

LA INFLUENCIA DEL FOLKLORE MUSICAL  
EN LA CONFIGURACION DEL NACIONALISMO MUSICAL ESPAÑOL  
MIGUEL MANZANO

Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla (Granada, junio de 1991)

*"El músico español, en general, es un ignorante del folklore musical. Lo mira con cierto desprecio, lo considera como una música menor, desconoce la tradición oral en sus fuentes directas e indirectas, y cuando por alguna razón se acerca a ellas, carece de la visión de conjunto y de la capacidad de análisis necesarias para escoger lo mejor".<sup>1</sup>*

La influencia del folklore musical en la configuración del nacionalismo musical español es un tema curioso: todo el mundo da por supuesto que esa influencia ha existido, pero nadie ha estudiado todavía, con la amplitud y profundidad que ello exige, en qué forma y medida se ha dado tal influencia. En esta cuestión, como en la mayor parte de las que se relacionan con la música popular española de tradición oral, nos movemos en el terreno de esas afirmaciones tópicas que se tienen por exactas sin que alguien se haya dedicado a comprobarlas.

Porque en efecto, nadie puede dudar que el folklore musical viene influyendo sobre una buena parte de la música de autor española desde hace ya más de un siglo. Desde el *Capricho español*, que valiera a Rimsky Korsakov el calificativo de "el mejor músico español del siglo XIX", hasta las últimas producciones de música contemporánea, en las que todavía (¿todavía, o por fin?) contadísimos compositores tienen la osadía de incluir alguna referencia al folklore, no se sabe muy bien con qué intención o en obediencia a cuál estética, ya que éste, el folklore, ha sido señalado como uno de los grandes culpables del retraso musical de España con respecto a Europa, la lista de títulos que hacen alusión a contenidos temáticos tomados de la música popular tradicional española es innumerable. Apuntar, aunque sólo sea en forma de catálogo de títulos, las obras musicales en cuyas denominaciones aparecen referencias generales a lo español, lo ibérico, lo hispano o lo peninsular, u otras más particulares a las zonas geográficas que configuran el país hispano o las gentes que las habitan, a los personajes, tipos literarios, costumbres, razas, grupos humanos, pueblos, paisajes, regiones y comarcas, o a cualquier otro dato que sugiera lo español, llenaría un considerable número de páginas. Pero muchas más llenaría, ya que sería un verdadero tratado, un trabajo musicológico en el que se intentase aclarar cuáles son en cada composición las referencias concretas al folklore, y cuál es el tratamiento musical que en cada caso reciben. Si exceptuamos algunas obras de Manuel de Falla que fueron estudiadas de forma monográfica por D. Manuel García Matos en el aspecto que indicamos,<sup>2</sup> y algunos trabajos referidos a obras aisladas, el estudio de la relación entre la música popular de tradición oral y la música de autor de los últimos cien años está toda vía por hacer. Y no es extraño, ya que tal trabajo requeriría, no sólo un análisis de los aspectos musicales, por lo que se refiere a los procedimientos y recursos que cada autor emplea, sino también, y previamente, un conocimiento del folklore musical español que está muy lejos de las preocupaciones que, hoy como ayer, atraen la atención y el interés de los musicólogos.

Evidentemente, tampoco voy a abarcar aquí un objetivo tan amplio como el que acabo de definir. Pero ya que la influencia del folklore en el nacionalismo musical español es un tema todavía muy poco estudiado, voy a intentar al menos aclararlo someramente en sus orígenes, y a tratar de descubrir las constantes, si es que las hay, de

la actitud profesional de los compositores españoles respecto de la música de tradición oral de nuestro país.

## **Los orígenes**

Dejemos a un lado de momento la distinción entre los tres tipos de música nacionalista que se suelen hacer en los manuales de historia de la música, y que abarcan desde el empleo literal de las melodías populares hasta la búsqueda de lo más profundo de las raíces sonoras del folklore musical, pasando por la etapa intermedia de la elaboración sonora de los temas. Clasificaciones de este tipo ayudan, sin duda alguna, a entender el fenómeno musical, pero también encierran el peligro de simplificar demasiado la complejidad de los hechos. En el caso que nos ocupa, además, no se puede hablar de tres etapas sucesivas en el tiempo, ya que los tres procedimientos compositivos señalados han coexistido casi desde el principio. Volveremos, sin embargo, más adelante sobre esta distinción, tan necesaria para aclarar la forma en que nuestros compositores han trabajado sobre el fondo popular.

Para centrar desde el primer momento el objetivo de nuestra reflexión, vamos a señalar un período de tiempo, las dos últimas décadas del siglo pasado y la primera de éste, cruciales para la formación de la conciencia nacionalista por lo que se refiere a la música, y vamos a hacer una pregunta muy directa referida a esa época. La pregunta es ésta: ¿De qué medios disponía un compositor de finales del siglo pasado y principios de éste para conocer el folklore musical? La respuesta es bien sencilla en principio, aunque necesite posterior aclaración: estos medios no podían ser otros que la recopilación directa del folklore musical en sus fuentes directas, es decir, de la boca de los intérpretes y cantores de la música de tradición oral, o bien el conocimiento más o menos directo de las colecciones de cantos populares editadas hasta la fecha que hemos señalado. De que los músicos españoles de cierto renombre no se han dedicado a la recopilación directa del folklore musical no cabe ninguna duda. A excepción de Felipe Pedrell, que empleó buena parte de su tiempo en la preparación y edición del *Cancionero musical popular español*, y de Manuel de Falla, cuya obra demuestra que conoció perfectamente el folklore musical de su tierra natal por contacto directo con la interpretación viva del mismo, el trabajo de los músicos que han utilizado temas de música tradicional en sus obras no se ha apoyado más que excepcionalmente sobre un conocimiento directo de la canción popular tradicional en sus fuentes vivas. Y son precisamente músicos de segunda y tercera fila, casi desconocidos más allá del ámbito geográfico en el que ejercieron su actividad, los autores de las recopilaciones de cantos populares hechas a partir de un contacto directo con las fuentes.

La razón de este hecho es bien clara: la música popular de tradición oral ya había quedado, por la época que hemos acotado, casi completamente confinada dentro de los ámbitos rurales<sup>3</sup>. Y no habiendo entre los músicos españoles ni un solo caso semejante al de Béla Bartók, que tuvo la decidida voluntad de compaginar su amplísima labor de compositor con una actividad no menos amplia de búsqueda de la música popular en sus fuentes, los trabajos más relevantes en el campo de la búsqueda de la tradición oral musical fueron hechos casi en su totalidad por músicos "de provincia", los únicos que por entonces se dedicaron a estas tareas, casi siempre por propia iniciativa y sin aliciente económico de ningún tipo.

## **Las primeras obras de recopilación**

Pero vengamos ya más directamente a considerar cuáles son esos trabajos de recopilación, esos cancioneros o colecciones de los que un músico interesado por dar a su producción un carácter español, una sonoridad que recuerde lo autóctono, podía conocer, durante esas décadas en las que la idea de un arte nacional estaba en la preocupación estética de casi la totalidad de los compositores españoles.

