

ALUSIONES A LOS SISTEMAS MELÓDICOS EN LOS CANCIONEROS Y RECOPIACIONES DE MÚSICA POPULAR

1. *Federico Olmeda*. La primera alusión clara a los sistemas melódicos aparece en un pasaje de la introducción que Federico Olmeda escribe a su *Cancionero popular de Burgos* cuando escribe así: “Grande es la importancia, según se verá en el desarrollo de esta obra, que tienen los cantos que ofrezco en este volumen, entre ellos se ven melopeas y ritmopeas que denuncian incontestablemente un abolengo muy antiguo: tonalidades que nada tienen que ver con los modos mayor y menor modernos, ritmos que no obedecen a las leyes de las proporciones dobles y triples, binarias y ternarias que hoy tenemos en uso: su naturaleza, pues, se funde con el arte homofónico de la edad medieval: su antigüedad y conservación acusan por lo tanto en nuestro suelo una tradición no interrumpida popularmente hasta nuestros días”.

2. *Dámaso Ledesma*. Una alusión algo más velada a esas sonoridades ‘raras’ aparece en la breve introducción que el maestro salmantino redacta como introducción a la sección primera de su obra, en la que, dice, “copio las de estructura más delicada y de sabor regional más puro, es decir, aquéllas en que más resaltan los caracteres especiales de la música popular castellana. Estos caracteres, a más de otros inexplicables que solamente se perciben después de conocer perfectamente el estilo de esta música, son los siguientes:

Las cadencias finales terminan generalmente en la quinta, a la que comúnmente se llega por grados conjuntos.

La tonalidad es indecisa, con giros melódicos que difieren esencialmente de la melodía moderna, no entendiéndose por tal la de los maestros que se inspiran en la música popular de épocas lejanas” [...]

Indudablemente la primera observación se refiere a un modo de Mi, que él entiende como V grado de una escala menor. Leyendo las 24 primeras canciones de la primera sección se comprueba el comportamiento de las melodías al que alude Dámaso Ledesma. Sólo hay dos excepciones: los núms. 4 (*Los mozos de Monleón*) y 10 (*El pobre del tío Vicente*), la primera en tono mayor y la segunda en menor. Todas las demás ‘suenan’ en una tonalidad menor que invariablemente termina en el quinto grado. Es decir en un modo de Mi, generalmente transcrito en altura Sol o La.

3. *Eduardo Martínez Torner*. Un análisis del contenido de la obra *Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana*, de Eduardo Martínez Torner que saca como conclusión que el sistema melódico predominante en Asturias es una escala de sonoridad mayor, que se va ampliando desde cuatro notas a una octava, hecho que demuestra con el método de ordenación que puso en juego. Y precisa dos indicaciones que son intuiciones: que la tradición popular musical nada debe al canto gregoriano, y que las melodías que clasifica en los grupos quinto y sexto, que terminan en el tercer grado de la escala mayor (equivalente a la nota Mi de una escala natural) están emparentadas con toda la tradición que, sobre todo en alas del fandango, nos llega hasta las tierras del norte. Muestra evidente de que este gran conocedor de la música popular de tradición oral peninsular habría sido capaz de redondear una síntesis analítica de toda ella, si no se hubiera visto forzado a emigrar sin poder llevarse consigo todo su archivo musical.

4. *Bonifacio Gil*. Hay también una leve intuición en Bonifacio Gil, que en el primer tomo de su *Cancionero Popular de Extremadura*, como preludeo a una clasificación más bien caótica, en la que no se sale de los límites de las escalas mayor y menor, encuentra en Extremadura una tendencia a la alteración de ciertos sonidos, que parece proceder de una conformación de la mente de los cantores por elementos ‘nativos’ que transforman cualquier

melodía venida 'de fuera'. Y que extiende esta forma de sonar a todas las tierras lindantes con Portugal, de norte a sur.

