

Cancionero Popular de Burgos. (7 vol.)

Autor: Miguel Manzano Alonso

Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Burgos, 2001 – 2006.

El *Cancionero Popular de Burgos* es una apuesta generosa de la Diputación de Burgos, llevada a cabo por uno de los especialistas más autorizados en este campo, el etnomusicólogo Miguel Manzano. Debe comenzar la reseña sobre este trabajo con la JUSTIFICACIÓN de su propia existencia, de la oportunidad y necesidad de su realización. En este aspecto, cabe en primer lugar reparar en las aportaciones que representa. Ante todo, realiza una recopilación de las melodías populares con medios mejores de los que se habían empleado en anteriores recopilaciones. El mismo autor declara que “proporciona contexto a todos los esfuerzos anteriores” (en adelante, y cuando no se especifique otra cosa, se entrecorren frases extraídas literalmente del texto de la obra objeto de esta reseña), además de aportar una “ampliación del número de documentos musicales”. En adición, incluye un importante trabajo etnomusicológico y de reflexión. Por el rigor empleado tanto en la recopilación y transcripción como en la reflexión posterior, proporciona una base empírica sobre la que puede apoyarse cualquier estudio o conclusión científica. Si por las razones anteriores, en mi opinión esta obra acredita su razón de ser, es de añadir que representa una aportación importante en el planteamiento de la metodología y la filosofía de cómo se debe enfocar un trabajo de este tipo, y en definitiva, una aportación importante a la Musicología con mayúsculas.

En cuanto a su CONTENIDO, es de señalar la cantidad de melodías que recoge, prueba de la existencia de un rico patrimonio oral. El autor reivindica esta riqueza del folclore castellano, y de algún modo reivindica — valga la paradoja — que es algo que no debería ser necesario reivindicar. Es decir, debería desaparecer el tópico de la pobreza musical de las tierras mesetarias frente a otras regiones consideradas más “musicales”. También señala el autor que precisamente la primera recopilación musical en España de música popular de tradición oral (en adelante se abreviará MPTO) fue de Burgos (Olmeda, 1902). Aunque no con estas palabras, el autor se declara “políticamente incorrecto” consciente del peligro de lo “políticamente correcto” o de los nacionalismos actuales.

La obra señala las recopilaciones anteriores, así como una crítica de las mismas (Vol. I cap. 4). El explicar las categorías taxonómicas empleadas es importante para la comparación entre el estado actual y la “foto” ofrecida por las anteriores recopilaciones. El trabajo no excluye, como otras recopilaciones, las tradiciones más recientes y consideradas “contaminadas”. Interesante la recopilación también de cantos en latín, “muestra interesantísima de la forma en que la memoria de las gentes del pueblo asimilaba, transformaba y retenía las melodías del repertorio gregoriano”.

La obra incluye en varios volúmenes diversos géneros de melodías:

Vol I: Rondas y canciones.

Vol II: Tonadas de baile y danza.

Vol III: Cantos narrativos.

Vol IV: Canciones infantiles.

Vol V: Canciones del ciclo anual y vital.

Vol VI: Cánticos religiosos.

Vol VII: Música instrumental.

Cada uno de estos apartados está precedido de una introducción sobre las melodías, su origen, recopilaciones anteriores, su contexto, su interpretación, etc. así como comentarios individuales a cada canción.

Merece especial mención la extensa y profunda introducción que ocupa nada menos que 366 páginas del primer volumen, y cuyo contenido es principalmente el objeto de esta reseña. En efecto, no me extenderé sobre el contenido documental de la obra, no porque no sea importante, sino porque es mi intención centrarme más bien en la significativa aportación de esta obra en el campo de la metodología, y en la filosofía de su realización. Insisto por ello en que el primer logro o consecuencia del trabajo es un nuevo cancionero de Burgos, para que mi detenimiento en las cuestiones de “continente” no haga pensar que no valoro su contenido, sustanciado en estos siete extensos volúmenes.

A continuación, reproduzco el índice del estudio introductorio incluido en el primer volumen:

I. Aspectos históricos.

Capítulo 1: Sobre el origen y evolución de la música popular de tradición oral.

Capítulo 2: Cantores y cantoras: La memoria como soporte y archivo de las músicas tradicionales.

Capítulo 3: El repertorio de la música popular de tradición oral.

Capítulo 4: La canción tradicional de Burgos en las recopilaciones.

Capítulo 5: La música popular tradicional en crisis: Recopilación, refolklorización, folklorismo.

II. El *Cancionero Popular de Burgos* como obra de investigación.

Capítulo 6: El *Cancionero Popular de Burgos* como obra de investigación.

