

UNA CUESTIÓN SOBRE MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL EN ‘LA CIUDAD DE DIOS’: “LAS CANCIONES POPULARES Y LA TONALIDAD MEDIEVAL”

MIGUEL MANZANO

(Comentarios a un artículo de MANUEL FERNANDEZ NUÑEZ)

Comunicación presentada al Simposio “La música en el El Escorial”, San Lorenzo del Escorial, septiembre de 1992

Hasta la reciente publicación de los seis tomos del *Cancionero Leonés*,¹ la obra de don Manuel Fernández y Fernández-Núñez titulada *Folklore Leonés*, editada en el año 1931 y reeditada en 1980 por la Editorial Nebrija, era la colección más completa y numerosa de canciones tradicionales de las tierras suroccidentales de la provincia de León. Pero si es bien conocido este temprano cancionero popular de León por ser referencia obligada para los estudiosos de la canción tradicional, no lo es tanto el interesante trabajo del mismo autor titulado "Las canciones populares y la tonalidad medieval". De este extenso artículo, publicado en diez entregas sucesivas en la revista escurialense *La ciudad de Dios*, desde agosto de 1924 hasta noviembre de 1925,² aparecen de vez en cuando citas de pura erudición, siempre referidas al título, y nunca al contenido. El amplísimo y genérico contenido de este Simposium, ‘La Música en El Escorial’, me va a permitir entretenerles durante breve tiempo comentando el citado trabajo de Fernández Núñez, referido a la música popular de tradición oral, aunque no tan directamente como liaría pensar su título.

Don Manuel Fernández Núñez, leonés de nacimiento (nació en La Bañeza en 1883 y murió en 1952), vivió tiempos en los que todavía era posible ser un tanto polifacético en ciertos campos del saber. Su profesión principal, abogado, no le impidió ser a la vez historiador (llegó a ser académico correspondiente de la Historia), escritor, periodista y músico. Y si bien es verdad que en el campo de la música no llegó a ejercer nunca como profesional, los trabajos de recopilación de canciones populares que dejó hechos, las armonizaciones que realizó de algunas de ellas, y las reflexiones musicológicas que le inspiró el canto popular permiten situarlo a un nivel que supera con mucho la pura afición. La acogida del artículo que comentamos en la revista *La Ciudad de Dios* se explica por la amistad y estrecha relación del autor con el Padre Villalba y con sus sucesores en la redacción de la revista. De la propia lectura del trabajo de Fernández Núñez se deduce que ambos músicos compartían inquietudes y aficiones musicológicas. Las referencias a los últimos trabajos del P. Villalba son constantes en el artículo del músico leonés, desde las primeras hasta las últimas páginas. Y la preocupación nacionalista, tan presente en los ambientes musicales de la época, aparece como claramente compartida por estos dos amigos. En una página del final de su trabajo la deja claramente expresada Fernández Núñez al escribir así:

"Por estas razones, del estudio serio, hondo y reflexivo del arte popular, nace "sin mixtificaciones sospechosas", el material que ha de utilizarse para la creación de la Escuela nacional con ambiente y sello propios, con patrón de casa y con elementos elaborados dentro del hogar y en el acierto en reunir esos elementos, en saber fusionarlos y moldearlos y extraer su quintaesencia y comunicarles el ambiente en que germinarán, hállese el secreto de crear escuela y diferenciarla, evitando el internacionalismo, o "la mixtificación

*sospechosa". Y por brotar espontánea la canción y ser fruto del "sentir hondo", según frase feliz del P. Villalba, la melodía popular responde a los sentimientos patrios y retrata, quizá como ninguna manifestación artística, la modalidad particular de cada pueblo en que se elaboró."*³

