

LOS ARCHIVOS DE MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL (FOLKLORE MUSICAL)

Trabajo incluido en la obra *El archivo de los sonidos: La gestión de los fondos musicales* Colección 'Estudios profesionales', 02. ACAL (Asociación de Archiveros de Castilla y León). Salamanca, 2009, pp. 437-455.

A diferencia de otros géneros y especies de música, la que denominamos *música popular de tradición oral*, llamada en general *folklore* o *folklore musical*, tuvo como único soporte la memoria de los cantores y cantoras hasta el momento en que comenzó a ser transcrita en escritura musical, cosa que sucedió en España a partir de las últimas décadas del siglo XIX. Para orientar a los lectores en este mundo musical tan singular, comienzo por establecer unas cuantas pautas que les ayuden a situarse en un campo muy diferente de aquel en el que habitualmente se mueven los investigadores que se dedican a consultar archivos de música, sea cual sea la finalidad de la tarea que desarrollan.

Las músicas de tradición oral, una veta de cultura y de práctica musical diferente de la música escrita o de autor

Éste es el punto de partida que todo investigador de la tradición musical popular ha de tener en cuenta. Las músicas populares, canciones o toques instrumentales, salvo un número muy escaso entre miles y miles, no son composiciones musicales escritas por un autor, sino que pertenecen a una veta de cultura musical diferente. Las músicas de autor hay que buscarlas en los archivos de los lugares e instituciones a donde fueron a parar una vez que los compositores las escribieron o, en su caso, las dieron a la copia para que fuesen utilizadas y difundidas lo más posible, de acuerdo con las posibilidades siempre limitadas que tuvieron los talleres donde se copiaban los manuscritos o se imprimían las obras. Por el contrario, las músicas populares de tradición nunca se escribieron, sino que se han conservado en la memoria de los cantores y cantoras, que las fueron aprendiendo unos de otros con el único apoyo y soporte de la memoria. Los cantores y cantoras y los músicos instrumentistas que han venido interpretando hasta hoy mismo las músicas tradicionales son el último eslabón de una cadena cuyo primer cabo se pierde en los siglos pasados, sin que sepamos demasiados detalles concretos acerca de cada uno de los eslabones intermedios. Así pues la memoria, tanto la individual de cada cantor, como la colectiva que es la suma de las individuales, es y ha sido el único soporte y archivo en el que se han venido conservando, transformando, y en su caso inventando las canciones que han pasado a las páginas de los cancioneros, una vez escritas en signos musicales.

Antes de tratar directamente sobre archivos y fondos documentales relacionados con la música popular de tradición oral, considero conveniente aclarar algunos aspectos relativos a la forma en que se desarrolla la creatividad en la música de tradición oral, y sobre la naturaleza especial de estos archivos de esta música, que denominamos generalmente cancioneros populares.

Características de la memoria como soporte y como archivo

A diferencia de la fidelidad de la escritura (lo escrito, escrito queda), la memoria es un soporte que conlleva un componente variable de infidelidad. Hay personas con buena y con mala memoria; las hay que retienen fielmente durante largo tiempo, y las hay que olvidan fácilmente; hay quien no canta si no recuerda bien, y hay quien canta y si no recuerda bien inventa sobre la marcha; y entre los intérpretes de la canción tradicional, hay quien afirma que está cantando lo que aprendió, pero sabe muy bien que está inventando, del todo o en parte. Y además ha tenido que haber quien, como consecuencia de una práctica muy larga de cantar, y de un talento natural especial cultivado y activado por esa práctica, ha llegado a ser capaz de inventar, en todo o en parte, una tonada o un toque instrumental nuevo, dentro de ese estilo tradicional, en el que siempre estuvo inmerso desde la niñez. En este último caso, ese nuevo invento, que lleva todos los rasgos sonoros del estilo aprendido y practicado largo tiempo, pasa a engrosar la herencia musical del colectivo al que ese cantor pertenece, pues los demás lo aceptan como algo propio, porque se reconocen en ese nuevo producto musical. Baste por el momento esta información escueta del comportamiento de la memoria para comprender que no todos los cantores y cantoras son igualmente fiables, y que no todos transmiten con igual fidelidad lo que aprendieron dentro del colectivo de que forman parte.

La exactitud en la reproducción del original, primera cualidad que hay que exigir a un buen intérprete de música de autor, no es siempre imprescindible en música de tradición oral para que haya fidelidad a esa tradición, porque se trata de una tradición en constante cambio, debido a la influencia de muchos agentes personales o externos. Lo que sí se puede afirmar, porque es constatable en hechos musicales, es que los cambios producidos por el soporte que es la memoria afectan a las tonadas en muy diversas formas. Hay cambios que no modifican más que levemente el invento musical que se aprendió. A las músicas que muestran estos cambios las denominamos *variantes melódicas* de un tipo melódico, porque muestran sólo leves diferencias en los rasgos sonoros, que no afectan a lo esencial, y que permiten seguirlo reconociendo. Y hay cambios que por afectar a algún detalle clave de la melodía o del ritmo, confieren a una tonada una sonoridad nueva, en la que se puede seguir reconociendo el invento original, pero con unos rasgos nuevos, que lo apartan bastante de él. También a esta clase de tonadas las denominamos variantes, a pesar de que por simple comparación entre unas y otras reconocemos esa transformación, a veces profunda, que producen en el perfil sonoro del invento (tipo melódico) original, hasta convertirlo a menudo en otro tan distinto, que es difícil adivinar el parentesco entre ambos, si no se tiene gran perspicacia musical. Y sólo hablamos ya de un nuevo tipo melódico cuando los cambios afectan a lo que llamamos rasgos definitorios, que configuran claramente un invento melódico diferente, a pesar de que se perciba todavía un parentesco muy lejano con el tipo.

Son precisamente estos comportamientos de la memoria de los intérpretes, junto con la capacidad creativa que se da en algunos casos, los que han contribuido a que el repertorio popular tradicional, cuyo primer estadio, si nos referimos al que lleva como soporte las lenguas vernáculas, debió de tener mucho que ver con las canciones de los músicos de oficio tardomedievales, no haya dejado, desde entonces hasta hoy mismo, de crecer y diversificarse en miles y miles de tonadas, nacidas unas veces de la propia evolución de las anteriores por las vías que hemos indicado, y también otras muchas de cruzamientos, prestaciones y aportaciones de todo tipo y de muy variado origen y estilo.

