ÍNDICE DEL TRAMO X: UN JUBILADO MUY ENTRETENIDO

1. La doble vivencia de la jubilación	3
2. Rematar las tareas pendientes	7
3. Las sucesivas presentaciones del Cancionero	9
4. Un episodio extraño: El proyecto TEMPLO	10
 5. Algunas tareas y compromisos variados 5.1. Recuperación y edición de dos fondos de música tradicional de Castilla y León 5.2. Comentarios sobre el contenido del disco A xeito: un trabajo excepcional dentro del ámbito de recopilaciones de música popular leonesa 5.3. Conferencia en el Congreso Internacional 'Manuel de Falla: Latinité et universalité (París, 1996, Université de Paris-Sorbonne) 5.4. Una colaboración en la edición de la obra completa de Juan del Encina 5.5. Un viaje -musical- inesperado a Cerdeña (2000) 5.6. El Congreso sobre El romancero en La Gomera (agosto de 	15
2001)	24
6. Un nuevo proyecto musical	
7. De la escritura caligráfica a la informática musical	29
8. Un nuevo grupo coral se empieza a perfilar	31
9. Grabación del primer disco de ALOLLANO	34
10. Presentación del primer disco: La tonada del cardo	36
11. La edición del disco, primero de la colección 'El tesoro del cancionero popular español'	36
12. Actividad intensa del Grupo Alollano Ciclos variados de conciertos	37
13. Composición de una obra sinfónico-coral: ÁGORA 2005	40
14. Otros proyectos 'con un pie fuera de Alcorza'	43

15. Un	último proyecto antes de abandonar el barco	19
16. Int	erludio para el autobombo:	54
	ocal del Consejo (Nacional) de la Música	
Р	remio ZAMORANO DEL AÑO 2004, de la Fundación Científica	
C	AJA RURAL DE ZAMORA	56
Р	remio Castilla y León 2007 de la RESTAURACIÓN Y	
C	ONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO	56
Р	remio TIERRAS DE ZAMORA - VALORES HUMANOS: Miguel	
M	lanzano Alonso. Día de la Provincia: 24 de octubre de 20095	57
17. Alg	unas tareas y proyectos aislados	58
1	7.1. Una incursión en el mundo de la Habanera (2005)	56
1	7.2. Comentario (musical) a un disco preparado por Ángel Carril	50
1	7.3. Comentario à un disco de OCORA Radio France	53
1	7.4. El Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral6	54
1	7.5. El Simposio sobre LA MISA SOLEMNE POPULAR EN LATÍN	
	EN LA TRADICIÓN SALMANTINA	56
18 Fin	al de una etapa: mi abandono del proyecto ALCORZA	
	SICALIA	53

TRAMO X: UN JUBILADO MUY ENTRETENIDO

Esta siguiente etapa de mi vida de músico ya me va a llevar aproximadamente hasta unos pocos años anteriores al momento en que voy recordando mi pasado en este recorrido narrativo. Todavía, en este tramo y en el siguiente, podré rememorar acontecimientos y vivencias muy importantes en mi actividad como músico profesional, para dejar paso al final, si la salud y el humor me siguen animando, a una especie diario, que sería el último tramo, en el que iría dejando testimonio de lo que como músico me vaya ocurriendo en el mismo tiempo en que lo voy escribiendo. Comienzo a recordar los pasos de este tramo X en marzo de 2016, cuando hace un mes que he cumplido mi octogésimo segundo aniversario.

1. La doble vivencia de la jubilación

Jubilación es, ya se sabe, un término con múltiples contenidos, entre los que prevalecen dos: el cese del trabajo obligatorio y la alegría, el júbilo que es consecuencia de la libertad laboral: 'Por fin -se dice el jubilado- soy dueño de mi tiempo y puedo dedicarlo a lo que me de la gana'. Pero en general se puede afirmar, creo yo, que la jubilación, cuando no es prematura por alguna causa adversa (pérdida de salud o despido forzoso antes del tiempo que establece la ley), lleva inherentes algunas consecuencias antagónicas. Por una parte, un jubilado que ha cumplido su ciclo laboral se ve liberado de una tarea en la que ha gastado la mayor parte del mejor tiempo de su vida: juventud, madurez y plenitud, tanto si su trabajo le ha sido llevadero, o incluso agradable, por coincidir con su habilidad, sus aficiones y la plenitud de sus facultades, como sobre todo si ha sido penoso. Pero por otra parte, el ingreso en esa etapa que se suele llamar tercera edad también lleva inherente una evidencia: incluso cuando el jubilado disfruta de una buena salud, la perspectiva que se abre ante él es la de un último plazo de la vida, que de año en año se va percibiendo ahí detrás, en el subconsciente, como cada vez más breve.

Los dos aspectos se cumplen en mi caso, pero sólo el primero merece un comentario, pues del segundo nada hay que aclarar, porque nadie se libra de él por mucho que se haga el despistado. Es cierto que con mi jubilación me llegó la libertad laboral. Sin embargo la pérdida de libertad que lleva consigo un horario de trabajo sólo la había experimentado durante los años en que tuve que ganarme (parte de) mi vida impartiendo clases de música en un colegio, aguantando centenares de alumnos de 6º, 7º y 8º curso de EGB a los que aprender a leer música importaba un pimiento, y escuchar algunas de las obras maestras de la historia de la música sólo a unos pocos alumnos de EM llegaba a suscitar un cierto interés y una pequeña porción de goce estético. Como dato hilarante de esta tarea, que nunca olvidaré, puedo citar el caso de un alumno que, después de haber escuchado o mejor, en su caso, soportado las cuatro clases a alumnos de 1º de BUP que dediqué a

Bach, tratando de que les llegara algo del mensaje artístico y humano de su música y su vida, despachó el examen escrito que les puse con este escueto comentario: 'Juan Sebastián Bach fue un experto en fugas.' Esta frase, limpia y moronda en un folio totalmente en blanco fue todo lo que pudo escribir en una hora.

Por fortuna los cursos de enseñante en el Conservatorio Superior

(1989-2001) me permitieron llenar mi horario laboral con un tipo de ocupación que también tuvo muchas satisfacciones, al darme la ocasión de comunicar а mis alumnos las experiencias que me había ido proporcionando mi larga y amplia dedicación al estudio de las músicas populares de tradición oral. Nunca trabajos estos me pidieron esfuerzo o sacrificio; solamente los primeros dos o tres cursos obligaron а ir preparando



Colegio Corazón de María

redactando 'a plazo fijo' un programa inédito de los contenidos de lo que iba explicando día a día. También pienso que mis clases fueron para mis alumnos, cuando menos útiles y entretenidas, al menos para unos pocos, que las tomaron con interés por la causa que fuera: quizás una ayuda para entender

y disfrutar de unas músicas para ellos desconocidas. Y también, para alguna y alguno, un estímulo para dedicarse profesionalmente al estudio de la música popular tradicional. Prueba de ello fue la despedida que me hicieron, en la que los recuerdos agradables o graciosos fueron el argumento principal, casi único, que me dejó muy agradecido y satisfecho. De esta velada de despedida conservo un vídeo en el que se percibe el aprecio que, en general, me fui ganando en mi labor de enseñante. Y allí aparece la imagen de la entrega que mis alumnas y alumnos me hicieron de un regalo que, por su forma y uso, incluye una referencia a la música tradicional y un toque humorístico, a causa de esa especie de 'agresividad sonora' que tiene un componente de ruido estridente si se escucha desde cerca. En consecuencia, no puedo afirmar que mis



Regalo gallego de los alumnos

ocupaciones laborales hayan sido penosas, sino más bien gratificantes, y sólo pesadas o aburridas durante esa década de enseñante en EGB a la que acabo de referirme.

Por ello puedo afirmar sin mentir que durante la primera década de jubilado, a la que voy a referirme en este tramo, fue una ventaja muy grande para mi actividad de músico disponer de todas mis horas libres para dedicarme a tiempo pleno a lo que ha sido mi afición y ocupación durante toda mi vida: la creación musical de obras corales e instrumentales que por la circunstancia especial en que las publiqué adquirieron una amplísima difusión; la recopilación, estudio musicológico y edición de la tradición musical de mi tierra (cancioneros de Zamora, León, Burgos y otro de Castilla y León, que totalizan en su conjunto la transcripción, clasificación y análisis de 6527 documentos, melodías con sus textos, que unidos a otros tres fondos antológicos inéditos alcanzan la suma de unos 6700); la composición,

aplicada preferentemente, aunque no exclusivamente, a un tratamiento musical coral, instrumental o mixto de ambos, de una mínima parte de lo mejor y lo más representativo de esa tradición, por medio de conciertos en directo y la edición en soporte sonoro, y además la difusión de todo lo que he aprendido en esa dedicación, en un buen número de conferencias y de artículos en revistas especializadas. De todo esto ya he ido dando cuenta detallada en los capítulos anteriores. Pero fue precisamente a partir de mi jubilación cuando pude dedicarme a algunas tareas y propuestas de trabajo que me fueron ampliando el campo de la creación musical y de la investigación.

A ello puedo añadir otro aspecto también muy importante: mi vida profesional, mi oficio de músico en tareas muy diversas me ha ido poniendo en contacto con muchas personas, cantoras y cantores, sobre todo músicos de oficio, enseñantes, intérpretes y compositores, con quienes he hecho o he seguido manteniendo una amistad fuerte, fundada en el intercambio de experiencias, en la solidaridad, en la generosidad, en el disfrute de todo tipo de músicas.

La foto adjunta me recuerda regreso a mi aula para una lección al

colectivo de alumnos de Musicología.

Cuando miro a mi alrededor me considero una persona con bastante suerte, a pesar de las contrariedades, inseguridades y vicisitudes que afectan a cualquier ser humano. Mi dedicación a la música como oficio, que tuvo su origen en la facultad que me dio naturaleza (la atracción por el lenguaje de los sonidos, la memoria musical y la lectura de los signos musicales desde mi niñez), además de ser lo que me ha proporcionado buena parte de mi sustento y el de los míos (aspecto que



Regreso a mi aula para una lección colectiva

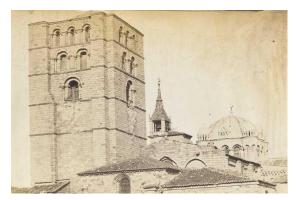
he compartido con mi mujer), me ha dado durante toda mi vida satisfacciones muy grandes. La práctica del canto y la familiaridad con los teclados me dieron oportunidad de cultivar la atracción que siempre he sentido por la música. Mi oficio de músico en el internado y después en una catedral, me dio la ocasión de progresar en la interpretación y en la creación musical. La capacidad de gozar y disfrutar de la belleza de los sonidos y la de ayudar a descubrirla y comunicarla a quienes se sienten atraídos por la música, la considero una suerte.

Y a estos dones naturales que siempre he cultivado por tendencia e inclinación tengo que añadir otro, también mitad natural y mitad cultivado: mi disposición a compartir (lo digo sin una pizca de presunción), eso que se suele llamar generosidad, que he tenido siempre como inclinación, ya desde pequeño, y que se afianzó para toda mi vida al practicar la conducta ética a la que me apunté en mis últimos años de estudiante, en los otros catorce en que ejercí como cura, y también en mis cuarenta y tantos años de casado, compartiendo esta actitud con mi mujer y enseñando a mis hijos la misma postura ética que aprendí de joven. Por ello, así me lo parece, he ido teniendo siempre amistades fieles a lo largo de mi vida, las de otras personas con las que he compartido lo que he tenido, y las de algunas otras a las que he ayudado hasta donde me ha sido posible. Y también, como es lógico, enemistades que han sido consecuencia de esta forma mía de ver y de vivir

la vida y la afición a la música como arte, como profesión. Pero el adagio que dice 'más disfruta quien da que quien recibe' lo vengo experimentando desde siempre.

Pero también me ha rozado en muchas ocasiones, aunque nunca me ha cogido de lleno, el otro adagio que afirma: '¿Quién es tu enemigo? El de tu mismo oficio'. Quizás en mi caso, por lo que de vez en cuando llega hasta mis oídos, la palabra enemigo sea demasiado fuerte, pues en el plano y en el nivel en que mi actividad profesional se ha movido no he tenido eso que llamamos competidores. Más que enemistad lo puedo calificar como una especie de rivalidad más o menos disimulada, una especie de mosqueo que produce un distanciamiento un tanto incomprensible entre quienes deberían considerarse como colegas. Por mi parte comprendo esta postura y no le doy la menor importancia, pues las obras y los hechos casi siempre terminan por colocar a cada persona en el lugar que le corresponde. Sólo hay que esperar sin impaciencia y con serenidad para ser testigo de ello.

Sin duda esta es una de las servidumbres de vivir en provincia, donde todos nos conocemos. Pero yo debo de ser un 'antiguo', porque jamás me ha pasado por la cabeza moverme del entorno geográfico 'provinciano' en el que me puso la vida. De mi única salida, los dos años de mi licenciatura en París, sólo conservo buenos recuerdos personales y académicos, aparte de las puertas que me abrió la especialidad que estudié, en un momento en que los cambios en la 'empresa multinacional' en la que 'trabajaba' exigían la preparación y las relaciones profesionales que me fueron abriendo camino a mi vuelta. Pero de hecho no respondí positivamente a una propuesta laboral muy atractiva en una editorial que se movía muy bien en el campo de las nuevas músicas que fueron apareciendo después del Vaticano II, entre ellas mis Salmos para el pueblo, que se difundieron con gran rapidez y siguen vivos en la memoria y en la práctica de cientos de miles de personas, como puede comprobarse por las 'visitas' que reciben en Youtube. A pesar de ello, el camino que tuve que emprender cuando decidí colgar los hábitos fue, en mi profesión de músico, tan diferente al que tuve que dejar, que para muy poco me sirvió un título que caducó al poco tiempo de ejercerlo. Quien haya aguantado seguir estas páginas, o al menos haya leído los índices que dejo al comienzo de cada tramo lo puede ver bien claro.





Una foto antigua de la Catedral de Zamora, 'empresa 'multinacional' en la que trabajé' durante 12 años y otra del interior (órgano, corillo...).

A todas estas ocupaciones, experiencias, peripecias, relaciones, amistades y enemistades, éxitos y decepciones, satisfacciones y desengaños de que cualquier vida humana está entretejida voy a referirme en estos últimos tramos de mi *vida de músico*. Espero que ningún lector (si es que alguno me queda) vea en la narración de esta etapa algún afán de vanagloria o presunción. Poco me habría enseñado la vida si a estas alturas lo intentara siquiera. Desde la primera línea hasta la última de este itinerario me ha impulsado a escribir esta *vida de músico* lo que en las primeras líneas afirmo: quiero solamente divertirme disfrutando de mis recuerdos, y esperar que algunos lectores, desde luego pocos, lo sé muy bien, también se diviertan, y hasta quizás aprendan algo útil si se dedican a la música como profesión.

2. Rematar las tareas pendientes

La primera y principal que tenía que emprender en mi nueva situación de jubilado (mejor dicho, de mi cese como enseñante) era terminar la edición del *Cancionero de Burgos*. Pero la palabra terminar no viene bien aquí, porque se trataba de dar fin a un trabajo pendiente que sólo estaba iniciado: de los siete volúmenes que llegó a tener sólo se habían publicado dos cuando me jubilé. Dicho en cifras, para que quede más claro: los dos primeros volúmenes contenían 447 documentos, mientras que el total de los siete de que consta la obra entera llega a la cifra de 3113. Sólo quien haya entrado o simplemente se haya asomado al campo de las músicas de tradición oral puede comprender el trabajo que hay bajo estos números. Para Gonzalo Pérez y para mí fueron los años más densos, más laboriosos, más comprometidos. Del trabajo que a ambos nos supuso la realización de este proyecto, y de la importancia decisiva que tuvo el empeño de Salvador Domingo desde su puesto en la Diputación de Burgos en que esta magna obra llegase hasta su fin, ya he dejado testimonio en el epígrafe 4 del tramo anterior.

Si el amplísimo y bien coordinado trabajo de campo de todo un equipo hizo posible compilar el *Cancionero de Burgos*, la preparación de la edición cayó sobre mis espaldas y me exigió una labor constante, durante más de cuatro años, para llevar a cabo la transcripción musical de los tres millares largos de documentos que llenan las páginas de los siete tomos. Por fortuna para mí me pude librar ya completamente de la autografía de los originales que fui preparando, hasta completar los siete tomos de la obra. La colaboración de un profesional de la informática aplicada a la música, Vicente Gómez Monteagudo, que fue diseñando los originales que yo le iba enviando, ya clasificados y ordenados, y la impresión de los tomos por parte de una imprenta también muy profesional, Gráficas Varona, de Salamanca, hizo de los cinco tomos todavía pendientes (los dos primeros habían sido editados en 2001, mientras que el séptimo, que alberga las músicas instrumentales, se terminó de imprimir en el año 2006).

Datos estadísticos. En cuanto al trabajo de las introducciones teóricas y los comentarios, las cifras pueden dar una idea de la tarea que supuso la preparación de este cancionero. Algo ya he comentado en el tramo anterior. Lo completo ahora. El total de las páginas de la obra, de formato 17x24, alcanza la cifra de 4397, de las cuales 3696 corresponden a las melodías transcritas. El resto, 701, contienen la parte teórica, es decir, los prólogos, las introducciones previas a cada tomo y las que corresponden a cada una de las secciones y subsecciones, las introducciones y los índices. 50 de estas páginas teóricas de apretado texto (de cuerpo 10) fueron redactadas por Gonzalo Pérez, y en ellas muestra su conocimiento de los aspectos rítmicos que revela la práctica de los cantores y cantoras que se acompañan cuando cantan las tonadas de baile. Práctica, preciso es decirlo, que él mismo ha llegado a dominar como si fuera 'un paisano nativo', como a veces le

calificamos bromeando. En cuanto al vol. VII, Música instrumental, fue compilado y redactado casi en su totalidad por Salvador Domingo, que vierte en 130 páginas valiosísimos datos descriptivos, gráficos geográficos sobre las danzas de paloteo, acopiados por él a partir de la experiencia de organizar durante más de 20 años consecutivos el concurso anual con que la Diputación patrocinaba y premiaba año tras año a los grupos más





Primera y última foto de las que ilustran los siete tomos

adiestrados. Pero no quedó aquí su colaboración en este tomo, pues además aportó, para ser también transcritos, los toques de dulzaina que cada año fue grabando con ocasión de los sucesivos concursos anuales, hasta un total de 280 diferentes, correspondientes a 33 pueblos de la provincia de Burgos. Si a esta cifra añadimos el resto de los documentos, es decir, los 72 pasacalles, dianas y toques diversos con que se cierra el VII y último volumen de la obra, podemos sacar la conclusión de que el Cancionero popular de Burgos es una de las obras de recopilación de música popular tradicional más amplia en documentos entre todas las editadas en España desde los comienzos (décadas finales del s. XIX) hasta la fecha. Sólo la supera el enciclopédico trabajo de Salvador Seguí en las tres provincias de la Comunidad Valenciana, que alcanza la cifra de 3565 documentos musicales. Aun los trabajos más voluminosos, como por ejemplo el titulado La obra del Cancionero Popular de Cataluña, y el Cancioneiro Galego de Doroty Schubarth y N. Santamarina se quedan bastante por debajo de nuestro Cancionero Popular de Burgos. (En la entrada Obras de investigación de esta página web se pueden ver las cubiertas de los siete tomos del cancionero.

3. Las sucesivas presentaciones del cancionero.

Durante todo el largo tiempo que transcurrió entre el comienzo de los trabajos de recopilación y el final de la edición del cancionero, la Diputación de Burgos organizó por lo menos tres presentaciones sucesivas de los tomos que se iban editando, correspondientes a las sucesivas ampliaciones del trabajo recopilatorio y la preparación de los siete volúmenes de la obra. Es muy explicable que la Institución Provincial se viera en cierto modo en la necesidad de justificar ante los burgaleses el largo período de tiempo (más de 6 años) transcurrido entre la primera noticia relativa al proyecto de edición del cancionero, la necesidad de ampliar los plazos y el presupuesto, a la vista del elevado número de documentos recogidos que habían de ser transcritos, clasificados y comentados, y la presentación final de la obra. En cada una de aquellas jornadas informativas nos correspondió a los que estábamos bien ocupados en los trabajos de redacción y diseño de la obra informar, cada uno desde nuestro punto de vista, sobre el estado en que estaba nuestra tarea: lo que habíamos terminado y lo que nos quedaba por hacer.

La primera de estas sesiones de presentación e información tuvo lugar el día 24 de febrero de 1994 y la recuerdo con mucho detalle porque se celebró con especial solemnidad en el salón de plenos de la Diputación de Burgos. Para mi intervención yo preparé un amplio discurso en el que desarrollé un informe muy detallado sobre los antecedentes de la recopilación en Burgos (todas las publicaciones anteriores se quedaban muy cortas), la conveniencia de preparar y editar el nuevo cancionero, para el que preveíamos la selección de más de 3.000 documentos, elegidos entre los más de 7.000 recogidos, y algunos rasgos que íbamos perfilando como definitorios de su contenido: arcaísmo en numerosos sistemas melódicos y estructuras, riqueza melódica, inspiración y lirismo hondo y riqueza literaria. Pero lo que siempre recordaré como un detalle para mí desconcertante fue el comienzo

de la respuesta a mi intervención, sembrada de ejemplos musicales que fui cantando a lo largo de la misma. El designado para ello fue el Rvmo. Padre Fray Valentín de la Cruz, Carmelita Descalzo, Académico de la Institución Fernán González y Cronista Oficial de la Provincia hasta su renuncia en junio de 2012, que comenzó su intervención afirmando que 'por vez primera se había escuchado cantar a un conferenciante en aquel salón, hecho para otras cosas.' Aquel comienzo me dejó confuso y perplejo durante unos momentos, hasta que el Reverendo Padre confesó que lo que al



Diputación de Burgos, institución patrocinadora del Cancionero

comienzo le desconcertó le pareció después acorde con el contenido de mi discurso: si se trataba de canciones de Burgos, aquí hemos escuchado una primicia, que es de agradecer, manifestó. *Tutti contenti.*

También tuvo para mí mucha importancia una larga ponencia, de la que ya he dado noticia en el tramo anterior, que pronuncié en las *IV Jornadas de Folklore y Sociedad* celebradas en Burgos y organizadas por la Universidad de Burgos y CIOFF España en diciembre de 2006, publicada en las actas del evento. (Burgos, 2009). En mi intervención defendí que la edición del *Cancionero popular de Burgos* es un verdadero trabajo de etnomusicología,

y no un ejercicio de 'folklorismo', como suelen afirmar los etnomusicólogos de nuevo cuño, a los que ya me he referido ampliamente al final del tramo anterior. Que por cierto ya se habían constituido en una sociedad, la SIBE, que comenzaba a estudiar en la música popular tradicional (y en la urbana) todo lo que no es música, sino contexto de la misma. Si algún raro lector que pase por esta página quiere tragarse este rollo de 40 páginas, puede hacerlo

abriendo la primera selección de los *Escritos en Pdf* que incluyo en el tramo IX (al que seguirá otra aún más extensa, que ya voy incluyendo en este mismo tramo.)