Pero ¿cuál es el contenido del trabajo de Fernández Núñez? Sorprendentemente, y a pesar de que el título parecería indicar que va a tratar acerca de modos y tonos en la música popular, el objetivo principal que nuestro músico se propone al redactar el artículo es nada menos que desautorizar las bases teóricas sobre las que don Julián Ribera y Tarrago pretendía fundamentar las transcripciones musicales de su obra *La música de las Cantigas*, publicada dos años antes en edición monumental por la Real Academia Española.⁴ Como es sabido, Ribera, uno de los mejores arabistas de su época, sostuvo la tesis de que la música de las Cantigas, lo mismo que el texto, es un producto de la influencia árabe. Llevado por esta suposición, realizó las transcripciones del Códice introduciendo elementos rítmicos y cromatismos que no están indicados en la notación original, y que él pretende han de tomarse de la música arabigo-andaluza. De este modo esas "melodías sin calor y sin vida" afirma Ribera, citando nada menos que a Pierre Aubry, "se transforman profundamente, y aparece en las Cantigas esa bellísima música sin ningún disfraz, con la cédula de vecindad en la mano, descubriendo con franqueza todos los caracteres artísticos, que explican perfectamente los enigmáticos cromatismos (que fueron la pesadilla de los teóricos de la Edad Media y de los eruditos de la moderna), incluso los más raros, que fueron calificados de *diabolus in música*".⁵

El estudio que Fernández Núñez publica en *La ciudad de Dios* es la primera réplica teórica expuesta con cierto detenimiento, sobre las bases que permitía la documentación de que por entonces se disponía, a las teorías de Julián Ribera, mucho antes de que otros musicólogos de mayor renombre y más amplia preparación, como Higinio Anglés y Marius Schneider, pulverizaran literalmente las peregrinas teorías de Ribera, como consecuencia de las cuales las monodias modales de las Cantigas quedaban transformadas en placenteras músicas de salón, algunas de ellas con lindos arreglos para voz y piano.

(Ejemplo I)

Ante tamaño disparate, Fernández Núñez, con ánimo, quizá, de continuar y dar fin a un trabajo que había quedado interrumpido a la muerte del P. Villalba, su amigo y mentor en el campo de la musicología, no duda en alzarse con toda la batería de argumentos que su amplia erudición le permitía desplegar. Nuestro jurista-músico leonés arremete contra las teorías de Ribera, deshaciendo sus fundamentos con pruebas documentales más que claras. Haciendo una exposición panorámica resumida, aunque esencial, que va desde las teorías musicales griegas hasta las de Guillaume Dufay, y dando referencias concisas acerca de los sistemas de notación en el canto gregoriano y en los tratados de Hucbaldo de Saint Amand, Hermán Contractus, Guido de Arezzo y Franco de Colonia, Fernández Núñez deja bien claro que el sistema de notación de las Cantigas es el mismo que estaba vigente por toda Europa en la época en que fueron compuestas, y que es ese sistema el que hay que descifrar en todos sus detalles si se quiere llegar a transcribir correctamente las melodías del Códice alfonsino.

A lo largo de su exposición-refutación Fernández Núñez cita y demuestra conocer con detalle los últimos trabajos relacionados con el tema, y apunta ya la hipótesis de que la composición de las melodías de las Cantigas, aun cuando en ellas se detecten elementos de procedencia árabe y de música popular española, hay que

relacionarla estrechamente con la presencia de trovadores en la Corte de Alfonso X. Téngase en cuenta, si se quiere valorar en su justa medida esta intuitiva hipótesis de Fernández Núñez, que por la fecha en que él escribe el trabajo que estamos comentando hacía sólo un año que Higinio Anglés había comenzado a dirigir la sección de Música de la Biblioteca Central de Cataluña, y que tardó más de cuarenta años en rematar su obra magna de transcripción y estudio crítico de las *Cantigas de Santa María, de Alfonso X el Sabio*, finalizada quince años más tarde, en el año 1958⁶

Seguir el itinerario que traza Fernández Núñez en sus argumentaciones contra las tesis de Ribera presenta un indudable interés, porque su trabajo es un reflejo bastante claro del estado en que por el momento se encontraba la actividad musicológica en aquellos momentos. Pero dejo de lado por el momento este itinerario argumental, y voy a espigar en las páginas de su artículo los aspectos más directamente relacionados con la música de tradición oral que Fernández Núñez va dejando caer a lo largo de su exposición. Es evidente que en el momento en que nuestro músico escribe el trabajo que comentamos, está tratando de encontrar una respuesta a las cuestiones fundamentales que plantea el origen, la transmisión y la naturaleza de la música popular de tradición oral, a cuya recopilación él se había venido dedicando desde hacía tres décadas.