Los límites de la memoria

Conviene hacer dos aclaraciones acerca de la memoria como soporte de la música. La primera, muy importante, es que la memoria tiene unos límites que afectan a la longitud de la melodía. El músico que escribe puede inventar, puede *componer*, decimos, una obra de grandes dimensiones, tanto en tiempo como en amplitud sonora polifónica y tímbrica. Un tema brevísimo puede así dar origen a una obra de proporciones muy grandes. Pero el músico tradicional no puede hacer lo mismo, porque no tiene la ayuda de los signos escritos, ni para recordar por dónde empezó, ni para desarrollar con amplitud el tema, ni para añadir nuevos sonidos que armonicen la melodía inventada. No puede, en suma, crear una *composición*, y tiene que limitarse a inventar formas muy breves, sobre el soporte de un texto poético también breve (o, si es largo, dividido en tramos breves de idéntica mensura) que le sirva de norma para la estructura de la melodía y de punto de partida para la fórmula rítmica.¹ (*ésta será la nota 1*)

De esta doble condición se derivan profundas diferencias entre el repertorio popular y el de autor. Al compositor le bastan tres o cuatro temas brevísimos para crear una obra de grandes dimensiones, porque conoce y utiliza los recursos musicales que los desarrollan, aplicando toda su capacidad de inventiva a ese trabajo de ampliación de los temas. Por el contrario, el músico popular se ve obligado a inventar constantemente nuevos temas, nuevas ideas, nuevas ocurrencias musicales (recordemos: uno y otro sólo inventan en parte, y a partir de lo que ya conocen). Una obra de autor, si éste es buen músico, sorprende, agrada y cautiva por la variedad de recursos de inventiva que un simple y breve tema suscita en la imaginación creativa del compositor. En cambio un cancionero tradicional sorprende, maravilla y admira por la innumerable cantidad de inventiva musical que contiene. Pero claro está, con la condición que se lean (se canten) con detenimiento los cientos o miles de tonadas que llenan sus páginas. Condición que, preciso es decirlo, no se da casi nunca, porque en general, los músicos profesionales desprecian y minusvaloran las obras maestras que a cada paso aparecen en las páginas de una recopilación, simplemente porque son breves. No digamos los que, aunque se consideren estudiosos de la música tradicional, tienen dificultades para saber cómo suena lo que está escrito en signos musicales: lo que éstos suelen hacer es quitar importancia al estudio de la música como tal, y dedicarse a estudiar en las músicas populares tradicionales todo lo que no es música, con lo cual pueden disimular un poco su ignorancia. Así son las cosas.

Segunda aclaración: la memoria también tiene unos límites de amplitud en cuanto al número de músicas que un cantor puede retener con claridad y con la fidelidad relativa a la que nos hemos referido. La experiencia del contacto con los cantores y cantoras demuestra que en el caso de los intérpretes mejor dotados de memoria, rara vez se sobrepasan las cincuenta o sesenta tonadas. A veces, sobre todo en el género religioso y cuando se trata de canciones de tipo ritual, los cantores y cantoras se ayudan de un texto escrito, normalmente copiado a partir de la memoria. Pero ni aun en estos casos se suele saltar la cifra que hemos indicado. De esta limitación se deduce una consecuencia muy importante: si en un ámbito geográfico determinado se quiere recoger el repertorio con cierta abundancia y con la totalidad de

¹ Nos referimos sólo a la música tradicional de nuestras tierras. Porque es bien sabido que en determinadas culturas musicales se pueden retener, por procedimientos que excluyen la escritura, pero nunca un larguísimo trabajo de retentiva, que puede durar años, melodías de una duración muy larga. En todo caso, más que en el campo de la música popular tradicional, estamos aquí en el ámbito de lo que podríamos denominar para entendernos "música culta" de las culturas musicales no occidentales, a pesar de la imprecisión del término.

los géneros y especies que lo integran, hay que buscar información en el mayor número posible de cantoras y cantores, siempre representantes del colectivo al que se refiere la recopilación.

Repetir, transformar, inventar

Con estas tres palabras se pueden denominar los tres diferentes procedimientos, casi nunca separados completamente, por los que cantores, cantoras y músicos instrumentistas han conservado, reinterpretado y ampliado desde hace siglos el repertorio de las músicas tradicionales.

Precisemos un poco más estos tres comportamientos. La mayor parte de los cantores y cantoras se limitan a repetir lo que aprendieron, con la mayor fidelidad que pueden. Así se desprende de los frecuentes comentarios que se les suelen escuchar en las sesiones de grabación en grupo, cuando surgen discusiones acerca de si una tonada se canta de ésta o de otra manera, si es así o no es así. Estas formas de hablar demuestran que hay un cierto empeño en no cambiar las melodías, como si cualquier modificación se considerase como un deterioro. Estaríamos aquí en el caso de una especie de memoria colectiva. Pero cuando un informante canta o toca solo, se observan muchas más vacilaciones, sobre todo en los pasajes finales de las melodías, o en determinados sonidos en que se le oscurece la memoria, al sobreponerse y mezclarse en ella comportamientos propios de sistemas melódicos diferentes, como pueden ser los modales y los tonales, las sonoridades mayores y menores, o cualesquiera otros que están integrados por series casi completamente idénticas. Como he dicho, estas vacilaciones producen a menudo en las tonadas una ambigüedad sonora que las deja como a medio camino entre dos sonoridades definidas. Pero conviene aclarar que en estos casos el intérprete no comete una infidelidad al original, ni tampoco lo deteriora, porque éste es un comportamiento propio de la memoria como soporte.

El caso del intérprete inventor es bastante diferente. Me refiero al que lo es de verdad, no a aquel cantor o instrumentista al que sólo se le alcanza modificar una melodía introduciendo una serie de adornos, en general bastante repetitivos, a veces afortunados o inspirados, que den un sello personal a la interpretación. Que hay cantores y cantoras capaces de inventar, es un hecho que todavía hemos podido comprobar por testimonios cercanos quienes hemos andado muchas veces entre ellos. Pero sobre todo es comprobable por los resultados. Hay géneros o secciones del repertorio tradicional que son el resultado de sucesivas invenciones sobre un mismo tipo melódico, como el *fandango* la *seguidilla*, y no son sino diferentes maneras, unas más afortunadas o inspiradas que otras, de inventar algo diferente sobre un mismo tipo básico.