Todavía se convocaron otras dos sesiones informativas, una de ellas para dar razón de la obra casi terminada, y la última para informar sobre la publicación ya concluida. Los siete años que duró este trabajo figuran en mi memoria y en mi currículo como una de las épocas más creativas en lo que se refiere al estudio de la música popular de tradición oral. Si ya el *Cancionero Leonés* contiene un esbozo bastante desarrollado de un estudio musicológico de la tradición popular, en éste de Burgos redacto un verdadero tratado completo, aunque básico, de etnomusicología aplicada a su contenido documental. Que al ser tan numeroso me permitió desarrollar aspectos que en el de León quedaron apenas iniciados, mientras que en este ya



Solapa y contrasolapa del tomo I del Cancionero Popular de Burgos

quedan tratados con la amplitud que exige y merece el contenido documental de los siete volúmenes del Cancionero.

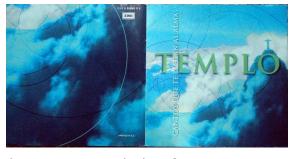
4. Un episodio extraño: el Proyecto 'Templo'

Se me olvidó recordarlo al final del tramo anterior, pues fue como una especie de suceso marginal a mi vida y ocupación de músico, que ocupó mi mente durante un tiempo muy breve y rápidamente lo eché a un lado y lo olvidé. Lo recuerdo aquí por lo que tuvo de singular.

Hacia el mes de marzo del año 1999, más o menos, recibí un día una llamada telefónica inesperada y extraña. Un desconocido (me dijo su nombre, pero no lo recuerdo y sospecho que no era el verdadero) había dado con mi teléfono y me buscaba como autor de los Salmos para el pueblo para proponerme un proyecto musical muy sorprendente, que sólo entendí cuando un año más tarde lo escuché realizado. En resumen, se trataba de la grabación de una nueva versión en CD de aquel exitoso LP titulado Salmos para el pueblo, publicado por Discoteca Pax, del que en los dos primeros años (1968-1970) se vendieron decenas de miles de ejemplares, como dejo detallado en el tiempo y lugar que le corresponde en el tramo V (p. 24 y ss.). Me explicaba aquella voz que tales canciones eran susceptibles de un tratamiento orquestal y coral que cambiase la severidad y la 'poca calidad' de los arreglos instrumentales por otro estilo más hondo, más 'espiritual', más meditativo, más apto para la escucha en solitario, pues muchas personas necesitaban músicas aptas para profundizar en su vida espiritual. Escuchar aquella propuesta me estaba dejando un tanto desconcertado y desconfiante, aunque me resultaba halagadora por otra parte. Pero dejé seguir hablando a mi interlocutor, pensando que en algún momento concretaría la propuesta que me iba a hacer.

Como en efecto lo hizo: para llevar a cabo este proyecto se buscarían –seguía diciéndome- los mejores orquestadores, se seleccionaría un coro especial formado por elementos de varias agrupaciones como *Coro Templo* (27 voces), *Coro Gospel* de Lisboa (6 voces) y *Coro Inside Voices* (18 voces), cada uno de ellos dirigido por un maestro distinto (iun total de 51 cantores!, sin contar la *Escolanía de niños del Monasterio de El Escorial*, que también participó en la grabación). De los arreglos instrumentales se encargaría un

especialista muy cualificado, que además coordinaría la realización de todo el proyecto. En cuanto al aspecto económico, me aseguró que se me iba a compensar por una cantidad con la que iba a quedar muy satisfecho, pues estaba apoyado y financiado nada menos que por la EMI. Según iba dándome detalles, yo



estaba pensando que nada iba a perder por responderle afirmativamente, pero también que era de recibo decirle que en la SGAE figuraba también como autor de los *Salmos para el pueblo*, José Pagán, a pesar de que era únicamente el arreglista, que trabajaba para Discoteca Pax, y a quien yo tenía que informar antes de dar mi consentimiento, pero que estaba casi seguro de que iba a aceptar la propuesta. Noté de inmediato que había quedado un tanto desconcertado, pero también percibí que se repuso enseguida de la sorpresa. Me dijo que esperaba una respuesta pronta por mi parte, pues el proyecto ya estaba en marcha.

Inmediatamente hablé con 'mi socio' Pagán (todavía no he contado en esta vida de músico cómo este arreglista logró en su día que yo consintiera en cederle la mitad de mis derechos de autor en la SGAE, pero quedan páginas todavía, espero que también me quede salud, para poder dar los detalles de esta rocambolesca historia), que quedó encantado de la propuesta y se ofreció, ya que vivía en Madrid, a ser el ejecutor del acuerdo con la innominada y misteriosa empresa que me la había hecho. Para resumir: el acuerdo fue que se nos daba a los autores una cantidad a cuenta del permiso (por supuesto privado) de edición, pues un nuevo paso por la SGAE iba a ser muy complicado, ya que además de 9 salmos escogidos de entre los 13 editados por *Pax* se iban a incluir otros 5 cánticos de diversos autores. algunos de ellos portugueses. Este fue el acuerdo que mi 'socio' formuló y debió de acordar con... con la empresa editora, o con el sello EMI, (no lo sé muy bien), que consiguió ilusionarle con el proyecto. Algún tiempo después, como medio año, me llegó un cheque con una cantidad módica, pero considerada razonable por 'los autores', dada la inversión que iba a suponer, y poco después un ejemplar del disco, del que reproduzco aquí algunos fragmentos. Y así se terminó esta historia, no tan extraña como al principio me pareció, pues por debajo de todo aquel andamiaje musical no había otra cosa, así lo parecía, que un proyecto económico, al menos por parte de guien nos lo había propuesto.

De los datos que contiene la carpeta única fuente de información que tengo, se deduce claramente que la finalidad del proyecto era la explotación de unas melodías cuya difusión había sido amplísima (se cantaban en la mayoría de las iglesias de habla española y se había hecho una edición en portugués, con una editora brasileira), con un tal W. Tesorlere, para mí

desconocido, encargado de los nuevos arreglos (a mi juicio acertados en algunos pasajes, pero deplorables en general, en relación con la principal finalidad del disco original), destinados a un tipo de público al que seguramente se haría llegar por las vías apropiadas. La nueva grabación, como al escuchar el disco se percibe, iba



dirigida a personas inmersas en esa especie de espiritualismo meditativo, que necesitan para aislarse del mundo, a lo cual ayudarían estas músicas, en las que los textos y melodías de los cánticos van envueltas en unas como oleadas sonoras celestiales que a determinadas personas, es cierto, pueden ayudarles a aislarse del mundo y 'entrar en trance'. Todos los arreglos y adaptaciones de los temas están asignados, como ya dije, a W. Tesorlere, un músico del que no aparece rastro en Internet (Google lo corrige rápidamente en cuanto queda escrito y lo sustituye por el de un futbolista por nombre *Tesoriere*).

El efecto que me produjo la primera escucha fue de sorpresa, de suspense, de un sonido envolvente y etéreo... Que a mí, en particular, me sonó a artificioso, melifluo y un punto falso desde el primer momento, aunque seguramente era y es muy atractivo para cierto tipo de gente. Las armonías con que yo había revestido las melodías que se me habían ido ocurriendo estaban muy pensadas, y en general habían sido respetadas por Pagán. Pero aquí quedaban sustituidas en muchos pasajes por otras más simples, aunque envueltas entre ráfagas sonoras encomendadas a un conjunto instrumental muy rico en matices y en sorpresas y muy bien interpretadas, grabadas y mezcladas. Las intervenciones de las corales eran de buena calidad, pero también con mis armonías simplificadas. Otro tanto ocurría con la interpretación de los solos de las estrofas a cargo de una cantante de habla portuguesa muy renombrada, Liliana Pinheiro, aunque para mí desconocida, y muy diestra en ese estilo tan característico y tan repetido, que envuelve la melodía en sucesivos gorjeos ornamentales.

Realizada la primera audición del CD (que ME DECEPCIONÓ Y DESCONCERTÓ, que me costó trabajo soportar y que tuve que parcelar para poder llegar hasta el final), creo que no lo volví a escuchar, salvo alguno de los cortes, o en alguna ocasión en que comenté con alguien la extraña historia de este 'proyecto'. De hecho, como comencé diciendo, se me olvidó incluir este comentario en el lugar que le correspondería por orden cronológico.

Si alguien quiere conocer el ámbito en que se sitúan las músicas de este disco sólo tiene que entrar en Internet tecleando: *W. Tesorlere 'templo, canticos que te llegan al alma'*. Ahí aparece todo el contexto del que forma parte este producto tan extraño, del que jamás volví a saber nada que me llegara por el intermediario que comenzó a hablar conmigo para poner en marcha el proyecto, afortunadamente. (iAmén, Aleluya!).

5. Algunas tareas y compromisos variados

Incluyo en este cuarto epígrafe, por una parte las referencias relativas a algunas obras de recopilación de músicas tradicionales que se han publicado por indicación mía y con mi colaboración, y por otra parte la referencia a algunas ocasiones y circunstancias en que he pronunciado conferencias, charlas o intervenciones relacionadas con la música popular tradicional. Reservo este espacio para aludir a las circunstancias de esos escritos, llevando los textos de los mismos al segundo bloque de lo que título *Escritos complementarios al tramo 10*. Algunos de ellos habrían quedado mejor emplazados por su fecha de pronunciación o de edición en el tramo anterior, pero no los recordé a tiempo para incluirlos en su lugar. Quedan muchos más entre mis papeles, pero sólo he traído aquí los que juzgo que podrían aportan a posibles lectores datos de algún interés, por el tema o por los ejemplos musicales.

5.1. Recuperación y edición de dos fondos de música tradicional de Castilla y León

Las dos obras a las que me refiero en este epígrafe están relacionadas con el repertorio musical popular de Salamanca, y es precisamente esta circunstancia la que hizo posible su publicación. Las dos están catalogadas en la colección titulada *Cuaderno de Notas*, patrocinada por la Diputación de Salamanca, que Ángel Carril inició con la edición del *Cancionero Popular de Castilla y León*, al que ya me he referido en el tramo anterior. La edición de estas dos obras fue consecuencia de la conjunción de dos aspectos: por una parte el extraordinario interés documental de ambas, que yo conocía desde tiempo atrás, y por otra el empeño de Ángel Carril en hacer crecer el catálogo de la colección *Cuaderno de notas*.

Kurt SCHINDLER: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal.* (Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, hoy *'Instituto de las Identidades'*, 1991). Textos introductorios y estudios varios de Israel Katz y Miguel Manzano.

Aníbal SÁNCHEZ FRAILE y Manuel GARCÍA MATOS: *Páginas inéditas del Cancionero Salmantino* (canciones recopiladas entre 1944 y 1950). Edición en facsímil de las autografías de los recopiladores.



El contenido y el interés de estas dos obras queda reflejado en las dos recensiones bibliográficas que he redactado para el escrito *Bibliografía de*

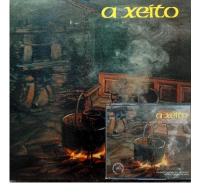
folklore de Castilla y León, que el lector puede encontrar en la entrada Escritos complementarios al tramo 10, correspondiente al presente tramo de esta Vida de Músico. La edición de la obra de Kurt Schindler pudo hacerse a partir de un ejemplar que forma parte de la biblioteca de Joaquín Díaz, quien la prestó de buen grado para que se pudiera realizar el facsímil del texto musical. La de las recopilaciones de Aníbal Sánchez Fraile y Manuel García Matos se pudo realizar a partir de las fichas manuscritas caligrafiadas por ambos músicos, que son transcripciones tomadas directamente del dictado de los cantores, tamborileros y dulzaineros de Salamanca. La gestión del préstamo temporal de las fichas transcritas fue llevada a cabo por Ángel Carril y Miguel Manzano en nombre de la Diputación de Salamanca, y la edición pudo realizarse a partir de las caligrafías de ambos maestros, cedidas al efecto por el Instituto Español de Musicología del CESIC de Barcelona.

Como dejo dicho, los comentarios que he citado, y mucho más las introducciones a cada uno de estos dos tomos, me llevaron un largo tiempo de trabajo analítico, uno de cuyos aspectos más interesantes es la detección y el estudio de las variantes melódicas de las canciones y toques instrumentales que aparecen en muchos otros cancioneros anteriores recogidos en las tierras de Castilla y León por Kurt Schindler y en las de Salamanca por Dámaso Ledesma, Aníbal Sánchez Fraile y Ángel Carril. En mi trabajo de estudio de variantes melódicas que figura en la introducción a la obra de Schindler pude detectar las que se relacionan con 125 de las melodías recogidas por Schindler, y el total de variantes encontradas supera la cifra de 500, datos que demuestran el rigor y el valor documental del trabajo del musicólogo alemán. Los lectores interesados en este aspecto pueden comprobar los datos en las páginas 79-94 de esta publicación, testimonio del estado de la tradición popular musical en la época de los trabajos de Kurt Schindler (entre 1929 y 1932).

5.2. Comentarios sobre el contenido del disco A xeito: un trabajo excepcional dentro del ámbito de recopilaciones de música popular leonesa.

A xeito es el título de una edición discográfica, todavía en vinilo, publicada en 1987 por el *Grupo San Miguel de Bailes y Costumbres de Laciana*, comarca situada en el noroeste de la provincia de León, denominada

asturleonesa en razón de su situación geográfica y también por la singularidad que presentan sus rasgos etnográficos y culturales. Dirigido por Carmen Marentes y Lucio Criado, el Grupo editó un precioso álbum, que tuvo una amplísima acogida y recibió el Primer Premio Nacional del Ministerio de Cultura a la mejor producción fonográfica de música tradicional en aquel año. Al tiempo que se felicitan los autores por este premio, exponen en la información escrita que acompaña a las grabaciones la razón que les han impulsado a



emprender la edición de este trabajo, que no es otra que publicarlo en un formato de carácter documental (fidelidad a los documentos vivos originales, canto, baile instrumental y atuendo) tal como lo han encontrado y lo

reproducen en sus actuaciones de baile y canto, en las que participan los propios cantores tradicionales.

En 1985, año en que se comenzó aquel trabajo de campo, ya se iba

compilando y transcribiendo el abundantísimo acervo de canciones que iban a llenar el *Cancionero Leonés* (ya estaban recogidos y transcritos por entonces los dos tomos del primer volumen, que acogieron las rondas y los bailes respectivamente, en número de 636 documentos). El trabajo y la calidad del contenido ya eran conocidos de los leoneses por varias entrevistas y notas de prensa hechas a los dos becarios recopiladores, Ángel Barja y Miguel Manzano. Seguramente por esta razón los editores del disco *A Xeito* estimaron que



sería conveniente añadir un apartado de análisis musical a la amplia y bien documentada información que llevaría la carpeta del disco que iban a editar.

De ellos me llegó la petición de preparar un texto informativo de los aspectos musicales para añadirlo a la amplia información documental escrita por los dos realizadores del proyecto, a la par que las grabaciones de un buen lote de ejemplos del que, me decían, se denominaba 'son d'arriba' y 'baile chano'. Aquella colaboración, a la que atendí sin dudarlo, tuvo para mí gran importancia, pues por vez primera se me pedía redactar un trabajo de contenido musical técnico, en calidad de experto en una disciplina que todavía apenas se había empezado a denominar 'etnomusicología'. Y además me lo pedían unas personas cuyo conocimiento de la tradición coreográfica y musical de una tierra 'no contaminada' desde tiempo inmemorial por influencias recientes de buscadores, repetidores y sustituidores de los cantores tradicionales, era para mí una garantía de que los trabajos de recopilación del cancionero popular de León iban por el camino correcto.

Conservo aquel disco LP, que guardo como oro en paño por su extraordinario valor material y contenido musical. Y conservo también en mi archivo la segunda edición, ampliada y ya en soporte y calidad CD, con el folleto informativo al que los autores llevaron los comentarios y las transcripciones musicales que hice para el primero. De ese cuadernillo tomo este texto, cuyo interés no sólo no se ha perdido, sino que ha cobrado mayor valor con el paso del tiempo. Con el título 'A XEITO', el mismo que lleva el disco, traslado el escrito al segundo bloque documental denominado *Escritos complementarios al tramo 10*, que figura como complemento de este *Tramo X* de mi *Vida de músico*, pues entiendo que puede interesar a algunos lectores que, por casualidad o con intención, acierten a pasar por estas páginas. En todo caso creo que el comentario al que me refiero tendría mayor interés para quien consiga acceder al contenido sonoro del referido disco *A Xeito*. Objetivo al alcance hoy de cualquiera por los medios que a todos nos presta Internet.

Y conservo también en mi recuerdo la visita que, desde Llamas de la Rivera, donde residía con mi familia en la casa alquilada a la que ya he hecho referencia, hice con Encarna mi mujer, hasta la residencia y casa de Carmen y Lucio, en Villablino, para conocer a algunas y algunos de los cantores y bailadores que intervinieron en el disco, grabar alguna tonada nueva, contemplar el grupo de baile en una actuación que nos regalaron, y terminar aquella velada con una invitación a tomar, en su casa, un asado de chorizo a la brasa en una cocina en la que, a pesar de que estábamos en mediados de agosto, no sobraba el calor de la lumbre baja para calentar un ámbito medio

'abodegado', en que el fresco otoñal de la montaña ya iba apuntando. Un atardecer inolvidable en el que tuvimos que despedirnos todavía con luz crepuscular, ya que estábamos a una distancia considerable del lugar en que nuestros hijos nos estaban esperando, Llamas de la Ribera (todavía no se conocía el teléfono móvil), con un ojo ya medio cerrado.

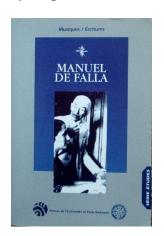
5.3. Conferencia en el Congreso Internacional 'Manuel de Falla: Latinité et universalité' (París, 1996, Université de Paris-Sorbonne)

Fue el musicólogo Louis Jambou, catedrático de Música y Musicología en la Universidad de París-Sorbonne y eminente especialista en la historia del órgano hispano y de su repertorio, quien un buen día, sin yo esperarlo, a finales del año 1995, me invitó a impartir una conferencia en un Congreso que él comenzaba a preparar por entonces. Aparte de haber coincidido con él en alguna asamblea o congreso o reunión durante mi paso por la Junta Directiva de la Sociedad Española de Musicología, había leído varios escritos suyos, como también él algunas de mis publicaciones y artículos sobre música popular, dado su interés por la música de órgano y su dedicación a la catalogación y estudio de los viejos instrumentos de que están dotados numerosos templos de la Península Ibérica (L. Jambou es autor del trabajo de investigación más notable sobre estos instrumentos, titulado *Evolución del órgano español*, 618 pp., 1988).

Conocía él también ya por entonces mi obra para órgano *Cinco glosas* a una loa, que Luis Dalda había estrenado, y de la que le hice llegar una copia. Posteriormente hemos intercambiado algunos correos y algún contacto

telefónico después de que le hice llegar la partitura de otra obra, la *Rogativa*, para órgano barroco ibérico, que escribí para la inauguración del órgano, restaurado por el organero Joaquín Lois, de la iglesia de san Eutropio, de El Espinar (Segovia). En todos estos contactos con Jambou siempre había yo admirado la sabiduría, la discreción y la afabilidad que le caracterizan. Y un buen día, qué suerte para mí, recibía yo la invitación a tomar parte en un congreso que, por su objeto de estudio, 'Manuel de Falla', y por la institución en que iba a tener lugar, nada menos que la Sorbona de París, alcanzaría una repercusión notable.

La verdad es que me sorprendió (muy agradablemente, claro) su propuesta, que acepté sin dudarlo. No obstante le pedí un plazo breve para dar con un tema que pudiera aportar algún aspecto interesante



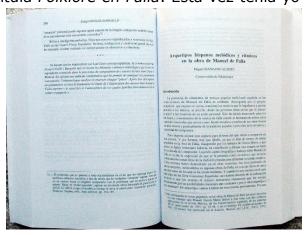
Actas del simposio

y algo original, empeño no muy fácil refiriéndose a un músico sobre el que se han escrito cientos y cientos de artículos, estudios, algunas tesis doctorales y conferencias, entre otras una mía, ya publicada años antes, que lleva por título "Fuentes populares en la obra 'El sombrero de tres picos', de Manuel de Falla", que he incluido en el apartado 'Escritos en PDF, nº 5', en esta misma página web. El texto corresponde a la ponencia que preparé y pronuncié en el congreso 'España y los ballets russes', celebrado en Granada en 1989. La invitación a participar me había llegado de Antonio Gallego, director entonces

de la Fundación 'Archivo Manuel de Falla'. Como no me dio tiempo a leer (ni a entonar los ejemplos musicales) todo lo que llevaba escrito durante el tiempo que se me asignó, se me autorizó a publicar el texto completo en la revista *Nassarre* de musicología (IX nº 1, pp. pp. 119-144). Posteriormente ha sido reeditada en un precioso volumen que recoge, integras, las actas del Congreso, preparadas por Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañivano.