Uno de los aspectos que quedan más claros después de la lectura del artículo es que para Fernández Núñez la música popular tradicional presenta una organización melódica y una sustancia sonora esencialmente relacionada con lo que él llama *tonalidad medieval*, es decir, con los modos, escalas, sistemas de organización melódica y rítmica de las músicas que aparecen en los códices, canciones y músicas de la Edad Media. Para nuestro músico, es un disparate y un error garrafal maltratar esas músicas con transcripciones rítmicas y melódicas inadecuadas o con armonizaciones que van en contra de la sustancia musical que se revela en ellas. En el caso de las transcripciones que Ribera hace de las melodías de las Cantigas el error le parece lamentable, y no se ahorra adjetivos para calificar el resultado musical, aunque manteniendo siempre un respeto básico al prestigio de Rivera como sabio arabista que, sin embargo ha cometido una grave equivocación al meterse en un terreno, el musical, que desconoce completamente. Y no se conforma nuestro músico con argüir teóricamente, sino que además ofrece algunos ejemplos para que el lector compruebe en ellos los disparates musicales que se hacen patentes en cuanto se aplica la letra de los textos de las Cantigas a las versiones propuestas por Ribera.

(Ejemplo II)

Pues bien, los mismos errores hay que evitar, en opinión de nuestro músico, en la transcripción y armonización de las músicas populares tradicionales, en las que se revela la misma sustancia musical que aparece en estas obras musicales de la Edad Media.

En un pasaje de su exposición, Fernández Núñez afirma con toda claridad esta convicción suya:

"Si las Cantigas retratan fielmente la canción popular, esas mixtificaciones del traductor -se refiere a las de Ribera-, esa pureza de compás (es decir, el ritmo completamente regularizado), de silencios, de sostenidos, bemoles, alteraciones de tonos, y especialmente ese rodar suave por la pendiente de las escalas cromáticas y de los tonos modernos, no convienen a la espontaneidad, no caben en los límites de la expresión inculta (no en sentido peyorativo, como se adivina en el contexto, sino equivalente a no culta,

comentamos), no pueden desenvolverse en la exacta perfección en que su intérprete las encuadra.

*Pero aún hay más. Las canciones populares, que hoy se cantan y corren por las aldeas, se acomodan a la tonalidad corriente en la Edad Media, a la tonalidad medieval en que las Cantigas fueron escritas, y no a lo que el Sr. Ribera desea acomodarlas”.*⁷

Y de nuevo nuestro músico, no contento con teorizar y polemizar en abstracto, ofrece unos cuantos ejemplos que aclaran las afirmaciones que va haciendo, ilustrándolos con acertadas anotaciones, que revelan un conocimiento de la canción popular tradicional muy poco común por la época en que él está escribiendo el trabajo al que estamos refiriéndonos.

(Ejemplo III)

Fernández Núñez comenta así los dos ejemplos que transcribimos:

“La segunda canción responde más a los modos árabes. Sin embargo, no se ajusta a la escala oriental (falta la segunda aumentada) ni denota la sexta aumentada, bien patente en los modelos de melodías árabes. Tampoco el tono, al descender, iguala a las escalas en que generalmente se mueven los cantos andaluces, que pierden bajando la alteración de la segunda y tercera, a partir de la tónica mi.

La tercera canción responde al famoso romance de Delgadina. (...) La música corresponde a la lógica sencilla del episodio; muévase la canción en suave diatonismo, constantemente la séptima sin alterar, que le comunica cierta vaguedad poética y de sabor de época, encantador e ingenuo.