Un compositor que buscase melodías populares podía disponer, en teoría, de un centenar aproximado de publicaciones al respecto.<sup>4</sup> Pero esta afirmación hay que matizarla con una serie de puntualizaciones que la dejen en sus justas dimensiones. En primer lugar, hay que notar que se trata casi siempre de colecciones muy breves. La mayor parte de las obras publicadas hasta 1870, unas 20 en total, contienen entre 20 y 30 melodías; varias de ellas no llegan a una decena, y sólo dos llegan a 50. A ello hay que añadir que por la época a la que nos estamos refiriendo, tales obras ya eran prácticamente inaccesibles, pues se trataba de ediciones cortas que se agotaban rápidamente. No obstante, a partir de 1870 la actividad coleccionista y editora de canciones folklóricas aumenta bastante. Animados, sin duda, por la demanda creciente de obras de sonoridad popular, que debía de resultar novedosa a los públicos de salón, algunos músicos emprenden un trabajo de coleccionistas y armonizadores de melodías folklóricas adaptadas para piano. Hasta el año 1900 se publican cerca de un centenar de estos álbumes de cantos, la mayor parte con acompañamiento pianístico.

Aunque se trata en general de obras de corto alcance y difusión, algunos de estos cuadernos tuvieron una especial acogida, que indujo a sus autores a reeditarlos, o bien a ampliar la serie con nuevas colecciones. Así ocurrió, por ejemplo, con los álbumes publicados por Isidoro Hernández, que a partir de 1871, año en que dio a la luz su primer cuaderno, *El cancionero cubano*, fue editando sucesivamente *El cancionero popular* (1874), *Tradiciones populares andaluzas* (1875), *La gracia de Andalucía* (1880), *Flores de España*, su colección de mayor éxito (1883), *Brisas españolas*, el mismo año, y *Cantos populares andaluces* (1898). Mayor difusión todavía alcanzaron las colecciones de José Inzenga. Su primer álbum, publicado en 1873 con el título *Ecos de España*, contiene los temas que Rimsky Korsakov escogiera para el *Capricho español*. A esta colección sucedieron los *Cantos populares de España*, cuaderno que data de 1878, *Cuatro cantos populares* (1880), y otros cuatro álbumes publicados en el mismo año bajo una denominación de serie, *Cantos y bailes populares de España*, y con referencias a las regiones representadas en los temas: Galicia, Valencia, Murcia y Asturias.

Además de estas colecciones que incluyen cantos de un ámbito geográfico amplio o variado, aparecieron también otras publicaciones limitadas a un ámbito más definido. Así, por ejemplo, los cinco volúmenes sucesivos de *Cansons de la terra*, publicados por Francesc Pelay Britz desde 1867 hasta 1877, los *Cantos españoles*, de Eduardo Ocón, obra publicada en 1874, muy conocida y utilizada, de contenido netamente andaluz a pesar de su título, las *Alegrías y tristezas de Murcia*, publicado por Julián Calvo en 1877, que con el álbum de Inzenga ya citado y la obra *Colección de cantos populares de Murcia*, de F. Verdú, publicada ya en la primera década de este siglo, contribuyeron a dar una imagen estereotipada de la tradición popular murciana. Del mismo corte localista son los álbumes *Colección de aires vascos* (1880), de José Antonio Santesteban, y *Ecos de Vasconia*, de José María Echeverría (dos cuadernos, uno de 1893 y otro de 1896), los *Cien cantos populares asturianos*, de José Hurtado, y los dos álbumes aragoneses de José María Alvira titulados *Jota de la fiesta madrileña* (1894) y *Repertorio completo de jotas aragonesas* (1897), que contribuyeron a difundir

el tópico de la tierra aragonesa como creadora y difusora de un género secularmente presente en todas las tierras del país hispano.

### **Un repertorio reiterativo y fragmentario**

Este era, aproximadamente, el catálogo de cantos populares españoles del que un músico del final del siglo pasado podía disponer, en caso de interesarse por el folklore musical. Catálogo, evidentemente, bien exiguo, si se le compara con la enorme riqueza y variedad con que la tradición oral musical se ha ido manifestando a medida que se la ha ido conociendo, ya desde los primeros años de este siglo. Sin embargo, no es la escasez el único, ni tampoco el mayor defecto de este repertorio, sino que se manifiestan en él otra serie de deficiencias graves que es necesario señalar, si se quiere analizar la situación con objetividad.

La primera de ellas podemos formularla con un interrogante muy simple: ¿De dónde tomaron los autores las canciones que contienen esos álbumes? No hay respuesta a esta pregunta, porque no hay en estas obras la más mínima referencia a informantes, cantores y lugares de procedencia de los temas. Es verdad que esta ausencia de datos y esta falta de rigor documental no eran necesarias para la finalidad que los autores se proponían. Pero de ello se sigue una consecuencia grave: la escasa fiabilidad del material musical, tanto por lo que se refiere a la procedencia de los temas como por lo que afecta a la fidelidad documental en la transcripción que, como es bien sabido, no era el estilo de aquella época, en la que los recopiladores de materiales musicales folklóricos se permitían corregir las melodías según criterios que hoy nos parecen efecto de una deformación. Volveremos después sobre este punto, al tratar de las teorías de Felipe Pedrell. Lo cierto es que, a pesar de que muchas de las melodías tienen una sonoridad y una hechura musical que lleva indudablemente, "grosso modo" el sello del origen local que se les asigna, resulta difícil imaginar los recursos que pondrían en juego los coleccionistas para hacerse con los materiales que publicaron. Lo más probable es que lo hicieran sin salir siquiera del lugar donde vivían y ejercían su profesión, por medio de intermediarios y colaboradores o por personas originarias de las tierras a las que se atribuyen las canciones. Y es evidente que la falta de contexto y de conocimiento de la tradición musical en el medio en que vive puede hacer cometer errores musicales de bulto. La historia de la recopilación del folklore musical español está llena de estos errores, que en multitud de ocasiones han deformado las sonoridades más singulares y originales de nuestra música popular, y han hecho que se atribuyan en exclusiva a un determinado pueblo o región géneros y especies de canto presentes en todo el solar peninsular.

En segundo lugar hay que decir que este repertorio es enormemente fragmentario y reiterativo: mientras ciertos géneros aparecen a cada página en todas las colecciones, otros están completamente ausentes; mientras que ciertos esquemas y fórmulas de ritmo abundan muchísimo, de otros muchos, a menudo los más originales y característicos de la música de tradición oral, no hay ni un solo ejemplo. Y sobre todo: mientras que algunas regiones están ampliamente representadas, sobre todo las periféricas, y más que ninguna otra Andalucía, apenas hay rastro alguno de las tradiciones musicales de tierra adentro, que parecen ser completamente desconocidas para los autores. No hay más que hojear esas colecciones más conocidas y difundidas que hemos citado para comprobar hasta qué punto es incompleta y distorsionada la idea que ofrecen de lo que es la música popular española.

El índice del cuaderno *Flores de España*, de Isidoro Hernández, es una muestra arquetípica de lo que acabamos de afirmar. Entre las 40 piezas que contiene, aparecen nada menos que 20 tomadas del repertorio andaluz o gitano: *jarabe, cachucha, zorongo, caña, polo, el vito, el olé, fandango, malagueña, javeras, rondeña malagueña, soleá gitana, playeras, boleras sevillanas, panaderas, jaleo jerezano, corraleras sevillanas, granadina, peteneras sevillanas y zapateado*. Entre estos 20 títulos andaluces quedan medio perdidos una *gallegada*, una *jota aragonesa*, un *zortzico vasco*, unas *seguidillas manchegas*, otras *murcianas* y una *jota de quintos*. Cuatro piezas americanas y algunos títulos difundidos como populares, pero pertenecientes más bien al folklore urbano completan este álbum, que sin duda pretende ofrecer un muestrario de los géneros más representativos de la canción popular española, como parece indicar el título.