No tardé mucho en darle a Jambou mi respuesta afirmativa, pues precisamente mi colaboración me podía proporcionar la ocasión de ampliar en cierto modo el tema de la anterior, extendiendo a la obra completa de Falla los mismos criterios con que había abordado mi trabajo anterior. En aquel, como puede comprobarse, traté de demostrar documentalmente que Falla no tomaba como temas de las obras relacionadas con la música tradicional española documentos 'enteros y veros', como pretendió demostrar M. García Matos en el artículo que titula *Folklore en Falla*. Esta vez tenía yo

la ocasión de dar un paso más en la dirección, verificando misma también documentalmente que las citas, y a veces los títulos que el maestro elige para muchas de sus obras, tienen más bien la función de servir como 'arquetipos sonoros' característicos de la música tradicional hispana o como punto de partida para un amplio desarrollo. Un análisis detenido de las que hacen alusión al repertorio tradicional demuestra aue tomadas como mero punto de partida porque sugieren o connotan



Mi aportación al Congreso

'lo hispano' en su naturaleza sonora. Incluso cuando son tomadas 'literalmente', ya que el tratamiento, siempre creativo, sorprendente y original, hace de cada una de ellas una creación singular, una pieza única.

Así que, animado por esta oportunidad de aportar un punto de vista todavía no muy aclarado entre la sobreabundante cifra de estudios sobre la obra de Manuel de Falla, sin duda el compositor español más interpretado, conocido y estudiado de todos, acepté encantado la invitación. Tanto más porque venía del estudioso también más conocido del órgano histórico español, con el que yo había podido hablar en alguna ocasión, que además era conocedor de la obra *Cinco glosas a una loa*, que yo había compuesto años atrás y le había hecho llegar. El texto de mi conferencia forma parte de las actas del congreso, publicadas en Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1999. Con el título *Arquetipos melódicos y rítmicos en la obra de Manuel de Falla*, ocupa las páginas 389-483, formando parte del bloque temático denominado *Manuel de Falla dans l'espace et le temps*, en el que colaboran entre otros españoles Alfredo Aracil, José Luis García del Busto y Antonio Gallego.

Si algún lector de esta página se anima, podrá encontrar el texto de la conferencia en la entrada que en el tramo anterior de esta vida de músico denomino Escritos en PDF, con el título que dejo indicado. Y si alguien puede hacerse con la publicación de las actas, que a mí me llegó algunos años después, como es lo normal en estos casos, podrá constatar cómo la figura de Falla tal como se ha estudiado en este Congreso ha seguido inspirando

numerosos e interesantísimos trabajos que nos ayudan a entrar en un conocimiento y disfrute cada vez mayor de su obra. El proyecto y la realización de este evento son también, visto el resultado, una muestra de la enorme aportación que ha supuesto por parte de Louis Jambou.

5.4. Una colaboración en la edición de la obra completa de Juan del Encina

Sucede con frecuencia en la trayectoria de un estudioso que le llega

una propuesta de colaboración en un proyecto de edición musical relacionado con el campo en que desarrolla su actividad. Entre las sucesivas ocasiones en que a mí me ocurrió esto, merece también la pena dar aquí razón de un trabajo relacionado con la obra musical de Juan del Encina, redactado por el más renombrado especialista e intérprete de la obra del renombrado músico-poeta español, de la época de los Reyes Católicos. Las citas, alusiones, estudios e interpretaciones de la obra de este músico son, como es bien sabido, muy numerosas. Y uno de los mejores conocedores de la misma, Manuel Morais, además de investigador, estudioso, intérprete y especialista en la música ibérica vocal e instrumental de la época, había venido preparando durante largo tiempo una edición que bien puede llamarse definitiva de la obra de Juan del Encina. En la cual, a las 158 páginas de estudio teórico, había que añadir las 132 de texto musical,



Portada del libro sobre la obra musical de Juan del Encina

escritas en una transcripción con una grafía muy especial, y rematada con otras 82 en las que va reproducida en facsímil su obra

completa.

El itinerario por el que a mí me llegó el proyecto de edición de este libro, el más precioso, desde el punto de vista estético, entre todos aquellos en los que he colaborado, fue una llamada de Ismael Fernández de la Cuesta, que me explicó la dificultad de encontrar una empresa o editorial patrocinadora de la edición del libro de Morais, extraordinariamente difícil de elaborar y muy costosa de editar. Y además me ofreció la oportunidad de colaborar en la publicación con un estudio que versara sobre las raíces populares en la obra de Juan del Encina. Inmediatamente pensé en Ángel Carril y en la colección *Cuaderno de Notas*, que habíamos iniciado dos décadas antes con el *Cancionero popular de Castilla y León*, y en la que ya



Una página del libro sobre Juan del Encina

llevaba (llevábamos) publicados otros cuatro más. Y no me confundí, porque inmediatamente Carril percibió el interés que tendría para la colección contar con una publicación que con seguridad iba a ser una obra de referencia obligada. Las gestiones fueron rápidas y se llegó muy pronto a un acuerdo económico con Manuel Morais, en el que yo nada tuve que ver.

Pero a lo que sí tuve que comprometerme con Ismael, y después con

Ángel Carril, fue a escribir un texto introductorio que, yo lo sabía, me iba a obligar a releer con atención las transcripciones de Morais, que por cierto introducen novedades muy sorprendentes en el formato del compaseo, pues las frases musicales de cada pentagrama cabalgan a menudo sobre las líneas divisorias en muchos pasajes, a fin de facilitar a los cantores una dicción rítmica que se acomode a las acentuaciones del texto literario.

Pero esta novedad, que seguramente iba a sorprender a muchos, no iba a influir en la colaboración que se me pedía, pues el aspecto que yo me comprometí a estudiar y a aclarar era la respuesta a esta pregunta: ¿Hay raíces populares en las composiciones de Juan del Encina? A la cual, en un apretado texto de 8 páginas (19-26 de letra menuda)



Una página del libro sobre Juan del Encina

intento y creo que consigo encontrar una respuesta razonable. Si algún lector que por casualidad pasa por esta página quiere entretenerse en leer el texto que escribí, puede hacerlo acudiendo, como vengo diciendo, al título *Escritos complementarios al tramo 10*, al que voy enviando todos los que corresponden a este décimo bloque de mi *vida de músico.*

5.5. Un viaje -musical- inesperado a Cerdeña (2000)

De cuando en vez, a los que andamos entre músicas populares tradicionales se nos presenta la ocasión de una visita a tierras más o menos lejanas, que tiene como objetivo y disculpa una invitación a hablar sobre un tema, o a interpretar un recital o concierto de un solista o un grupo. Estas invitaciones son en general fruto de un intercambio o de una iniciativa de alguna persona que ejerce de intermediario, buscando un anfitrión que

responda de los aspectos económicos que supone un desplazamiento, un 'trabajo profesional' relacionado con la música, la animación de unas jornadas, congresos, reuniones, simposios..., y a veces, no siempre, la publicación de un escrito que responda al contenido de lo que el ponente invitado ha redactado, como texto literario o como resumen.

Este es el caso que quiero comentar aquí. Cierto día del mes de marzo del año 2000 recibí una llamada de Gonzalo Pérez. Al oír su nombre rápidamente pensé en algún asunto relacionado con el *Cancionero de Burgos*, pues estábamos metidos de lleno en la preparación y edición de los cinco últimos volúmenes. Pero no era así, por fortuna (esta expresión se refiere a la propuesta que en este caso me iba a exponer Gonzalo). Para mi sorpresa, él



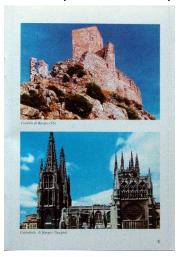
Programa del encuentro

me transmitía aquella vez una invitación a acompañar a su *Grupo Yesca*, que a su vez había sido invitado a cantar un recital de su repertorio inada menos que en la isla Cerdeña!, en una ciudad, de nombre Burgos, hacia mediados del mes de julio. Y como la invitación venía por la mediación de Paolo

Scarnecchia, especialista muy reconocido en todo tipo de músicas antiguas y tradicionales de la cuenca mediterránea, autor de numerosas publicaciones y

trabajos, comprendía una doble actuación: la del *Grupo Yesca*, respondiendo a su vez a una invitación de grupo *Tenore Goine*, con un recital de su repertorio, y una conferencia de algún teórico que pudiera enmarcar algunos comentarios sobre los aspectos rítmicos de las músicas tradicionales. Todo ello en la ciudad 'sarda' denominada Burgos, que con este acontecimiento quedaba también hermanada musicalmente con el Burgos natal del Grupo Yesca.

Aquel viaje, al que me acompañó mi mujer, duró aproximadamente una semana, y fue para nosotros como una experiencia de 'turismo cultural', a la que fuimos invitados por el Grupo Yesca, que tuvo con este gesto una nueva ocasión de mostrarnos la amistad, la generosidad y el afecto que nos profesaba. Conjunto musical, Yesca, unido por una amistad fuerte y larga, que tomaba y sigue



Dos edades de la piedra

tomando completamente en serio su 'trabajo' musical interpretativo, siempre respetuoso con la naturaleza musical de las canciones que recoge de la

tradición, muestras de 'lo mejor' de la canción popular de Burgos. Grupo de cantores que, acompañándose con una base instrumental mínima y suficiente, cantan 'desde dentro de la tradición', en un estilo llano, directo, severo, alejado de cualquier mimetismo, que va directo a poner de relieve los valores musicales y literarios de cada documento recogido por ellos, y en un formato de presentación siempre fiel al original, a la vez que divertido para los oyentes.



Encuentro

En este caso la invitación incluía como 'disculpa' ante los organizadores del encuentro sardo el compromiso, por mi parte, de preparar y pronunciar una lección teórica en la sesión de estudio con que se abría el encuentro. Este compromiso me obligó a aludir a la enorme variedad de formas musicales y estilos interpretativos en que se han ramificado las tradiciones musicales de

estilo popular en los diferentes pueblos herederos de la lengua latina. Para ello pude contar, con ayuda de Gonzalo Pérez, con un buen lote de discos, folletos y artículos que él había adquirido en anteriores contactos con grupos de canción sarda con los que Yesca había convivido en anteriores encuentros. Después de echar un vistazo al variado material que me prestó, y una vez que escuché con detenimiento los diversos testimonios sonoros que contenía el lote documental de



Coros y Danzas con buen cimiento

que pude disponer, pude preparar una exposición sumaria en la que traté de encontrar las hondas semejanzas que unen estas dos tradiciones de canto popular, la de nuestra tierra y la sarda, en esa actitud básica y honda de los cantores populares, que siempre tratan de 'inventar' algo nuevo a partir de los sonidos y de las estructuras básicas de la música que solemos denominar 'culta', contraponiéndola a la popular.

Tres días duró nuestra estancia en la ciudad sarda también denominada Burgos, coincidencia que fue ocasión y motivo de la preparación de este encuentro con ocasión de otro anterior que había tenido lugar durante la celebración, en 1998, de otro festival internacional en Eslovenia. La coincidencia sorprendente de dos ciudades denominadas Burgos, una en

España y otra en Cerdeña, hizo nacer una amistad que dio ocasión al encuentro, en julio de 2000, denominado Burgos & Burgos: Incontro tra Sardegna e Spagna. El inspirador y organizador del evento fue, como dejo escrito, el profesor Paolo Scarnecchia, renombrado musicólogo, responsable del Departamento de Música de la Universidad del Mediterráneo. Él fue quien organizó y coordinó la Jornada de Estudio celebrada durante el encuentro, que tuvo lugar el sábado, 29 de julio, y quien abrió la sesión en la que yo tomé parte pronunciando una conferencia con el título (vertido al italiano) La música tradizionale di Castiglia e León ed eventuali punti de contatto con la cultura sarda. Si algún tiene curiosidad en saber por qué caminos pude yo encontrar algunas similitudes, así lo pienso, entre ambas tradiciones populares de canto, tan alejadas geográficamente, puede



El Grupo Yesca

hacerlo leyendo el texto en el apartado de *Escritos complementarios al tramo* 10, al que lo he enviado para descargar de 'rollos teóricos' la parte narrativa de esta *vida de músico*.

El final de mi intervención fue entonar la canción que título *Querido dueño*, una de tantas joyas de las que yacen en las páginas de mi *Cancionero de Zamora* (nº 122). Sigue viva en mi memoria y en mi recuerdo la voz medio apagada de la señora Rosa, de Sejas de Aliste, que me llenó de nostalgia cuando por vez primera la escuché. Al tiempo que, escuchándola y después transcribiendo aquel precioso canto, me surgía la misma pregunta sin respuesta: '¿De dónde pueden haber llegado hasta aquí esas palabras de alta poesía y estas melodías tan inspiradas?'

POSTDATA A MODO DE EPÍLOGO

El texto al que acabo de aludir es el de la comunicación que leí en las jornadas del *Incontro tra Sardegna e Spagna* celebradas en Burgos del Goceano. Nunca antes había estado en Cerdeña, y nunca había podido escuchar al vivo y en directo sus músicas tradicionales. Para preparar mi conferencia tuve que valerme de algunas grabaciones en casette y en soporte CD, sobre las que pude estudiar algunos rasgos musicales, que me sirvieron para establecer los puntos de comparación entre las músicas de Cerdeña y las de la Castilla española.

Mi contacto con estas músicas con motivo de los días del *Incontro* enriqueció mi experiencia, porque pude escuchar las músicas de Cerdeña en

directo, en el ámbito en que perviven. Y aquella experiencia fue muy enriquecedora. Escuché directamente a los Tenores Goine cuando cantaron en el Aula Consiliare del Comune de Burgos para darnos la bienvenida a los

españoles que llegábamos para el Incontro. Las resonancias de los armónicos de las voces de los tenores me causaron una especie de escalofrío: las voces envolvían por completo a todos los que allí estábamos en aquel recinto. En la velada del domingo, 30 de Julio, escuché a los Tenores di Bono. Nunca olvidaré la imagen del certamen poético-musical que nos ofrecieron los dos cantores solistas, en cuyas voces resonaba la experiencia de toda una vida de canto. En mi caso, además, los estilos



Gonzalo afinando.

de canto de estos dos artistas maduros me revelaron una sonoridad diferente de las que ya conocía por las grabaciones, pues pude comprobar que en las fórmulas arquetípicas que les sirven como base a la improvisación había elementos modales que hasta entonces yo no había percibido. Iqual me sucedió cuando escuché músicas de launeddas, en algunas de las cuales pude percibir sonidos neutros en ciertos grados del sistema sonoro, que teñían la

sonoridad tonal de cierto matiz de ambigüedad mayor-menor semejante a los sonidos que perviven en ciertos instrumentos y voces nuestras tierras de Castilla. De igual modo auedé sorprendido escuché las músicas del organetto de Mondo Vercellino: iqué profusión de ritmos, matices y cambios de sonoridad con unas armonías sólo a primera vista reiterativas! iQué cauce sonoro tan la severidad, estupendo para austeridad y la elegancia sobria del ballo



Final musical de mi alocución

sardo! De nuevo experimentaba yo, ahora en directo, esa conjunción de lo antiguo y lo vetusto, ese "vino nuevo en odres viejos" que es la práctica musical de Cerdeña.

Otros nuevos datos e impresiones musicales me llegaron por otros caminos. Algunos de los cantos que, a modo de conjunción entre poesía y música, iba dejando caer Clara Farina a lo largo de su Recital di poesia me revelaron la presencia de vetustas músicas en la memoria de esta poetisa cantora. Cuando después pregunté a Clara Farina de quién las había aprendido, y ella me aseguró que de su madre y de otras personas mayores de su tierra, comprendí que pervive todavía en Cerdeña y no se ha extinguido del todo, un vetusto fondo de melodías que pertenece a las raíces musicales que subyacen a las prácticas musicales de este antiquo y bello país. Otro tanto me sucedió durante unas horas, cortas pero intensas, de convivencia con los *Tenores* Goine, que tuvieron la amabilidad de "raptarme", junto



Mi credencial

con los cantores del Grupo Yesca y con mi esposa, para hacernos conocer la

bella ciudad de Nuoro, donde ellos "viven y cantan." Sus cantos para nosotros en el pequeño "oratorio" abovedado donde ellos ensayan al fondo de la taberna de Giovanni Antonio; la presencia de un "espontáneo" que se animó, en la barra del bar, a hacernos "ver" en su garganta la fuente de donde

emergen los armónicos de la voz baja; la visita a la madre de Giovanni Antonio en su propia casa, en la que pudimos contemplar la dignidad y el porte a la vez hierático y cercano de una bella madonna sarda que nos dejó impresionados; el hallazgo y la posterior audición de unos cuantos discos de polifonías de las Confraternite de Cuglieri y de Onifero, de la colección Musica a memoria; el "concierto doméstico" de músicas a la vuelta a Burgos, ya de noche, en el que Francesco y yo mismo nos turnábamos para ofrecernos un recital de canciones de nuestras respectivas tierras, comprobando las similitudes sonoras entre viejos cantos populares de Cerdeña y de Castilla, que iban sonando en el interior del coche, en medio de los campos y bajo las estrellas ... Todas estas impresiones me fueron perfilando nuevos rasgos



Bien canta Marta...

musicales de la música sarda que yo no había podido conocer hasta aquellos días.

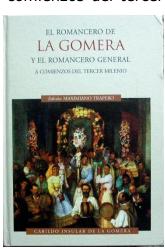
Asentados ya en mi memoria estos recuerdos musicales, me han convencido de que debo conocer mucho mejor las músicas de Cerdeña, entrar mucho más en sus raíces. Tengo en este momento el firme propósito de emprender este estudio, para el que cuento con la ayuda de buenos amigos, y que para mí será muy enriquecedor. Espero, a partir de este estudio, poder ahondar más en el objeto de mi conferencia: los parentescos entre las músicas de Cerdeña italiana y las músicas de la Castilla hispana. Mientras me dedico a ello, este rótulo queda como título provisional a lo que fue mi breve aportación al *Incontro Burgos-Burgos*, y como programa de estudio para uno de mis futuros trabajos.

Doy las gracias a todos los que me han proporcionado esta ocasión de conocimiento de una tierra tan rica en músicas tradicionales todavía vivas. MIGUEL MANZANO ALONSO.

5.6. El Congreso sobre El romancero en La Gomera (agosto de 2001)

A comienzos del año 2001 recibí otra invitación de Maximiano Trapero, filólogo que figura entre los más prestigiosos estudiosos y conocedores del romancero español, para tomar parte en un congreso que se celebraría en la isla de La Gomera. El tema del evento venía enunciado con el doble título El Romancero de La Gomera y el Romancero General a comienzos del tercer

milenio. Autor de más de una cincuentena de trabajos de investigación sobre el mismo, entre los cuales figura la recopilación y edición del romancero de cada una de las Islas Canarias, Maximiano Trapero ha llegado a ser también uno de los grandes especialistas en el estudio de los romances. Oue en el caso de Canarias ha contado además con la colaboración del musicólogo Lothar Siemens para la transcripción y el estudio de las músicas con que se cantan. Tal estudio, realizado sobre un gran número de transcripciones musicales llevadas a cabo por Lothar Siemens, fue publicado en el primer Romancero de la Isla de La Gomera, recogido y publicado por Maximiano Trapero en 1987, en el que ocupa las páginas finales de la obra (375-384). Unos años después, en el 2000, Trapero publica el Romancero General de La Gomera,

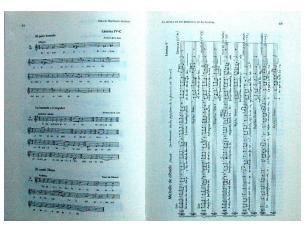


Actas del Congreso

como segunda edición revisada y ampliada del anterior. Y de nuevo Lothar Siemens redacta bajo el título *La música de los romances de La Gomera* un nuevo trabajo en el que amplía y aclara con más detenimiento y detalle la forma única y especialísima en que los romances son interpretados en La

Gomera y también en El Hierro, que consiste en una fórmula única integrada por una sucesión de sonidos en escala descendente, cuya sonoridad en modo de sol es su principal característica.

La invitación de Maximiano Trapero, yo lo sabía por él mismo, tuvo una primera finalidad: con ocasión de dar los últimos toques a la tradición romancística en La Gomera, estudiar y reflexionar sobre el momento presente por el que atravesaba reunir a un buen número de estudiosos de la



Actas del Congreso

tradición romancística canaria con algunos otros de la peninsular, me metía en un compromiso que pude resolver centrando mi intervención en dos pilares básicos. El primero, algunas aclaraciones complementarias sobre la sonoridad, que fluctúa entre el colorido mayor y el menor. Y el segundo, sobre el que me pude extender con mayor amplitud, una comparación entre esta sonoridad uniforme contrastada con la inagotable pluralidad y variedad de sonoridades que muestran las músicas con las que por nuestras tierras de León y Castilla se entonan los viejos temas del romancero, los mismos del de Canarias y casi siempre en variantes literarias cercanas: 21 fórmulas que se desarrollan en una tesitura estrecha reducida a desde 3 a cinco notas, y otros

6 ejemplos en que el canto adopta una fórmula que se despliega en ocho sonidos. Fue para mí un placer, y creo que también para los asistentes, ir cantando y comentando brevemente cada una de estas fórmulas, que en conjunto muestran una riqueza y variedad de inventiva musical comprendida en ámbitos tan reducidos. Esa fue mi aportación.

Pero además aquel Congreso me proporcionó la ocasión de conocer y conversar muy animadamente con dos de las investigadoras cuyos nombres venía viendo repetidos en los numerosos trabajos sobre el Romancero que llenan una de las secciones de mi biblioteca: Ana Valenciano y Flor Salazar, autoras de trabajos que exploran campos menos estudiados de este ya centenario tema de investigación. También ellas conocían mis aportaciones al estudio de los aspectos musicales de los romances, apenas investigado y estudiado con detalle, así como la inclusión de nuevos textos narrativos clasificables como una especie de apéndices del gran bloque siempre catalogado por la Cátedra Menéndez Pidal, como son las coplas locales y las tonadillas tardías asimiladas, a los que ya se había acercado Flor Salazar en su exhaustivo trabajo titulado El romancero vulgar y nuevo.