*Convertir ese tono en el correspondiente moderno de la menor es truncar su sentido, romper su exquisitez, matar su poesía y trocar su típico ropaje por un vestido moderno y cursi. No cabe someterlo a compás, (pero sí a medida) sin destruir su ritmo tranquilo, inquietante, vago...; inténtese adornarlo de sostenidos, y acompañese con el guitarreo asesino de una composición armonizada a golpes, y el encanto, la fragancia y el aroma desaparecerán. Pudiéramos repetir ejemplos innecesarios, en demostración de que la moderna tonalidad no responde a la esencia de la canción del pueblo.”*⁸

Estas palabras dejan bien claro el pensamiento de Fernández Núñez, en la misma línea de los principios defendidos por Pedrell, cuando afirmaba que la música popular de tradición oral no puede ser maltratada con manipulaciones y adaptaciones que vayan en contra de su naturaleza sonora. Las palabras de Pedrell a este respecto son todavía más duras que las del músico leonés:

*"Presentáronse -dice Pedrell en las páginas introductorias de su Cancionero Popular Español- 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 (¡) 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 pasaa también: el traduttore es, siempre, traditore, y suerte, todavía, que no sea, cuando no lo es, trucidatore”.*⁹

Al contrario que las transcripciones a las que alude Pedrell, las del cancionero leonés de Fernández Núñez revelan, para quien conoce bien la música popular de tradición oral, una gran fidelidad a los documentos sonoros que los informantes

comunican a quienes buscan la tradición musical. En brevísimo comentario musical que deja escrito para su colección, que apenas llena tres páginas, el músico leonés deja bien claro su conocimiento poco común de la música popular tradicional, y no se olvida de hacer notar, una vez más, la estrecha relación que, en su opinión, existe entre las melodías populares y la música medieval. De sus palabras se desprende que ha dedicado tiempo a buscar en archivos y bibliotecas (y cita expresamente la de El Escorial) algunas melodías que, incorporadas a su colección leonesa, demostrasen el parentesco estrecho entre ambas culturas musicales. Fernández Núñez escribe así al comienzo de la introducción:

"Coplas interesantes y por demás cuajadas de exuberancia, riqueza y colorido debieran sumarse a esta edición de canciones leonesas. Duermen abandonadas en el archivo escurialense y biblioteca nacional villanas, pastoradas e idilios, coleccionados en su mayoría por los siglos XV y XVI algunos, y hacia fines del XVII los más, con la esperanza de un aderezo moderno y una presentación oportuna en las salas donde prodigan conciertos y veladas la masa coral madrileña y sus sucursales de las provincias españolas.

No hubo remedio para el daño, y el cancionero (leonés) preséntase sin tan honorable compañía, muy eficaz para mostrarnos la íntima relación y familiar procedencia y analogía entre el ambiente musical de aquellos siglos venturosos y lo actualmente en boga, idéntico en su desenvolvimiento melódico, en la gracia y picardía de la expresión y en la esencia tonal a la que se sujetan las canciones populares. (...)

Desenvuélvense las melodías (se refiere ahora a la música "culto" del momento) en marcha cromática corriente, acentuando su modernidad inconfundible. Es el patrón de hoy. Las de abolengo remoto, nacidas en épocas anteriores al XVI o por este siglo, aplícame a romances, pastoradas y autos. Marchan en ritmo libre, acomodadas a la vaguedad de los tonos medievales o los modos griegos. En general, (...) deslízanse con graciosa delicadeza, siempre expresiva, por los caminos de un agitado y pasional tiempo cuando a bailes y danzas se aplican, o marcan en violenta y vibrante grandeza la fuerza del sentimiento, si no inundan de melancolía el alma mediante las vaguedades de un lenguaje muy gráfico, muy sencillo y hondamente cautivador".¹⁰

Palabras como éstas sólo pueden ser escritas por quien ha conocido la canción popular tradicional por contacto directo con los cantores y cantoras que conservan la herencia musical transmitida durante siglos de boca en boca, y por quien, además, ha meditado largamente sobre la naturaleza musical de las tonadas y músicas de ese riquísimo repertorio de canciones.

El pensamiento de Fernández Núñez queda, pues, bien claro: la naturaleza musical de las canciones populares tradicionales es diferente en muchos detalles de la que sirve de base a la música actual, porque estos dos bloques de música pertenecen básicamente a distintos sistemas de organización del sonido. Es por lo tanto un gran error y una esencial falta de rigor, producto de la ignorancia, modificar y corregir las melodías que cantan los intérpretes tradicionales, para adaptarlas a la lógica sonora de la música que se escribe en estos tiempos.

