

La formación del cancionero popular tradicional: una pregunta básica y una respuesta imaginaria

*Texto seleccionado de la Introducción
al Cancionero Básico de Castilla y León*

MIGUEL MANZANO ALONSO

Una de las primeras preguntas que llegan a la mente de quien examina atentamente una recopilación o cancionero de música popular tradicional suele ser ésta: ¿De dónde pueden haber salido tantas canciones? ¿Quién las ha inventado? ¿Cómo nació el repertorio de las músicas populares de tradición oral y cómo ha ido creciendo hasta un desarrollo tan enorme?

En respuesta a esta pregunta, se explica con frecuencia el nacimiento de la canción popular tradicional como si fuera 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, y de las situaciones anímicas por las que la gente va pasando a lo largo de la existencia. Se concibe la creación de una melodía popular como el efecto de un trance de inspiración en las gentes que habitan en el ámbito rural provocado por la belleza de la naturaleza en medio de la que viven. 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 el musicólogo F. Pedrell, por ejemplo) para referirse a las creaciones populares, intentando contraponerlas a la música elaborada, producto del trabajo de los compositores.

Esta expresión, *música natural*, 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, que se dio por buena en un principio y se ha ido repitiendo después como argumento de autoridad. 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.

Pero aparte de la enorme ignorancia que supone esta visión romántica e irreal de la vida del hombre rural, para quien la naturaleza que le rodea ha sido, casi siempre y 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, un análisis, aunque sea elemental, de la música popular echa por tierra esta visión distorsionada. Por el contrario, lo

(*) *El Cancionero Básico de Castilla y León, compilado y estudiado por Miguel Manzano Alonso, ha sido patrocinado y editado por la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León. Colección de Estudios de Etnología y Folklore, 2011.*

primero que aparece claro, si se lee un cancionero con detenimiento, es que la creación musical obedece, como más adelante explicaremos, al condicionamiento de unas estructuras mentales configuradas por la memoria y por la práctica diaria del canto. Tales estructuras (sistema de organizar los sonidos, esquema rítmico, fraseo musical o estructura melódica, funcionalidad de la canción, etc.), obran en la mente del cantor, que es capaz de inventar una nueva melodía, en una forma muy similar a aquélla en que operan en el acto creativo de un compositor, como intentaremos aclarar más adelante. Por ello las estructuras y los rasgos musicales de las canciones populares se repiten en cientos y miles de ejemplos, casi siempre iguales o muy parecidos en algunos de sus rasgos, y sólo suelen cambiar muy lentamente, repitiéndose también, a impulsos de nuevas modas, nuevas costumbres y nuevas situaciones, como hemos dejado dicho.

La creación musical, fruto de la búsqueda

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, es, sobre todo, producto de un esfuerzo de selección en el que se va eliminando lo que no parece bueno y escogiendo lo que se considera bello o "bonito" 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, las mejor dotadas para la creatividad musical, y sólo en algunas ocasiones, unas veces tanteando y buscado a solas y otras por efecto de la inspiración que provoca un colectivo de oyentes atentos y ávidos de escuchar a los buenos cantores. 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 y ha sido ayudado por la presencia del "duende", como dicen los cantaores de flamenco. Exactamente igual que sucede en la música de autor, con la única diferencia de que el compositor de música "culto" desarrolla las ideas musicales con mucha amplitud, lápiz en mano y comparando diferentes soluciones para escoger al final la que más le convence, 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, y tiene que memorizarlos enseguida para que no se le olvide lo que se le ha ocurrido.

Por otra parte, aunque infinidad de melodías tradicionales no carezcan de simplicidad, como tampoco una buena parte de las canciones 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 y 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 en la hechura y en la interpretación, 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, si atendemos al germen de la invención musical, como suelen dar por hecho quienes desconocen la música popular tradicional o sólo tienen una vaga idea de ella.

Desmontando tópicos

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 la música popular como en la 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.

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 gran 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 radica en que las músicas tradicionales son siempre de dimensiones cortas. Pero en lo que se refiere a la inspiración y la perfección de la forma las diferencias desaparecen. Béla Bartók, autoridad en esta materia por haber sido a la vez un gran compositor y un recopilador de miles de melodías tradicionales, lo afirma con una frase tajante: *“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”* (*Escritos sobre música popular*, p.1979). 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 de los músicos que se han acercado al repertorio popular con prejuicios que no les permitían ser objetivos. Al igual que en la música de autor, encontrar en un cancionero la obra que es producto de un inventor con talento entre todas las demás que sólo repiten inventos anteriores, no es cuestión más que de pararse a leer con calma. Razón por la cual es también un error que no se corresponde con la realidad el considerar que toda canción popular ha de tener siempre una calidad musical similar por el hecho de ser tradicional.