6. Un nuevo proyecto musical

El repentino cese de mis actividades profesionales obligatorias, la cátedra del Conservatorio Superior de Salamanca y la edición, por fin, del Cancionero Popular de Burgos, me dejaron la mente libre para pensar, sin prisas, en cuáles podrían ser los 'entretenimientos musicales' a los que podía dedicar mi tiempo libre. Por otra parte el cambio de domicilio a una nueva vivienda amplia con espacio alrededor, me proporcionó holgura para vivir con desahogo en familia y para poder ejercer con comodidad nuestras respectivas ocupaciones, la música y la cerámica, cada una en su zona, a padre y madre, y las tareas académicas respectivas (Derecho, Bellas Artes-Arquitectura y Clave-Órgano Superior) a nuestra prole (Diana, Darío y Delia respectivamente).

Cuando cada cosa tuvo su lugar y su emplazamiento en la nueva

vivienda después de los ajetreos de un cambio de domicilio, pude yo comenzar a dedicarme de nuevo a pensar con calma, en los plazos que me iban dejando las propuestas aisladas que me iban llegando, en mi dedicación a alguna de las tareas musicales que venían revoloteando en mi cabeza. Además de disponer de un nuevo espacio para la familia, para los libros y para mi lugar de trabajo, podía también dedicar mi tiempo libre... ¿a qué? Dado que



Mi estudio

la preparación y edición de los tres cancioneros me había proporcionado una síntesis bien articulada de la música popular tradicional, sobre todo la de mi tierra, dentro del contexto de la tradición del noroeste peninsular, se me ocurrió que estos trabajos tenían que terminar en la redacción de un proyecto global que abarcara, por una parte la elaboración de una antología que recogiera en un número no muy amplio, pero sí muy representativo de lo principal, 'lo mejor de la tradición musical' que yo mismo había recogido y

también había situado en su contexto más amplio. Y por otra parte, la redacción de una síntesis amplia y sistematizada de todo lo que había quedado diseminado en los cientos de páginas teóricas de los cancioneros de León y de Burgos. Así como iban a ser muy pocas personas las que iban a poder (o guerer) hojear y (menos) 'estudiar' con algún detenimiento los gruesos tomos de mis tres cancioneros, sí podrían ser otras muchas las que se animaran a meterse en las páginas de un cancionero que resumiera y acogiera una amplia muestra de 'lo mejor' de nuestra (= la de León y Castilla) tradición popular musical.

Una antología para recoger lo mejor

El primer paso que tenía que dar era, por lo tanto, confeccionar una amplia antología (unos 300 documentos, más o menos) que recogiera lo mejor (o mejor dicho, una buena parte de lo mejor) de la tradición musical de... Castilla y León. Al fin y al cabo era la 'pequeña patria dentro de la patria' que me había tocado en suerte en la rifa de autonomías con las que se había diseñado el nuevo Estado Español. La finalidad de esta antología sería práctica: poner al servicio de los que valoran y aprecian la tradición musical de su tierra una



Nuestra Comunidad Autónoma

selección de tonadas en la que estuviera representado lo mejor de nuestra tradición musical popular.

Antes de seguir quiero aclarar la afirmación que acabo de hacer cuando me he referido a las canciones 'de mayor calidad y más representativas', ya que puede plantear dudas a más de uno de los que piensan que cualquier

canción popular tradicional es una joya musical, un tesoro artístico, precisamente por ser popular. Porque esta convicción tan simple es totalmente errónea.

Veamos. Cada canción es como un 'hecho musical', como una individualidad dentro de ese conjunto que denominamos 'la tradición popular', que reside en la memoria de las cantoras y cantores. Una melodía es una ocurrencia musical que toma vida cuando alguien la canta. Pero no



Primeras búsquedas por provincias en mi archivo sonoro

por ser popular y tradicional una canción es necesariamente buena. Cuando uno lee comparativamente los cancioneros, percibe claramente que en la tradición cantora, en la memoria de las cantoras y cantores, o dicho de otro modo, en el repertorio popular recogido (en Castilla y León, cerca de 20.000 canciones y toques instrumentales transcritos, y varios miles de documentos sonoros grabados directamente de la interpretación de cantoras y cantores) hay de todo: lo bueno, lo muy bueno, lo ordinario, lo pasable, lo malo y lo malísimo, si nos referimos a la calidad musical, eso que llamamos inspiración. A la tradición viva, a la memoria colectiva de los cantores de cada ámbito geográfico, han ido pasando los inventos que durante siglos, a veces hasta ayer mismo, se le han ido ocurriendo a los cantores (doy por supuesto que si alguien me está leyendo sabe que la tradición cantora popular es una creación colectiva). Este colectivo de cantores, que nunca son todos los que habitan cada núcleo de población, grande o pequeño, ha ido repitiendo lo que aprendió de sus mayores. Y si en ese colectivo de cantores hay personas

capaces de inventar algo nuevo, que al ir pasando de boca a oído ha quedado en la memoria colectiva en un determinado espacio geográfico, el 'cancionero popular tradicional' ha ido creciendo y difundiéndose de boca a oído. Ahora bien, todos los cancioneros publicados desde el final del siglo XIX hasta hoy contienen inventos musicales (y literarios) que, si se leen con atención, se pueden clasificar en un orden de calidad e inspiración que va desde los que



Agrupando por géneros

pisan el umbral de lo sublime (cualidad no reñida con la brevedad), pasando por los de buena calidad e inspiración, siguiendo por los correctos y normales o 'del montón', continuando por los de calidad pobre, hasta los de mala calidad, algunos de los cuales son hasta impresentables. Por supuesto, siempre dentro de los márgenes de la canción breve, como casi siempre lo son las que aparecen en los cancioneros.

La tarea que yo me iba a imponer era, pues, compilar una selección de

lo mejor de la tradición musical de Castilla y *León*. Todavía guardo los esquemas de este proyecto y el bloque de canciones ya seleccionado. Las cantidades detalladas en el esquema demuestran la idea que vo me estaba haciendo de lo que sería una antología una parte estarían que por representadas las nueve provincias Castilla y León y por otra los géneros del repertorio. Ambas en la proporción en que se reflejan en los trabajos de recopilación, en los que, como es sabido, hay provincias



Primer esbozo de distribución por provincias

mucho mejor representadas que otras, tanto en cantidad como en calidad. Además de esta página inicial conservo en el cuaderno un despliegue bastante detallado ya en títulos y cantidades por provincia que, ahora que lo releo me doy cuenta, me tuvo bien entretenido durante varios meses. Tengo que advertir que de este esquema quedaban excluidos de momento los cánticos religiosos, para los que había que pensar en un proyecto diferente, si es que ello iba a merecer la pena. En el tramo siguiente comento este proyecto, que fue durante más de una década uno de los que dieron al grupo Alollano un buen número de ocasiones de actuar dando a conocer lo mejor y más selecto de la tradición cantora religiosa popular.

¿Y qué hacer con esta antología de unas 300 canciones? Dos tareas simultáneas (y esto también lo iba teniendo cada vez más claro). En primer lugar la publicación de una especie de cancionero básico de Castilla y León.

Pero a la vez, y el proyecto se me dibujaba cada vez con la calidad, grabación de una antología de 9 discos que acogiera este repertorio básico. Grabar... ¿quién, cómo, cuándo, con qué medios y en qué sello editorial? Este dato último lo tenía claro y seguro (el sello Tecnosaga aceptaría, sin duda, la edición). En cuanto a la interpretación, reunir un grupo mixto de unos 12 buenos cantores y cantoras con perfecto y con una base elemental



Alollano en crecimiento en el zulo moralino

de percusión 'tradicional' también lo tenía muy fácil. De hecho comencé a comentarlo con alguna gente de la más próxima, amigas y amigos, algunos familiares, un pequeño resto de los que me habían sido fieles en *Voces de la Tierra*, quizás algunos del entorno de Gonzalo Pérez... Había que pensar en una buena base de percusión para los bailes, en una guitarra con buena armonía para algunas canciones líricas, y en un buen conjunto 'a palo seco' para un buen número de canciones.

A este punto llegaba el anteproyecto, cuando un buen día, comentándolo con una pareja de antiguos componentes de *Voces de la Tierra* después de unas copas, me plantearon directamente una pregunta que yo nunca me había hecho: 'Miguel, ¿y por qué no te decides a formar otro grupo como *Voces...*? Nosotros a veces lo hablamos con otra gente y estarían dispuestos, o mejor, están deseando que te decidas a hacer algo. Podrías contar con algunos de *Voces*, tú sabes bien con quiénes, y con otra gente nueva, buenas voces también y buena gente, que estaría encantada de que te decidieras.' Como la pregunta me pilló de sopetón, de momento no le di demasiadas vueltas. Pero cuando lo comenté con mi familia, me animaban también mi mujer y mis dos hijas, buenas cantoras, y una de ellas, Delia, con la doble carrera de clavicémbalo y de órgano de grado superior terminada.

Así las cosas, un buen día hicimos recuento y nos salía un conjunto mixto de unas quince personas que podrían formar un nuevo grupo, que no tendría por qué ser tan complicado como *Voces*. Yo no pensaba en instrumentos, más que un mínimo, en la forma en que lo he dejado dicho. Pensaba en un pequeño coro de buenas voces que empezara cantando por diversión y en privado y que con el tiempo, sin prisa, pudiera prestar sonido al proyecto de un cancionero básico de Castilla y León: una antología de 9 CDs que acogieran el repertorio básico que había ido seleccionando para que los géneros principales de la tradición estuvieran representados, y también las nueve provincias de Castilla y León...

7. De la escritura caligráfica a la informática musical

Tengo que añadir, y este es el lugar de hacerlo, que durante todo el tiempo que había transcurrido desde mis últimos años de Conservatorio y aquellos comienzos de nuevas experiencias yo ya había pasado de la escritura manual y sin sonido, que se puede percibir en los 4 primeros volúmenes del *Cancionero Leonés*, que conservan todavía mi caligrafía manual, hasta la escritura informática de los dos últimos, que la empresa editora encargó a un especialista alemán, quien en un par de semanas de estancia, para mi asombro, los copió íntegramente, por encargo de la empresa editora.

En este cambio, para mí importantísimo, hubo dos etapas diferentes y dos personas a las que tengo que agradecerlo. La primera fue el paso de la caligrafía mecanografiada a la escritura informática. Este paso se lo debo a Juan Francisco Blanco, con quien me veía de vez en cuando con ocasión de mis compromisos con Ángel Carril para algunas publicaciones de la colección Cuadernos de notas como el Cancionero Popular de Castilla y León, que preparé junto con Luis Díaz, y que por cierto fue el primer volumen de la colección (1989), que todavía lleva mi caligrafía manual realizada con buena estética y buen pulso. Lo que recuerdo bien a propósito de este paso es que en uno de nuestros encuentros profesionales, cuando yo le mostraba a Paco Blanco algún original escrito va con mi máquina Canon, eléctrica pero todavía manual, me preguntó por qué no me animaba a cambiar completamente a un sistema informático. Me hacía esta propuesta sentado a su mesa de trabajo, donde yo estaba viendo la pantalla de un Macintosh con el que él escribía los textos. Debí de responderle algo así como que yo ya era muy mayor para andar cambiando de sistema, y que el mundo de los ordenadores me parecía complicadísimo y que en el fondo iba a ser más lento que el manual. '¿Cómo que complicadísimo? Mira' -me dijo-. Se volvió a un lado y escribió en el teclado un texto que iba apareciendo en la pantalla, lo conectó a una impresora, activó algunas teclas, y el texto quedó impreso en un folio, que me mostró, primero escrito en un modelo tipográfico de caligrafía, que con un par de pulsaciones en el teclado fue cambiando a diferentes tamaños, tipos y estilos caligráficos de escritura. A cada cambio me miraba y sonreía, no con un gesto de superioridad, sino para animarme. Pero además añadió que al igual que la escritura literaria, también se añadía la posibilidad de la escritura musical icon sonido!, que él no usaba porque no era experto en música, pero sobre la cual me podía informar Javier Gil, que hacía uso de ella para sus clases y para el estudio de grabación que había puesto en marcha hacía algún tiempo.

Animado con esta información, aunque todavía reticente, me puse muy pronto en contacto con Javier Gil, que me atendió muy bien, me llevó a su estudio, y me hizo algunas demostraciones de las posibilidades de la informática, pues además de la pantalla en la que se leía la música, la caligrafía se podía realizar con un teclado sonoro, que a la vez permitía escuchar inmediatamente lo que había quedado escrito, iy con el sonido propio —aunque un tanto 'ortopédico' todavía— del instrumento que previamente se seleccionaba en un módulo de sonido!

Al igual que Paco Blanco, Javier Gil me dio otro empujón hacia la informática, ya más decisivo, sobre todo porque me aconsejó sobre modelos y marcas de escritura informática. Aconsejado por él, adquirí un ordenador *Macintosh*, una pantalla vertical, un teclado *Korg* y un módulo de sonido *Roland*. Conservo estos dos últimos, que me siguen valiendo para mis

trabajos de composición y escritura, aunque siguiendo otros consejos cambié del Macintosh al más universalmente difundido sistema *Windows* y *Microsoft Word*.

El caso es que en breve tiempo, y después de asistir a un cursillo de iniciación a la informática musical, mecanicé mi procedimiento de escritura, y vi multiplicadas mis habilidades caligráficas, al tiempo que iba experimentando la posibilidad de escuchar lo que iba escribiendo con el teclado musical. Lo que desde entonces hasta el momento en que estoy escribiendo esta página (han pasado más de 30 años) he podido componer y escribir en páginas musicales_de todo tipo y formato (desde la escritura de una simple melodía hasta una partitura de orquesta sinfónica, pasando por todos los géneros de música vocal e instrumental) se puede comprobar en el *Catálogo de Obras* que forma parte de esta página web en que estoy escribiendo ahora.





Primera página del Cancionero de Zamora y 1ª del de Burgos

8. Un nuevo grupo coral se empieza a perfilar

iPero quién me iba a decir a mí (vuelvo al comienzo del nuevo siglo, del que no me he alejado mucho en el epígrafe anterior) que me iba a meter otra vez en las complicaciones, ocupaciones y servidumbres que comporta poner en marcha y mantener activo un conjunto de voces e instrumentos! ¿Qué nuevas razones me empujaron a pensar en un nuevo proyecto, en volver a poner en marcha un nuevo conjunto, después del final tan

decepcionante que para mí había sido el de *Voces de la Tierra?* Mis dudas tenía, y el escarmiento no había desaparecido. Pero...

Voy a tratar de ordenar en forma resumida los episodios que se fueron sucediendo hasta que a partir de estas primeras dudas un nuevo grupo vocalinstrumental comenzó su andadura. Después de aquel primer anteproyecto fui preparando, sin prisa, como un entretenimiento que me agradaba y



Alollano, preparando para el primer disco

me recordaba un tiempo que ya iba quedando lejos, unas cuantas canciones de las que había ido seleccionando. Y un buen día, después de haber hecho una primera llamada al grupo reducido de cantores con los que ya había tenido un primer contacto, nos juntamos en el sótano de nuestra casa, un espacio amplio, repartí las partituras de un par de canciones, pero no a voces solas (aunque no renunciaba al proyecto *cancionero básico*, que era diferente), sino con un boceto de base instrumental que sonaba con ayuda de mi PC. El recuerdo del sonido de *Voces de la Tierra* y de los tres discos que habíamos grabado, y la buena acogida que tuvo, me atraían mucho más. Así que pensé de nuevo en algo parecido. Con la diferencia de que durante aquellos años había yo aprendido a manejar el programa *Encore* en mi ordenador, como ya he apuntado, lo cual me había librado de la escritura manual con lápiz y papel, que reservé sólo para apuntar las ocurrencias musicales que podía desarrollar en los arreglos, y además me permitía escuchar lo que estaba escrito en la pantalla, con unos sonidos un tanto 'ortopédicos', por así decirlo, pero suficientes para identificar los de los instrumentos que iban apareciendo en la pantalla y a la vez se escuchaban en la amplificación conectada.

Como la experiencia nos gustó a todos, comenzamos a dar forma a una especie de tertulia musical cantora en el sótano de nuestra casa, con capacidad sobrante para un coro, y donde a nadie molestábamos por muchas voces que diéramos. Sonaban en un bafle conectado al ordenador unos arreglos básicos que todavía conservo, que incluían la melodía, la alternancia de hombres y mujeres, algunos pasajes polifónicos, y un conjunto instrumental formado por bajo, guitarra, percusión colorística (pandereta, tamboril, claves...) flauta, oboe, trombón, clavicémbalo y otros timbres que en algunas estrofas añadían colorido y sorpresa, como el acordeón, la bandurria, el arpa, y en algún pasaje un violoncello, siempre de acuerdo con el estilo de la melodía y con el contenido del texto. Y bueno, aunque las dudas eran muchas y la calidad del empaste era escasa, el resultado total se podía considerar como algo original, que no sólo no desnaturalizaba las melodías y textos, sino todo lo contrario, añadía variedad tímbrica y calidad sonora a las canciones escogidas. Se repetía, todavía en sonidos instrumentales 'enlatados', pero con la imitación tímbrica que proporciona un módulo Roland, la experiencia sonora de Voces de la Tierra, y con una mayor variedad tímbrica. Y sobre todo con un repertorio elegido entre lo más selecto, valioso e inspirado de la tradición musical de Castilla y León, que yo mismo había recogido, como ya dejo dicho, en los cancioneros de Zamora y de León y en el de Burgos, que por entonces iba pasando de las grabaciones a los papeles. Lo difícil era para mí, parecerá mentira pero es cierto, tener que escoger entre tanta abundancia de bellas melodías y textos.

Enseguida el colectivo que estábamos formando creció en ánimos, y todos esperábamos la tarde-noche del viernes el ensayo, que además desde muy pronto terminaba con un pequeño ágape: unas sopas de ajo bien aliñadas por Encarna, más alguna propina tapera que unos u otros aportaban. Aquello era de momento un encuentro divertido, pues no nos corría prisa ningún compromiso.

Un nuevo paso hacia adelante.

Pero hete aquí, como se decía antaño, que un día cualquiera, no recuerdo cuándo, recibí una llamada de Paco Alcántara, que de vez en cuando me daba un toque desde RNE en Valladolid para entrevistarme sobre 'algo musical' que yo tuviera entre manos. Como me dijo que era mejor en directo, y que si algún día tenía que ir al Valladolid lo avisara, así lo hice. No recuerdo el motivo de mi viaje, pero sí de que lo avisé y me estaba esperando en la

emisora a la hora convenida. La entrevista fue, como siempre, muy interesante y dinámica, acerca de lo que yo traía entre manos. Que esta vez encerraba la novedad musical que voy contando, sobre la que me preguntó con mucho interés y buen tino profesional, añadiendo además que le tuviera informado, pues le parecía un tema novedoso y de mucha actualidad. Pero lo que mayor importancia tuvo para mí fue que me dijo que quizás me sería muy conveniente entrevistarme con Gonzalo Blanco (al que yo conocía desde hacía tiempo por algún contacto relacionado con la editorial Ámbito), que por aquellos días estaba en busca de nuevos proyectos en el ámbito cultural, pues había dejado su puesto en la editorial, de la que fue fundador y socio muy

activo. Quedamos de acuerdo en que él nos pondría en contacto si yo quería. Y cuál no sería mi sorpresa, cuando tuve una nueva llamada de Paco Alcántara en la que me comunicaba que Gonzalo Blanco tenía mucho interés en que habláramos sobre mi incipiente proyecto musical, y que si me parecía bien vendrían los dos a mi casa para hablar tranquilamente.

Los acontecimientos se sucedieron con rapidez, pues al cabo de unos días ya estábamos hablando en mi casa sobre mis trabajos musicales, con los cuadernos delante, llenos de textos y de notas, a los que los dos veían un interés muy grande. Gonzalo Blanco, hombre perspicaz en el campo de las iniciativas que podrían ser objeto de explotación económica en el ámbito de la cultura (como pude comprobar muy pronto) me animaba a comenzar cuanto antes un plan de grabación de una antología de discos con



Cartel del último concierto privado en el zulo, preparado...

'lo mejor de las músicas de Castilla y León'. Había captado, no sólo la idea, sino también la oportunidad de explotarla económicamente, pues los tiempos eran propicios (era el tiempo de la primera expansión de la Consejería de Cultura de la Junta, y él lo sabía). Yo tomé las cosas con un poco de calma, porque conocía por experiencia todas las dificultades que entraña poner en marcha un coro con repertorio nuevo y con una base instrumental novedosa, correcta, creativa y atrayente. Y también, he de decirlo, porque tomar parte en un proyecto que incluiría un compromiso económico no me daba confianza, sino inquietud. Por una parte porque nunca anduve en proyectos empresariales, y por otra porque siempre he carecido de la ambición que siempre va aneja a este tipo de actividades, para las que además no estoy ni mínimamente dotado, lo afirmo así porque es verdad.