A la identificación del folklore español con el andaluz, que ha persistido durante más de un siglo y todavía no ha desaparecido por completo, contribuyeron, sin duda alguna, estas primeras recopilaciones, hechas con muy escaso rigor documental. Como también a difundir y fomentar la idea de que, mientras el folklore andaluz ostenta una gran variedad y riqueza de formas, el de las otras tierras está suficientemente representado por un solo género que lo caracteriza, lo tipifica y en cierto modo lo caricaturiza. Así a Galicia la representa la *gallegada* o *muñeira*, a Aragón la *jota*, a Murcia la *parranda*, a La Mancha la *seguidilla*, a Levante el *bolero*, al País Vasco el *zortzico* y a Cataluña la *sardana*. Mientras que el resto del país queda completamente ausente y sin representación en las recopilaciones de la época.

Esta es la idea del folklore español que transmiten estas colecciones. Y esta es también la idea, nótese bien, que caló en las mentes de la casi totalidad de los músicos de la época a la que nos estamos refiriendo. De ahí las referencias típicas y tópicas a la sonoridad de la denominada *cadencia andaluza*, que no es más que una entre centenares de diseños melódicos de la sonoridad del modo de MI cromatizado, presente en la tradición oral no sólo desde Finisterre hasta Palos y desde Gerona a Huelva, sino también desde Valencia a Lisboa y Oporto. Y de ahí también el empleo reiterativo, de los ritmos de la *petenera*, *el fandango*, *el zapateado*, *la jota*, *la seguidilla*, *el bolero*, *el vito* y algunos otros, constantemente presentes en el nacionalismo musical español, incluso, como vamos a ver, en las producciones universalmente aceptadas y consagradas como obras maestras. El uso persistente de estos elementos rítmicos y melódicos ha producido una imagen sonora muy bien definida de la música española, pero también, preciso es decirlo, muy incompleta y fragmentaria.

Por ello no es extraño que algunas colecciones de cantos populares adaptados para piano que se salían del estilo habitual, igual que las primeras recopilaciones sistemáticas de música de tradición oral que recogían en abundancia material sonoro de primera mano pasasen desapercibidas a casi la totalidad de los músicos compositores, que no se fijaron en ellas, ni para conocer mejor una tradición musical popular con la que decían enlazar en sus obras, ni, por consiguiente, para renovar sus procedimientos de escritura con nuevos elementos sonoros. Los datos de este desconocimiento son tan abundantes, que no podemos estudiarlos con detenimiento. Pero vamos a fijarnos sólo en dos muy notables, por vía de ejemplo.

Por lo que se refiere a las colecciones de cantos populares con acompañamiento pianístico, hay un caso curiosísimo: el de las *Canciones leonesas* publicadas por Rogelio Villar en varios álbumes sucesivos durante la primera década de siglo. Este músico de origen leonés, musicógrafo polemista y compositor de renombre, afianzado en Madrid, donde ejerció como profesor de música de salón en el Real Conservatorio, recoge temas populares en su tierra natal, los armoniza para piano y los edita. Tanto las

melodías como unos arreglos que pretenden ser novedosos ofrecen sonoridades desusadas, que podían haber sugerido nuevas formas de hacer a algún músico inquieto. Pues bien, el ejemplo de Rogelio Villar cayó en vacío, a pesar de que sus obras se difundieron bastante. Muy pocos debieron darse cuenta de lo que había de original y desusado en estas melancólicas sonoridades norteñas. Curiosamente, uno de los pocos que captaron el valor de estas músicas de sonoridad extraña fue precisamente Ruperto Chapí, lo cual es una muestra más de su fino olfato, a pesar de que su labor de compositor tuviera que ver más bien con un popularismo de corte muy diferente.

En un *postscriptum* incluido al final del segundo volumen de las *Canciones leonesas*, publicado por Rogelio Villar en 1904, el maestro Chapí da su opinión sobre estas músicas y arreglos de nuevo cuño con unas palabras que no me resisto a transcribir, por lo que tienen de reveladoras de la situación que estamos tratando de configurar. He aquí el texto de Ruperto Chapí:

"Apoderarse de un canto popular, no siempre fielmente transcripto, endosarle un ritornello enracimado de acordes, que es el supremo recurso y habilidad suprema de los sin sentido; agobiarlo, obscurecerlo y martirizarlo con varios contrapuntos retorcidos y angustiosos, aún más implacables que los enracimados acordes; usarlo impropia e inoportunamente, desquiciando su empleo, aplicándole un texto extraño, mutilándolo cuando éste falta o estirándolo cuando sobra, crimen es que severamente debiera castigarse, con penas materiales, dictadas por códigos del buen gusto, en defensa protectora del arte.

Los que tal hacen, ni tienen el sentimiento de lo bello, ni sienten la poesía de lo popular, ni son más que gárrulos y desaliñados mecanistas, que, cuando más, han oído decir cosas de un alma nacional que ni comprenden, ni tampoco podría hallar resonancia, ni aun por instinto, en las secas fibras de sus acorchados temperamentos, ni en la tirsura acartonada de sus cerebros huecos.

De estos seres, unos son infelices a quienes debe alcanzar cierta indulgencia, porque suelen ser ignorantes bien intencionados, y como por lo general son modestos, nadie los conoce ni cuenta con ellos ni les hace caso. Además, sus crímenes no traspasan los límites de la modesta y consabida colección, y aun, si ésta cae en manos de quien sepa eliminar, pueden, como tales coleccionadores, prestar algún servicio. Pero los hay -y perdónesenos la frase- los hay ... de colmillo retorcido, de éstos que han hecho a la charlatanería pedestal de su renombre, que encastillados en su soberbia, no se contentan con menos que con un Pontificado, que, por fortuna, allá se va en eficacia real con la del poder temporal de nuestro Santo Padre, pero que desconciertan los ánimos poco seguros y abusan de la inocencia, disfrazando sus procacidades e ignorancia con los nombres pomposos de tragicomedias, trilogías y zarzuelas, aún más solemnes y divertidas.

Por eso el pecho se ensancha y el alma se regocija, cuando cruzan por los aires del arte sonidos puros y limpios, audacias sanas y ecos patéticos de poéticos valles, melancolías inefables de sombrías hondonadas, tintineos brillantes de auroras que sonríen al despuntar allá en lo alto tras la erguida cumbre de las altas montañas, susurrar de bosques, murmurar de arroyos, risas, bailes, rezos, suspiros, todo el encanto, en fin, con que el espíritu del arte envuelve al hombre, ablandando su rudeza y haciéndole soportables las penosas realidades de la vida.

Bien haya, pues, el artista que, como el Sr. Villar, viene, con sus *CANCIONES LEONESAS*, a despertar en nuestras almas sensaciones tales, y bien haya esa región, tan rica en elementos de extraordinaria belleza, interpretados por el Sr. Villar con su fino instinto y un arte superior, como ofrenda del hijo cariñoso a la amantísima madre.