Pero además de estos casos, que sólo son inventos a medias, es evidente que cada tipo melódico distinto es una nueva invención musical que se le ha ocurrido a algún cantor con mucha práctica y dotado de imaginación creadora. El cancionero popular tradicional en bloque tiene que ser en su mayor parte obra de esos cantores, que han ido transformando creativamente, durante siglos, lo que en los comienzos seguramente serían músicas inventadas por profesionales y transmitidas a la gente de ciudades, villas, pueblos y aldeas por músicos ambulantes más o menos profesionales. Y entre esos inventos los hay muy inspirados, los hay pasables y los hay también reiterativos, que no dicen nada especial; como también los hay de baja calidad musical, de mal gusto. Aunque de gustos no se deba escribir como norma general, sí puede un músico (y quizá deba, en ocasiones) comprometerse haciendo un juicio estético de las

canciones, tratando de calibrar el nivel de inspiración al que ha llegado el inventor, exactamente igual que cuando se hace un juicio crítico de una obra musical de estreno. Lo único que se necesita es un conocimiento amplio y profundo de la tradición musical popular para que ese juicio sea mínimamente objetivo.

Quiero señalar todavía otro detalle muy importante con relación a estos inventos musicales. Aunque es una opinión muy generalizada, también es una falsedad demostrable el afirmar que el repertorio popular tradicional procede de la deformación de la buena música creada por profesionales. En música popular, como en música de autor, se da lo bueno, lo malo y lo regular, hablando desde el punto de vista de la calidad artística, de la inspiración. Pero además de esta opinión disparatada, contradicha por los hechos musicales, hay otra no menos peregrina y errónea (que en el fondo viene a ser la misma), que consiste en negar a la música popular la categoría de arte (aunque sea de proporciones menores), y en afirmar que sólo cuando intervienen “especialistas”, es decir, personas con nivel y preparación superior, los inventos musicales llegan a la categoría de obras de arte. Ahí están los cancioneros para echar por tierra esta afirmación tan falsa. Y ahí están también esas secciones de cantos como los religiosos, didácticos, narrativos y otros muchos de los más recientes, creados por esos especialistas, que no han hecho otra cosa que imitar el estilo popular, pero en general en su forma más trivial y repetitiva.

En resumen, de un análisis detenido del repertorio popular, y de una comparación con el repertorio de autor, se deduce claramente que se tiene que haber formado por sucesivas repeticiones, transformaciones e invenciones, y también por adiciones de músicas que no siempre han mantenido el estilo, los rasgos y la calidad que presentan las creaciones más características de la tradición de cada lugar y de cada colectivo. De esta mezcla entre lo antiguo y lo nuevo, lo propio y lo imitado, lo autóctono y lo foráneo, lo popular y lo “culto” se ha ido formando durante siglos, por obra de cantores y cantoras, el repertorio tradicional, tal como estaba en la memoria en el momento en que lo hemos recogido y transcrito en signos musicales.

La creatividad musical y sus condicionamientos

De vez en cuando aparecen explicaciones teóricas sobre el origen de la canción popular tradicional considerándola como una creación espontánea, ingenua y simple, que surge del contacto con la naturaleza, de la contemplación del paisaje, de los sentimientos que afectan al alma del pueblo, de la necesidad de aliviar la dureza del trabajo, de las situaciones anímicas por las que la gente va pasando a lo largo de la existencia. Se concibe, por ejemplo, la creación de una melodía popular de estilo lírico como el efecto de un trance de inspiración provocado por la belleza de la naturaleza en medio de la que se vive. De acuerdo con esta idea se escribe a veces algo parecido a esto: “Sale el labriego a la puerta de su casa, amanece el día, el sol deja ver sus primeros rayos, cantan las aves, el cielo es rosa y azul, la nube dibuja su silueta caprichosa y fugaz... El corazón del labrador queda embargado por la emoción, y la canción brota espontánea y a borbotones, como sale el agua del manantial.” En consonancia con esta idea simplona sobre el nacimiento de una canción, a menudo se ha empleado el calificativo de *música natural* (así lo hace Pedrell, por ejemplo) para referirse a las creaciones populares, intentando contraponerlas a la música elaborada, producto del trabajo de los compositores. Esta expresión de Pedrell, compartida por muchos estudiosos de su época y todavía patente o latente en muchos de los comentarios con que se suelen presentar grabaciones, libros y recitales de música

popular tradicional, es una herencia romántica muy propia de los folkloristas de la primera generación. Según ella se atribuye al pueblo una especie de alma colectiva de la que brotan, entre otras cosas, canciones que a su vez son el reflejo del sentir de un grupo humano, de un espíritu de etnia y de nación, a la que contribuyen a dar cohesión, por llevar todas ellas un sello común, reflejo del “alma colectiva” de un determinado grupo humano. Evidentemente, de ahí al aprovechamiento de esta teoría para reivindicaciones políticas no hay más que un paso, que casi siempre se suele dar.

Pero aparte de la enorme ignorancia que supone esta visión romántica respecto de la vida del hombre rural, para el que la naturaleza de la que está rodeado casi siempre ha sido antes que nada un campo de trabajo que le va consumiendo la vida en el intento, siempre duro y a veces inútil, de conseguir su pan de cada día, de nuevo un análisis de la música popular, aunque sea elemental, echa por tierra estas visiones irreales. Aunque no me voy a detener aquí en consideraciones acerca de los aspectos propiamente musicales del repertorio popular tradicional, sí puedo resumir aquí en pocas líneas lo que acerca de la creación musical se deduce de una lectura detenida y comparativa de las recopilaciones. Lo primero que aparece claro si se lee un cancionero con detenimiento es que la creación musical obedece al condicionamiento de unas estructuras mentales determinadas por la memoria y por la práctica diaria. Esas estructuras (sistema de organizar los sonidos, esquema rítmico, fraseo musical o estructura melódica formada por inicio, desarrollo y final, funcionalidad de la canción, etc.), obran en la mente del cantor que es capaz de inventar una nueva melodía, en una forma casi idéntica a aquélla en que obran en el acto creativo de un compositor que, en el campo de las formas musicales breves, organiza el desarrollo de un tema que se le ha ocurrido o ha tomado en prestación. Por ello las estructuras se repiten en cientos y miles de ejemplos, casi siempre iguales, y sólo suelen cambiar, repitiéndose también, a impulsos de nuevas modas, nuevas costumbres, nuevas situaciones.

La lectura atenta y comparativa de los repertorios populares demuestra por otra parte que la creación musical, aunque tome como punto de partida un comienzo que no se sabe cómo surge, llamémoslo inspiración para entendernos, pero que desde luego surge de lo que ya se tiene en la memoria, es, sobre todo, producto de un esfuerzo de selección en el que se va eliminando lo que no parece bueno, conforme a la estética vigente en cada momento, asimilada por la práctica continua. Este trabajo de búsqueda no aparece ni en todos los que cantan, ni siempre que cantan, sino sólo en algunas personas y en algunas ocasiones. Por ello los cancioneros populares suelen estar integrados por un gran número de melodías más bien corrientes y bastante repetitivas, y por unas cuantas, siempre mucho menores en número, en las que se percibe que el inventor ha tocado lo más hondo de la corriente musical en la que está inmerso, ha llegado a la cumbre de la inspiración y del trabajo selectivo, ha sido ayudado por la presencia del “duende”, como dicen los cantaores de flamenco. Exactamente igual que sucede en la música de autor, en la que también por cierto, se necesita el empujón del duende, con la única diferencia de que el compositor de música “cultura” desarrolla las ideas musicales con mucha amplitud, tal como se lo exigen los géneros musicales (que también le sirven como estructura formal) mientras que el músico tradicional no desarrolla más que mínimamente las ocurrencias musicales, porque los esquemas en que se mueve son de dimensiones muy breves.

