desde luego, en los conservatorios, la opinión imperante es que continúan existiendo bastantes carencias; faltan recursos (a veces, incluso atriles, lo cual resulta sangrante) pero me gustaría saber qué medidas le parecen más urgentes a tomar y si piensa que salen airosos de la inevitable comparación con los centros de enseñanza privados.

Yo comencé a enseñar en el Conservatorio Superior de Salamanca (año 1989) en un edificio que no era más que una escalera con aulas alrededor de los descansos y un salón de actos cuyas ventanas casi rozaban los camiones al pasar. Y

en un plazo de 5 años el MEC se gastó una millonada en edificar y dotar dos nuevos edificios, uno profesional y otro superior, con instalaciones y material muy bueno, aunque faltasen cosas que después se han ido subsanando. Para mí, que toda mi vida he enseñado, practicado y difundido, creo que mucha música buena, con pocos medios, aquello era un lujo. Conozco también el Real, de Madrid: lo mismo, todos los últimos inventos, espacios amplísimos por todas partes. Y tengo también noticias del de Valladolid, del que dicen los que allí ejercen que ha sido uno de los edificios más caros de construir, mucho impacto de apariencia exterior, pero con un diseño interior lamentable, como hecho por quien ignora casi todo sobre cómo tiene que estar construido un edificio donde se enseña música. Pero en el viejo y en el nuevo y en muchos otros de los que tengo noticia he conocido y sé de enseñantes extraordinarios, vocacionados, con amor a la música, con ganas de enseñar, mezclados con funcionarios a los que les aburre enseñar música, y que suelen ser siempre los que más se quejan. Y mi convencimiento es que la batalla la van ganando cada vez más los primeros. Quien hoy quiera ser un buen instrumentista, creo que tiene todos los medios en muchos centros. Y creo que los segundos terminarán por extinguirse, porque son gente de otro tiempo histórico. Y no me extraña que haya muchos profesores impacientes por no tener todo lo que necesitan. Les pediría que se dediquen a enseñar, que eso compensa y produce gozo, que los alumnos no paguen las carencias y los errores, y que tengan constancia, empujando todo lo que puedan a quienes les administran. Porque ése es otro gran problema pendiente, ya que un Conservatorio no se puede regir por normas de un Instituto de Enseñanza Media.

20. También me gustaría que me dijera cómo valora su larga experiencia como catedrático de Etnomusicología en el Conservatorio

Para mí fue muy buena, porque me obligó a sistematizar y ordenar mucho material que ya tenía pensado y redactado, disperso en muchos trabajos y cancioneros. Para los alumnos... Bueno acudían a mi clase muy relajados, porque yo me exigía sobre todo a mí y les daba mucha información sobre unas músicas, sobre todo canciones, que desconocían. El Folklore no era más que una 'maría' necesaria para el título de Pedagogía y de Composición, en el plan anterior. Así y todo creo que les aporté conocimientos bien razonados sobre una veta de cultura musical que relativiza bastante la música que llaman 'cultá'. Después de la reforma, el Folklore ha pasado a ser Etnomusicología. Creo que sólo se estudia con un plan bien redactado en Salamanca. Conservatorios como el de Madrid, Zaragoza, y otros, renunciaron a la especialidad. Los estudiantes de música, como es lógico, estudian para poder encontrar un trabajo profesional. Y la Etnomusicología da muy pocas oportunidades de ejercer como especialista, sea enseñante o investigador.

21. ¿Cree que son suficientes los esfuerzos dirigidos a la investigación etnomusicológica y a su divulgación, así como los presupuestos destinados a la organización de eventos que fomenten la música popular (conferencias, talleres, conciertos...)?

De ninguna manera. Los propios músicos profesionales, en el fondo,

desprecian la canción popular tradicional aunque no lo manifiesten porque no sonaría bien. Para los de la gran música, que son los asesores de quienes tienen poderes en el campo de la enseñanza musical, se trata de una música menor, una cancioncilla breve, una especie de música de autor deteriorada por el pueblo ignorante en música. Así que la etnomusicología siempre será siempre una especialidad como ornamental. Los que nos movemos en el mundo de esa música tenemos que buscarnos la vida y el trabajo por nuestra cuenta. Y en ese mundo hay de todo, desde gente con las ideas muy claras sobre lo que puede pervivir de esta música en la sociedad de hoy, hasta espabilados y vividores que deslumbran (o engañan) a los consejeros y concejales de Cultura asegurándoles que están salvando la tradición musical popular. Un mundo muy variopinto, en el que también abundan los que ignoran todo sobre las músicas que cantan, y ni escogen lo mejor, ni saben tratar musicalmente lo que escogen.

22. ¿Cuáles son, en estos momentos, los retos de la investigación etnomusicológica?

Como es bien sabido, la Etnomusicología se estudia hoy también en las Universidades, como especialidad de la Musicología. Pero tal especialidad topa con dos barreras por hoy insalvables. Una, que un especialista se hace ¡en dos cursos!, cuando después de una iniciación correcta hace falta un tiempo largo para dominar mínimamente un mundo tan vasto. Otra: que además, salvo alguna excepción rarísima, los profesores (o catedráticos) que imparten la especialidad se dedican a estudiar en la música todo lo que no es música, sino antropología, etnografía, historia, psicología, sociología, economía, etc. etc. Está bien claro cuál es el reto, al cual casi nadie responde hoy por hoy.

23. Como gran erudito en la materia, me gustaría que explicara brevemente a nuestros lectores dónde reside la importancia y singularidad de nuestros folclore?