Y el Sr. Villar no confecciona racimos de acordes, ni contrapuntos despiadados, ni lo ligero disfraza de suntuoso, ni lo que es verdad convierte en falso, no; el Sr. Villar hace obra espontánea y natural, pero rica e inspirada, porque su instinto es fino y

delicado, lleva en el alma el sentimiento innato de lo que quiere expresar y sabe transmitirlo con encantadora poesía.

Tal es, en nuestro concepto, la obra del Sr. Villar, y por ella le felicitamos, creyendo sinceramente que el arte nacional, bien necesitado, por cierto, de tales manifestaciones, está también de enhorabuena con la publicación de esta segunda serie de *CANCIONES LEONESAS*".<sup>5</sup>

Es muy revelador este texto de Chapí. Prescindiendo del tono de soflama en que está redactado, muestra claramente la situación en que se encontraba lo que él llama, en expresión de su tiempo, el *arte nacional*. Pero lo curioso es que estas canciones leonesas de Rogelio Villar tampoco son nada extraordinario en el contexto, ni por razón del material escogido ni por la forma en que es presentado. Quien conozca la tradición musical leonesa sabe muy bien que hay muchas melodías en el folklore de León que contienen sonoridades mucho más ricas y originales que las que Rogelio Villar seleccionó para sus álbumes. Y tampoco en los arreglos pianísticos hay esa búsqueda honda de sonoridades radicales que aparece, sólo seis años más tarde, en las *Cuatro piezas españolas* de Manuel de Falla. Evidentemente, estamos ante dos concepciones y dos niveles diferentes, pero ello no impide que se puedan establecer comparaciones entre dos compositores contemporáneos. Lo cierto es que la novedad sonora que contenían los temas leoneses en el contexto general de las obras del mismo género pasó completamente desapercibida entre los compositores.

Como también pasaron desapercibidos en los ambientes musicales, y éste es el segundo ejemplo al que quiero referirme, las dos recopilaciones de música popular más importantes de la primera década de este siglo: el *Cancionero popular de Burgos*, de Federico Olmeda, y el *Cancionero salmantino*, de Dámaso Ledesma. Estos dos cancioneros abren una nueva época en el conocimiento de la música popular española de tradición oral, porque son el resultado de un trabajo de búsqueda directa en las fuentes, y representan el primer esfuerzo de clasificación y ordenación sistemática del folklore musical. Pero sobre todo estas dos obras son nuevas por razón de su contenido musical. En ellas aparecen por vez primera fórmulas rítmicas y sistemas melódicos inéditos en el repertorio "recopilado" y editado hasta entonces, presentes en tonadas arcaicas, cuya hechura demuestra que pertenecen a una cultura musical distinta en gran parte de la música escrita, de autor, la que hoy se llama "cultura" sin demasiada propiedad.

Cualquier músico con preocupaciones estéticas relacionadas con el llamado arte nacional y con deseo de renovar su lenguaje a partir de sonoridades, y al mismo tiempo arraigadas en un pasado musical remoto, podría haber visto en estos cancioneros, un abundante archivo de temas musicales que habrían proporcionado la ocasión de sacar el lenguaje musical de las citas directas más o menos veladas de lo popular, llevándolo hasta las sonoridades más vanguardistas que por entonces apuntaban en Europa. Pero el ambiente general no era propicio a la renovación y la búsqueda, porque era rutinario. Se trabajaba a corto plazo y se buscaba lo seguro, un éxito zarzuelero, aunque fuese efímero, sin meterse en problemas ni en complicaciones estéticas. Además, por aquella época era poco menos que impensable que en las tierras nordmesetarias de la Península hubiese una tradición musical tan rica y variada como la que aparece en estos dos cancioneros. El folklore musical, se pensaba, era la expresión de las tierras y pueblos poseedores de una singularidad y de una trayectoria histórica capaz de darles una personalidad propia, una categoría de región o de país. Y como este no era el caso de Castilla ni el de León, no es extraño que estas dos recopilaciones, las más ricas y originales en contenido musical hasta aquella época, sin duda alguna, pasasen desapercibidas.

De poco le valió al *Cancionero salmantino* el prólogo de Tomás Bretón, elogiando su riquísimo y originalísimo contenido musical y aquella invitación que el maestro hacía a los músicos a que lo conociesen e hiciesen uso de él:

"Fecunda y eterna madre del arte de la musa popular -así escribe Tomás Bretón-, habrán de impresionarse de ella los que quieren cultivarlo sin perder su fisonomía y naturaleza, Tiene España sobrados elementos, de opulenta variedad, para señalar en el divino arte de los sonidos personalidad eminente. Necesario, indispensable es al artista el conocimiento profundo, hasta llegar al tuétano de todo lo bueno que en el mundo se produzca; (...) pero tanto más valdrá su obra, cuanto más espontánea sea y se harmonice más con el ambiente y atmósfera en que se agite. Poseyendo, pues, nosotros, base tan sólida como la de nuestros cantos populares, bien podemos aspirar, si seguimos el camino que nos traza la propia Naturaleza, a emular, si no sobrepujar un día en la música la gloria de otras naciones más adelantadas que la nuestra." <sup>6</sup>

Con la perspectiva que el tiempo da a los hechos y a las palabras, sabemos hoy que, a pesar de estas palabras, la obra musical de Tomás Bretón en pro de un arte nacional se orientó por caminos bastante diferentes de los que él recomendaba aquí. Su trayectoria musical estaba ya demasiado definida cuando él daba estas consignas, a la edad de 57 años. Pero su escrito muestra una intuición que muy pocos músicos del momento manifestaron tener.

Si el trabajo de Dámaso Ledesma tuvo al menos la suerte de ser reconocido y presentado por uno de los músicos más renombrados de la época en que vio la luz, el cancionero burgalés de Federico Olmeda no consiguió siquiera ese pequeño favor, y sigue siendo hasta hoy mismo una de las recopilaciones más desconocidas, a pesar de encerrar en sus páginas riquísimos tesoros musicales. Bien convencido estaba de ello su autor cuando en las páginas introductorias de la obra (que, dicho sea de paso, muestran una de las visiones más claras acerca de la naturaleza y los valores de la música popular de tradición oral), escribe estas palabras certeras:

"Grande es la importancia que tienen los cantos que ofrezco en este volumen: entre ellos se ven melopeas y ritmopeas que denuncian incontestablemente un abolengo muy antiguo: tonalidades que nada tienen que ver con los modos mayor y menor modernos; ritmos que no obedecen a las leyes de las proporciones dobles y triples, binarias y ternarias que hoy tenemos en uso; su naturaleza, pues se funde con la del arte homofónico de la edad medieval: su antigüedad y conservación acusan por lo tanto en nuestro suelo una tradición no interrumpida popularmente hasta nuestros días. No he dicho sin fundamento que la musa popular castellana ha podido prestar sus cantinelas a las demás regiones." <sup>7</sup>

"Por mi parte -escribe Olmeda al final de su libro- no he recogido estas canciones para que publicadas vayan a ocupar un puesto reservado e inamovible en las bibliotecas. Por lo mismo declaro mi opinión de que todas las canciones de la Nación Española deben disponerse de modo que puedan ser objeto de estudio y de educación musical en los Conservatorios y Escuelas de música y de composición, y se debe procurar que se conserven en los pueblos en su estado nativo, para que los mismos pueblos vayan desarrollando más y más las fuerzas innatas de su naturaleza musical. No es conveniente que yo diga ahora cómo deben desarrollarse en los Conservatorios, de los que debe nacer hecho, o poco menos, el arte nacional, y en los que la enseñanza de estas canciones haría gran **provecho** a este fin, pues su exposición me llevaría muy lejos y no estoy además en condiciones de realizar las iniciativas que acaso algún día expondré." <sup>8</sup>

Ni llegaron esas condiciones, ni la obra de Olmeda, desconocida injustamente por los músicos, a excepción del también burgalés Antonio José, no menos injustamente

olvidado, consiguió aportar gran cosa a la renovación del arte nacional. Los vientos soplaban por entonces en otra dirección, y muy pocos compositores se arriesgaban a navegar cara a ellos. Hasta tal punto es verdad esto, que se puede afirmar que los tres músicos más representativos del primer nacionalismo español, Albéniz, Granados y Falla, manifiestan una cierta dependencia de este repertorio reiterativo y uniforme, a pesar de la capacidad creativa que sus obras demuestran.