Capítulo 7: Aspectos metodológicos.

Capítulo 8: Elaboración y edición del cancionero.

III. Análisis de los elementos musicales:

Capítulo 9: Modos, tonos y sistemas.

Capítulo 10: Las variantes melódicas.

Capítulo 11: Estructuras de desarrollo melódico.

Capítulo 12: organización rítmica.

Capítulo 13: Relación entre texto y melodía.

Importante es la aportación de este trabajo a la CONSIDERACIÓN DE LO QUE ES LA MPTO, de su valor y del ámbito en el que se crea así como de cuál es su origen. El autor emprende un alegato por la calidad y la calificación de arte para la MPTO, a la vez que combate una serie de tópicos: La idea del “alma colectiva del pueblo”, origen de la idea romántica de la composición “natural”. El tópico de la “creación colectiva”, cuando se trata en todo caso de una creación individual que la colectividad acepta y transmite. “El músico popular sólo repite y deteriora”: la modificación de las melodías (repetición, transformación) no es una desvirtuación, sino un comportamiento propio de la MPTO, “el intérprete no comete una infidelidad al original, ni tampoco lo deteriora, porque éste es un comportamiento propio de la memoria como soporte”.

A este respecto, el autor rechaza considerar tanto el origen “natural” de la MPTO, como el que ésta sea “repetición deteriorada de la música culta”. Adopta una “3ª vía”: la música, por simple que sea, siempre está organizada conforme a un sistema (Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, 1911), el creador popular, como el culto, tiene en su cabeza unos procedimientos y los utiliza. Es importante entender que esta afirmación no es gratuita, procede del análisis de las melodías, por inducción. No obstante, encuentro discutible la denominación de arquetipo para esos procedimientos constructivos. En mi

opinión — y creo que coincide con la del autor, según he podido confrontar con el mismo — no se trataría en todo caso de arquetipos en sentido teleológico o formalista, sino de un bagaje de procedimientos constructivos, de herramientas y piezas que el músico del pueblo emplea para realizar su labor creadora. De modo que se defiende el postulado de que el músico del pueblo es creador, no mero repetidor, a la vez que el proceso creativo de esta música se produce dentro de dicho ámbito de cultura: “Y esos músicos no han podido venir de fuera, a dar lecciones a los que no sabían, sino que necesariamente se tienen que haber formado como creadores dentro de ese mundo de práctica viva y de recursos musicales conforme al cual han inventado dentro de lo que ya conocían”.

Asimismo, rechaza los mitos de músicas simbólicas, tópicos de origen artificial (en general etnopolíticos) en que han caído incluso los músicos “cultos” como Falla, Albéniz, Granados, Turina, Rodrigo.

Según estas consideraciones, el autor estaría en la misma línea que Arnold Hauser (A. Hauser, *Introducción a la Historia del Arte*, Madrid: Guadarrama, 1973), quien combate los tópicos de que el “arte del pueblo” sea un arte autodegradado que pierde tanto calidad como actualidad, de que sea simplemente plagio o copia de motivos existentes sin ninguna aportación original, de que el artista del pueblo “no produce, sino escoge”, de la carencia de desarrollo estilístico e historicidad, de intemporalidad y falta de originalidad: “la poesía del pueblo es formulista, pero no incapaz de evolución y estacionaria” (Hauser 399). Distingue este autor entre “arte del pueblo” y “arte popular”. El “arte del pueblo” sería el resultado de la actividad de estratos sociales carentes de ilustración, desarrollado en el ámbito rural, en el que el creador y el consumidor son los mismos, y un arte anónimo, en el que no hay reconocimiento individual a la creación. Por “arte popular” entiende Hauser por el contrario la producción que responde a las exigencias de un público urbano, industrial, masificado. En este tipo de arte el receptor es improductivo, y la producción es de carácter profesional y está orientada a la demanda. El “arte elaborado” o “culto” correspondería por otra parte a un arte individual, resultado de un enfrentamiento con los problemas de la vida y con el problema del sentido de la existencia, comprometido con la exigencia de cambiar de vida.

Reconoce Hauser que en el “arte del pueblo” hay falta de unidad estilística, desfase respecto del arte culto (se ha cifrado en unos cien años) y carencia de criterios estéticos pero para este autor esto no quiere decir que sea de inferior calidad: “El pueblo crea como el niño: espontáneamente, sin responsabilidad, carente de crítica, pero no por eso sin talento” (Hauser, *Op. Cit.* p. 389).

La MPTO estaría, pues, dentro de la consideración de “arte del pueblo”, no se trata de una degradación del arte “culto”, sino de otra veta de cultura. Esta es la posición del autor de este cancionero, según he tenido la ocasión de corroborar con su propio testimonio personal.