Un acelerón inesperado y definitivo

Pero una nueva contingencia precipitó los acontecimientos y dejó abierto un camino nuevo. Resumo lo que ocurrió para no enrollarme demasiado. Por casualidad (¿no se deben muchas veces a algo casual los golpes de buena y de mala suerte en la vida?) alguien, no recuerdo quién, comentó con Luis Jaramillo el plan que comenzábamos a poner en marcha (iclaro, el 'secreto' de nuestra escaramuza coral ya se iba difundiendo: "No digas nada a nadie, pero que sepas que..."). Luis, que me había prestado gran ayuda en la grabación del disco *Semana Santa en Zamora* cuando trabajaba en la Cope local, como dejo escrito en el tramo anterior, se estrenaba por

entonces como director de la Cope en Valladolid, y con mucha frecuencia se veía con Vicente Díez, otro zamorano que residía también en Valladolid como organizador del protocolo de las Cortes y de la Junta de Castila y León. Y que a su vez estaba muy relacionado con otro también zamorano, José Luis Ramos, el cual tenía un cargo importante en el Servicio de Comunicación de RTVE en Madrid. De unos a otros había corrido el rumor de mi proyecto musical, y cuando Gonzalo Blanco se enteró de todo esto y fue conociéndolos a todos, no tardó en precipitarse (también en el sentido químico, -chiste malo, lo sé- porque hubo que transformar sus ocurrencias y ensoñaciones en proyectos materialmente realizados), acelerado por la idea de una colección de CDs que fueran recogiendo, con arreglos míos e interpretación del coro, (al que entretanto ya habíamos bautizado nosotros como Grupo ALOLLANO), algo de `lo mejor de la tradición popular musical de Castilla y León'. También impulsó Gonzalo la idea de involucrar a la Junta de Castilla y León en el proyecto. Involucrar quiere decir aquí conseguir ayuda económica para la edición de una colección de CDs relacionados con la tradición oral musical de la Comunidad. De este trámite me encargué yo, pues era fácil que las mediaciones de Vicente Díez y Luis Jaramillo, junto con la repercusión mediática que podría tener la colección de discos nos abrieran las puertas de la Junta. Como así fue, pues al poco tiempo nos recibía la Consejera, Silvia Clemente, que nos señaló la Fundación Siglo como cauce de la avuda y nos envió a hablar con Joaquín Díaz para informarle sobre nuestro proyecto para que la ayuda nos llegara a través de la Fundación. Allá nos presentamos Gonzalo y yo para la entrevista en la que nos tuvo que recibir Joaquín Díaz (al formar parte de su junta directiva y ser el experto en temas musicales), que por cierto, a mí jamás me había llamado para nada musical.

Aquel año y medio fue para mí un tiempo de inevitables aceleraciones necesario para poner en marcha todo un proyecto complicado. Hubo que legalizar el Grupo creando la Asociación Alollano y redactar unos estatutos para poder firmar contratos, primero con RTVE Música, y después con ALCORZA MUSICALIA, una sociedad intermedia de la que, en los planes de Gonzalo, yo tenía que formar parte, para tratar con Alollano y con los posibles clientes (empezando por RTVE y siguiendo por cualquier entidad que quisiera contratar al Grupo Alollano), cuya creación y legalización agilizó Gonzalo Blanco en poco tiempo, dada su experiencia en un campo en que yo nunca había pisado: sólo tenía experiencia de trabajar por cuenta ajena, pues Voces de la Tierra había dependido de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Zamora. Entretanto yo tuve que fortalecer el coro con algunas voces nuevas (no fue difícil), y preparar el contenido de un CD con 12 canciones que sería el primero de una serie que grabaría RTVE Música icuanto antes! Por mi parte tuve que acelerar la composición de los arreglos para un primer disco, escribir las partituras, separar y editar las partes de cada uno de los instrumentos y las voces, buscar instrumentistas intérpretes, ensayarlos... y buscar un estudio de grabación. Y como postre y propina, explicar a los componentes de Alollano todo este galimatías de relaciones artístico-comerciales en el que yo me sentía un tanto perdido. El recuerdo que tengo de aquellos meses de mitad del 2002 a final del 2003 es el de una agitación excesiva, necesaria para estar a la vez en tres ocupaciones diferentes y en cuatro lugares distintos.

9. Grabación del primer disco de ALOLLANO

Afortunadamente tuve la suerte de poder contar con el estudio *El Atril*, que como ya he contado, algún tiempo antes había puesto en funcionamiento en Salamanca Javier Gil, profesor de contrabajo en el Conservatorio Profesional de Salamanca y experto en informática, como también he relatado, y con el técnico de sonido que allí le ayudaba, Santiago de la Vega, hábil e intuitivo en la solución de las complicaciones que frecuentemente plantea la grabación de tan diferentes fuentes de sonido. Javier se comprometió a grabar los instrumentos en su estudio, a buscarme algunos

músicos seguros en su Conservatorio (tampoco las partituras eran muy complicadas, salvo algún pasaje), a grabar la parte coral (en Zamora) y a ser editor del master final. Con esa base sonora ya preparada, RTVE trasladaría una unidad móvil a Zamora en una fecha previamente acordada, para llevar a cabo la grabación de las voces base instrumental. escuchando la Daniel Pérez, Director del Teatro



Principal de Zamora, nos cedió aquel espacio privilegiado, bien insonorizado, para grabar las voces, tarea que nos consumió una jornada completa, por las complicaciones que encerraba. Para rematar el trabajo con la masterización de la grabación total tuvimos que desplazarnos a los estudios de RTVE en Prado del Rey, donde consumimos Javier Gil y yo otra jornada completa, y donde conocimos a los técnicos de sonido que allí manipulaban una mesa de

mezclas con centenares de botones y mandos, Javier Morales y Félix Vallejo. Ambos dos (como decía el otro) gente de buen trato, que aunaban la sabiduría práctica con la paciencia y el buen humor, tan necesarios para relajar las tensiones que inevitablemente lleva anejo el trabajo en un estudio de grabación. Al caer la tarde de un caluroso día de julio volvíamos a Zamora con la sensación de haber dado



remate a un trabajo complicado, que había merecido la pena.

Entretanto Gonzalo había negociado y trabajado con el Sello RTVE Música las condiciones del contrato entre ALCORZA MUSICALIA y el sello RTVE Música. Que se firmó con fecha 8 de agosto de 2002. Y cuyas cláusulas eran, según se me informó, las mismas que regían para la relación con cualquier producción musical 'normal' (se entiende que sólo las 'estrellas' del arte musical conseguían retribuciones especiales). Yo me desentendí desde el principio de cualquier intervención en estas relaciones, y al poco tiempo pude conseguir que el compañero de mi hija Delia pudiera estar al corriente y se encargara de mi relación con ALCORZA, es decir, con Gonzalo. Cosa que aceptó por atención a mí, pues como es explicable, no le apetecía lo más mínimo. En cuanto a las relaciones con Alollano, tuve que ser yo el intermediario con Gonzalo. Y tengo que confesar que a veces eran bastante tirantes, pues tenía que ejercer a la vez de juez y parte, al tratar de defender

a Alollano 'contra mí mismo', al formar parte de una empresa en la que el margen comercial era siempre escaso.

Preparar la presentación del disco.

Como se calculaba que aproximadamente a los 3 meses después de la grabación del disco había que presentarlo en un concierto en directo, no hubo

para mí descanso. Lo primero que tuve que hacer fue preparar las partituras instrumentales sobre la base de las anteriores, que no me servían, y buscar los intérpretes instrumentistas. Para *el bajo* fui a ver a Luis Crespo, que había sido nuestro bajista durante los primeros años de *Voces de la Tierra*, y había seguido en activo con varios conjuntos. Aceptó encantado, pues era y es un buen

	13. COLORADITA I BOAGGEZ Memory								
10CE2 1 1 1 1 1 1 1 1 1			1 113	J MT	700 3)) [7]			
TINORES PHILE					34				
а впъесл 649		1000	M)	1111	· [] ', []	' rr ; n			
ACORDEÓN & 1/9				 					
BRASS A LEAC SE STA	1,10	THE THE	النت						
OBOS & Nº S	- 10	WW.	1011	<i>1 →11</i> 77.	130.1)	1 117			
PLAUTA & 1/1 g	1 14	TA TR	النت	יתנינ	ו נוגלו	I MI			
PARINETE & 44	110	THE LEW	**						
TROLADON FIFE	1.10	entra	(U)						
nuo styte		۽ رو ته	11.355	j J		ال ا			
PERCUSION I (1,,4	重真	广东	(本,本	,,			

músico que tiene pocas oportunidades de interpretar un bajo bien escrito. Además, había estudiado varios cursos de contrabajo en el Conservatorio. Le di las partituras y un *audio*, con lo cual en poco tiempo pudo dominarlas. Para *la percusión* pude contar con José Luis Piedra, que también había sido el percusionista en *Voces de la Tierra*, y aunque formaba parte del coro, compartió la grabación en estudio con su hijo Joselu, ya muy adiestrado en percusión, y después también pudo cantar en la grabación de las voces, que

era lo que a él le gustaba. Para el problema que planteaba la guitarra, que era la dificultad de las armonías que yo había escrito, que se escapaban del persistente y mareante sota caballo y rey de tónica, dominante y subdominante tan manoseado por los grupos folk (bueno, a no pocos les sobra todavía uno de los tres acordes), tuve la suerte de poder contar con Manuel



Ballesteros, que leía y ejecutaba perfectamente los acordes y las fórmulas rítmicas (había estudiado varios cursos de guitarra, había tocado en algún grupo y ya era por entonces un informático con estudios y práctica). Para *la flauta* tenía a Alicia Illa, profesora de flauta de pico y amiga de casa desde hacía tiempo. Y para el resto de los instrumentos que suenan en el disco, *vibráfono, acordeón, oboe* y *trombón*, la solución fue adquirir dos teclados con buen sonido, amplificados, y distribuir los timbres repartiéndolos entre mi hija Delia, clavecinista, y José Antonio Gómez, pianista. Después de varios ensayos de aquel improvisado conjunto, y una vez que el coro dominó su parte, en la que se combinan y alternan los unísonos de las estrofas (o a veces algún contrapunto) con los coros a 4 voces, el Grupo ALOLLANO quedó en condiciones de salir a la escena.

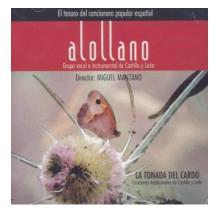
10. Presentación del primer disco: La tonada del cardo

Tuvo lugar en un doble concierto-recital interpretado por el Grupo Alollano en el Teatro Principal de Zamora los días 5 y 6 de octubre de 2002. Como era muy esperado, y como las relaciones de los 40 que salimos a escena eran numerosas, el recinto teatral se llenó a rebosar, y el éxito fue el que esperábamos. Las notas de prensa y las crónicas de radio se hicieron eco tratando el concierto como un evento extraordinario. Pero el eco local era muy fácil de conseguir en Zamora. Lo bueno para el disco y el proyecto fue que el sello RTVE hizo llegar el disco a las tiendas musicales más activas, sobre todo de Madrid, y también de otros lugares. Es un hecho todavía demostrable consultando los listados de aquel momento que, a las dos semanas de salir a la venta, *La tonada del cardo* y el *Grupo Alollano* se habían encaramado ya a los primeros puestos, incluidos los de El Corte Inglés y los de la Fnac. Por otra parte, y al mismo tiempo, a mí se me hicieron entrevistas en varios programas de RNE, que difundieron la noticia por todas partes. Un detalle curioso: al haber quedado en las listas por encima del grupo Nuevo Mester, que siempre andaba entre los primeros puestos, nos llegó la noticia de que alguien vinculado a este grupo renombrado, que a la vez tenía algún cargo en RTV, hizo llegar alguna queja hasta la superioridad, en el sentido de que el sello RTV Música nos favorecía con ventajas. Nos lo contó alquien de la Casa cuando, un año después, ocurrió lo mismo con el siguiente disco, y se volvió a repetir con los siguientes al final de los años 2003, 2004 y 2006.

11. La edición del disco, primero de la colección 'El tesoro del cancionero popular español'

De toda la parte gráfica de la carpeta se encargó Gonzalo, al que tengo que reconocer el mérito que le corresponde, pues formaba parte de su profesión. Desde este primer disco hasta el último (en total fueron 6, los dos últimos *remixe* de parte de los cuatro anteriores), la portada, los textos y los datos están dispuestos con una estética que no desmerece de las

producciones discográficas mejor elaboradas, incluso dentro del catálogo del sello RTVE MÚSICA. Este primer disco lleva por título *La tonada del cardo*, el mismo con el que en la tradición popular se nombra la tonada que, entre las 11 que contiene, se reconoce como la canción que a juicio de todos los que lo escuchan llega a la mayor hondura lírica en su texto y su melodía. En este primer disco, al igual que en los otros dos que pertenecen a la serie *El tesoro del cancionero popular español*, escogido por los editores, traté, y creo que conseguí, agrupar bloques de 12



canciones en los que quedaban representados los géneros más característicos de la tradición musical popular: la canción lírica en sus dos variantes de rondas y canciones de amor (con todos sus matices), las canciones de baile (jotas, bailes llanos, corridos, otros ritmos diversos), los romances y coplas, los cantos de trabajo, las canciones de oficios varios, las canciones jocosas y de entretenimiento, y siempre alguna canción conteniendo alusiones locales,

como El Bolero de Algodre, Adiós, capital de Burgos, La Clara, el tío Babú... Todos estos detalles eran muy importantes a la hora de organizar los contenidos de cada disco, que tenían que responder siempre a la idea conforme a la cual se organizaba la serie: El tesoro del cancionero popular español, que por cierto, incluía un aspecto generalizador que trascendía los límites de Castilla y León. El impulso gerente de Gonzalo me hizo y nos hizo trabajar, pero en un proyecto que nos estimulaba, porque lo que un coro necesita es cantar. Y lo que un autor de músicas también necesita es crear, y que sus ocurrencias musicales lleguen a la gente.

Los siguientes títulos de la colección, cada uno con 12 canciones, se fueron editando en años consecutivos: Las vueltas que da el mundo (2) en 2003; Del olor de la hierbabuena (3) en 2004, y Al son del agua que corre (4) en 2006. En todos se repitió la misma secuencia de producción: elección del contenido, composición de los arreglos corales e instrumentales, ensayos de Alollano, grabación de los instrumentos en Salamanca, en el estudio El Atril (de Javier Gil), grabación de las voces en Zamora, montaje en Prado del Rey y concierto de presentación en Zamora. La causa del 'retraso' del último disco fue una operación de corazón a la que hube de ser sometido urgentemente después de una consulta médica rutinaria. Que nada tuvo que ver con el ritmo de 'trabajo' (ocupación para mí más estimulante que fatigosa: crear música) que se me iba echando encima, sino al fallo de mi válvula aórtica, debido a una causa tan antiqua como yo mismo (era 'de nacimiento'), que ningún médico me había detectado nunca hasta que me la descubrió el del pueblo en el que habito, en una revisión rutinaria de postgripe, y que yo jamás había detectado, a pesar de que en alguna época de mi segunda juventud practiqué asiduamente algunos deportes (natación sobre todo) sin enterarme ni sufrir dolor o molestia por el fallo endémico del que fui operado. Al igual que, afortunadamente, tampoco he vuelto a notar nada raro, una vez repuesto de la operación, a pesar de llevar una vida normal acorde con mi edad (estoy escribiendo esta línea después de 11 años de la operación y con la salud que, con suerte, corresponde a una persona sana de mi edad).

12. Actividad intensa del Grupo Alollano

Ciclos variados de conciertos.

Las primeras actuaciones nos llegaron como consecuencia de la noticia

de la edición del disco, como los que cantamos en los teatros de Benavente y Toro, como consecuencia de la novedad del Grupo. En Zamora fuimos solicitados para acontecimientos singulares, como el Año Europeo de la Discapacidad, y otros dos que el Concejal de Cultura del Ayuntamiento nos concedió durante las Ferias y Fiestas de San Pedro bajo la denominación 'Noches de Ronda'. La edición del segundo disco, que llevó como título *Las vueltas que da el mundo*, nos dio la oportunidad de presentarlo de nuevo con



Concierto en la Plaza Mayor de Zamora

dos conciertos en el Teatro Principal de Zamora. Conseguimos después un

ciclo en la Red de Teatros que nos llevó a Palencia, Segovia, Ávila, Valladolid (teatro Calderón) y Burgos. La mayor parte de las actuaciones nos llegaban por las *Noches de Ronda*, dentro de las Fiestas de Zamora, por los conciertos de presentación de cada disco, por la *Fundación Caja Rural de Zamora*, que me había premiado como Zamorano del Año (2004), y por el ciclo *Música Tradicional*, patrocinado por Caja Salamanca y por la *Fundación Villalar*, que nos llevó a Palencia, Ávila y Burgos.

Con estos impulsos Alollano menudeó las actuaciones de tal manera que al final de 2005, antes de mi operación quirúrgica, ya habíamos dado 44 conciertos y habíamos recorrido la mayor parte de las provincias de la Comunidad. Con desigual éxito de público, desde llenos totales hasta por lo menos media entrada, pues dependíamos en cada lugar de la capacidad de comunicación que se podía conseguir llevando como soporte el nombre de

Miguel Manzano y el renombre que Alollano empezaba a lograr. Además de los que cantamos en Zamora, que fueron la mayor parte, y todos con el recinto lleno (recuerdo especialmente el de la Plaza Mayor de Zamora,



Concierto en el Teatro Calderón de Valladolid

completamente abarrotada, en una tarde inolvidable) fueron especialmente acogidos los que dimos en Burgos, en Valladolid, (Teatro Calderón) en Salamanca ('El grupo Alollano llenó de nostalgia y público el Liceo con su música tradicional', titulaba el cronista de La Gaceta). Sobre todo en Zamora, donde más a menudo cantábamos, la acogida siempre ha sido extraordinaria. A ello ayudaba, además de nuestro nombre, la incesante novedad de los programas, en los que iban apareciendo las nuevas tonadas que íbamos incluyendo en los cuatro discos que grabamos en cinco años.

Tan sólo una vez nos encontramos casi solos en un concierto, y a veces lo recordamos con humor. Ocurrió en Carrión de los Condes. Después de instalar el sistema en la plaza del pueblo y realizar las pruebas y ajustes de

sonido en presencia de algunos curiosos, comer y relajarnos un poco, volvimos al estrado para dar los últimos toques al programa. Llegado momento señalado comienzo, subimos al escenario esperando que llegara la gente a las sillas allí preparadas. Tan sólo una docena de personas se sentaron, mirando los lados а como У preguntándose: ¿Nos habremos confundido de hora? Pues no se habían confundido. Cuando sonó el himno nacional en la televisión del



Concierto en la plaza de Carbajales de Alba

bar cercano nos dimos cuenta de que estaba lleno, así como lo estarían otros: se jugaba el paso a la fase de grupos en el Mundial de Fútbol del 2004. A pesar de lo cual, nosotros decidimos cantar el concierto para nosotros mismos y para una pandilla de niños y niñas que jugaban al corro en la plaza. Y desde

luego no nos estorbó, aunque nos llegó un eco: el griterío de la decepción y los insultos del público al equipo, pues Portugal acababa de eliminar a España de los Mundiales por 1-0.

Como también nos reímos recordando lo que sucedió al final de un concierto que en el verano de 2005 cantamos en el ciclo Noches de San Benito, en Valladolid. Bien actuó Alollano, como siempre, y con aplausos del público. Pero había una sorpresa al final, que Gonzalo nos ocultó hasta el momento, seguro que con la intención de dejarnos boquiabiertos. Sólo supimos en qué consistía cuando en la última pieza, que era el Bolero de Algodre, comenzamos a ver salir por entre las bambalinas laterales oleadas de humo aromático de varios colores cruzadas con fogonazos de luz, al tiempo que una pareja de bailarines salían de los lados del escenario, ejecutando movimientos y torsiones al son de lo que iban oyendo. Nos costó trabajo salir airosos de aquella sorpresa, por lo que suponía de falta de concentración en nuestra interpretación, pero pudimos dar fin a las tres estrofas de la pieza. Ignoramos cómo llegaba el conjunto de música y miniballet al respetable público. Pero lo que no se nos olvida es que, como el acorde final del Bolero de Algodre se prolonga a voluntad del director, yo hice el corte final con el gesto claro y decisivo con que lo hago siempre, pero aquel instante pilló a uno de los bailarines de espaldas a mí y con la pierna en alto, v así tuvo que quedar durante unos eternos segundos más, en total silencio musical. ¿Sublime o ridículo? Para nosotros lo segundo, como es explicable. Porque además el telón tardó más de la cuenta en caer, cuando ya el bailarín empezaba a tambalearse y nosotros a estallar en risas contenidas, que por fin explotaron cuando bajó el telón.

Resumiendo, aquellos cuatro años los cuento entre los más creativos de mi vida de músico, Para el Grupo también lo fueron, y un estímulo que nos vino muy bien para afianzar el renombre de Alollano. Por mi parte, aunque la operación no había cambiado mis costumbres, sí que me planteé tomar las cosas con tiempo y calma. Así que decidí volver poco a poco a mi vida privada de músico, a mis costumbres de siempre, a las publicaciones que había dejado pendientes, y a un ritmo de vida tranquilo y sin prisas. Además, por suerte para mí, me llegaron propuestas muy estimulantes, mezcladas con otras que yo tenía en reserva y en espera, y en las que pude comenzar a pensar con calma. A partir de la mitad del año 2006 comenzó una nueva etapa del grupo Alollano en la que, ya sin prisas ni urgentes

dependencias empresariales, dimos un repaso general a nuestra travectoria en una asamblea extraordinaria y nos dispusimos a retomar nuestro camino y proyecto inicial, que tenía como principal objetivo dar a conocer lo mejor de la tradición musical popular de parte nuestra tierra. Por mi comencé a dar vueltas a la idea de



Catálogo de RTVE

apearme del proyecto Alcorza Musicalia, que durante cuatro años de actividad acelerada me había consumido tantas horas de 'trabajos forzados'.

En la entrada CATÁLOGO DE OBRAS encontrarán los lectores que quieran ampliar información sobre estos cuatro discos todos los datos relativos a títulos y textos de las canciones, intérpretes, contenidos musicales, y demás detalles de cada uno de ellos. Traslado aquí sólo algunas

referencias gráficas de los mismos, para información de los lectores que quieran detenerse en estos detalles.

Una observación como final

La puesta en marcha del Grupo Alollano y el acelerado plan de trabajo al que me vi obligado (un disco por cada año), junto con el prestigio del sello RTV MÚSICA, que iba incluyendo en cada nueva edición de su catálogo, integrado por XVII secciones, en las que iban figurando cada uno de los nuevos discos que íbamos grabando (en la sección XIII, *Música Regional*), me obligó a ir ampliando cada vez con un mayor número de timbres instrumentales cada una de las producciones, como también la frecuencia cada vez mayor de pasajes polifónicos, algunos corales y otros de diálogos variados entre las distintas partes del cuarteto vocal.