### Un tratamiento musical tópico

La tercera y última deficiencia que queremos señalar respecto de estos repertorios, aunque sea brevemente, es la escasa elaboración de los acompañamientos pianísticos en las colecciones de música popular. Una lectura analítica de esos álbumes demuestra hasta qué punto la parte del piano crea y reproduce una serie de plantillas rítmicas (*seguidilla, jota, bolero, vito, fandango, petenera, soleá, malagueña*, por citar sólo las más repetidas) y un conjunto de clichés y sucesiones armónicas, buena parte de ellos relacionados con la sucesión acordal de la llamada cadencia andaluza, que vuelven constantemente a cada página. La influencia de este repertorio tópico, tanto en la zarzuela como en la obra de los compositores que buscan otras formas y sonoridades más elaboradas, es un tema cuyo estudio requiere larga dedicación, ya que es necesaria la lectura comparativa de un ingente número de páginas de música, pero es bastante fácil de detectar. Un caso muy claro de esta influencia, que podemos citar como ejemplo, es el de la tonada titulada *El paño moruno*. Presente en varios de los álbumes más conocidos, esta canción se difundió como uno de los arquetipos de la sonoridad característica de lo español. Pero no sólo se difundieron la melodía y el texto, sino también, y esto es lo curioso, la fórmula rítmica y armónica de su acompañamiento pianístico, hasta el punto de que Manuel de Falla también la recoge, junto con la melodía y texto, cuando elige esta tonada para formar parte de las *Siete canciones españolas*, aunque después la elabore profundamente. Contra la rutina y la superficialidad se alza, precisamente, la obra de Manuel de Falla, que alude a ella con una frase densa de contenido cuando afirma en su ensayo-homenaje a Felipe Pedrell, que éste fue un "maestro en el más alto sentido de la palabra, puesto que, con su verbo y su ejemplo, mostró y abrió a los músicos de España el camino seguro que había de conducirles a la creación de un arte noble y profundamente nacional, un camino que ya a principios de siglo se creía cerrado sin esperanza." <sup>9</sup>

En cuanto a Pedrell, al que no le duelen prendas de decir las cosas claras, deja bien descrita la situación en que se encontraba el folklore musical en la época a la que nos estamos refiriendo, cuando escribe estas afirmaciones tajantes en el prólogo a su Cancionero Popular musical español:

"En este despertar repentino de *folklore* (hay que decir la verdad, aunque sea dolorosa), los músicos, lo que se llama músicos profesionales, fuera de contadísimas excepciones, no figuran para nada. No tengo la pretensión temeraria de hacer investigaciones respecto a esta dejadez culpable. Además que sólo hay una: la de la incultura artística, y ésta hace innecesaria toda investigación. Eso sí, presentáronse colecciones y más colecciones de música popular, hechas por músicos tan incultos y tan desvalidos en achaques de música, que al mirar uno la adaptación armónica (i) de esa música, se ha de repetir dolorosamente aquello de Virgilio a Dante, guarda e passa; de la fidelidad de transcripción de los documentos folklóricos, guarda e passa, también: el traduttorees, siempre, traditore, y suerte, todavía, que no sea, cuando no lo es, trucidatore." <sup>10</sup>

## La obra de Felipe Pedrell

Hablando, pues, de nadar contra corriente, hay que poner a la cabeza a Felipe Pedrell, figura señera, batallador incansable en la guerra contra la rutina y la mediocridad que asolaban el panorama musical de la época a la que nos estamos refiriendo.

Aunque poco nuevo se puede decir acerca de la influencia decisiva de Pedrell en el arte nacional, no está de más puntualizar y aclarar algunos aspectos del papel que siempre se le ha asignado en relación con el nacionalismo musical español.

Por lo que se refiere a su labor de recopilador de música popular, hay que reconocer que su *Cancionero musical popular español* representa sin duda alguna un considerable esfuerzo de sistematización y de reflexión acerca de un material documental recogido a lo largo de toda su vida con un método y rigor desacostumbrados en el contexto. La postura militante de Pedrell en pro de un arte nacional tuvo mucho que ver con el conocimiento que llegó a adquirir de la música popular de tradición oral por medio de un contacto bastante directo con las fuentes de la misma. Hay que advertir, sin embargo, que el Cancionero de Pedrell no es ni la primera ni la más amplia ni tampoco la más rica musicalmente de las recopilaciones que se hicieron en su época. Ya hemos citado antes, y éste es el momento de recordarlo, que los cancioneros de Federico Olmeda y Dámaso Ledesma, que pasaron poco menos que desapercibidos en su momento son dos obras de mucha mayor envergadura musical y documental que la recopilación de Pedrell. Basta una lectura comparativa para comprobar esta diferencia.

Por otra parte hay que tener en cuenta que el cancionero de Pedrell es una obra muy fragmentaria e incompleta desde el punto de vista de la presencia musical de cada una de las regiones españolas. Examinando el contenido con rigor, el cancionero que Pedrell llama español es más bien un repertorio periférico en el que predominan los temas catalanes y levantinos, mientras que las regiones y pueblos del centro de la Península, poseedoras de tradiciones musicales abundantísimas, muy ricas en sonoridades poco menos que inéditas en la época de Pedrell, y notables por su arcaísmo, o están representadas de una forma meramente simbólica, o están completamente ausentes. A pesar de ello, el cancionero de Pedrell sigue siendo citado, todavía hoy, como una de las recopilaciones documentales de mayor importancia por su contenido, y sigue siendo usado por los músicos como referencia ineludible y como fuente temática relevante, lo cual está bastante lejos del valor real de este cancionero en el contexto de las otras obras de recopilación.<sup>11</sup>

Un segundo aspecto de la labor de Pedrell que también necesita ser aclarado, relacionado también con su cancionero español, es el trabajo de armonización de las melodías contenidas en el mismo. Estas armonizaciones, aunque novedosas para lo que en la época se hacía, están bastante lejos de tener la importancia y el valor que a veces se les ha dado. La opinión favorable que Manuel de Falla expresa acerca de este trabajo pedreliano está dictada más bien por el cariño y respeto a la memoria de quien fuera su maestro, quizá más bien su consejero, que por el valor real del mismo, a años luz de lo que Falla era capaz de hacer. Es indudable que Pedrell descubre la naturaleza modal de las melodías de su cancionero y consigue a veces crearles un ámbito sonoro bastante acorde con ellas. Pero es también cierto que otras veces se pierde en sonoridades arcaizantes extrañas a lo que pide la melodía, o en sucesiones acordales que muy poco tienen que ver con la naturaleza sonora de los sistemas melódicos de los cantos que

armoniza. En el trabajo creativo que supone el tratamiento sonoro de las melodías populares, los llamados discípulos de Pedrell fueron muchísimo más lejos que su maestro, a pesar de que el punto de partida fuese muy semejante.