Manzano tiene especial cuidado en definir EN QUÉ CONSISTE EL TRABAJO, a saber el “fiel reflejo del estado de la tradición oral popular en un momento determinado”. Se trata por tanto de una “foto” de un momento dado, de un “testimonio de lo que cada colectivo y cada persona fue”. Es interesante, a este respecto, remarcar que las mismas melodías “no son partituras acabadas, a las que un autor habría dado forma fija” sino “la fijación por escrito de la versión y variante de una canción, tal como un determinado cantor la recuerda y organiza, a partir del archivo viviente de su memoria, en un momento determinado”. Afirma Manzano que “a la luz de estas consideraciones, carece de sentido... tener por intangible e intocable lo que el propio pueblo ha cambiado

cuando ha encontrado una razón para ello”. En definitiva coincide también con Hauser, quien afirma que “una canción del pueblo no tiene versión definitiva, sino que cada versión es tan decisiva como las demás” (Hauser 399).

A su vez, el propio autor advierte de lo que el cancionero no es, de que no está hecho con la intención (como algunos otros pretenden) de:

- conservar la música popular
- servir como base de la creatividad de los compositores, de un “enraizamiento” de estos en una tradición
- servir como muestra de la riqueza musical de un territorio determinado
- evitar “contaminación”

Desarrolla también Manzano una interesante crítica sobre la propia actividad de recuperación, sobre el origen de la intención de estudiar el folklore, y sobre la utilidad de estos estudios [cap 5].

Otro punto a tener en cuenta es que responde a la crítica que se ha hecho (por parte de los “nuevos etnomusicólogos”) de la escritura musical aplicada a la recuperación de la MPTO. Se ha cuestionado su validez basándose en que 1º) es imperfecta, a lo que se responde que ¡claro que lo es!, pero en la MPTO y en toda la música. Aquí habría que abrir un debate interesantísimo sobre la relación entre grafía musical y realidad sonora. 2º) Que “congela la tradición viva”, lo que no es cierto pues los músicos populares **NO** son los destinatarios. 3º) Que la grafía no es apta, es insuficiente, lo que tampoco comparte el autor, que sí la considera apta, con algunos signos complementarios y otras convenciones (por ejemplo los signos ↑↓ para señalar una elevación de la entonación respecto de la nota escrita).

Por supuesto que toda escritura musical es imperfecta e insuficiente, pero es útil, siempre que se distinga entre la escritura y lo escrito. Además proporciona la información necesaria para comparar modos, ritmos, etc.

Importante recalcar que la MPTO se transcribe para su estudio, no para ser interpretada. He tenido ocasión de plantear personalmente al autor la cuestión de si la publicación del cancionero no interferiría con la propia tradición, a lo que este me ha contestado rotundamente que no, pues la MPTO y el estudio musicológico sobre la misma pertenecen a dos vetas diferentes de cultura.

El autor hace también una importante reflexión sobre LO QUE ES LA MPTO, lo que son las melodías recogidas en este cancionero, calificándola de “material de aluvión”, de “conglomerado” que integra a) elementos musicales arcaicos, b) elementos tardoantiguos y medievales, c) del renacimiento-clasicismo, y por último d) influencia del repertorio popularizante del siglo XIX. El soporte de este patrimonio no es sino la memoria de los cantores.

Se hace en este punto una interesante reflexión y estudio sobre la memoria, que comienza con una crítica de la misma. Está ante todo la cuestión de la fidelidad, debido a) a que la memoria no es perfecta y b) al proceso de reelaboración e “invención”. La finalidad de la MPTO no es la exactitud en la reproducción, se trata de una tradición en constante cambio. Hay una parte del repertorio o “memoria colectiva”, casi intocable (cantos religiosos o rituales), los cuales el cantor tradicional prefiere transmitir con fidelidad por precaución, consciente de sus propias limitaciones.

El hecho de las limitaciones de la memoria tiene consecuencias en la tipología de la MPTO. Las piezas son necesariamente breves. A su vez esto obliga al cantor popular a inventar temas nuevos, porque no se explotan los procedimientos de desarrollo y ampliación.

Las limitaciones de la memoria también deben ser tenidas en cuenta en el planteamiento del trabajo. Puesto que un sólo cantor sólo retiene un número limitado, para conocer el repertorio hay que buscar el mayor número posible de cantores.