El músico popular como inventor de canciones

Aclarada, creemos, la primera cuestión, se nos plantea de inmediato esta segunda pregunta no menos importante: ¿cómo inventan, o crean, los cantores populares que no saben escribir ni leer la música? Vamos a tratar de explicarlo.

Sabemos cómo crea o inventa el músico de oficio: toma lápiz y papel (o la pantalla y el teclado, que hoy sustituye con ventaja a la escritura manual), se pone a excitar su imaginación, buscando siempre algo nuevo, sorprendente, interesante, "inspirado" se suele decir, y, cuando en su mente surge el chispazo que está intentando provocar (a veces llega en seguida, a veces tarda, a veces no llega y hay que esperar otra ocasión...), toma nota o, mejor dicho en este caso, escribe unas notas. Se le ha ocurrido un tema, un comienzo, un arranque melódico, una fórmula sorprendente de ritmo..., algo que le sirve para comenzar y para hacerlo ir creciendo, empleando siempre la misma táctica: aplicando las normas de desarrollo de un tema para que no pierda interés lo que comenzó bien. Así se han compuesto siempre las obras musicales, a no ser que se empleen los procedimientos aleatorios que hoy están al alcance de cualquiera, que facilitan un desarrollo de base matemática, pero pueden deshumanizar la música hasta el punto de hacerla rebotar en el oyente y devolvérsela al inventor.

Vamos ahora al músico popular. Para comenzar hay que dejar claro un hecho que ya se da por supuesto por pura lógica: no todos los cantores que han interpretado las canciones que han ido a parar a las páginas de los cancioneros han inventado lo que cantan. Y los que inventan, tampoco inventan siempre que se ponen a cantar. *Repetir, transformar e inventar* son las tres actividades por las que el repertorio popular tradicional ha nacido, ha crecido y ha pervivido, pero no se dan las tres con la misma frecuencia.

La mayor parte de los cantores y cantoras *se limitan a repetir lo que aprendieron*, con la mayor fidelidad que pueden, que depende de la memoria que tengan. 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 que se han aprendido dentro de la tradición de cada lugar o de cada colectivo, como si cualquier modificación se considerase como un deterioro. Y estas maneras de razonar y cantar demuestran que, además de la memoria individual, que varía mucho de unos cantores a otros, hay también una especie de memoria colectiva, al menos para una parte del repertorio tradicional.

El caso del *intérprete inventor* es bastante diferente. Nos referimos a 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, para dar 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 transformaciones o variaciones de un mismo tipo o invento melódico, como el *fandango*, la

seguidilla, o las melodías de *jota* que están basadas sobre las armonías alternas repetitivas de tónica y dominante, que 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 son inventos sólo 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, por lo menos en algunos casos, músicas inventadas 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 aportan nada especial; como también los hay de baja calidad musical, de mal gusto. Y aunque de gustos no se deba escribir en general, sí puede un buen conocedor de la música popular tradicional (y quizá deba, en ocasiones) comprometerse haciendo un juicio estético de algunas 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. Así hemos tratado de hacer en el repertorio contenido en esta antología, compilada con el criterio selectivo de llevar a sus páginas "lo mejor", una parte representativa de lo más inspirado de las músicas de Castilla y León.

Queremos señalar todavía otro detalle muy importante con relación a estos inventos musicales. Ya hemos dejado dicho que es una falsedad demostrable el afirmar que el repertorio popular tradicional procede de la deformación de la buena música creada por profesionales. En la música popular, como en la 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.

En resumen, de un análisis detenido del repertorio popular y de una comparación con el repertorio de autor se deduce claramente que el popular 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.

En el meollo del proceso creativo

El análisis detenido del repertorio de la música popular tradicional por el método inductivo-deductivo nos permite captar con bastante aproximación el proceso que debe de haber tenido lugar en la mente del cantor-inventor de melodías. Excluida la teoría peregrina del nacimiento espontáneo de la música natural, que ya hemos desechado, y la no menos incongruente de que el pueblo es incapaz de crear y se tiene que limitar a utilizar, deteriorándolas, las músicas que le llegan de las capas sociales superiores, sólo queda en pie la teoría que resulta del análisis del repertorio en sí mismo. A los etnomusicólogos de la escuela alemana de las primeras décadas del pasado siglo, que se dedicaron a estudiar las músicas de los pueblos primitivos a partir de documentos sonoros, se les debe la formulación de un principio muy importante, extraído del análisis de la música popular de tradición oral: cualquier música, por primitiva, extraña, simple y elemental que parezca, siempre está organizada conforme a un sistema. Este principio clarifica la forma en que cualquier inventor de música procede en su trabajo creativo.