5. *Miguel Arnaudas*. Un extenso prólogo en el *Cancionero de Teruel*, de M. Arnaudas, que no tiene desperdicio, por la agudeza de sus observaciones, unas sugeridas y otras expresadas con algún detenimiento, sobre los cantos que ha recogido, en los que encuentra "unas veces la ingenua y expresiva sencillez, sugestiva espontaneidad, encantadora dulzura o decidida y valiente energía, y otras veces *"originales ritmos, sorprendentes indecisiones tonales, e inesperados, y no por eso desagradables giros melódico"*. Indudablemente se está refiriendo aquí Arnaudas a los sistemas melódicos modales, que después encuentra y comenta en varios apartados de su recopilación. Y por lo que afecta al tema de la jota, que yo ya traía entre mis objetos de estudio, (de hecho le dediqué un tratado con el título *La jota como género musical*, al que me referiré en su lugar) fue para mí una revelación, a la vez que una satisfacción, leer en este prólogo lo que Arnaudas asegura sin ninguna sombra de duda: cómo esa forma brillante y extrovertida de cantar la jota, que ha llegado a representar a Aragón, ni es la única, ni es lo más hondo e interesante musicalmente, de la tradición cantora de Aragón. Afortunadamente, llega a decir, es Teruel la tierra en la que menor predominio ha llegado a tener esta forma de cantar la jota, hecho que ha favorecido la pervivencia de antiquísimas formas de canto. Y otra constatación que él, como músico y compositor comprueba: cómo la costumbre (la manía, más bien) de cantar siempre buscando el 'duo a la tercera' ha desnaturalizado la sonoridad original y antigua de muchas melodías populares.

6. *Manuel Fernández Núñez*. En la página 110 de su obra *El folklore leonés*, en un breve apunte musical que redacta para situar al lector ante el contenido musical de su recopilación, con el título *Cuatro páginas* (en realidad no son más que tres), anota de pasada los siguientes párrafos, que demuestran que se encuentra con melodías de extraño comportamiento: *"Marchas (=desarrollos) en ritmo libre, acomodadas a la vaguedad de los tonos medievales o modos griegos"*. Y añade un poco más adelante un párrafo que demuestra lo complicado que le resulta explicar la naturaleza y el 'material de construcción sonoro' de una buena parte de las canciones que él ha recogido, de tal manera que convierte la explicación en un galimatías en el que se adivina que está refiriéndose las notas inestables que (grados II y III) que aparecen en muchas canciones. Traslado sus palabras para que el lector compruebe sus esfuerzos:

"Cuéntanse innumerables canciones (no abundan en la colección [que edito] por reservarlas para estudio más serio) ajustadas al modo del hexacordo y tritono, y son frecuentísimas las que permanecen fieles a la tradición musical y evitan por consecuencia la disonancia de séptima. Sus cadencias esenciales son tres: la perfecta, a partir de la segunda a la séptima en el menor con descenso a la tónica. La más vulgar con reposo en la quinta (diatónica o cromática con tercera mayor) y la característica de la región, con melodía en tercera menor destruida en el final para modular, quebrando la tercera y haciendo la quinta, tónica de grado próximo (do natural, si bemol, la natural, convirtiéndose al descender en do natural, si natural, la natural, acorde perfecto de la menor, viniendode la dominante de re menor)". Hay que hacer un esfuerzo para captar que *la perfecta* es una escala menor con el séptimo grado natural; *la más vulgar* es un modo de *mi* con el tercer grado alterado unas veces y otras natural, y *la característica de la región*, que se refiere a las melodías en las que en la sucesión *sol-fa-mi* con el *mi* como nota final (transportada a la altura que se ha elegido para la transcripción, que en su explicación es Do-Si-La), el *fa* es una nota inestable que unas veces es

sostenido y otras natural. Tiene, sin embargo mucho mérito esta reflexión temprana, de un jurista con incorregibles aficiones musicales. Aparte de la corrección de sus transcripciones, lo demostró con las armonías con que acompaña las 12 últimas canciones de su recopilación, en las que muestra su gran instinto musical. No en vano fue íntimo amigo de otro gran músico teórico-práctico: el P. Villalba.