En tercer lugar, aunque algunas melodías tradicionales no carezcan de simplicidad, como tampoco la mayor parte de la música de autor, una lectura atenta de cualquier cancionero demuestra que abundan las que por su comportamiento extraño, por lo sorprendente de la estructura, por la originalidad de la plantilla rítmica, por la irregularidad de las agrupaciones que forman los compases básicos, plantean

dificultades de lectura incluso para un profesional de la música. No se trata, ni mucho menos, de músicas sencillas en todos los casos. De modo que desde el punto de vista de la complicación no se pueden contraponer tan abiertamente y en todos los casos las músicas populares tradicionales y las músicas de autor, sobre todo cuando se trata de canciones breves, de temas no desarrollados para organizar una obra de grandes dimensiones. Muy a menudo la frontera entre ambas formas de inventar música, la tradicional y la denominada culta, no está tan definida como se suele dar por hecho.

Las precedentes consideraciones nos obligan a abandonar tópicos y a corregir una serie de puntos de vista totalmente erróneos, algunos de los cuales se vienen repitiendo desde hace más de un siglo sin que nadie se haya dedicado a desmontarlos. En primer lugar, hay que abandonar la idea de que el repertorio de la música popular tradicional es el resultado de una creación colectiva. Nada más lejos de la realidad. Crea el individuo, tanto en música popular como en música de autor. Y en ambos casos crea dentro de un colectivo, del que recibe las estructuras que condicionan la creatividad, y que acepta la obra creada porque se reconoce en ella.²

En segundo lugar, hay que desechar la idea de que el músico popular no es capaz de crear, sino que se limita a repetir lo que escucha al músico culto, y a deteriorarlo porque le falta formación musical. Esta opinión sólo puede ser producto de un desconocimiento del repertorio popular tradicional. Lo mismo que hay obras maestras en la música de autor, las hay en el repertorio popular. La única diferencia entre ambas, como afirma Béla Bartok, es que las músicas tradicionales son de dimensiones cortas.³ Pero en lo que se refiere a inspiración y perfección de la forma, las diferencias desaparecen. También aparecen a menudo diferencias en el aspecto estético, ya que la norma de belleza puede ser diferente en uno y otro caso, lo cual ha confundido a no pocos músicos que se han acercado al repertorio popular con prejuicios que no les permiten ser objetivos. Al igual que en la música de autor, encontrar en un cancionero la obra que es producto del inventor con talento entre todas las demás que sólo repiten el invento no es cuestión más que de pararse a leer con calma.

Las recopilaciones de música popular de tradición oral

Como vengo diciendo, las publicaciones impresas que contienen transcripciones musicales de las canciones y toques instrumentales transmitidos por tradición oral suelen recibir la denominación de *cancioneros* o *cancioneros populares*. Generalmente en el título de este tipo de obras se incluye una referencia al ámbito geográfico que ha cubierto el trabajo de campo del recopilador, en busca de los cantores y cantoras que le pueden transmitir o dictar canciones. Para compilar un cancionero popular tradicional hay que acudir a las personas que todavía recuerdan las viejas canciones, tal como han venido haciendo todos los que han llevado a cabo recopilaciones de música popular tradicional. Siempre que se transcribe un cancionero tradicional, la mayor parte de las tonadas y toques quedan consignados por vez primera en signos musicales, escritos

² De ahí el hecho tan repetido en la música de autor: cuando aparece un creador genial que rompe con el pasado, la aceptación de la novedad, después del rechazo colectivo inicial, suele ser muy lenta.

³ He aquí el texto de Béla BARTÓK: "Yo estoy convencido de que cada una de nuestras melodías populares, populares en el sentido estricto de la palabra, es un verdadero modelo de la más alta perfección artística. En el campo de las formas simples las considero obras maestras, exactamente como en el campo de las formas complejas son obras maestras una fuga de Bach o una sonata de Mozart". (o. c., p. 187)

sobre el papel. Hasta ese momento estaban únicamente en la memoria de los cantores, cantoras y músicos instrumentistas.

El interés por la música popular de tradición oral es bastante reciente, ya que data de poco más de un siglo, a pesar de que sus raíces se confunden casi con los orígenes del hombre como ser comunicativo. Por lo que se refiere al ámbito hispano, los trabajos de recopilación de músicas populares de tradición oral comenzaron en las décadas finales del siglo XIX y todavía no han cesado, y es probable que no cesen mientras queden restos de memoria en las personas mayores que en épocas anteriores de su vida las hayan aprendido. Las razones por las que se ha venido recopilando la música popular desde hace más de un siglo son muy diversas, y en muchos de los cancioneros son expuestas por sus autores. El interés por la música de tradición oral se englobó en sus comienzos dentro de otro mucho más amplio que tomaba como objeto de recopilación la cultura o el saber popular en toda su amplitud. De la denominación de esta actividad de recogida con el neologismo *folklore*, de origen inglés, se derivan toda la serie de términos que nombran las variadas actividades relacionadas con la cultura popular, pero en especial las que se refieren a la música, sin que se sepa muy bien por qué. De modo que además del término *folklore* con el sentido amplio que se le dio en origen, comprendiendo los saberes populares en toda su amplitud, aparece mucho más el término *folklore* con el significado específico de música popular tradicional, tal como se emplea, por ejemplo, en el título de algunos cancioneros. Mientras que la palabra *folklorista*, también bastante frecuente, se suele usar para designar a los recopiladores, conservadores o estudiosos de la música popular tradicional o para cualquiera otra actividad, o incluso cualquier objeto que tenga que ver con ese tipo de música.