Otro problema que se plantea y ante el que el autor formula su visión y sus opiniones es el de la ACTITUD FRENTE A LA MPTO. Se hace en este campo una crítica firme de la política localista, aunque justifica que se haga “folclorismo” cuando a) se hace bien b) se es consciente de la distancia, de que lo escrito ya pasó a la historia. Se hace también una reflexión sobre la *refolclorización*: está descontextualizada, se convierte en espectáculo con actores y espectadores, no en algo insertado en la vida. Hay en fin una reflexión del lugar que debe ocupar el arte. A este respecto no puedo dejar de pensar en la descripción de Kandinsky, la mejor descripción que se puede hacer de la descontextualización del arte con su crítica de lo que es un museo: “Un edificio grande, muy grande, pequeño o mediano, dividido en diversas salas. Las paredes de las salas llenas de lienzos pequeños, grandes, medianos. A veces miles de lienzos que reproducen por medio del color trozos de “naturaleza”: animales en luz y en sombra, bebiendo agua, junto al agua, tumbados en la hierba; junto a ellos una crucifixión hecha por un artista que no cree en cristo... Todos estos datos están impresos en un libro: los nombres de los artistas, los nombres de los cuadros. Las personas llevan esos libros en la mano y van de un lienzo a otro, los miran y leen los nombres. Luego se marchan, tan pobres o tan ricas como entraron, y son absorbidas inmediatamente por sus intereses, que no tienen nada que ver con el arte. ¿Por qué vinieron?” (W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Paidós, 2003, p. 23).

Así, según el autor, el folclorismo (como el historicismo) es descontextualización, manipulación, cambio de intencionalidad: “los intereses políticos, los intentos de señalar diferencialidades étnicas, los afanes de resucitar lo que ya murió, la añoranza hueca del pasado y los intereses económicos han estado muy frecuentemente soterrados bajo muchas de las actividades folclorísticas que se quieren presentar como tareas encaminadas a revitalizar culturas, recuperar esencias, representar colectivos y darle la vuelta a la historia” (p. 113).

Hay por tanto una crítica de la instrumentalización política o de otro tipo (económica, religiosa), pero no del folclorismo en sí, criticando a autores que como J. Martí lo ponen todo en el mismo saco. Defiende por tanto la descontextualización de lo popular. Reivindica la música como comunicación (p. 115), y critica la visión puramente materialista o sociológica del arte: “reducir la música a un comportamiento humano condicionado por circunstancias de tiempo, lugar, economía y relaciones sociales, es olvidar lo más hondo de su realidad: la que tiene como medio de comunicación entre las personas, por encima de las barreras de espacio y tiempo” (p. 116).

También dedica una parte de la obra a explicar la METODOLOGÍA Y ENFOQUE del trabajo. En este particular, y como se ha dicho más arriba, considero que en esta obra continente y contenido tienen igual importancia. Hay toda una declaración de principios al respecto. Dice el autor que “sólo recopila bien un cancionero quien sabe de antemano lo que tiene que buscar. Y sólo lo sabe quien previamente ha estudiado y repasado lo que otros hicieron antes que él y sigue los pasos que otros dieron mucho antes”. Afirma que la transcripción también exige oficio, y que se deben desterrar las hipótesis sobre base falsa.

Se propone la búsqueda de los orígenes de las melodías en los procedimientos constructivos de la música, y no en elucubraciones respecto de la sustancia musical. Se postula, pues, la necesidad de un cambio de método. Mientras autores anteriores como

Pedrell, García Matos, Anglés, Schneider, y Preciado utilizan la música culta de épocas pasadas, presuponiéndole un origen popular por su parecido con la música popular actual, propone Manzano una metodología comparada:

- melodías recopiladas entre sí
- melodías populares / música “culta”
- melodías populares / melodías populares de otros colectivos separados en el tiempo y/o el espacio

Insiste el autor en emplear “sólo un enfrentamiento directo con los hechos musicales, que son las melodías, y una rigurosa metodología de análisis aplicada a la MPTO”. Rechaza las metodologías — especialmente las que vienen de los antropólogos — que giran en torno al hecho musical, /sobra espacio/ que estudian más bien el contexto que la música en sí. Sus palabras son suficientemente clarificadoras: “A este ejercicio de meditación musical, por llamarlo así, tan clarificador como gratificante, parece que han renunciado, a juzgar por el enfoque de sus trabajos, quienes ponen el acento en considerar la música como comportamiento social, olvidando casi por completo los hechos musicales”. “Si lo que hoy escuchamos es antiguo, arcaico, ancestral, milenario, primitivo o prehistórico, podemos suponerlo e intentar demostrar que es muy probable, pero sólo basándonos en elementos musicales, nunca en descripciones, que **no** suenan. La ausencia de datos musicales invalida cualquier afirmación segura respecto de la antigüedad de cualquier música”. “El verdadero etnomusicólogo no parte de ideas preconcebidas y esquemas fijos, tratando de encuadrar en ellos las músicas que recoge y estudia, sino que procede al contrario: pregunta insistentemente a los hechos musicales para tratar de capturar las constantes y principios que rigen los comportamientos musicales que ha recogido...”