Al conjunto instrumental básico de todos los discos, cuya base instrumental estaba integrada por *vibráfono*, *guitarra acústica*, *acordeón*, *oboe*, *flauta*, *trombón*, *contrabajo* y *percusiones*, se fueron añadiendo en los siguientes otra serie de instrumentos que iban contribuyendo a colorear la variedad del conjunto con nuevos timbres, como el clavicémbalo, el *laúd* y la *bandurria*, el *violoncello*, el *arpa*, el *piano*, el *corno inglés*, el *fagot*, el *banjo* y la *gaita de fole*. Con el mismo criterio de enriquecer la sonoridad, fui añadiendo también algunos timbres especiales de percusión usados con frecuencia en la música popular tradicional, como pueden ser un *mortero*, un *almirez*, un *par de conchas frotadas* o un *pandero* de grandes dimensiones.

Quedaba así el sonido de las voces bien arropado en el aspecto tímbrico en las estrofas a solo (se entiende un solo coral unisonal de una de las cuatro cuerdas del coro, sopranos, contraltos, tenores o bajos) y bien fortalecido, aunque fuera con una miniorquesta, en los pasajes en que el coro canta a cuatro voces. Esta forma de sonar es, precisamente, el timbre acústico, distintivo y singularizado, del Grupo Alollano, imposible de confundir con el de cualquier otro grupo, por ejemplo con el del *Nuevo Mester de Juglaría*, cuyos timbres instrumentales son mucho más reducidos y los pasajes corales nunca suenan a cuatro partes, sino a dos, como mucho, y casi siempre en dúo a la tercera.

Y ya que he nombrado al renombrado grupo segoviano, añado aquí la respuesta que recibió del gerente del Sello RTVE Música un componente del *Nuevo Mester de Juglaría* que allí trabajaba, al quejarse de la preferencia que Alollano tenía en la publicidad, tanto radiofónica (las entrevistas en RNE menudeaban con la salida de cada nuevo disco) como gráfica, al aparecer también en el catálogo: 'La razón es muy clara: RTVE es la empresa productora, difusora y vendedora de los discos de Alollano, mientras que el Nuevo Mester produce, difunde y vende con un sello propio (= empresa comercial) diferente.'

13. Composición de una obra sinfónico-coral: ÁGORA 2005

Todavía dentro del rebufo de Alcorza Musicalia, aunque ya con mi pensamiento en la etapa siguiente de mi vida de músico, me llegó un encargo muy estimulante: la composición de una obra sinfónica y coral conmemorativa de la celebración Salamanca, Plaza Mayor de España, evento e invento cultural-social-artístico-turístico que coincidió con el final de la XV

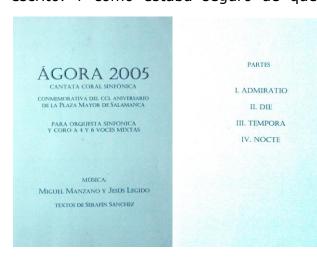
Cumbre Iberoamericana, celebrada también durante aquellos días del mes de octubre de 2005.

La propuesta me llegó repentinamente y con muy poco tiempo: aproximadamente unos cinco meses antes de mediados del 16 de octubre, fecha ya señalada para la interpretación de una obra conmemorativa del 250 aniversario del final de la construcción de la Plaza Mayor de Salamanca. Por deducciones que he podido hacer de las gestiones que conocí, el origen de la idea partió de la persona encargada de la coordinación de las 250 propuestas culturales programadas para la celebración, y me fue comunicada a través del estudio El Atril, en el que veníamos realizando la grabación de la serie de discos del sello RTVE Música. La propuesta contenía un aspecto económico: había fondos todavía para pensar en una obra relevante, que quedara como símbolo y recuerdo del gran acontecimiento que se iba a celebrar.

Pero algún tiempo antes me había llegado un texto poético escrito por mi amigo Serafín Sánchez, en el cual, en estrofas de mensura alejandrina, se hacía una alabanza de la Plaza Mayor de Salamanca como lugar de encuentro, agrupando en cuatro bloques estróficos los cuatro tiempos que 'organizan' la vida y la actividad del singular recinto alrededor del cual, en alguna manera, se desenvuelve la vida de toda la ciudad, al ser a la vez lugar de paso obligado o buscado para atravesarla en todas direcciones. No me aclaró mi amigo intención alguna, sólo me dijo que leyera atentamente el texto y le dijera si era apto para 'ponerlo en música'. A lo cual le respondí a los pocos días que me parecía muy bueno desde el aspecto rítmico y discretamente lírico para poder ser cantado por un coro 'con convencimiento'. Y ahí quedaron las cosas, pues yo andaba bien ocupado todavía en organizar el contenido de otro disco que, también por entonces, estaba planificando Gonzalo, una selección antológica de los otros cuatro ya editados con el sello RTVE.

Así que cuando me llegó la propuesta me fue fácil atar cabos, pues se me aseguraba que había de ser una obra para coro y orquesta cuyo tema literario debía estar relacionado con la Plaza Mayor: fue entonces cuando me quedó claro que algo debía de saber mi amigo Serafín cuando me propuso la lectura del poema que había escrito. Y como estaba seguro de que la

propuesta iba en serio avalada por un soporte económico 'digno', la acepté y se lo comuniqué a Serafín, que se puso visiblemente contento. Pero dada premura del tiempo, añadí que estaba más seguro de rematar proyecto el compartía el trabajo con mi amigo Jesús Legido, cuyo estilo compositivo versatilidad como músico desde conocía yo mucho tiempo antes. Se me aceptó



la condición, hablé con Legido, le expliqué el proyecto y le propuse compartirlo con él, que musicalizaría la primera y tercera partes, y yo la segunda y cuarta. Le di una copia, la estudió, y muy pronto me respondió que de muy buena gana aceptaba compartir la tarea creativa. En cuanto a la interpretación de la parte vocal, también nos la daban resuelta: los dos coros

de la Universidad Pontificia salmantina, ambos fundados y dirigidos por Victoriano Pilo, también aceptaron, cómo no, protagonizar la interpretación de la obra.

Después de los necesarios intercambios de ideas, plazos y planes de ensayo, nos pusimos a trabajar todos a un ritmo acelerado, primero los compositores, después los coros, y ya cerca del final el conjunto instrumental

que la interpretaría: una agrupación en auge y con un excelente director: Sinfónica la Orauesta Extremadura bajo la dirección de Jesús Amigo. Legido yo intercambiábamos constantemente puntos de vista a fin de que la obra quedase rematada como por una sola mente creadora. Para mí fue una experiencia muy gratificante, por la novedad del compromiso y por la facilidad con que, sin grandes discusiones, nos pusimos acuerdo los dos autores. Como



Primera página y última de la obra

Legido todavía estaba en los comienzos del aprendizaje informático, me correspondió a mí toda la parte gráfica, con lo cual adquirí una nueva experiencia en un campo, el de la grafía de la instrumentación para gran orquesta, en el que había trabajado pocas veces.

Todo se precipitó desde entonces: el trabajo compositivo, los intercambios, los ensayos del coro a medida que íbamos terminando cada parte, la configuración y la edición de las partituras (en poco tiempo me hice un experto, y además con el programa *Encore*, para sorpresa de algunos que pensaban que no era adecuado ni suficiente en recursos. Apreciación falsa, como puede verse por las páginas que traslado como ejemplos.

Los ensayos fueron extenuantes. Victoriano se acobardó un poco y me

tocó a mí encargarme de dar los últimos toques al conjunto vocal. Para el último ensayo general con la orquesta los coros se desplazaron a Cáceres y nosotros con ellos. El Director, Jesús Amigo, entendió muy bien la obra, confesó que le parecía muy buena, y sólo lamentó la premura y la falta del tiempo necesario para rematar su trabajo.

A pesar de lo cual la Cantata sinfónico-coral ÁGORA 2005 quedó lista para el estreno, que tuvo lugar a las 8 de la tarde del domingo, 16 de octubre de 2005. El amplio recinto se llenó completamente y la obra fue muy aplaudida. Lamentablemente, aunque la interpretación tuvo buena calidad, Jesús Amigo no permitió la grabación de la obra,



Noticia del estreno de AGORA 2005

pues había tenido que suprimir algunos pasajes del coro de cuya interpretación no quedó satisfecho. Aquella precipitada interpretación resultó

estreno absoluto, pues a causa de las exigencias de la partitura (una orquesta sinfónica, un coro numeroso y un pianista con experiencia), ha quedado solamente en los papeles, a la espera de una ocasión que va a ser muy difícil que llegue, dado el cambio que desde entonces han experimentado (o mejor, sufrido) las iniciativas culturales, como consecuencia de los aspectos económicos sobre los que se apoya la cultura. Quizás cambien las cosas un día que parece cada vez más lejano (cuando a los clubs de fútbol les sobre dinero, o sea nunca.)

Si algún lector pasa por esta página y tiene curiosidad por algunos detalles de esta obra, podrá encontrarlos en los comentarios al *Catálogo de obras.*

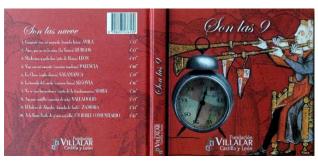
14. Otros proyectos 'con un pie fuera de Alcorza'.

También durante aquellos meses en que estábamos llevando a cabo la liquidación o mejor dicho mi salida de la empresa Alcorza Musicalia, a la vez que otros socios que Gonzalo había encontrado iban tomando el relevo, se pudo, gracias a su empeño, editar dos remixes de las canciones grabadas por Alollano. En la preparación de estos proyectos yo ya no tomé parte activa, y sólo mínimamente en la parte económica que acordamos, en recompensa por la redacción de los textos y el préstamo de una docena de muy buenas diapositivas que como era costumbre de Gonzalo, fue muy cuidada y pensada en su contenido, y preparada con una calidad gráfica que los convertía en un objeto de regalo.

El primero de ellos lleva como título general **Son las nueve**, aludiendo a este juego de palabras que combina un índice horario con el número de provincias de la comunidad de Castilla y León, ampliamente representada en las canciones que se eligieron para este fin.

En cuanto a los textos, yo mismo me encargué de escribir el relativo a las nueve canciones escogidas, al que puse por título *La música tradicional popular en Castilla y León*, y le busqué a Gonzalo dos colaboraciones de especialistas: para el comentario literario a mi amigo Ricardo López Serrano, de profesión catedrático de Instituto y escritor de oficio (autor de una

variadísima siempre У sorprendente producción literaria), que bordó un texto precioso al que puso por título Arte de amar, y para comentario coreográfico a otro de mis amigos, José Manuel González Matellán, especialista en este importantísimo aspecto del repertorio popular tradicional, que escribió e ilustró



Antología "Son las nueve"

con fotografías en color otro comentario que lleva por título *La tradición del baile*. Añadida a estos textos, que ocupan 80 páginas, van los de las canciones, que llenan otras 30. E ilustrando este minilibro con formato de disco CD va una preciosa colección de fotos en color, la mayor parte mías, que completa los valores gráficos.

Y esta joya es la que Gonzalo logró 'vender' a la Fundación Villalar, que la convirtió en un valioso objeto de regalo y que fue a parar, no al público en general, pues no salió a la venta, sino a toda la fauna y flora políticoreligiosoadministrativa relacionada con la Junta de Castilla y León. Los componentes de Alollano recibieron un ejemplar, y yo poco más de una decena de este precioso invento musicográfico.

Traslado aquí los párrafos finales del texto que redacté para este disco antológico, junto con el listado de su contenido musical, y envío el texto completo de la misma al suplemento a este capítulo décimo de mi vida de músico, con el título Son las nueve: La música popular tradicional en Castilla y León.

La antología 'Son las nueve', un intento nuevo

Que una antología de nueve canciones no representa, ni siquiera mínimamente, una tradición musical popular tan numerosa y variada como la de Castilla y León, es más que evidente, a la vista de los datos que hemos recordado. Pero si esa selección forma parte de un proyecto bien planteado y ejecutado para la recuperación de la memoria colectiva, tiene un sentido claro y una utilidad práctica innegable. Al final de estas reflexiones volveremos sobre este punto, que queremos dejar bien claro.

Las nueve canciones que hemos seleccionado para esta antología se han difundido muy ampliamente durante el siglo XX con referencia a cada una de las provincias de la Comunidad, a partir de las recopilaciones realizadas en cada una de ellas. Los agentes difusores de esta especie de refolklorización que ha asignado determinadas canciones a determinadas demarcaciones geográficas son muy variados. En unos casos fueron las corales y orfeones que ejercieron su actividad durante las primeras décadas del siglo XX, a impulsos de sus directores, que en general eran músicos de oficio y recopiladores ocasionales. En muchos otros casos los bien conocidos grupos de coros y danzas, que sacaron las canciones de su contexto y las difundieron en sus actuaciones como propias y particulares de cada una de las provincias a las que representaban. Y en otros las canciones aquí contenidas se difundieron por medio de publicaciones antológicas realizadas a partir de los cancioneros, hechas con fines prácticos, didácticos y educativos, que tomaban el valor literario y musical de las canciones tradicionales como elemento formativo y educador. Como nota distintiva común a las canciones de la breve colección que contiene este disco podemos resaltar que todas ellas se difundieron con anterioridad a la aparición de los grupos y cantantes folk, a cuya actividad también se debe la recuperación de cierto número de canciones hoy muy conocidas que, como es obvio, no íbamos a tomar para esta antología.

En el breve comentario que acompaña a cada uno de los textos exponemos sumariamente las razones que nos han movido a realizar una elección que no siempre ha resultado fácil. Aunque siempre será una selección comprometida que dejará fuera algunas de las canciones más bellas de cada una de las nueve provincias de nuestra comunidad de Castilla y León, presentamos esta primera antología con algunas de las más conocidas y difundidas en cada una de ellas.

Una muestra antológica de la herencia colectiva

En su denominación titular, *Son las nueve*, esta antología alude, ello es claro, a la tradición popular musical de las nueve provincias que desde hace unas tres décadas han pasado a integrar ese amplio territorio nordmesetario al que en el trazado del mapa de las autonomías del Estado Español le fue asignado el dúplice apelativo *Castilla y León*. Soslayando, pues, ese acumulativo

sobrenombre de *castellanoleonesas* con que alguien podría calificar estas músicas, de lo que no hay duda es de que son de las gentes de la Comunidad que así se denomina, ya que todas ellas han sido cantadas, y después recogidas y repetidas por el amplísimo y diverso conjunto de aldeas, pueblos, villas, ciudades, provincias y regiones que integran nuestra comunidad y caen bajo los límites administrativos de Castilla y León. Hasta donde alcanzan esos límites ha llegado nuestra búsqueda y selección, y en ellos se ha detenido, porque ese era el encargo que se nos hizo y el compromiso con el que respondemos. Esta selección de canciones responde, pues, a una sugerencia, convertida posteriormente en propuesta firme, hecha desde una Institución que, ciertamente, tenía para nosotros, Miguel Manzano y el grupo Alollano, un cierto componente de desafío, que creemos haber superado, a pesar de la dificultad que encierra.

Pues si miramos los elementos que en las músicas tradicionales se pueden considerar como definitorios de una determinada tradición, las canciones burgalesas, salmantinas, o segovianas no están configuradas por rasgos muy diferentes de las que se cantan en León, Soria, Valladolid o cualquiera de las otras provincias de la Comunidad. Mientras que si atendemos a los trazos que enriquecen y diversifican lo que es común a éstas y las otras, encontraremos dentro de cualquiera de las nueve provincias músicas y bailes tan diferentes como lo son las numerosas y entre sí alejadas y distintas tierras que quedan dentro de sus límites administrativos. Porque las canciones y músicas que llevaron y trajeron los que desde hace siglos iban y venían de pueblo en pueblo y de camino en camino siempre sobrevolaron fronteras, traspasaron lindes y fueron riqueza generosamente mostrada y comunicada para hermanar pueblos, y no ostentosamente exhibida y celosamente guardada para distanciarlos, como a veces se suele hacer.

Una antología de nuestras músicas

De lo dicho se desprende que tampoco hay duda de que las músicas que hemos recogido en este disco pertenecen de lleno a la herencia musical de esa amplia y vasta tierra que a lo largo de varios siglos se nombró de varias maneras, unas singularizantes, y otras integradoras o diluyentes, que señalaban, con mayor o menor exactitud en sus últimos límites, el conjunto de pobladores que se fueron asentando sobre la Submeseta Norte, sobre "los ríos del Duero". A esta tierra plural, tan singular, que hoy ha recibido como Comunidad Autónoma la denominación Castilla y León, es obligatorio referirse también hoy, aunque sólo sea por no quedar a la zaga en un momento en que cada colectivo exalta lo suyo sin apenas mirar alrededor. Pero sobre todo porque en lo tocante a la música tradicional, los rasgos que conforman la nuestra aparecen como una herencia común de la inmensa mayoría de las gentes que desde hace varios siglos han poblado y repoblado los valles, montañas y llanuras que la configuran. Quizá sea por ello por lo que hay un tono diferente en la manera en que por aquí hablamos de lo nuestro, pues no necesitamos por estas tierras, para demostrar que somos un pueblo con raíces e historia, afirmar que nuestras músicas son únicas, o que son las primeras porque sobreviven desde el paleolítico, o porque vienen por línea directa de celtas, turdetanos, pelendones o layetanos, afirmaciones todas ellas indemostrables y casi siempre falsas. Simplemente nos basta con saber, y decir a quien quiera saberlo, que por aquí cantamos y tocamos infinidad de músicas, unas muy añejas y otras de ayer mismo, que son muestras innumerables de una herencia musical colectiva compartida con la mayor parte de las gentes que pueblan la vieja Iberia, y que a la vez llevan la impronta de los rasgos con que las adornó cada uno de los grupos humanos que han habitado por estas llanuras y valles. Esta breve antología, igual que los cancioneros populares recogidos por estas tierras, viene a demostrar, en suma, que aquí se cantó mucho y bien hasta hace muy poco tiempo.

Músicas de ayer para la gente de hoy

Que se cantó, y que queremos seguir cantando, y ésta es la más fuerte de las razones que justifican la edición de *Son las nueve*.

Un proyecto de reconstrucción y de repoblación de nuestra memoria colectiva tiene que tener en cuenta unos criterios muy claros y definidos, si se quiere que sea realista y eficaz.

El primero de ellos es que, al estar la memoria tan debilitada y fragmentada, su recuperación ha de hacerse evitando la disgregación. Dicho de otro modo: ya que nuestra tradición de miles de canciones para todas las funciones de la vida va a quedar reducida por la fuerza de los hechos a escasos centenares de ejemplos cuya principal función va a ser festiva y de divertimento, siempre habrá que pensar en una cifra total más bien modesta.

El segundo es consecuencia del anterior. Ya que el repertorio va a quedar drásticamente reducido, hay que tratar por todos los medios de que abarque lo mejor, lo más valioso, lo más característico, lo más representativo de nuestra tradición musical.

El tercero, muy importante, viene también impuesto por los dos anteriores, y afecta al estilo y la intención de quien emprende un trabajo de recuperación del patrimonio musical que perteneció a toda la gente: la presentación de las canciones debe hacerse en una forma que invite a cantar a quienes las oyen, y no sólo a escuchar a otros que cantan por ellos y para ellos.

Y estos cuatro aspectos exigen otro importantísimo que afecta a la presentación del repertorio recuperado. Los arreglos instrumentales y vocales tienen que ser el resultado de una meditación honda y prolongada, que salga de la propia naturaleza sonora de la melodía. Que no la "americanice" con los dos o tres acordes del estilo *country*. Que no tonalice las vetustas sonoridades de los sistemas modales. Que no modernice lo que es viejo, aunque suene en los instrumentos que usa la música popular de nuestro tiempo, la que llega a las masas. Que no practique salidas en falso hacia esa forma de tratar (o de maltratar) la tradición musical, a la que llama *fusión* (¿confusión?). Y que no haga todo igual a todo, pues cada tonada es una creación singular, que merece un tratamiento también singular en la armonía y en los timbres. MIGUEL MANZANO.

CONTENIDO DEL DISCO:

- 1. **Límpiate con mi pañuelo** (tonada lírica) ÁVILA
- 2. Aire, que se va la niña (La Tarara) BURGOS
- 3. **Madreñas y galochas** (jota de Boñar) LEÓN
- 4. **Voy con mi amante** (canción rondeña) PALENCIA
- 5. La Clara (copla charra) SALAMANCA
- 6. La tonada del cardo (canción lírica) SEGOVIA
- 7. **Ya se van los pastores** (canto de la trashumancia) SORIA
- 8. **Ay qué castillo** (canción de jota) VALLADOLID
- 9. El bolero de Algodre (tonada de baile) ZAMORA
- 10. A lo llano (baile de p'ácá y p'állá) UN BAILE COMUNITARIO







Son las nueve 2

Entrada ihacia el aire libre!

Pero todavía hubo un segundo proyecto dentro de la misma serie abierta por el primero, para el que Gonzalo ideó el título **Son las nueve y dos** (Antología de canción tradicional de las nueve provincias de Castilla y León.) En este segundo, publicado tres años después, aunque preparado mucho antes, yo ya no tuve más colaboración que un comentario de las nueve canciones que contiene. En todo sigue la línea del primero: editar un precioso regalo gráfico y sonoro. Como yo ya no intervine en la gestión de este producto, ignoro cuándo y cómo se consiguió colocarlo, pero parece fácil deducirlo de las dos páginas de presentación del nuevo disco-libro.





Pandereteras en Alollano.

Pastores en uniforme.

Traslado también a **Escritos para tramo 10 con el título** *Pervivencia y recuperación de la Canción Popular Tradicional*, unas cuantas reflexiones que algún lector desocupado y algo curioso puede encontrar en el texto-guía que redacté como ideario para nutrir los comentarios de esta serie. Y al igual que hice con el disco primero, traigo aquí el final del escrito introductorio en el que comento el contenido de este segundo disco, que fue el último de una serie interrumpida.