Un cancionero es un conglomerado

Como consecuencia de los cambios que el repertorio popular tradicional ha ido experimentando a lo largo del tiempo, y también por efecto de la diversidad de individuos que han tomado parte en la inventiva y en el desarrollo del mismo, cualquier recopilación de música popular tradicional puede llamarse con bastante propiedad material de aluvión. Aparecen en las páginas de los cancioneros tonadas con evidentes rasgos de arcaísmo musical, pero mezcladas con otras cuya hechura delata que son de ayer mismo. Encontramos a cada página canciones que llevan el sello inconfundible de la forma más característica de cantar en unas determinadas tierras (pueblos o villas, comarcas, provincias, regiones), pero las hallamos junto a otras muchas que parecen haber llegado de otras tierras cercanas y lejanas. En las páginas de la mayor parte de los cancioneros están presentes, sin duda alguna, muestras variadísimas que atestiguan la forma de cantar de las gentes del pueblo a través de los siglos: desde los sones vetustos, los ecos gregorianos, las imitaciones troveras, las melodías que repiten los esquemas de las canciones aprendidas de los juglares, hasta los cantos recientes de hechura popularizante y las tonadillas y cuplés popularizados en el siglo XX. Hay en cualquier cancionero tonadas sin duda originales, de las que, a pesar de ser muestras de una forma tradicional de cantar por determinadas latitudes del país hispano, no aparece rastro alguno en otros cancioneros semejantes o cercanos geográficamente; pero hay también cientos de melodías peregrinas, que al haber sido traídas y llevadas mil veces de un lugar a otro, han quedado consignadas en variantes más o menos emparentadas en muchos otros cancioneros populares. Podemos encontrar en cualquier trabajo de recopilación canciones que son verdaderas joyas de inspiración y de riqueza musical,

pero mezcladas con otras tonadas repetitivas, en las que el duende popular parece haberse olvidado de asistir al inventor. Y todo este conglomerado se nos muestra como un inmenso inventario multicolor, mil veces reformado o deformado, mil veces creado y re-creado por los cantores, cuyas memorias han servido como fidelísimo y a la vez infiel archivo en el que todo este caudal musical se ha conservado.

Poniendo en práctica un método de análisis basado en la comparación de tipos, arquetipos, variantes y estilos, tal como he explicado sumariamente, podríamos detectar con mucha aproximación los diferentes elementos musicales que cada tiempo y época pasada han ido dejando en el repertorio popular tradicional. Y como resultado de este análisis comparativo se pueden deslindar con bastante exactitud las sucesivas vetas de práctica musical que, unas veces aisladas, y otras mezcladas en una misma tonada, han conformado el cancionero popular tal como ha llegado hasta nuestros días.

Señalo sumariamente este deslindamiento, aunque las trazas sean a veces un tanto borrosas, avanzando desde los hitos más antiguos hasta los más recientes. En la mayor parte de los cancioneros populares, sobre todo si son de ciertas dimensiones, aparecen *elementos musicales arcaicos*, como son las estructuras protomelódicas que quedan a medio camino entre el lenguaje hablado y cantado; o las que se desarrollan por la repetición obstinada de un motivo; o las melodías de ámbito estrecho, que no sobrepasan a veces un recinto sonoro de tres o cuatro sonidos; o las que presentan una configuración circular, sin principio ni final lógico desde el punto de vista del fraseo musical; o los cantos conformados por una estructura litánica, basada en la alternancia entre el canto de un solista y la respuesta breve de un grupo que lo escucha, o por una estructura responsorial, en la que un grupo repite puntualmente lo que acaba de escuchar a un cantor solista; o los que integran en su sistema melódico entonaciones neutras o ambiguas, que no llegan a una distancia de semitono, o que quedan a medio camino entre el semitono y el tono; o también los cantos y toques instrumentales cuya contextura rítmica está integrada por bloques irregulares, como agrupaciones de cinco, siete, diez, once o más pulsos o fracciones de tiempo que no pueden representarse por medio de los compases que se vienen usando desde hace más de cinco siglos en la música de autor. Siempre que en una canción o toque instrumental aparece alguno de estos elementos, se puede pensar en supervivencias de prácticas musicales más o menos remotas, tal como las podemos escuchar en documentos sonoros y videográficos recogidos a los pueblos denominados primitivos. Supervivencias, bien entendido, que pueden coexistir en una misma tonada con elementos mucho más recientes, casi de ayer.

Mucho más abundantes son en cualquier recopilación tradicional de las tierras peninsulares los que podríamos denominar *elementos tardolatinos y medievales*, propios de la práctica musical de una época ya documentada, que abarca aproximadamente los dos siglos anteriores y los cuatro posteriores al primer milenio, y que comprende y mezcla elementos “cultos” y populares. Tales son, por ejemplo, los esquemas rítmicos ternarios conformados por yuxtaposición de troqueos o de troqueos y yambos; o el octosílabo y heptasílabo como mensuras poéticas que adoptan el cómputo silábico y abandonan el sistema cuantitativo de las sílabas propio de la poesía latina clásica; o la configuración estrófica de los cantos, que permite repetir la misma melodía para sucesivas estrofas de texto (configuración que a su vez puede proceder de una práctica popular adoptada por los músicos profesionales); o los sistemas melódicos modales, que basan su configuración sonora sobre la prominencia de cualquiera de los siete sonidos naturales como base de la construcción de una melodía; o las mensuras poéticas propias ya de las lenguas vernáculas, tanto en su inicio como en su primer desarrollo, como son, en el caso del idioma castellano, las conformadas por

hexasílabos, heptasílabos y octosílabos dobles, que son el soporte literario de la mayor parte de los cantos narrativos antiguos, así como otra serie de mensuras y combinaciones métricas variadísimas inusuales en la poesía culta, que perviven sobre todo en los estribillos de las canciones; o los compases básicos de dos, tres, y cuatro tiempos, invención culta probablemente tomada como prestación de una práctica tradicional milenaria, y retomada después por los músicos populares como base de infinidad de canciones y toques instrumentales. Todos estos elementos y algunos otros están en la base de la inventiva que ha configurado el repertorio tal como hoy lo hemos recogido, y no hay más que leerlo atentamente para comprobarlo.

También aparecen en gran proporción en el conjunto del repertorio las tonadas que presentan elementos de las épocas que en historia de la música se denominan *renacimiento y clasicismo*. En este bloque podemos enumerar la cuarteta octosilábica y la seguidilla en todas sus formas, que constituyen la mensura poética de la mayor parte de las canciones populares tradicionales; o la estructura que denominamos de estribillo imbricado en la estrofa, que aparece todavía frecuentemente en el repertorio popular, y sin embargo ha sido olvidada completamente en la composición de la canción de autor o *lied*; como también es herencia de esta época la estructura melódica basada en la alternancia de estrofa y estribillo, tan reiterativamente presente en el repertorio tradicional. En este período, que comprende cerca de cuatro siglos, casi se puede asegurar que se creó la mayor parte de las músicas de tradición oral que han llegado hasta nosotros. Durante él se adoptan las formas poéticas y estructuras musicales de prestación “cultas”, a la vez que se inventan melodías que se conforman todavía en gran parte a las sonoridades modales anteriores, teñidas a la vez en muchos casos de rasgos sonoros de procedencia árabe, producto de la convivencia secular entre ambas culturas.