Y este mismo principio es también aplicable al tratamiento armónico que se ha de aplicar a las canciones populares tradicionales, en caso de que se haga alguno. En este punto, Fernández Núñez también revela un criterio idéntico al que Felipe Pedrell defendía en la introducción a su *Cancionero Musical Popular Español*. Y a pesar de

que él es más bien contrario a la presentación de las canciones populares con una armonización pianística, al final de su cancionero leonés añade como apéndice unas cuantas armonizaciones, a modo de ensayo y de ejemplo de cómo han de ser tratadas las melodías cuya organización melódica no responde a los sistemas tonales.

(Ejemplo TV)

Es evidente que estas realizaciones, lo mismo que las que escribió Pedrell en su Cancionero Español, carecen de valor desde el punto de vista de la escritura pianística. El objetivo que se proponen es crear un ámbito sonoro en el que se muevan con naturalidad un tipo de melodías cuyo decurso melódico evoluciona, y sobre todo concluye cadencialmente, sin sujetarse al dominio de la tonalidad mayor y menor. Y es preciso reconocer que Fernández Núñez acierta a encontrar un revestimiento armónico básico que se adecua bien a la naturaleza musical de las canciones que ha recogido. A este aspecto se refiere él cuando escribe estas palabras al comienzo del trabajo que estamos comentando:

"Pero ni el ropaje ni el adorno, que para mejor inteligencia llevan las canciones, nos autorizaba a la alteración de la tonalidad especial de algunas de ellas, inconfundible, bien marcada, distinta, y muy alejada, por cierto, del moderno cromatismo".¹¹

Por lo que se refiere al intento básico del trabajo de Fernández Núñez, que era negar la relación de procedencia de la música de las Cantigas respecto de la música árabe, se puede decir que acertó plenamente en el aspecto fundamental, al relacionarla con el resto de la música europea de la época, y sobre todo con la de los trovadores. Pero hay otros dos puntos de su discurso todavía no aclarados hoy, después de siete décadas de discusiones. El primero es la relación entre la música popular y la música de autor, la llamada "cultura", en épocas pasadas. La afirmación de Fernández Núñez, de que ha habido una relación estrecha, ha sido insistentemente repetida, aunque no de forma tan radical, por otros estudiosos como Marius Schneider, Manuel García Matos, Miguel Querol y Dionisio Preciado, que han tratado de rastrear temas de música popular tradicional en obras de autor, sobre todo de la época renacentista. El propio Inglés cree encontrar, a cada paso, melodías populares en el repertorio de las Cantigas. Creemos que estas afirmaciones están muy lejos de poder ser confirmadas, a partir de los datos de que hoy se dispone, y que necesitan una revisión a fondo.

Lo propio ocurre con la relación entre la música árabe y la tradición popular musical de la Península, con la diferencia de que en este punto las opiniones no son tan unánimes. Si los árabes nos trajeron, en música, elementos nuevos que hayan sido asimilados por la corriente musical popular, como creía García Matos, o bien no aportaron nada que no estuviese ya aquí antes de su llegada, como afirmaba Pedrell y después trató de probar Marius Schneider con una documentación abrumadora, es algo cuya aclaración exigirá todavía mucha dedicación y estudio.

En todo caso, al traer hoy la memoria de este músico, estudioso de la tradición oral popular, que fue don Manuel Fernández Núñez, preocupado por responder a las cuestiones que plantea el origen y evolución de esta música, y su relación con la música escrita, hemos querido fijarnos en un hombre inquieto, cuya vinculación a la actividad musicológica que en las primeras décadas de este siglo florecía en el Monasterio de El Escorial le permitió ahondar en la búsqueda de respuestas a cuestiones todavía hoy pendientes en el campo de la etnomusicología, y a la vez encontrar un cauce de difusión para ir dejando constancia de las conclusiones a que iba llegando después de resolver las dudas y los interrogantes que se iba planteando.