Digamos estudioso, que suena mejor que erudito. La explicación de esta importancia y singularidad es bastante fácil de exponer en pocas palabras. De toda Europa occidental, es España el único país en que aparecen en la tradición popular musical oral sistemas melódicos y fórmulas rítmicas que suenan de un modo diferente a la música de autor, de escuela, la que siempre hemos oído y aprendimos desde pequeños. En todos los demás países (a excepción de algunos rincones como Bretaña) la música popular tradicional suena igual que la música que llaman 'cultura'. Un alemán, un italiano, un austríaco, un inglés, y hasta un noruego, conocen y entonan cantos populares, pero es como si cantaran lo más sencillito, simple y breve de la música que han compuesto los grandes músicos del clasicismo y romanticismo: nunca salen de los sistemas tonales mayor y menor. Esta diferencia es la mayor riqueza de nuestra música popular tradicional, en la que además del tono mayor y menor, hay un bloque muy amplio, que en algunas regiones supera la mitad del repertorio, en el que las melodías están organizadas conforme a sistemas que tienen como bases, además de esos tonos mayor y el menor (Do y La, simplificando), las demás notas de la serie natural: Re (con su VI grado mayor y VII menor con relación al I), Mi (sobre todo), Fa (con el IV grado en tritono con el primero), Sol (con su VII grado natural), y Si, cuya sonoridad desconcierta mucho

más, porque además de su extraño comportamiento e interválica, las melodías vienen a reposar de forma conclusiva en el sonido menos conclusivo para un oído educado en el sistema tonal. Evidentemente, este mundo de sonoridades obedece a otros comportamientos de inventiva e interpretación que no se estudian 'en la escuela'; y si se los quiere entender, y buscarle un recinto sonoro cómodo a las melodías modales, no sirve completamente, ni la teoría del solfeo en uso, ni una parte de la armonía que ha regido la composición en los cuatro últimos siglos.

Y otro tanto sucede en cuanto al ritmo. En la música tradicional hispana perviven sistemas rítmicos irregulares que agrupan las fracciones de una fórmula en bloques irregulares de 5 (2+3, 3+2), de 7 (2+2+3, 2+3+2, 3+2+2), de 8 (3+3+2, 3+2+3, 2+3+3); y de 9, 10, 11 o más fracciones que se combinan en fórmulas de muy diversa distribución y acentuación. Por supuesto, si exceptuamos algún raro compás de 5, tales fórmulas también son completamente ajenas a las músicas de los 5 últimos siglos, y sin embargo han pervivido en la música popular tradicional de una buena parte de la península Ibérica. Y a mi entender, los pocos profesores que han impartido clases de folklore en los conservatorios no han abierto este rico mundo a sus alumnos, quizá porque ellos mismos todavía no lo habían descubierto completamente, aunque hoy ya hemos logrado abrir brecha.

Ésa es nuestra gran riqueza, hoy por explotar en todos los terrenos, incluido el de la creación musical. No digamos el pedagógico, con las enormes posibilidades que tendría... Se parte siempre, y se sale muy tarde, del compás de 4/4, como si fuera ¡la madre de todos los compases! ¡Qué inmenso error y carencia!

24. No podemos terminar esta entrevista sin pedirle que nos diga, brevemente, qué han significado para usted Voces de la Tierra y Alollano, y cuáles son sus proyectos más inmediatos.

Con los dos grupos me propuse la finalidad a la que aludí en la referencia a los coros que he dejado hecha en la respuesta a la pregunta 16. Con los dos coros he dado conciertos para toda clase de públicos, a los que ha asistido un tipo de oyentes muy diverso en aficiones, conocimientos musicales y edades, y muy necesitado y deseoso de oír músicas que no le aburran, ni por demasiado 'pop' ni por demasiado 'classical'. Nuestro último concierto, durante las fiestas de San Pedro 2009 en Zamora, fue escuchado por unas 3.000 personas en la Plaza Mayor. Sonó nuestro coro de 36 voces mixtas y nuestro conjunto instrumental formado por sonidos de flauta, oboe, clarinete, clavicémbalo, trombón, acordeón, (unos naturales y otros sintetizados), guitarras, contrabajo o bajo eléctrico, y percusiones. Todo amplificado con una microfonía y megafonía de alta calidad y muy buena técnica. El público, el que he dicho: de todo en niveles, aficiones y edades. Sé que esto sonará a presunción a algunos músicos profesionales. Pero de los arreglos corales e instrumentales no pueden hacer ningún comentario desfavorable, pues la mayor parte de ellos no saldrían airosos de los desafíos que plantean algunas de las melodías que cantamos. Yo todavía no he escuchado, ni a la cara ni por escrito, alguna crítica razonable que me haga dudar de lo que estoy haciendo. Y en cuanto a oyentes en silencio, estirando el cuello ... ni punto de comparación. Nosotros respondemos a la avidez por la buena música, que hay en muchas gentes de toda condición y nivel. Preparamos público para otras músicas.

Nuestros proyectos actuales son: continuar editando, ahora con otro sello o

patrocinio, la colección 'El tesoro del cancionero popular español', que comenzamos con el sello RTVE Música; una antología de 12 cánticos religiosos que recoge lo mejor de la tradición popular del ciclo Cuaresma–Semana Santa–Pascua (ya la hemos dado en cuatro conciertos directos), y la Pastorada Leonesa, para la que tenemos el encargo de recuperarla de varios modos: en 2 discos para que los leoneses sigan escuchándola (está casi completamente extinguida) y para que se pueda interpretar (y/o representar, si procede) en concierto en la variante más cercana a un posible original. Sin que este proyecto sea obstáculo, todo lo contrario, a que se siga representando y cantando en los escasos núcleos de población rural donde todavía pervive una tradición que antaño cubría la mayor parte de los pueblos del cuadrante sureste de la provincia leonesa, más algunos otros de varios puntos geográficos.

Suficiente para entretenernos y divertirnos.