Finalmente, es a partir de la mitad del siglo XIX aproximadamente, cuando el repertorio tradicional popular sufre una profunda transformación de las sonoridades, como consecuencia de la adopción de un repertorio popularizante que llega a todos los lugares apartados como consecuencia de los cambios y movimientos de población en la época señalada. La mayor parte de las tonadas claramente tonales, en sonoridad mayor o menor, proceden de esta época cercana, como puede deducirse de una lectura comparativa. Es ésta la época de los nuevos géneros de hechura reciente: coplas y romances nuevos, cánticos religiosos pietistas, textos sentimentales que se apartan de la sobriedad y concisión propias de una estética anterior que se ha mantenido varios siglos; es el tiempo de la llegada de las tonadillas, cuplés, fragmentos de zarzuelas, y de la difusión del canto flamenco, que al remover raíces sonoras presentes todavía en la memoria colectiva, es recibido con gran aceptación, e imitado a menudo, sobre todo en el estilo melismático y adornado de canto, por no pocos cantores populares de toda España que querían singularizarse.

Y llegamos así a las primeras décadas del siglo XX, a partir de las cuales la música popular de tradición oral comienza a entrar en crisis, como consecuencia de los profundos cambios sociológicos que han afectado al ámbito rural que había sido su último reducto. Es a partir de esa época cuando comienzan a sonar voces de alarma ante su desaparición, se comienzan a recopilar los cancioneros tradicionales, y se pone en marcha todo un movimiento de refolklorización, en el intento de que no se pierda algo que se está viendo morir.

La catalogación de los cancioneros y recopilaciones de música popular tradicional

La labor de recogida de música popular tradicional en España durante más de un siglo ha dado como resultado varios centenares de obras publicadas, que forman un archivo múltiple, disperso, agotado y no reeditado en muchos casos. El conocimiento de este campo resulta por ello complicado y requiere mucho tiempo. Afortunadamente la catalogación de los libros de música popular tradicional, generalmente denominados cancioneros, como hemos dicho, ya ha sido realizada en una forma casi exhaustiva por Emilio Rey García, catedrático de Etnomusicología en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Como resultado de un trabajo minucioso, metódico y paciente, Emilio Rey ha publicado dos obras de obligada consulta y manejo para quien quiera adentrarse en el vastísimo campo de la música popular tradicional. La primera de estas obras lleva por título *Bibliografía de Folklore Musical Español*.⁴ La segunda se titula *Los libros de música tradicional en España*.⁵ Por la importancia que tienen, merecen un comentario detenido.

En la *Bibliografía de Folklore Musical Español*, Emilio Rey cataloga, además de todos los cancioneros que había encontrado hasta la fecha en que la publicó, todos los escritos relacionados, o en su título o en su contenido, con temas que afectan a la música popular tradicional. La obra contiene nada menos que 1.516 entradas, lo cual da idea de la amplitud del inmenso campo que se ofrece aquí al estudioso. Especialmente interesantes son los vaciados que el autor realiza de las publicaciones periódicas ‘Anuario Musical del Instituto Español de Musicología’, ‘Revista de Folklore’, ‘Revista de Musicología de la Sociedad Española de Musicología’, Narria, Estudios de Arte y Tradiciones populares’ y ‘Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología’. La utilidad de esta obra catalogadora como instrumento de trabajo queda clara.

La segunda obra, *Los libros de música tradicional en España*, publicada siete años después, cataloga solamente las publicaciones que contienen transcripciones de músicas populares de tradición oral, sean canciones o toques instrumentales. Aunque el número de entradas de este segundo trabajo sólo alcanza la cifra de 504, el número de publicaciones que contienen documentos musicales es mucho mayor que el que aparece en la primera obra, lo cual le da categoría de un verdadero catálogo de archivos en el que los estudiosos disponen de todas las referencias necesarias para el estudio de cualquier tema que exija conocer las melodías recogidas de la tradición musical oral. Pero no queda ahí el interés de este trabajo de catalogación, sino que hay otros datos que lo hacen muy valioso. En primer lugar el estudio introductorio, que llena 74 páginas de apretada tipografía, en las que Emilio Rey perfila paso a paso la historia de la recopilación de la música popular tradicional hispana. No lo es menos la tabla estadística en la que aparece el número de documentos que contiene cada obra catalogada, la forma en que las melodías van transcritas, con o sin acompañamiento instrumental (p. 86 y ss.), la asignación numérica de documentos a cada una de las regiones y autonomías, que encierra sorpresas desconcertantes en cuanto a la idea que se suele tener de la riqueza de música popular de cada provincia, región o autonomía (p.98), el número de publicaciones catalogadas, que ya hemos citado, y el total de documentos contenidos en ellas, que arroja la cifra de 78.264 (p. 98). Completan la obra los índices que la hacen más manejable: el onomástico (p. 215), el toponímico (p. 227), el temático (p. 233) y el de editores y editoriales (p. 239). Finalmente, la catalogación de obras lleva como valor añadido un comentario del autor, en general

⁴ REY GARCÍA, Emilio. *Bibliografía de Folklore Musical Español*. Madrid Sociedad Española de Musicología, 1994.

⁵ REY GARCÍA, Emilio. *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: AEDOM (Asociación Española de Documentación Musical), 2001.

breve, aunque suficiente para orientar al lector acerca del contenido, la calidad y el interés de cada trabajo de recopilación.

Queda, pues, claro que estos dos trabajos de Emilio Rey son un instrumento de trabajo imprescindible para los estudiosos de la música popular de tradición oral, que pueden encontrar en ellos todas las referencias necesarias sobre cancioneros y escritos referidos a este tema. Para los lectores que necesiten un primer contacto con la catalogación de cancioneros y no dispongan de las obras de Emilio Rey selecciono al final, a modo de apéndice, una bibliografía resumida, que comprende las principales obras de recopilación, referidas al ámbito hispano.