Finalmente, también exige una revisión a fondo la opinión que Pedrell mantiene acerca de la música popular como continua referencia temática en la música de autor española. Los dos últimos volúmenes de su cancionero son un intento de demostrar, en palabras del propio Pedrell, que "el canto popular y la técnica de la escuela musical española constituyen y afirman la nacionalización del arte, merced a la tradición técnica constante y cuasi general de componer sobre la base del tema popular."<sup>12</sup> En un trabajo reciente acerca de las raíces populares en el Cancionero Musical de Palacio, me extendí en demostrar, creo que de forma bastante convincente, que la relación entre la música popular y la de autor en siglos pasados es imposible de probar, por el simple hecho de que la música de tradición oral sólo la conocemos documentalmente desde hace un siglo, hecho que impide establecer las comparaciones que aclaren ese pretendido parentesco.

Para Pedrell fue obsesivo el tema de esta relación fontal de la música popular respecto de las de autor, hasta el punto de llegar a ser fundamento y justificación de su quehacer como compositor. Pero sobre todo fue la idea que, continuamente repetida por él como proclama y manifiesto (recuérdese *Por nuestra música*), logró encender en otros músicos la llama interior que a él le consumía. Por ello, sea lo que fuere de su obra y de la verdad del hecho que él tenía por cierto, a Pedrell debe la escuela nacionalista española el inicio de la andadura hacia una meta que él dejó bien perfilada.

## **Isaac Albéniz y Enrique Granados**

Si hay dos músicos cuya obra puede calificarse como música española, éstos son Albéniz y Granados. Lo difícil es, sin embargo, concretar qué es lo español en ellos, porque son compositores que casi nunca parten de citas literales de música popular. La dificultad para el análisis de sus obras en este aspecto se hace todavía mayor por el hecho de que las melodías que inventaron están presentes en la memoria colectiva ya desde hace casi un siglo y se han popularizado hasta el punto de llegar a ser referencia obligada cuando se quiere tipificar la sonoridad de la música española. Por ello es necesario cierto distanciamiento, si se quieren analizar con objetividad los elementos musicales presentes en la obra de estos dos músicos.

Refiriéndonos sobre todo a la obra para piano, en la que estos dos compositores dejaron lo mejor y lo que la crítica ha considerado más valioso de su producción, hemos de tener en cuenta, para comenzar, que las fuentes de conocimiento de la música popular para estos dos compositores fueron, salvo excepciones, las mismas que para los demás músicos de la época, es decir, los repertorios más difundidos de folklore de salón, a los que venimos aludiendo desde el principio. En consecuencia ellos estaban forzosamente condicionados por las limitaciones de ese repertorio, como punto de partida. Pero al ser dos músicos dotados de excepcional inspiración, no necesitaban más que un leve apoyo temático, melódico o rítmico, para que su enorme capacidad de inventiva se pusiese en actividad. Escuchadas bajo esta perspectiva las obras de estos dos compositores muestran claramente lo que en ellas hay de sustrato popular y lo que es inventiva personal.

En el aspecto rítmico, las citas del repertorio por entonces en uso son constantes y reiterativas en las obras de ambos músicos. No es difícil descubrir el parentesco

cercano entre ellas y los clichés rítmicos de los géneros populares más conocidos. En Albéniz, estas referencias son clarísimas y continuas. En Granados, las ataduras rítmicas son en ocasiones más leves, pero también existen. Si escuchamos atentamente las *Danzas españolas*, por ejemplo, es bastante fácil llegar a percibir las. En cambio los parentescos melódicos con el repertorio usual son más difíciles de descubrir, porque son mucho más sutiles. La búsqueda constante de nuevas sonoridades que caracteriza la obra de estos dos músicos va revistiendo las referencias a lo popular de una riqueza de matices y de una hondura musical cada vez mayores. Una cosa es cierta, sin embargo: en uno y otro compositor hay una presencia constante de lo andaluz y lo gitano como equivalente a lo español. En Albéniz, esta presencia llega a ser casi maniática. En Granados es menos acusada, sobre todo en *Goyescas*, que ya tiene otras connotaciones. Pero a uno y a otro músico les resulta difícil salir de las sonoridades y del colorido andaluz, presente en gran parte de sus obras. En las piezas que evocan otras tierras de España, las referencias vuelven a ser un tanto tópicas: para Aragón y Navarra, y aun para Valencia, la jota; para Cataluña, la sardana; para el Norte, un melodismo más suave, ondeando sobre ostinatos acordales; y para Castilla..., para Castilla, nada especial. Si acaso, una seguidilla, que inevitablemente la emparenta musicalmente con Sevilla.

Por ello, a pesar del indiscutible valor de la obra de estos dos músicos, o más bien, teniendo en cuenta su enorme capacidad creativa, no puede uno menos de preguntarse hasta dónde habrían llegado, de haber tomado contacto más directo con la tradición oral viva, o de haber conocido otros repertorios populares ya editados por aquella época. Quizá la *Suite Iberia*, a la vez que el monumento pianístico que culmina la obra de un músico genial, hubiese podido ser de verdad ibérica, aunque hubiese sido un poco menos andaluza. Y quizá las *Goyescas* hubiesen adquirido una hondura más castellana, sin perder la gracia castiza.

Aunque quizá no era todavía el momento de una mayor profundidad, de un acercamiento a las raíces, no puede uno menos de tener presentes, al escuchar a Granados y Albéniz, las palabras que Béla Bartok escribiera, aclarando su forma personal de acercarse a la música popular:

"Por paradójico que parezca, sostengo sin titubear que una melodía, cuanto más primitiva es, menos requiere una fiel armonización para su acompañamiento. Tomemos como ejemplo una melodía desarrollada solamente sobre dos grados sucesivos (y hay muchos casos así en música campesina árabe). Se ve claro que estos dos grados sujetan mucho menos la invención del acompañamiento en comparación con lo que podría obligar, por ejemplo, una melodía sobre cuatro grados. Además, en las melodías primitivas no se encuentra referencia alguna a una concatenación estereotipada de tríadas. Este hecho negativo no significa más que la ausencia de ciertas sujeciones, y entonces, por lo contrario, una gran libertad de movimiento: naturalmente, para quien sepa moverse. Así, dicha libertad permite dar vida a las melodías en los modos más diversos y aun recurriendo a los acordes de las tonalidades más lejanas. Casi me atrevería a decir que la aparición de la denominada politonalidad en la música mingara y en la de Stravinsky podría ser explicada, en parte por/lo menos, a través de esta posibilidad ofrecida por las melodías primitivas."<sup>13</sup>

Este material sonoro primitivo y arcaico, esencial, diríamos, ya estaba recogido en algunas recopilaciones, por la época de nuestros dos músicos, pero les pasó desapercibido, a ellos como a casi todos.