En definitiva señala la inutilidad de los trabajos que siguen las “nuevas tendencias” de la etnomusicología, que se basan más en valores extrínsecos, no en los musicales, que se basan en que la propia música se puede explicar por fenómenos ajenos. Por último es crítico con el desprecio que esas tendencias muestran por la MPTO, niega que se trate, como éstas pretenden, por un lado de “productos folklóricos, tardorrománticos y acientíficos”, por otro de dos culturas musicales diferentes, pues en realidad son dos maneras de hacer música, aunque con profundas diferencias. Comparto muchos de los planteamientos del autor respecto de determinadas tendencias actuales de la etnomusicología, y creo que se podría hacer extensivas estas reflexiones a la musicología histórica.

Dejando las cuestiones de estética y filosofía del arte, el trabajo se plantea previamente los CRITERIOS DE ELABORACIÓN y CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN adecuados. Aquí hay otra importante aportación, a saber la formulación por vez primera por escrito de una metodología de transcripción. Se proponen criterios para la elección de armaduras, tesituras, compases, figuración, signos especiales. La cuestión es buscar un compromiso que sea útil. En resumen, los criterios se basan en adoptar determinadas convenciones para complementar la escritura tradicional y en escritura más aproximada a la “realidad” tonal y rítmica.

También son abordados los CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN.

- el trabajo científico no debe influir en la clasificación
- debe ser útil para buscar
- alfabético o geográfico: excluidos por que su resultado es un listado, difícil de manejar

- todas las clasificaciones son arbitrarias
- por criterios musicales: también los rechaza, por la primera razón de que no deben influir los estudios científicos en la clasificación y por ser difícil de manejar
- por ciclo anual: también lo rechaza, pues las melodías no siempre se ajustan a un esquema cuadrado
- se propone un criterio mixto, basado fundamentalmente en el aspecto funcional [p. 140]
- La finalidad de la clasificación debe ser que los estudiosos puedan encontrar los datos que busquen (p. 144)
- análisis de los criterios de clasificación
- análisis de los criterios de ordenación, sus pros y sus contras:
 - o extramusicales (alfabéticos)
 - o estéticos
 - o musicológicos

El capítulo 8 discute los aspectos materiales y prácticos; criterios de clasificación, ordenación, elección de títulos, numeración, lugar de procedencia, diseño y maquetación. No se deja un resquicio sin cuestionar, podrán ponerse en duda los criterios empleados, pero está claro que proceden de una reflexión profunda y de sopesar todas las posibilidades, sin dejar una posibilidad sin cuestionar

La tercera parte del estudio introductorio se ocupa de manera descriptiva del estudio analítico de las melodías en su conjunto. Por razones de espacio no voy a entrar en su descripción, pero por lo expuesto anteriormente el lector se podrá haber hecho una idea de la solidez de la orientación de dicho trabajo. Finalmente, se incluye un capítulo realizado por Gonzalo Pérez Transcasa, coordinador del trabajo de campo, explicando y desvelando los detalles de la realización práctica del trabajo.

Por último, quería humildemente justificar mi incursión en este campo al realizar esta reseña, pues a pesar de no ser especialista en etnomusicología, desde mi preocupación por la praxis interpretativa de la música histórica, comparto la preocupación por algunas de las cuestiones que se ponen en juego al estudiar y reflexionar sobre la MPTO: El problema del valor de la tradición, denostada por las ideas del progreso y del historicismo (otra herencia romántica), el problema de la relación entre la realidad de la música y la grafía musical, y en definitiva el problema de la consideración de la realidad de la música como ente vivo, real, actual, y cinético, frente a las visiones puramente historicistas e idealistas.

En fin, el *Cancionero Popular de Burgos* constituye una importantísima aportación a la etnomusicología española, por el valor que supone la recopilación y recuperación del patrimonio inmaterial de la música del pueblo, por el rigor científico con el que está realizada dicha recopilación, y por la importante aportación que se hace tanto en el campo de la metodología como en la filosofía de la etnomusicología, de la consideración sobre lo que es la MPTO, su origen, la consideración que debe tener, cómo se debe enfocar su estudio, etc. Que sirva de ejemplo de rigor, seriedad y de comprensión de cuál es realmente el objeto de la musicología como ciencia.

Miguel Bernal