Precisiones sobre los cancioneros: la metodología de recopilación y la calidad de las transcripciones

Llegar a ser un buen profesional de la recopilación de músicas populares tradicionales requiere una preparación básica y un perfeccionamiento que sólo da la práctica continuada. Aunque parezca extraño, el simple hecho de ser músico profesional de cualquier especialidad, instrumental o teórica, no garantiza un trabajo de recopilación bien realizado. Quienes más cerca están de la aptitud básica necesaria son sólo los músicos capaces de representar en escritura musical las músicas que escuchan o las que brotan en su imaginación, sin ayuda de ningún instrumento musical. Y aunque es un hecho que los programas de los cursos de lenguaje musical incluyen siempre clases prácticas de dictado musical, también es un hecho que estas clases no garantizan que quien ha pasado por ellas es capaz de escribir correctamente las canciones populares tradicionales que escucha a un cantor o instrumentista. Haber llegado a un buen nivel profesional como pianista o como violinista, por poner ejemplos de los más corrientes, no garantiza que un buen intérprete sea capaz de transcribir correctamente lo que escucha a una cantora que toma su pandero y se acompaña para entonar un baile a lo alto, y mucho menos para escribir en signos musicales una charrada interpretada por un tamborilero con su par de instrumentos. La razón es que además de la dificultad que ya supone la percepción perfecta de los sonidos y los ritmos que se escuchan, los géneros de la música tradicional presentan estructuras musicales muy diferentes, cuyo conocimiento sólo se aprende por la lectura y la consulta de las obras de recopilación bien realizadas.

En este campo de la recopilación, como en cualquier otro, hay unas cuantas obras que podemos llamar clásicas, cuyo conocimiento es imprescindible para la formación de un buen recopilador. Estas obras clásicas siguen siendo hoy, aun con los límites que tiene por haber sido realizadas muy tempranamente, una lección de buen hacer. Los grandes maestros de la recopilación siempre seguirán siendo Federico Olmeda, Dámaso Ledesma, Manuel Fernández Núñez, Casto Sampedro, Eduardo Martínez Torner, R. M. Azcue, J. A. de Donostia, Miguel Arnaudas, A. Sánchez Fraile, Bonifacio Gil, Agapito Marazuela, y sobre todos ellos Manuel García Matos. Todos ellos fueron músicos dotados de una gran intuición y preparación (casi todos fueron también compositores en alguna medida), y lograron publicar obras que han pasado a la historia por el alto valor del contenido musical (aunque en el aspecto literario muestren algunos de ellos ciertas carencias a causa de la época en que hicieron su trabajo), por el rigor con que están realizadas, y por el profundo conocimiento de la música popular que demuestran después de una larga práctica de contacto con la tradición musical viva.

La profesionalidad de un recopilador de música tradicional no es algo que se puede improvisar o aprender en un cursillo acelerado, sino de la mano de un maestro o

bajo su vigilancia, por lo menos en los comienzos. Hay aspectos del trabajo de recopilación que sólo se adquieren tras el estudio y la experiencia, como son el conocimiento musical del contexto en que se hallan los documentos que se van a recoger y el de los géneros que integran el repertorio popular de cada zona geográfica. Y por otra parte la intuición que permite conocer desde el punto de vista musical al intérprete que está delante para saberlo llevar suavemente al terreno en que mayores frutos puede dar la encuesta, después de haberle dejado comenzar por lo primero que recuerda. Sin esta preparación muchos datos y documentos valiosísimos pueden quedar sin descubrir.

Una lectura comparativa de los cancioneros editados durante un siglo en España deja muy claro que hay grandes diferencias en la cantidad de documentos recogidos, en la calidad de las transcripciones, y en las notas y estudios relativos al contenido musical de cada obra. El estudio de las músicas tradicionales en todos sus elementos, que muy pocos de los recopiladores han realizado deja, en general mucho que desear. Se puede afirmar que el estudio científico de la tradición musical se ha llevado a cabo solamente de forma aislada y parcial. El voluntarismo y la acción de francotiradores en el campo de la música popular tradicional ha prevalecido sobre un planteamiento común y un reparto del trabajo que pueda llevar al esclarecimiento de los numerosos interrogantes que plantea este tipo de música. El campo de trabajo que ofrece el repertorio recogido en los cancioneros, que según el recuento de Emilio Rey totaliza la cifra de 78.264 documentos, es tan amplio como para ofrecer trabajo de investigación a un buen número de músicos que estén dispuestos a esta tarea.

En mi opinión, cualquiera que se quiera dedicar a ella, debería comenzar por leer y estudiar antes, o simultáneamente con su trabajo, los cancioneros de Miguel Arnaudas, R. M. Azkue, Manuel Fernández Núñez, Bonifacio Gil, Manuel García Matos, Dámaso Ledesma, Eduardo Martínez Torner, Miguel Manzano, Agapito Marazuela, Ángel Mingote, Federico Olmeda, Casto Sampedro, Kurt Schindler, Salvador Seguí, y después de todos estos el *Cancionero musical popular español* de Felipe Pedrell,⁶ que a pesar de ser el que menor perspectiva tiene, al ser el primero de todos (no en la edición, sino en la recopilación), es imprescindible en razón de su importancia simbólica. La lectura atenta de estas obras puede convertir a un músico que tenga la preparación básica suficiente en un etnomusicólogo capaz de investigar cualquiera de los innumerables temas pendientes que plantea el repertorio de las músicas populares de tradición oral.

Un archivo excepcional y único de músicas populares de tradición oral

Termino esta colaboración que se me ha pedido dando noticia de un archivo importantísimo de transcripciones de música popular tradicional que todavía no ha sido publicado, a pesar de estar integrado por un fondo de millares de documentos. Me refiero al que está depositado en el antiguo Instituto Español de Musicología, del CSIC, actualmente denominado Institución Milá y Fontanals, Departamento de Musicología, CSIC, con sede en Barcelona.

El origen de este archivo es el siguiente: creado el Instituto Español de Musicología por el musicólogo Higinio Anglés en 1943 como organismo filial del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pasó a ser organizado por el etnomusicólogo alemán Marius Schneider, que creó en seguida, dentro del Instituto, la

⁶ Véanse las referencias de fechas y ámbitos geográficos de todas estas obras en la bibliografía final.

Sección de Folklore Español, procediendo inmediatamente a la recogida minuciosa y a la publicación científica de la canción popular existente en todas las regiones peninsulares. Para el trabajo de recopilación se contó con los músicos mejor preparados para esta tarea, por haber demostrado con trabajos previos su preparación para ejercerla. El primer convocado fue D. Manuel García Matos, quien terminaba de publicar la *Lírica popular de la Alta Extremadura*,⁷ que sigue siendo todavía hoy uno de los trabajos mejor realizados en esta especialidad. En tres veranos casi sucesivos realizó un trabajo de campo en la provincia de Madrid, como resultado del cual el Instituto ya pudo editar en el año 1951 el primero de los tres tomos de la obra, el *Cancionero popular de la provincia de Madrid*,⁸ en cuya presentación se declara con detalle la finalidad y el plan del trabajo de recopilación y el carácter científico de las publicaciones de los cancioneros populares, de los cuales la obra es una primera muestra. Los especialistas convocados fueron enviados a demarcaciones geográficas que cubrieron todo el territorio peninsular, dándose preferencia a las provincias y regiones a las que no habían llegado los recopiladores pioneros.