## Manuel de Falla

La búsqueda y hallazgo de las sonoridades radicales que subyacen en la música popular, sólo iniciada en Albéniz y Granados, es ya una realidad en la obra de Manuel de Falla. La amplísima bibliografía acerca de su vida y su obra permite seguir paso a paso el itinerario recorrido por el maestro hasta conseguir una depuración sonora que llega a la raíz más honda de la música española.

Por lo que se refiere al tema que aquí nos ocupa, basta con recordar dos aspectos de la obra de Falla ya bien conocidos y estudiados. Por una parte, la relación estrechísima de una buena parte de sus obras con la música andaluza. Esta relación adquiere ahora matices casi inéditos. Por una parte, Manuel de Falla se aleja, ya desde su primera obra significativa, *La vida breve*, del repertorio tópico andaluz más conocido. Los temas, de creación personal del músico casi en su totalidad, según nuestra opinión, y en contra de lo que García Matos se empeña vanamente en demostrar, tienen muy poco que ver, excepto en algunos rasgos sonoros cadenciales, con lo que hasta entonces se había entendido por música andaluza. El canto adquiere en esta obra una hondura desconocida, porque no rehuye ni suaviza las asperezas interválicas autóctonas, que la música de salón había corregido casi siempre; y los ritmos reflejan la enjundia misma de la dinámica de las percusiones y toques de guitarra que acompañan al cante jondo. Este camino hacia la esencia de las sonoridades de la música andaluza, que Falla inicia en *La vida breve*, lo sigue recorriendo siempre, con matices y sonoridades diferentes, aunque siempre radicalmente semejantes, en *El amor brujo* y *Noches en los jardines de España*, y llega a su culminación en la *Fantasia Baética*, la obra más esencialmente andaluza de cuantas escribió.

Pero al mismo tiempo que recorre este camino, Falla no se ciñe a estas sonoridades sureñas de su tierra natal, sino que también ahonda en aquellas otras que descubre en las tradiciones populares de otras tierras. Esto es claro ya desde su temprana obra, *Cuatro piezas españolas*, en la que elabora un tema aragonés y otro norteño con la misma profundidad con que trata lo andaluz. Lo mismo sucede con las *Siete canciones españolas*, obra en la que ya predominan los temas no específicamente andaluces, y con la que Falla quiere, sin duda, ofrecer una visión antológica, aunque muy resumida, de la riqueza musical rítmica y melódica de la tradición musical popular española en su conjunto. Respecto de esta obra, es digno de notar cómo Manuel de Falla consigue una resonancia esencialmente "española", debido a la hondura con que los temas son tratados en la parte pianística, a pesar de que en la elección de las canciones no se sale de los repertorios al uso editados hasta la fecha (excepción hecha, no está de más recordarlo, de las recopilaciones de Olmeda y Ledesma, de las que no hace uso alguno). El universalismo de la obra de Falla respecto de la tradición musical española en su conjunto se hace ya del todo evidente en *El sombrero de tres picos* y en *El retablo de maese Pedro*, culminando después en el *Concierto para clavicémbalo*, cuyo tema generador, como se sabe, incluye resonancias hispanas no sólo amplias, sino también proyectadas hacia el pasado musical español.

Para terminar esta breve reseña sobre la obra de Falla, quiero aludir a un segundo aspecto que considero no suficientemente aclarado todavía, a pesar de que se considera casi definitivamente zanjado. Me refiero a la utilización, por parte de Manuel de Falla, de citas directas de música popular como punto de partida de su trabajo de compositor. Después de los tres estudios que D. Manuel García Matos dedicara al rastreo de temas populares en cuatro obras de Manuel de Falla, a saber, *La vida breve*, *las Siete canciones españolas*, *El sombrero de tres picos* y *El retablo de maese Pedro*, debería parecer que la cuestión ha quedado definitivamente aclarada a favor de las conclusiones

que García Matos extrajo de su análisis: efectivamente, la mayor parte de la obra de Falla "se nos muestra construida a base de documentos folklóricos enteros y veros, sobre el documento o, en vista del documento, que no, vagamente, sobre sus aromas y esencias"<sup>14</sup>, como habían venido opinando críticos y musicólogos de tanta solvencia como Adolfo Salazar, Jime Pahissa, Ángel Sagardía, Gilbert Chasse y Bartolomé Pérez Casas, entre otros. Creo que estos trabajos de nuestro renombrado etnomusicólogo tienen que ser revisados en profundidad, así como las conclusiones que saca de su rastreo temático. Por mi parte ya creo haber hecho esta revisión, por lo que se refiere a la partitura de *El sombrero de tres picos*, en una ponencia que presenté hace dos años al Congreso "España y los Ballets Russes de Serge Diaghilev"<sup>15</sup>, en la que me ocupé de seguir paso a paso el itinerario de García Matos, llegando a una conclusión totalmente diferente de la que él sacó, que puede resumirse así: si es evidente que Falla emplea de vez en cuando algún tema popular citándolo puntualmente, en la mayoría de los casos crea o transforma los materiales melódicos. Esta conclusión me parece todavía mucho más evidente al analizar *La vida breve* y *El retablo de maese Pedro*, en cuyas partituras García Matos se pierde en una búsqueda que se asemeja mucho más a una labor policíaca a la caza de huellas que a un análisis musicológico sereno. Las citas literales sólo aparecen con absoluta claridad en las *Siete canciones españolas*, obra en la que, evidentemente, Falla intentó claramente el tratamiento musical de melodías tomadas literalmente del fondo popular presente en las colecciones de la época, consiguiendo, por otra parte, una obra tan genial y personal, subrayo esta palabra, como todas las demás que escribió.

En la obra de Manuel de Falla, el nacionalismo musical español alcanza, pues, una hondura, una amplitud y unas dimensiones nunca superadas después por la obra de ningún compositor, tomada de forma global.

## Conclusión

Como dije al comienzo, he limitado mi trabajo a intentar esclarecer la forma en que el folklore musical influyó en la configuración del nacionalismo musical español. Tratar de aclarar, aunque sea sumariamente, en qué medida y en qué manera la música popular ha seguido estando presente en la obra de los compositores españoles del presente siglo, sería un intento vano. Un trabajo de estas dimensiones requeriría miles de horas de búsqueda y de análisis, que es imposible hacer en poco tiempo.

Pero además, nos podemos preguntar seriamente si ese trabajo tendría alguna utilidad. Porque si es un hecho que la mayor parte de la producción musical española de este siglo permanece olvidada y archivada, ¿a quién puede interesar hoy cualquier estudio que se haga sobre ella? Las preocupaciones actuales de los intérpretes y de los compositores se centran sobre un objetivo que parece más urgente, y que sin duda lo es: sacar definitivamente a la música española del retraso general en que está sumida desde hace varios siglos, y ponerla a la altura del tiempo presente. Y en esta andadura necesaria, si algo ha quedado por el camino es la obra más inmediata, la de este siglo, para la que apenas hay lugar, porque se la considera, salvo raras excepciones, periclitada y atada a un pasado que hay que superar.