Veamos cómo pueden haber sucedido las cosas con mucha verosimilitud. En la mente de cualquier músico que se ponga a crear algo nuevo obran previamente unos sistemas, es decir, unas determinadas formas de organizar los sonidos, los ritmos, las frases musicales y los desarrollos y, por otra parte, otros esquemas de mayor amplitud conformados por el desarrollo de las ideas musicales con arreglo a unos modelos, que son los géneros musicales. Por lo que se refiere a este estadio previo a la creación musical, las diferencias entre el músico "culto", digámoslo así para entendernos, y el que actúa en el campo de la música popular tradicional, son mínimas. Los dos toman como punto de partida para activar su imaginación lo que ya conocen, como ya hemos apuntado.

El músico popular, al que ahora nos referimos, conoce por una práctica ya muy larga y guarda en su memoria todos los géneros de canción que integran el repertorio tradicional de la tierra donde ha vivido, porque forman parte de los usos y costumbres de todos los días; conoce, aunque no sea consciente de ello ni sepa escribirlos ni analizarlos (ninguna falta le hace), los diferentes sistemas o series en que se organizan los sonidos para organizar el desarrollo de una melodía conforme a unas sonoridades que le son familiares, porque las viene oyendo y cantando desde pequeño; conoce y retiene en memoria los ritmos propios de cada baile, de cada tipo de canción rondeña, de cada toque instrumental; sabe por experiencia que para inventar una canción hay que ponerle unas palabras, un texto, que conoce de memoria, o también, si tiene talento, inventa, estrofas y estribillos conforme a las fórmulas de verso más usuales (la cuarteta octosilábica y la seguidilla...), aunque no sepa nombrarlas (tampoco le hace ninguna falta).

Además de todo lo anterior, intuye (porque la práctica se lo ha fijado en la memoria) cómo debe comenzar una melodía (tiene en la memoria muy diversas fórmulas de arranque y, seguramente, las tantea hasta encontrar una que le parezca buena), cómo debe continuar para que sea interesante, bella y bonita, como se suele decir (y tantea de nuevo, llevado por su intuición, para no caer, si puede, en lo trivial y en lo ordinario), dónde debe hacer una pausa para que haya equilibrio y sentido de frase, y cómo debe acabar, de acuerdo con la sonoridad que ha elegido. Así que,

cuando quiere inventar algo, pone en juego todos esos datos y recursos, ensaya, intenta y consigue, no siempre pero sí de vez en cuando, que se le ocurra algo que le parece bueno y aceptable, conforme al estilo que conoce bien. Y, si el invento le convence y le gusta, tendrá que memorizarlo, para lo cual tendrá sus recursos y trucos, a diferencia del músico de oficio, que lo escribe para no olvidarlo. Por este proceso o alguno muy semejante se tienen que haber inventado las melodías nuevas y también todas las variantes o variaciones sobre temas ya conocidos, como sucede, por ejemplo, en el cante flamenco y en el jazz.

Y como este proceso se viene repitiendo desde hace siglos, lo percibimos si analizamos cada repertorio y comparamos después unos repertorios con otros. Detectamos que hay diferentes maneras de organizar los sonidos de una serie, haciendo de cualquiera de ellos el principal de todos, de forma que las sonoridades y los recintos sonoros en que se mueve cada melodía sean distintos, teniendo cada uno un colorido, un atractivo, una belleza sonora diferente. Percibimos también que, si ponemos en columna las melodías agrupándolas por sistemas sonoros, muchas de ellas tienen un perfil muy parecido, con arranques, decursos, reposos intermedios y cadencias muy parecidas, aunque nunca completamente iguales. De tal manera que si los reducimos a una especie de esqueleto sonoro que comprima el decurso melódico en lo esencial, un cierto número de tonadas vienen a ser casi idénticas. A ese esquema lo llamamos *prototipo*, porque es el que obra en la memoria del inventor, aunque de una forma inconsciente, indicándole los hitos más importantes por los que debe pasar el nuevo invento, si ha de ser reconocido por los que escuchan.

Si ampliamos un poco el esquema reductor, las semejanzas desaparecen bastante, aunque reconozcamos la cercanía, porque afloran las diferencias más que los parecidos, que vistos así son más bien globales que de detalle. Estamos entonces ante lo que denominamos *tipos melódicos*, que es tanto como decir melodías o canciones o tonadas o versiones distintas de un mismo prototipo (por seguir con el mismo ejemplo: diferentes formas de desarrollar un esquema simple, un esqueleto melódico).

Finalmente, si volvemos a comparar estos bloques de tonadas, encontraremos que algunas de ellas se parecen tanto, que no son más que un mismo invento melódico con leves diferencias que no afectan a ninguno de sus rasgos esenciales. Estamos entonces ante las *variantes* de un mismo tipo melódico, de las que ya hemos hablado varias veces. Y si hacemos el mismo ejercicio comparativo sobre cada uno de los demás elementos musicales: el ámbito, el ritmo, la estructura melódica, volveríamos a las mismas conclusiones.