Además de García Matos, que llevó a cabo la mayor parte de las recopilaciones, Bonifacio Gil, Aníbal Sánchez Fraile, J. A. De Donostia, Juan Tomás, Magdalena Rodríguez Mata, Arcadio de Larrea, Ricardo Olmos, Pedro Echevarría y el propio Marius Schneider, todos ellos con amplia experiencia anterior, fueron los principales especialistas convocados en misiones recopiladoras entre los años 1943-1968. Como resultado de estos trabajos, el total de documentos musicales transcritos que obra en los ficheros de la Institución donde se guardan anda alrededor de los 20.000. En un artículo de Luis Calvo publicado en el Anuario del Instituto el autor da razón de las sucesivas misiones, anotando los especialistas a quienes fueron encomendadas, la zona geográfica que cubrieron y el número de documentos recogidos en las fichas, cuyo formato y contenido comprende siempre la melodía y el texto de los documentos.⁹

Las misiones cubrieron las siguientes demarcaciones territoriales: Andalucía entera (a excepción de América), Albacete, Asturias, Ávila, Badajoz, Barcelona, Burgos, Castellón, Cuenca, Galicia, Huesca, Ibiza, León, Madrid, La Mancha, Murcia, Navarra, País Vasco, La Rioja, Salamanca, Segovia, Soria, Teruel, Valencia, Zaragoza y Zamora.

En algunas de las misiones se aprecia una especial intención, como es el caso del triángulo de provincias donde con mucha probabilidad surgió el estilo del cante flamenco, a saber, Huelva, Cádiz y Sevilla, donde fueron recogidos respectivamente 2.474, 1.461 y 1.570 los documentos transcritos; o la franja rayana con Portugal desde Zamora a Huelva, en la que García Matos anduvo tras los rastros del repertorio de la flauta de pico de tres orificios, de la que había recogido ya una amplísima colección en su primer cancionero, seguramente con intención de completar el estudio que había iniciado.

De toda esta inmensa cantidad de documentos, hoy olvidados y todavía ni siquiera catalogados (esperemos, por lo menos, que a salvo del deterioro o de alguna sustracción) sólo se han publicado los que integran el *Cancionero popular de la provincia de Madrid* (816), los que siguió recogiendo en Cáceres García Matos, que se publicaron bajo el título *Cancionero popular de la provincia de Cáceres, Lírica popular de la Alta Extremadura, II* (349), el *Cancionero popular de La Rioja* (586) y

⁷ GARCÍA MATOS, Manuel. *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española, 1944.

⁸ GARCÍA MATOS, Manuel. *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, Madrid, CSIC, 1951.

⁹ CALVO, Luis. "La Etnomusicología en el Instituto Español de Musicología", en *Anuario Musical* del CSIC, 44 (1989), págs. 187-197.

los 497 del fondo recogido en tierras de Salamanca por García Matos y Sánchez Fraile, que yo mismo pude recuperar para la edición, publicados con el título *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca*, con el patrocinio del Centro de Cultura Tradicional de la Diputación salmantina. El resto, aproximadamente 18.000, esperan ocasión de ver la luz, y largamente, según corren los tiempos. Prueba de ello es la escueta nota sobre la sección de Etnomusicología del Instituto Español de Musicología que aparece en la página *web* del mismo, que reza así:

“La intención inicial –*al crearse la sección de Folklore musical del Instituto*– fue la elaboración de un corpus exhaustivo de cantos populares tradicionales de la Península Ibérica, no sólo con vistas a su conservación, sino también al estudio de las posibles relaciones entre oralidad y escritura en la música española. Los archivos del departamento conservan más de veinte mil fichas pertenecientes a toda la geografía española. Estos trabajos fueron llevados a cabo por destacados investigadores y folkloristas como Marius Schneider, Manuel García Matos, el padre Donostia, etc. Actualmente, siguiendo modernas corrientes etnomusicológicas, se estudia la música popular más bien desde puntos de vista antropológicos, sin olvidar las nuevas manifestaciones musicales de los ámbitos urbanos.”

Evidentemente, las nuevas corrientes etnomusicológicas no son todas, sino una parte de ellas, ya que la otra sigue considerando imprescindible para la Etnomusicología el estudio de los aspectos musicales de las músicas populares de tradición oral, que sólo quienes son músicos de profesión pueden llevar a cabo.

Algunos han lamentado y se han preguntado por qué Marius Schneider no incluiría en los planes de trabajo la grabación sonora de los documentos, al menos a partir del uso generalizado de los aparatos de grabación, y que prefiriera la transcripción musical de los documentos recogidos. Pero la razón es obvia: él era un etnomusicólogo de gran talla, y sabía muy bien que una buena transcripción musical, hecha por un profesional, es ya la mitad de un análisis de los elementos musicales, que posteriormente facilita el estudio comparativo, tan denigrado por una de ‘las modernas corrientes etnomusicológicas’, pero tan imprescindible para hacer avanzar la investigación y el conocimiento de las músicas de todos los tiempos y de todos los lugares.

Concluyo este epígrafe con la esperanza de que algunos de los lectores se animen a rescatar partes de ese fondo documental. Basta con buscar una subvención que cubra los gastos de edición y alguien que haga un trabajo de ordenación de los documentos que permita a los interesados la lectura y el estudio. Por mi experiencia estoy seguro de que los responsables del fondo no pondrán ninguna dificultad.

En todo caso, sería muy útil e interesante que alguien con la autoridad suficiente en el ámbito correspondiente diese la orden de que una copia íntegra del archivo fuera a parar al *Centro de Documentación Musical del INAEM*, con sede en Madrid. Como también sería muy conveniente que cada Comunidad Autónoma reclamase una copia (o el original, por qué no, ahora que Cataluña ha abierto la veda del movimiento de archivos) de los fondos documentales de música popular tradicional que correspondan a su demarcación geográfica. Ello tendría la doble ventaja de que los originales no corran peligro ante cualquier evento de mala suerte, y de que puedan ser conocidos por muchísimos más estudiosos que los que pueden acceder, sin un costo excesivo, a la ciudad de Barcelona, donde por razones históricas está ubicado el archivo.

NOTA:

Para la bibliografía básica sobre recopilaciones de música popular de tradición oral, véase el final del artículo anterior.