Sorprendentemente, se ha afirmado que el folklore, entre otras causas, ha sido culpable de este retraso, por ser un recurso al que frecuentemente han acudido los compositores para asegurarse un éxito fácil y para paliar la falta de inventiva. Creemos que esta apreciación es injusta, y debe ser revisada. En primer lugar porque a partir de melodías populares se han compuesto obras imperecederas a lo largo de varios siglos

de historia de la música. Segundo, porque lo que da el valor verdadero a una obra musical no es el punto de partida, sino el resultado final. A este propósito hay unas reflexiones muy clarividentes de Béla Bartók, que avaladas por su propia trayectoria como compositor, echan por tierra esa opinión tan corriente. Dice así Bartók:

"Generalmente se considera que la armonización de las melodías populares es, a fin de cuentas, algo relativamente fácil, o por lo menos mucho más fácil que la escritura de una composición sin ayuda temática alguna. Así suele decirse que el trabajo de armonización ofrece al compositor la ventaja de una liberación a priori de una parte del esfuerzo: justamente el de la invención de los temas. Tales ideas son completamente equivocadas. En realidad, saber tratar las melodías populares es uno de los más difíciles trabajos que existen, y sin más, lo podemos considerar idéntico al de compositor de músicas "originales", cuando no más difícil. (...) Para elaborar un canto popular no se necesita por cierto, como suele afirmarse, menos inspiración que la requerida para cualquier otra composición. (...)

En la música, como en la literatura, en la escultura y en la pintura, no tiene importancia alguna saber y conocer el origen del tema, pero sí la tiene ver cómo ha sido tratada aquella materia. En este cómo reside justamente toda la preparación, la fuerza expresiva, la capacidad de construir; en fin, la personalidad del artista. (...)

Por ello podemos decir: la música popular alcanza importancia artística sólo cuando por obra de un gran talento creador consigue penetrar en la alta música culta y, por lo tanto, influir sobre ella. En manos de quien no tiene talento, ni la música popular ni cualquier otro material musical puede adquirir valor. Es decir: contra la falta de talento, para nada sirve apoyarse en la música popular o en otras cosas. El resultado, en uno u otro caso, sería siempre el mismo: nada."<sup>16</sup>

La contundencia de este juicio está garantizada por los hechos. Sin embargo, tampoco vamos a decir que durante décadas enteras ha faltado el talento a los compositores españoles. Sería ridículo e injusto afirmarlo. Si en las últimas seis décadas la música española no logró despegar del todo de su pasado y entrar en la corriente europea, ello ha sido debido, sin duda, a causas muy complejas que no se pueden tipificar con afirmaciones simplificadoras.

Una cosa es cierta, sin embargo: el recurso al folklore, muy frecuente en los músicos españoles hasta hace unas tres décadas, y todavía constatable hoy de vez en cuando, sobre todo cuando un compositor se ve obligado a incluir alguna referencia temática por alguna razón ajena a la misma música, no es precisamente modelo de buen hacer. Se sigue acudiendo prácticamente a las mismas fuentes de siempre, porque se ignora qué es y dónde se encuentra, en música tradicional, lo más hondo, lo más representativo, lo más rico en sonoridades, lo más original y característico, y lo que ofrece, por lo tanto, la posibilidad de un tratamiento musical más rico en consecuencias sonoras.

Ciertamente, éstos no son tiempos de acudir al folklore como fuente temática. En la música contemporánea soplan hoy otros vientos, quizá en demasiadas direcciones como para que quienes intentan hacer música de hoy encuentren un norte seguro. Pero de ahí a llegar a afirmar, como se ha hecho alguna vez, que ya no tiene sentido seguir expresándose a través de la lengua del folklore, cuando el primero en abandonarlo ha sido el propio pueblo, además de no ser verdad, parece un tanto sangrante, porque el pueblo no ha abandonado su folklore, sino que ha sido despojado de él por la fuerza. De su folklore, y además de toda la cultura y las formas de vida que fueron su patrimonio durante siglos, y que podrían haber inspirado las nuevas formas de cultura y vida que exige una sociedad en continuo y acelerado cambio. La ruptura se ha impuesto por la fuerza de unos hechos que se dicen irremediables, y los músicos no han alzado su

voz para denunciar un hecho tan lamentable, ocupados como están, cada uno en su isla, en abrirse un hueco, aunque sea a codazos y empujones.

Pero a pesar de este panorama un tanto sombrío para el folklore en los tiempos que corren, cabe esperar que éste vuelva a encontrar un lugar, el que le corresponda, si algún día llega a ser conocido en profundidad, y si algún día vuelve la cordura a los músicos, como ya ha llegado hace tiempo a quienes ejercen en otros campos del arte, en los que toda técnica, todo lenguaje y todo estilo es practicado y es acogido, siempre que no sea una estéril repetición del pasado, sino un camino para la expresión sincera de algo que se lleva dentro y se quiere comunicar a otros seres humanos.

#### NOTAS

1. MANZANO ALONSO, Miguel: "La música en España, hoy: el Folklore Musical", en *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, nº 204, noviembre, 1990, pp. 3-18.

2. Los dos primeros trabajos de M. García Matos aparecieron en la revista *Música, de los Conservatorios españoles*, en los núms. III-IV, enero-junio de 1953, págs. 41-68, y en el núm. VI, octubre-diciembre de 1953, bajo el título "Folklore en Falla", I y II. El tercero fue publicado en el *Anuario Musical del I.E.M.*, XXVI, 1972, pp. 173-197.

3. El concepto de folklore urbano con relación a España está todavía por estudiar, definir y tipificar en géneros y especies.

4. En una comunicación libre al III Congreso Nacional de Musicología, Emilio REY GARCIA y Víctor PLIEGO DE ANDRES recogen y presentan un catálogo poco menos que exhaustivo de los cancioneros de música popular publicados en España hasta el año 1910. La comunicación, titulada "La recopilación de la música popular española en el siglo XIX. Cien Cancioneros en cien años", está próxima a ser publicada, con las Actas de dicho Congreso. Tomamos los datos de este epígrafe del trabajo de E. REY y V. PLIEGO.

5. VILLAR, Rogelio: *Canciones leonesas, II*; sin pie de imprenta, 1904.

6. LEDESMA, Dámaso: *Cancionero Salmantino*; Madrid, 1907.

7. OLMEDA, Federico: *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*; Sevilla, 1903, reedición de la Diputación Provincial de Burgos, 1975, pp. 13-14.

8. OLMEDA, Federico: *ibid.*, p. 205.

9. MANUEL DE FALLA: *Escritos sobre música y músicos*, introducción y notas de Federico Sopena, Madrid, col. Austral, A 53, 4a edición, Madrid, 1988, p. 84.

10. PEDRELL, Felipe: *Cancionero musical popular español*, Barcelona, 1958, 3a edición, tomo I, p. 32.

11. Véase, por ejemplo, SAGREDO ARAYA, Humberto: *El núcleo melódico*, Temas de Etnomusicología, Universidad Simón Bolívar, Venezuela, 1989; se citan únicamente ejemplos del Cancionero de Pedrell, en las pp. 68 y ss., a pesar de que es ya más bien una obra histórica.

12. PEDRELL, Felipe: *ibid.*, tomo III, portadilla.

13. BARTOK, Béla: *Escritos sobre música popular*, Siglo XX Editores, México-Madrid, 1979, p. 93.

14. GARCIA MATOS, Manuel, artículo "Folklore en Falla", citado en nota 1, p. 68.

15. MANZANO ALONSO, Miguel: "Fuentes populares en la música de <El sombrero de tres picos>"; ponencia presentada al Congreso 'España y los Ballets Russes de Serge Diaghilev', Granada, 1989. Trabajo inédito.

16. BARTOK, Béla, o. c., pp. 86 y ss.