Recuperar lo mejor de la canción popular tradicional

Como hemos afirmado, en el repertorio tradicional popular de cualquier ámbito geográfico hay de todo, porque este repertorio se ha venido formando durante varios siglos, y ha experimentado a lo largo de ese tiempo influencias y prestaciones muy diversificadas. De ello se deriva un hecho que hay que tener en cuenta como punto de partida: no por ser popular una canción tiene necesariamente un valor de arte popular en la música y en el texto. Sin duda hay canciones tradicionales que alcanzan cotas muy altas de calidad. Pero también las hay como se suele decir, 'bonitas', sin más. Las hay que tienen un gran valor documental por su arcaísmo, pero son poco aptas para el divertimento. Y las hay también vulgares, triviales, populacheras, que son una deformación deteriorada de la música popular tradicional, por lo que su olvido no supone una gran pérdida.

Por ello se hace necesario escoger, elegir lo mejor. El repertorio que recogemos en estas antologías que titulamos SON LAS NUEVE recupera ante todo el tesoro del cancionero popular, es decir, las canciones que nunca deberían ser olvidadas. En un tiempo en que la música popular tradicional está agonizando, hay un bloque de canciones que debemos salvar del olvido total. Por ello es una tarea muy valiosa, mirando hacia el futuro, rescatarlas para la memoria colectiva., después de haber sido cuidadosamente seleccionadas.

Recuperar la fuerza del canto colectivo

La canción tradicional siempre fue preferentemente una actividad común, de grupo. Siempre hubo, desde luego, cantores individuales, que entonaban ciertos géneros de canción que exigen una voz bien dotada, excepcional. A estos cantores se les respetaba y se les invitaba a cantar, porque se reconocían sus facultades extraordinarias, su gran memoria y su depurado estilo tradicional y se les consideraba como representantes de la tradición de cada lugar, de cada tierra. Pero el canto individual nunca ha anulado el canto colectivo en la práctica tradicional. La estructura de la mayor parte de las canciones del repertorio tradicional está formada por una serie d estrofas que solía entonar una o varias voces solistas, y por un estribillo que los asistentes cantaban colectivamente siempre que lo permitían las circunstancias. A la hora de recuperar y restaurar la memoria, creemos necesario recordar esta forma tradicional, tan olvidada en las recuperaciones de 'estilo folk', en las que prevalece el canto individual o de un grupo muy pequeño. Consideramos muy importante que la forma de interpretación de las canciones que se quieran recuperar, una vez bien escogidas, sea el predominio del canto colectivo, coral, que invite a que la gente aficionada que esté escuchando siga manteniendo la forma tradicional del canto coral: un grupo de voces que corea estribillos y dialoga con solistas o pequeños grupos. Esta forma es la que hemos escogido para la presentación de esta antología.

Bien entendido, pues, que no se trata de música coral, sino de música plural, colectiva, aunque no falten algunos guiños corales.

Canciones para recuperar la memoria

Este criterio está estrechamente relacionado con el anterior. Para que un repertorio de canciones pueda entrar en la memoria colectiva de los que tienen afición a cantar, hay que escoger entre los millares de tonadas que lo integran aquellas que sean más aptas para el canto en común, para que la gente se divierta y disfrute cantando y expresando sus sentimientos. Tienen que ser a la vez canciones fáciles de retener, bellas, divertidas, hondas, dinámicas. Pero además tienen que ser presentadas en el texto, en la música y en los arreglos instrumentales y vocales en una forma que invite a cantar al tiempo que se oye, y no sólo a quedarse escuchando. El repertorio de esta antología está cuidadosamente escogido para que los que oyen se lleguen algún día a cantar lo que escuchan en el concierto o en el disco.

Cada una de las canciones de esta antología se ha recuperado y se presenta aquí en el estilo propio del género al que pertenece, a fin de que aparezca con toda claridad el carácter y la estructura propia que define cada tipo de tonada. Esta forma a veces se ha ido perdiendo con el tiempo y ha quedado fragmentada y desdibujada. Pero las múltiples variantes que tenemos en nuestros cancioneros permiten hacer una especie de restauración, por así decirlo, de cada uno de los documentos musicales que hemos tomado como punto de partida, para que cada género recobre su carácter y sonoridad propia, aquella que más se acerca a los cantos arquetípicos, a las formas perfectas que han sido siempre el modelo creativo para los inventores de las músicas tradicionales, que las aprendieron dentro de la tradición.

CONTENIDO DEL DISCO:

- 1. **El baile de las cuatro caras** (PALENCIA, LEÓN, SORIA, VALLADOLID, ZAMORA)
- 2. **Que ya no viene** (tonada de jota) BURGOS, LEÓN, ZAMORA PALENCIA
- 3. La zambomba está mala (canción de divertimento) SALAMANCA, ÁVILA
- 4. **Del olor de la hierbabuena** (canción lírica) LEÓN, SALAMANCA, ZAMORA, BURGOS
- 5. **Los toritos vienen** (canción de toros) VALLADOLID, ZAMORA, SEGOVIA, ÁVILA
- 6. Era de nogal el Santo (baile corrido) SEGOVIA, SALAMANCA, LEÓN, ZAMORA
- 7. Una morena se va a la fuente (tonada lírica) ÁVILA
- 8. La tierra del tumillar (baile llano) ZAMORA
- 9. **De regar el romero** (canción de divertimento) SORIA, LEÓN, BURGOS, ZAMORA
- 10. **Nos despedimos cantando** (un baile comunitario) BURGOS, LEÓN, PALENCIA, VALLADOLID, ZAMORA y OTRAS TIERRAS

La serie podría haber seguido hasta nueve discos, pero por los avatares que tuercen los itinerarios de nuestros planes, se quedaron en los dos títulos que he dejado indicados. Los lectores ávidos de buenos trabajos literarios disfrutarán con el texto introductorio que mi amigo Ricardo López Serrano escribió como introducción al primer disco de la serie, *Son las nueve*, con el sugerente título *Arte de amar. Arte de decir*. Una obra de arte literaria, en mi opinión. En unas páginas sembradas, además de una colección selecta de fotos en color, que reproducen otras tantas imágenes pertenecientes a mi amplísima colección de diapositivas.

15. Un último proyecto antes de abandonar el barco

Es el que lleva por título *Nuevas músicas para viejos instrumentos*. Fue un proyecto de composición que me venía rondando en la cabeza hacía mucho tiempo, y con el que pude cumplir, por suerte y por fin, uno de los sueños que siempre me habían parecido imposibles de realizar.

Inesperadamente me llegó por aquellas fechas (hacia el final del 2004), por medio de *Interreg*, una propuesta institucional de realizar algún trabajo relacionado con la recuperación de la música tradicional, y se me ocurrió responder a la llamada con algo que desde mucho tiempo antes había querido hacer y siempre lo había ido dejado para más adelante: *escribir nuevas músicas para los viejos instrumentos tradicionales de nuestra tierra: la flauta con tamboril, la gaita de fole y la dulzaina.* Razoné la propuesta, se me admitió, no sin cierta sorpresa mía, y a ella fui dedicando algún tiempo. *Interreg* era por entonces (hacia 2004), y lo sigue siendo hoy (2017) un proyecto de cooperación internacional que tiene una sección fronteriza, en la

cual encajaba bien el Oeste de Zamora, limítrofe con Portugal. Y por la época a la que me refiero me llegó, por algunas personas a las que probablemente mi nombre les sonaba de algo en los arcanos culturales de la Junta, la sugerencia de trabajar el campo de las músicas de los instrumentos tradicionales. Enseguida pensé en lo estimulante de una experiencia referida, como he dicho, al campo de los tres que todavía sonaban en las comarcas fronterizas de Zamora y Miranda do Douro: la flauta con tamboril, la gaita y la dulzaina, donde la repetición, a veces pura y dura, del pasado musical tradicional forma parte importante de los 'eventos artísticos', sobre todo en ciertas fechas del ciclo anual. Como ya había compuesto una pieza para tres dulzainas y también algunas piezas para flauta y tamboril, ambas a petición de instrumentistas 'en activo', respondí a la propuesta redactando un breve escrito que en forma sencilla e inteligible justificara este trabajo.

Sólo tuve que justificar mi respuesta con la argumentación sencilla que traslado a continuación, para que se recibiera y se aceptara mí propuesta, que escribí en los siguientes términos:

- ¿Tiene sentido y es justificable inventar músicas nuevas para los instrumentos que sólo han tocado y tocan músicas tradicionales? En mi opinión lo tiene, y muy claro. Expongo brevemente las razones.
- 1. Los tamborileros, gaiteros y dulzaineros representantes de la tradición viva de nuestra Comunidad ya han desaparecido casi en su totalidad. Con ellos se han ido sus músicas, las tocatas que aprendieron de jóvenes y repitieron hasta que tuvieron aliento suficiente. Por fortuna y por empeño de algunos, no todo se perdió: quedan transcritas en algunos cancioneros tradicionales unas cuantas piezas, no muchas, y queda también grabado el repertorio de toques de los últimos treinta o cuarenta años, más o menos.
- 2. Este repertorio es necesariamente limitado, igual a sí mismo, y en muchos casos foráneo o 'moderno', porque la tradición instrumental popular, como muy bien explica Agapito Marazuela en la introducción a su cancionero de Segovia, tuvo que romper con una corriente creativa muy rica, perdida ya desde hace más de medio siglo, por la necesidad de supervivencia en que se vieron los músicos populares cuando las músicas modernas, difundidas por gramófonos, radios y orquestillas, invadieron las aficiones y las memorias de la gente con nuevos ritmos y canciones.
- 3. De este repertorio, mitad tradicional mitad moderno, mitad valioso y mitad insulso, mitad inspirado y mitad tópico y trivial, se vienen alimentando, porque no hay otro, las escuelas de instrumentos tradicionales, que apenas disponen de piezas de calidad musical y raíz popular, si no es en los breves repertorios que recogió Agapito Marazuela por tierras de Segovia en la primera mitad del siglo pasado, y medio siglo antes Federico Olmeda en Burgos. Repertorios uno y otro, hay que decirlo claramente, que recogen los principales géneros de la música de dulzaina de nuestra tierra, y que apenas incluyen alguna pieza con cierto valor musical.
- 4. Las consecuencias de este hecho son varias. La primera, que los cientos alumnos que van saliendo de las escuelas de instrumentos tradicionales (en Castilla y León pueden pasar ya del millar) no tienen más remedio que repetir, casi todos, un repertorio estático y casi idéntico en cada zona, el mismo que sus enseñantes han grabado a los últimos músicos vivos en cada lugar. Y dado el intercambio y la convivencia entre los músicos en todo tipo de encuentros y actuaciones, el mismo, poco más o menos, en todos los lugares, pues unos aprenden de otros.
- 5. Pero además, en ese repertorio hay de todo. Se puede escuchar de vez en cuando a un músico o a un conjunto de ellos, una buena interpretación de

una entradilla, o de una rueda, o de una rebolada, o de un baile a lo alto, o de una jota tan bella y difícil de interpretar como La Pinariega. Pero también te puedes encontrar con un conjunto de dulzaineros o gaiteros que desfilan en una procesión detrás de una imagen de la Virgen tocando músicas inapropiadas, como una alborada, o populacheras, que no populares, como por ejemplo la copla de Adelaida. O peor todavía, El mandil de Carolina, que es una música irreverente en el contexto de semejante acto, una procesión de la Virgen de la Concha, como bien saben los que conocen cómo sigue y cómo termina. Jamás, en tiempos de atrás, ocurría semejante disparate, porque los curas no permitían todo lo que sonara a baile profano. Todavía recuerdo yo, de mis años de estudiante, oír relatar a un sobrino del párroco de San Lázaro cómo su tío bronqueaba al Tío Charfas (el 'director' de La Charambita) por hacer sonar de vez en cuando un soniquete interminable que le parecía irreverente, y que coreábamos en son de chanza, pero que hoy se ha recuperado para la 'peregrinación' festiva, atribuyéndole, con manifiesta ignorancia, un valor de documento musical tradicional. Pues este invento musical ha llegado a ser lo que se ofrece a la multitud que se acerca a ver la entrada de la imagen en la iglesia de La Hiniesta al terminar la procesión, convertido así en una especie de himno solemne lo que no es más que un invento musical chabacano, que roza lo irreverente.

- 6. La necesidad de renovar el repertorio, de hacerlo crecer con nuevos inventos, es, pues, más que evidente. Pero hay que hacer las cosas bien. Como las lecciones hay que aprenderlas de quien las da, no hay más remedio que citar como ejemplos de renovación bien hecha el repertorio del txistu del País Vasco, para el que se vienen inventando (escribiendo, componiendo) músicas desde hace más de siglo y medio, y la cobla catalana, conjunto de instrumentos populares y 'cultos' para el que se han escrito piezas instrumentales desde que Pep Ventura, hacia 1890, reinventó la sardana en su forma renovada y acuñó el conjunto denominado cobla. Todas esas músicas suenan a antiguas, se han popularizado (que es como decir que han pasado a le memoria colectiva), no han perdido su sabor local, y sin embargo son músicas de autor, conocido o anónimo.
- 7. Como no puedo extenderme mucho más, quiero dejar bien clara una reflexión: 'inventar' música para los instrumentos tradicionales no sólo no es una ruptura con la tradición, sino que es de todo punto necesario para que siga viva con músicas a la vez tradicionales y actuales. La tradición siempre ha estado cambiando, como lo demuestra en este caso concreto el hecho de que la mayor parte de las músicas de dulzaina y gaita, y también, aunque en menor medida, muchas de flauta y tamboril, son de invención reciente, no más de un siglo, como se puede demostrar analizando sus elementos musicales. Pero desde que han comenzado a surgir 'escuelas de instrumentos tradicionales' dentro de las 'escuelas de folklore', la repetición de los últimos toques que todavía pudieron tomarse a los gaiteros y dulzaineros es una de las base del funcionamiento de estas escuelas. El resultado es variado, pues unos se cansan pronto (todo aprendizaje musical pide constancia y largos ensayos) y abandonan. Otros resisten y llegan a dominar un pequeño número de piezas. Pero el problema es dónde, cuándo y para quién tocar ese pequeño y repetitivo repertorio.

Volviendo a *El mandil de Carolina*, yo recuerdo haber 'soportado', hace unos 15 años, estando en la feria de cerámica de Zamora echando una mano a mi mujer en su trabajo de profesional, a una triple o cuádruple fila de unos 30 o cuarenta alumnos del entonces Patronato de Fomento Musical, sustentado en su mayor parte por la Diputación de Zamora, desfilando por la parte más angosta de la Rúa de los Notarios, al paso marcado por el ritmo de *'El mandil de Carolina'*. Si ya de suyo este decente, aunque decadente ejemplo de *baile corrido* o *a lo llano*, es una melodía de las más tópicas de un género del que han sobrevivido

decenas de ellas con más 'garra', con más 'inspiración' dentro del género, hay que añadir que multiplicado el sonido por una turba de tocadores, genera un unísono insoportable por su volumen y por los choques de las afinaciones desajustadas.

8. Termino animando a los músicos, sobre todo a los instrumentistas, a que se atrevan a inventar. Yo estoy seguro de que, entre los cientos de músicos que van saliendo de las escuelas, los tiene que haber con talento creativo, con capacidad inventiva. Deberían animarse a inventar músicas. Son sobre todo los músicos instrumentistas los que han creado y han hecho crecer el repertorio con nuevas piezas, y son ellos, los que sean capaces, si primero asumen correctamente la tradición, quienes deberían seguir haciéndolo hoy. Por mi parte puedo asegurar que me he metido por una vez en este campo, no para dar lecciones, sino para animar y estimular a muchos que pueden inventar músicas nuevas.

Desde luego hay que prepararse. Hay que conocer bien la tradición más antigua, estudiando cómo están hechos los toques y géneros más representativos de nuestra tradición. Hay que estudiar y conocer la música vocal de nuestra tierra, porque el cancionero tradicional siempre fue la fuente y raíz de la mayor parte de las músicas instrumentales de calidad. Hay que dominar los instrumentos, para conocer las posibilidades y las limitaciones de cada uno. Y hay que dar muchas vueltas a los inventos y ocurrencias musicales hasta que queden bien realizados, combinando la imaginación con el estilo característico de cada uno de ellos.

Y después hay que dar el paso sin miedo y echar a volar los inventos. Los buenos permanecerán y los malos o mediocres se olvidarán pronto, como siempre ha pasado. MIGUEL MANZANO.

Como la ruptura con Alcorza todavía no se había consumado por completo (estábamos en los trámites de separación), me pareció que la mejor manera de responder a la propuesta, considerada en el aspecto económico y en el de la gestión, era dividir el proyecto en dos partes: la composición de las piezas y su grabación, de las que yo respondería, y la edición de los cuadernos con las partituras musicales, que yo mismo diseñé y escribí, y de los discos, cuya grabación yo mismo dirigí en el estudio El Atril, y que estaría al cuidado de Alcorza Musicalia. Así lo propuse a los patrocinadores de Interreg, que me manifestaron su acuerdo, y así se lo trasladé a Gonzalo, que también aceptó. Y yo no sé de dónde saqué el tiempo, pero en unos pocos meses ya había yo compuesto las 12 piezas que entrarían en cada uno de los tres cuadernos.

Traslado aquí algunas imágenes para que den una idea del formato y del contenido. Traslado también los textos teóricos a la entrada *Nueva serie* de escritos, artículos y conferencias, a la que quizá se asome algún lector,



Libros de Dulzaina, flauta y tamboril y gaita de fole



Discos de toques de dulzaina, flauta y tamboril y gaita de fole

con el título *Nuevas músicas para dulzaina, para flauta y tamboril y para gaita de fole*.

Y termino con una nota que he llevado a mi trabajo *Bibliografía básica* de música popular de Castilla y León, en la que aludo a la escasa acogida que ha tenido este triple repertorio. Escribo lo siguiente:

"Lo primero que yo hice en cuanto recibí la propuesta de componer esta obra a través de la Delegación de Cultura fue llamar al responsable de la *Escuela de Instrumentos Tradicionales de Zamora*, donde se venía iniciando a los matriculados en estos instrumentos, invitándole a que los enseñantes participaran en este proyecto escribiendo (componiendo) algunas piezas para integrarlas en el proyecto. La entrevista tuvo lugar aproximadamente en la primavera de 2005, para más señas, en el café-bar León Felipe. Hoy, cuando escribo esta nota en mayo de 2017, todavía no he recibido respuesta.

Por mi parte me puse a trabajar con muchas ganas, pues un campo creativo se abría ante mis ojos. Las ideas me bullían en la cabeza, pues se me ofrecía la ocasión de demostrar que la imitación de las músicas de baile de salón o la repetición reiterativa de unas cuantas piezas recogidas de la tradición (que con frecuencia no son ni las más características ni las de mayor valor estético) no es la única salida, se diga lo que se diga, para los instrumentos tradicionales. Al cabo de dos años la parte creativa estaba rematada, y hubo que buscar intérpretes para la grabación del disco. Como es explicable, tuve que acudir a los que vo conocía de mucho antes, todos ellos renombrados y enseñantes muy activos: para el primero a un grupo de dulzaineros de Burgos y otro de Palencia (el contacto fue fácil a través de Miguel Alonso y de Juan Cruz Silva), para el segundo un trío de tamborileros convocados por el mirobrigense Cid Cebrián, y para el tercero un único gaitero y percusionista, Rodrigo Martínez Roncero, que, ante la dificultad de encontrar tres intérpretes seguros, asumió la grabación completa, una por una, cada parte de gaita y de percusión (es Profesor de Percusión, por oposición ganada, en el Conservatorio de Segovia, y por cierto, se inició en la Escuela de Zamora), y la llevó a cabo con la seguridad y calidad que le caracteriza. Estos mismos intérpretes actuaron en la sesión de presentación de los discos, que tuvo lugar en Zamora en el salón de actos de la Delegación de Cultura.

Y este fue el inicio de la trayectoria de un proyecto, que parece estar pensado para el futuro, cuando las músicas nuevas para los viejos instrumentos se vayan abriendo camino entre las enseñanzas rutinarias que, ciertamente, tienen que pervivir en cierto número en las escuelas de instrumentos tradicionales, pero también renovarse si no quieren morir. Yo me he llevado mi parte de decepción por la falta de interés de los profesionales (a excepción de José Ramón Cid Cebrián, que sigue interpretando y enseñando el repertorio de flauta y tamboril contenido en el tercer tomo), que por las razones que fueren (para mí están muy claras) se autoexcluyeron del proyecto. Pero también me cabe una parte de satisfacción al comprobar cómo, con mucha lentitud, estas músicas, que tienen más futuro que

presente, van sonando de vez en cuando donde menos se espera. Tiempo al tiempo. Entretanto quedan los tres discos, que, me consta, la Junta hizo llegar a todas las provincias, como testimonio de un proyecto para un mañana."

Como introducción a cada una de las tres antologías redacté un estudio amplio que va publicado en cada una de ellas. Los lectores interesados en ellos los pueden encontrar en el libro **Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral**, publicado por CIOFF España en 2010 e incluido en su catálogo. A él me referiré en el siguiente tramo, en un epígrafe que dedico a mis últimas publicaciones. En cuanto a las partituras, las traslado al *Catálogo de obras*, en un formato menudo que posibilite su uso a quien se interese por alguna de ellas.

16. Interludio para el autobombo

Prefiero intitular así el comentario, todo lo breve que pueda hacerlo sin omitir lo principal, sobre un listado de algunos premios, reconocimientos honoríficos, homenajes provincianos, obsequios y memorias que se me vinieron haciendo durante la primera década del nuevo siglo, por parte de algunas instituciones, asociaciones, publicaciones y demás organismos que suelen conceden premios, que en general responden a un reconocimiento, a veces también a un agradecimiento, y a menudo con la finalidad añadida de que también contribuyan a un reconocimiento social de la existencia y labor de la entidad que premia. Mi postura ha sido siempre en estos casos agradecer la iniciativa de quienes promueven este tipo de actividades, expresando públicamente mi reconocimiento, siempre con cierta discreción y con la mayor sencillez que me ha sido posible. Y sobre todo, a estas alturas de mi vida, mantener por una parte una actitud de agradecimiento sin ostentación, y por otra no seguir nunca la conducta y el itinerario que indica el dicho 'honores mutant mores' ('horres morres', como rezaba la traducción del dicho latino al latín macarrónico), es decir, los honores cambian las actitudes.