7. *Manuel García Matos*. Es este investigador, a quien tanto debe la música popular tradicional de toda España, el primero que trató de elaborar una teoría mínimamente coherente en su temprana obra, la *Lírica Popular de la Alta Extremadura*, en la que por vez primera un recopilador habla claramente de *escalas modales* como 'material de construcción' de un elevado número de melodías de su cancionero, es decir de organizaciones melódicas diferentes del tono mayor y menor, con terminaciones en las notas Mi, Sol, La y Re (él analiza la interválica de cada escala o modo, no las 'tonalidades' que señalarían las armaduras), justificando su existencia por la pervivencia de los modos griegos y los modos del canto gregoriano, que en algunos casos coinciden. Lo de menos es en este caso que García Matos acuda a los griegos y a los modos gregorianos para hacer derivar de ellos la tradición oral popular, afirmación más que discutible. Lo que verdaderamente tiene valor de descubrimiento es que en la música popular tradicional ha pervivido una corriente creativa antigua que se ha sustraído al dominio de la tonalidad mayor y menor durante los cinco últimos siglos aproximadamente, y que por lo tanto ese 'material de construcción' procede de una práctica diferente y anterior que se ha mantenido en la música de tradición oral. Es muy posible que García Matos tomara como punto de partida una intuición de Pedrell, que en el prólogo al primer tomo de su *Cancionero Musical Popular Español* (p. 84) deja caer sobre la marcha una alusión a los modos diatónicos griegos en un párrafo en el que supone lo que es lógico: que la música popular tradicional se ha ido formando por aglomeración de sucesivas culturas e influencias, entre las cuales cita los modos griegos, tres en concreto, aunque también cita los modos celtas, recibidos de las tribus del norte, y los orientales, que nos llegarían por san Eugenio de Sevilla. Afirmaciones que más bien son divagaciones, que seguramente tendrán algo de verdad, pero que habría que probar documentalmente, cosa que intenta García Matos con ejemplos muy concretos referidos a los modos griegos y tonos gregorianos.

A decir verdad, fueron las páginas de García Matos las que me dieron seguridad, porque se acercaban mucho a trazar el boceto de un sistema de análisis de las tonadas populares que se podía aplicar a un buen número de las que yo había recogido. Cuando estaba discutiendo el modo de argumentarlo de una manera clara y segura, a partir de los 'hechos musicales', que son las melodías, tuve la suerte de dar con un artículo del P. José Antonio de Donostia en el *Anuario Musical*, que lleva por título: *El modo de Mi en la canción popular española*, en el que cataloga y analiza 70 ejemplos de melodías de todas las regiones de España, catalogándolas como pertenecientes a un mismo sistema, a pesar de sus distintos comportamientos y ámbitos variados. El título fue para mí un fogonazo y el contenido me dio la seguridad de que la designación de los sistemas no tenía que ser deudora ni de la nomenclatura de los modos griegos ni de la calificación de los tonos gregorianos. Mucho más simple: el modo al que pertenece una tonada hay que designarlo a partir de un análisis de su nota final por una parte, y por otra de su comportamiento, de las tensiones y resoluciones provisionales que va generando su decurso melódico hasta llegar a la nota final, sin duda alguna la más importante de todas. Y a partir de ese análisis se comprueba que en la música popular tradicional española se pueden encontrar tonadas que por su comportamiento y nota final pertenecen a escalas modales que tienen como

base cada una de las siete notas naturales, incluidos el de Fa y el de Si. Este descubrimiento fue para mí un argumento de autoridad de uno de los más autorizados conocedores de la tradición popular cantada, además de compositor de melodías que se cantaron durante décadas en todos los templos y en innumerables actos de culto de toda España.