NOTAS

1. MANZANO ALONSO Miguel: *Cancionero Leonés*, León, Diputación Provincial, 1988-1991.
2. FERNANDEZ NUÑEZ, Manuel: "Las canciones populares y la tonalidad medieval". *La Ciudad de Dios: Año XLIV*, vols, CXXXVIII-CXXXIX, nº 1230 (agosto, 1924), p. 273-283; nº 1231 (sept. 1924), p. 343-352; nº 1233 (oct. 1924), p. 30-38; nº 1234 (oct. 1924), p. 97-110; nº 1237 (9 dic. 1924), p. 353-360; año XLIV1, vols. CXL-CXLII, nº 1240 (enero 1925), p. 422-434; nº 1258 (oct. 1925), p. 134-135.
3. FERNANDEZ NUÑEZ, M. o. c, vol. CXLII, p. 424.
4. RIBERA y TARRAGO, Julián: *La música de las Cantigas*, Madrid, 1922.
5. RIBERA y TARRAGO, Julián: *La música árabe y su influencia en la española*, Madrid, 1927, reedición, Ed. Mayo de Oro, Madrid, 1985.
6. Como es sabido, el volumen que contiene la transcripción de las melodías de las *Cantigas* fue publicado por Higinio Anglés en 1943, y el del estudio crítico en 1958, ambos en Barcelona.
7. O. c, CXLII, p. 424-425.
8. O. c, CXLII, p. 426-427.
9. F. PEDRELL, *Cancionero Musical Popular Español*, 1, p. 32.
10. M. FERNANDEZ NUÑEZ: *Folklore Leonés*, Madrid, 1931, p. 109. 1 1. O. c, CXXXVIII, p. 273.

UNA CUESTION DE MUSICA POPULAR EN 'LA CIUDAD DE DIOS'

EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo 1

Andante.

1

p

leggiero e gracioso

(Ribera: La música de las Cantigas, textos musicales, pág. 294.

Andante.

p *cantabile* *espressivo e con tenerezza*

p espressivo

p

(segue)

(final)

1. *p*

2.

3. *p* *pp*

(Ribera: La música de las Cantigas, textos musicales, págs. 321-314).

Ejemplo II

N.º 57

1. *1*

Por que e san ta Ma ri a le al e mui ver da dei ra por en mui
toll a vor re ce a pa, rau ra men ti rei ra.

Por que e san ta Ma ri a, le al e mui ver
da dei ra por en mui toll a vor re ce
a pa rau ra men ti rei ra. (sigue)

3

Nº 69

A que re o sa gran des far mi ra gres por dar a nos por. E dest un nu ra que
di rei fre mo so que es mil a chci que fet a ma dre do gran rei to que lo da me su ra sa
Andate *leggerezza e sensibile*
A que re o sa gran des far mi ra gres por dar a nos por
E dest un nu ra que di. rei fre mo so que es mil a
chci que fet a ma dre do gran rei en que to da me su ra sa.

Ejemplo III

2ª Opción - Exclamación
Sonolencia

3ª Opción - Opción de J.

Sensitivo.

Ejemplo IV

Lento.

Tres hi . jas te . . ní . a el

1

Rey _____ to . das tres co . mo la pla . ta lamas

pe . que . ña de e . llas Delga . di . na se lla . ma . ba

5

Ejemplo V

Moderado.

Da-me la lla-ve del cuar-to

don-de la tie-nes me-ti-da

la ten-go en el co-ra-zón

2

6 (sigue)

(final)

pa . ra qui . tar . te la vi . da que

da . me la lla . ve del cuar . to que

don . de la tie . nes me . ti . da

Allegro.

Co . mo te va con el a . ve de la ver . de plu .

3

. ma bien la pe . la . bas a . no . che — a la luz

de la lu . na Bien la pe . la . bas —

8 (sigue)

(final)

bien bien la pe . la . . bas

que lle . ga . ban los ai . res — don . de yo es .

. ta . ba re . sa . la . da —

The image shows a musical score for a song, consisting of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line. The first system starts with the word '(final)' in parentheses above the first measure. The lyrics for the first system are 'bien bien la pe . la . . bas'. The second system has lyrics 'que lle . ga . ban los ai . res — don . de yo es .'. The third system has lyrics '. ta . ba re . sa . la . da —'. The piano accompaniment features chords and melodic lines in both hands. The score ends with a double bar line and repeat dots.