Hecha esta advertencia, voy enumerando y comentando por orden cronológico este apartado. Algunos de los 'reconocimientos' habría que situarlos en el tramo anterior, pero he considero más congruente agruparlos en este por pertenecer al mismo 'género' de acontecimientos.

Vocal del Consejo (Nacional) de la música

Este inesperado nombramiento me llegó por sorpresa, sin haber tenido idea previa de que se me había elegido. La comunicación de este cargo me llegó del Ministerio de Educación y Cultura, firmada por D. Andrés Amorós García. En la carta personal que se me enviaba consta que se trataba de una renovación de dicho Consejo. Yo sabía que existía, pero ignoraba los datos de su fundación en 1993 como un órgano de asistencia y asesoramiento de INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música). Mi sorpresa fue muy grande, aunque al leer que se trataba de un órgano de asesoramiento en los diferentes campos de la actividad musical, me quedó bastante claro que mi elección se debería a las noticias que sobre mis publicaciones y actividades sobre la música popular de tradición oral habrían

llegado por los dos premios que se me habían concedido hacía tiempo y por las recientes publicaciones que respondían a mis trabajos para CIOFF España. (A uno de ellos ya he aludido, el trabajo sobre *La Jota como género musical*, y el *Mapa Hispano de Bailes y danzas de Tradición Oral*, además de mi colaboración como miembro permanente del jurado que anualmente concede las becas de investigación).

Acudí, pues, a la reunión constitutiva en el día señalado, el 26 de noviembre de 2001 a la hora de citación, las 10 de la mañana. Como llegué un poco antes de la hora, tuve la ocasión de ir saludando a quienes iban llegando. Y aunque todos los nombres me sonaban, solamente conocía a Andrés Amorós, Director del INAEM, a quien había saludado alguna vez en Zamora con motivo de algún concierto y a Lothar Siemens, Presidente de la Sociedad Española de Musicología, de la que yo era vocal. Pero tuve la satisfacción de poder saludar a ilustres profesionales como Carmelo A. Bernaola, Alfredo Aracil, Antonio Iglesias, José Luis Turina y Fernando Palacios, cuyos nombres me sonaban y cuyas actividades conocía.

La reunión transcurrió con la calma cansina que suele sobrevolar en una reunión de notables. Incluso noté esta actitud en Amorós, a quien yo situaba en lo que fue siempre su especialidad en la que era una autoridad, aunque también sus conocimientos de música estaban bien demostrados. Por mi parte, mi actitud fue callar hasta el final, y escuchar con tranquilidad, pues me quedó claro desde el principio que aquel no parecía mi sitio. Cuando se me pidió que expusiera mi propuesta, lo hice en forma resumida, prometiendo explicarla con más precisión y exactitud en cuanto la tuviera redactada en un escrito. Lo que en resumen apunté cuando me tocó el turno (el último, claro) fue la conveniencia de que desde el Consejo se emitiera un documento orientativo para los investigadores que trabajan en el campo de la recopilación y edición de archivos de música popular de tradición oral, sobre todo los que se conservan en el I.E.M. como resultado de las misiones de recopilación emprendidas durante las décadas 1940-1970. No he encontrado copia de tal documento en mi archivo, ni tampoco respuesta o acuse de recibo, por lo que supongo que no se hizo gestión alguna al respecto sobre mi propuesta.

fechas fui recibiendo En sucesivas varios documentos comunicaciones: el Acta de la reunión constitutiva a la que había asistido, la convocatoria de los Premios nacionales correspondientes al año 2002, la convocatoria de los Premios Nacionales de Música, Danza, Teatro y Circo correspondientes al año 2003 (3 de octubre de 2002), y la misma para el año 2004. Junto con esta última me llegó la relación de Premios Nacionales de Música desde el primero (Victoria de los Ángeles, en el 1980) hasta el último (Mauricio Sotelo, en 2001). Y esta fue la última carta que recibí, en octubre de 2004. A partir de aquella carta no volví a recibir nota ni noticia alguna del INAEM sobre este asunto. Cosa muy explicable: dado que el Consejo se renovaba preceptivamente cada dos años, he concluido que desde entonces ya no formaba parte de aquel Ente, por el que pasé 'sin pena ni gloria', como suele decirse.

Premio ZAMORANO DEL AÑO 2004, de la Fundación científica CAJA RURAL DE ZAMORA.

Tuvo lugar en un acto que se celebró, como en años anteriores, en el Paraninfo del Campus Viriato, de la Universidad de Salamanca en su prolongación en Zamora, donde se cursan estudios de varias especialidades. Como la Fundación lleva la denominación de Científica, el recinto dio prestancia al acto de la concesión. Y en aquella ocasión fue el Grupo Alollano el que animó el acto con un recital de canciones de nuestro repertorio. En aquel año compartí los honores del Premio con Rosa Valdeón, alcaldesa de Zamora (Valores Humanos), con el Colegio Oficial de Médicos de Zamora (Mecenas de Honor) y con Miguel Arévalo, barquero de Olivares (Zamoranos Salvadores).

La relación de Alollano con la Caja Rural de Zamora se estableció casi desde los comienzos de la actividad del Grupo. Al poco tiempo de comenzar a salir al público, solicitamos una ayuda para la misma. Y el resultado de nuestra petición fue una ayuda anual un tanto significativa al comienzo, aunque con el tiempo ha ido disminuyendo. La razón principal, según la Entidad, es que actualmente la Caja Rural es la única institución económica que en Zamora concede ayudas a 'la cultura', que se han ido multiplicando con el paso de los años.

Por el tiempo en que escribo esta referencia (2017), el grupo Alollano recibe anualmente 1.500 euros anuales, y una ayuda especial con ocasión de la grabación de un nuevo disco.

Premio Castilla y León 2007 de la RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN del PATRIMONIO

Sin duda alguna con este premio conseguí el reconocimiento 'oficial' (palabra que equivale aquí a jerárquico, en el rango en el que se sitúa la Junta de Castilla y León) de 'la autoridad competente'.

Para no inventar un comentario, que sin duda es reducido en relación con mi largo itinerario, pero más extenso del que yo mismo redactaría para este acontecimiento sobrevenido a mi larga y bien conocida (en el ámbito de la Junta de C. y L.) trayectoria, traigo aquí el texto en el que en el libreto se enumera y razona la concesión de los premios de aquel año. Como el lector que haya llegado hasta aquí (quizás haya alguno, que de seguro lo habrá hecho a saltos) ya tiene también sobradas noticias sobre mi 'vida y milagros' traslado solamente el inicio de cada párrafo y copio íntegro sólo el último.

'MIGUEL MANZANO ALONSO. Nació en Villamor de Cadozos (Zamora) en 1934, es compositor, investigador de música popular tradicional... Desde 1970 Miguel Manzano viene dedicando la mayor parte de su actividad a la composición relacionada con la música de tradición oral... Entre las distinciones que ha recibido por trabajos en el campo de la música tradicional... Catedrático de Etnomusicología en el Conservatorio Superior de Salamanca, entre sus proyectos actuales figura un trabajo de investigación recientemente publicado, que lleva por título Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral, y una amplia Antología de la música popular de Castilla y León, que se prepara en una serie de discos, con arreglos vocales e instrumentales del propio Miguel Manzano, y con la interpretación del Grupo Alollano. Sus últimos estrenos como compositor son Ágora 2005, cantata sinfónico-coral, y Ludendo in rythmis modulatis, obras de encargo para la conmemoración de Salamanca 2005, Plaza Mayor de Europa, esta segunda, y del cuarto centenario de la Fundación del Teatro Principal de Zamora, la primera.'

A la vista de este resumen de mi currículo tengo la certeza de que en la concesión del premio tuvieron que ver personas con cargos en el Ministerio de Cultura, en la Consejería de Cultura de Castilla y León, en la Fundación Siglo, de la misma Junta, en las Diputaciones de Salamanca, de León y de Burgos, y en la Radio y Prensa de las mismas provincias. Pero también, y

sobre todo, llegué a tener a posteriori el convencimiento de que algunas personas, no directamente vinculadas a cargos políticos, fueron el vínculo eficaz y necesario para que los méritos que yo había hecho en el campo de la música popular tradicional de Castilla y León llegaran a conocimiento de quienes formaron aquel año el jurado otorgante. Como también tengo la seguridad de que, además de estas circunstancias personales favorables, tiene que haber un pequeño equipo de trabajo formado por personas amigas del premiado que lleven a cabo las minuciosas y a veces pesadas tareas



Una nota de prensa

necesarias para que cada uno de los méritos que se aducen lleguen a la consideración y a la mesa de trabajo de quienes en último términos son los premiantes.

Sólo me queda añadir que, además del honor, este premio tuvo un donativo económico generoso, que tengo que agradecer a la Junta de Castilla y León. El cual me llegó 'in extremis', pues dos o tres años después se suprimió el donativo y todavía después se eliminó también del listado de especialidades la de *Restauración y Conservación del Patrimonio*, que fue la que a mis trabajos se reconoció para premiarme.

Premio TIERRAS DE ZAMORA – VALORES HUMANOS: MIGUEL MANZANO ALONSO. DÍA DE LA PROVINCIA: 24 de octubre de 2009

Aunque este premio lo recibí en el año que indico, lo agrupo aquí con las otras distinciones, pues pertenece al mismo bloque que los anteriores.

Un día cualquiera a mediados del mes de octubre del año 2009, con gran sorpresa y extrañeza por mi parte, recibí una llamada telefónica proveniente de la Diputación de Zamora. La misiva venía idel alcalde de Morales del Vino!, pueblo en el que resido, que por entonces ejercía como Diputado por la comarca del Tierra del Vino. Me comunicaba que había sido designado con el 'Premio Valores Humanos', recién instituido (era la primera edición del mismo). Mi sorpresa fue tal (¿Yoooó? ¿Estás seguro? –le respondí-), que el comunicante me tuvo que preguntar si estaba dispuesto a aceptarlo, y si me comprometía a viajar a Madrid para recibirlo en una concentración pepera que se celebraría con ese motivo. Cuando respondiendo a una pregunta mía sobre quiénes eran los otros premiados supe que entre ellos estaba Domingo Dacosta, colega y amigo desde que éramos estudiantes en el seminario, y conservaba buena relación con él, que venía ejerciendo una notable labor en Zamora a través de Cáritas, en un estilo más humanitario que administrativo. Este dato me ayudó a remover mis dudas de aceptar el premio y asistir al acto, a pesar de mi escasa relación con la Institución Provincial, cuyas causas han quedado claras en el epígrafe 17 del tramo VII, y también en las vicisitudes económicas que tuve que aquantar al buscar el modo de financiar la edición de mi *Cancionero de Folklore Zamorano*, a las que también aludo en el tramo... epígrafe 12.

Cierro esta referencia con la nota de prensa de Europa Press, que reprodujeron algunos periódicos al día siguiente del acto.

MADRID, 24 (EUROPA PRESS) 24/10/2009

Zamora celebró hoy su día de la Provincia en Madrid con un acto en Ifema que tuvo como eje central el homenaje a aquellos que dejaron su tierra en busca de una nueva vida en la capital. Durante los festejos del 'Día de Zamora' se llevó a cabo la primera edición de los premios 'Tierra de Zamora'.

Así, en la categoría de 'Premio Valores Humanos', el galardón recayó en el compositor Miguel Manzano, mientras que el piragüista Emilio Merchán obtuvo el reconocimiento al Deporte y Domingo Dacosta fue reconocido con el "Premio Solidaridad" por su labor desde Cáritas Diocesana.

17. Algunas tareas y proyectos aislados

17.1. Una incursión en el mundo de la Habanera (2005)

Un buen día, por el verano del 2005, pasó por nuestra casa, de regreso de un viaje, nuestro amigo Chema Martínez, con el que nos unía una fuerte amistad, de esas que nunca se pierden ni aflojan aunque uno se descuide un tanto en el cultivo. Ya he aludido varias veces a este 'músico total', compositor, organista, director de coro, fundador y director del Conservatorio de Avilés, a cuyo encargo debo la composición de la obra coral Reflexión primera, que se estrenó en las Semanas de música coral que cada año ha venido organizando en Avilés, y a cuyo empeño y desvelos se debe la fundación y la pervivencia del Conservatorio de Música de aquella ciudad. (Por cierto, unos años después de esta fecha, con mucho sentimiento y todavía más indignación, ha sido obligado por 'la autoridad competente' a una jubilación forzosa de su cargo y de las actividades anejas al mismo, a pesar de estar en plena madurez y con la carpeta llena de planes, de esos que difícilmente pueden ser asumidos por el siguiente titular si no se ha planificado una transición progresiva para que nada de lo valioso quede interrumpido o suspendido sine die). En la entrada Catálogo de obras dejo constancia de la que lleva el título que he citado, que lleva asignado el número 29, junto con un comentario en el que explico todas las circunstancias de su composición y estreno. Aquella visita de Chema fue ocasión de amplios comentarios y reflexiones sobre nuestras tareas de músico.

Pero traía mi amigo otra idea en su cabeza: trasladarme la invitación que él había recibido del coro NNN de Cudillero para presentar el ciclo anual de conciertos de habaneras. Me decía que a él le había tocado ya varias veces la presentación, que se le habían agotado las ideas sobre el género, y que le libraría de un nuevo compromiso: la presentación del próximo ciclo. Me insistió, a pesar de mi renuencia, a disertar sobre un género en el que, no faltando algún que otro acierto, muchos compositores de un nuevo producto habanero han naufragado sin remedio en el tópico rítmico y en la reiteración armónica, aparte de infinidad de textos insulsos. No creo que sea exagerado afirmar que una buena parte de responsabilidad de este repertorio insulso en textos y músicas han sido los concursos del renombrado festival-concurso de

esa ciudad que todos tenemos en la mente, en el cual sólo de vez en cuando brilla con luz propia una obra con calidad musical y literaria.

Mi primera reacción ante la propuesta fue por ello preventiva. Pero la insistencia de Chema (ino me hagas esa faena, que yo ya no sé qué decir!), me obligó a salir por la tangente con una respuesta y propuesta condicionada: "Si consigo encontrar un 'letrista' que me escriba un texto literariamente decente, podría animarme a componer una música también decente, que salvara los tópicos, como condición para aceptar la propuesta de una charla que trataría también de sobrevolar los tópicos", le dije. 'Ten por seguro –saltó enseguida Chema- que eso lo voy a conseguir, es más, que lo aceptarán encantados mis amigos habaneros'. Como así fue, pues a los dos o tres días va tenía la respuesta afirmativa.

Lo primero que tuve que conseguir fue un texto decente, que no cayera en los tópicos ni tampoco fuera alta poesía. Enseguida me puse en contacto con mi amigo Ricardo López, catedrático de literatura en Salamanca, escritor prolífico de libros siempre sorprendentes, a quien yo conocía desde mucho tiempo atrás. Le expuse la propuesta, comprendió el problema y me prometió trabajar un texto para una habanera 'de ida y vuelta': la doble aventura de alguien que se ve obligado a emigrar y desde allá recuerda con nostalgia lo que aquí tuvo que dejar. Tema difícil de tratar literariamente sin caer en el tópico sentimentalista. Ricardo le puso por título INDIANOS, inspirado, como explicaba, por la visión de las innumerables mansiones con apariencia de habitáculos de 'nuevos ricos' que en las Américas hicieron fortuna y pudieron volver a su tierra a fundir sus ahorros en la construcción de construcciones ostentosas, que contrastan con la vetustez típica de las edificaciones tradicionales de Asturias. Y no tardó Ricardo, como yo esperaba, en escribir un texto con la suficiente calidad literaria, a la par que corrección gramatical en el aspecto rítmico de los versos, para servir como base de una habanera bastante 'decente' en el contexto general de este repertorio, que siempre ha virado hacia el tópico literario.

Eso mismo traté de hacer yo, huir del tópico musical habanero, que con muchísima frecuencia reduce la invención melódica al dominio sonoro de los tres acordes básicos tonales, en sonoridad mayor o menor, como puede comprobarse leyendo los repertorios publicados y escuchando reproducciones del anual concurso habanero. Y por lo que escuchamos a algunos músicos con criterio, parece que lo conseguimos. Porque además de la pieza principal y obligatorio, Indianos, estrenamos también los arreglos corales e instrumentales de otras tres canciones: dos rondeñas leonesas que contienen alusiones al mar y a los marineros, y sobre todo una suite de sones de baile asturianos que con el título Arena de la mar fueron, así nos lo dijeron, una lección de buen hacer, tanto en la elección, dentro de los recogidos por Martínez Torner, como en el tratamiento instrumental y coral. El arreglo instrumental que compuse incluye flauta, cuarteto de cuerda, oboe, clavicémbalo, quitarra, contrabajo y percusiones, para acompañar a un cuarteto vocal que combina los unísonos alternados de voces de mujer y de hombre habituales en nuestro Grupo Alollano, contrastados con polifonía a cuatro en el estribillo.

Por si algún lector quiere tener una idea de cómo sonó *Alollano* en aquella velada, **traslado al suplemento sonoro de este capítulo décimo un vídeo** que, a pesar de la mediocre calidad del sonido (la toma es demasiado lejana y con demasiada reverberación), da una idea aproximada de la forma, original, en la que intervenimos en aquella velada.

Y traslado también por si interesa a algún raro lector que pase por esta página, el esquema de la charla-conferencia que tuve que desarrollar en la sesión previa al estreno de nuestra habanera, titulada *Indianos*.

17.2. Comentario (musical) a un disco preparado por Ángel Carril

Sin que yo recuerde la fecha exacta, pero haciendo memoria creo que hacia el final del año 2005, recibí de la Diputación de Salamanca, por medio de Javier Valbuena, que por entonces llevaba a cabo algunas tareas en el área de cultura de la referida institución, la propuesta de preparar la edición discográfica de un repertorio muy singular que Ángel Carril había venido preparando durante algún tiempo, y que por la época de su muerte súbita en 2002 apenas había podido disponer en orden a su publicación. Entre un material que debía de ser abundante, aunque estaba desordenado, destacaba la grabación de dos repertorios de canciones festivas interpretadas por dos colectivos muy singulares: la Comparsa Peñarandina, ubicada en la villa que su nombre denota, y la Rondalla III Columnas, vetusto conjunto vocal e instrumental de Ciudad Rodrigo. El primero contenía una muestra de 12 canciones que un conjunto de cantores interpreta(ba) por las calles de la villa en son de preludio a la petición del aquinaldo, y el segundo una selección del amplio programa que la citada rondalla mirobrigense tiene en sus archivos y sigue interpretando ininterrumpidamente desde hace casi un siglo, sobre todo durante las fiestas del Carnaval.

Con esta propuesta, a la que sin dudarlo respondí afirmativamente. volvía yo a recordar todos los pasos de mi relación con Ángel Carril, de algunos de los cuales ya he ido dejando referencia en anteriores tramos de esta *Vida de músico*. Esta relación tuvo un inicio profesional basado en un intercambio: él me regaló la antología que tituló Canciones y romances de Salamanca, y el álbum discográfico de canciones y toques instrumentales salmantinos titulada Antología de la música tradicional salmantina que ocupa 5 LPs y un centenar de documentos sonoros, ilustrada con un vistoso folleto de 50 páginas en gran formato que contiene todos los textos de las canciones y los títulos de las piezas instrumentales (flauta y tamboril) más un comentario escrito por él. Y yo le obsequié con mi Cancionero de folklore zamorano, que lo dejó literalmente boquiabierto cuando tomó en sus manos aquel tomazo que contiene más de un millar de canciones de todo género y especie, que vo recogí en Zamora v edité por mi cuenta. Aquel intercambio v primeros contactos se convirtió en relación amistosa entre colegas del mismo oficio, de la que fueron surgiendo propuestas y proyectos: yo lo invité a cantar dos recitales en Zamora durante mi penúltima etapa en el Aula de Música de la Caja de Ahorros Provincial, el primero como intérprete de canción popular tradicional, y el segundo como cantautor de canción creativa con raíz tradicional. Y a su vez él me abrió las puertas a una participación en la nueva serie de publicaciones del Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, y en concreto en la colección Cuadernos de notas, cuyos tres primeros volúmenes, con una presentación vistosa y novedosa, me ofreció preparar.

Estos son: el primero, publicado en 1991, el *Cancionero popular de Castilla y León*, que abrió la colección, del que ya di noticia en su tiempo y lugar en esta *Vida de músico* (tramo VIII, p. 50). A los otros dos hago

referencia en este mismo tramo, no en el texto principal, sino en el bloque de textos que título *Escritos complementarios al tramo X*, y en el escrito titulado Bibliografía de folklore de Castilla y León (recensión básica en la página 8 y ampliada en la página 21 respectivamente). Sus títulos son: el primero, *Música y poesía popular de España y Portugal*, que recoge las 985 transcripciones llevadas a cabo por el renombrado (etno)musicólogo alemán Kurt Schindler entre los años 1929 y 1932 en varias provincias del ámbito rural de Aragón, Asturias, Castilla la Nueva, Castilla la Vieja, Extremadura y León (las tres últimas son las más representadas). El total de documentos musicales recogidos y transcritos alcanza la cifra de 985, número que da idea del valor documental de este trabajo. El segundo, publicado en 1995 y titulado *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca* , es todavía mucho más importante con relación a la tradición popular musical salmantina, pues recoge, en número de 497, las transcripciones musicales de las canciones y los toques instrumentales de gaita y tamboril y de dulzaina interpretados por cantoras, cantores e instrumentistas. En las fichas de trabajo constan los nombres, apellidos y lugares donde fueron realizadas las recopilaciones, llevadas a cabo por Aníbal Sánchez Fraile y Manuel García Matos por encargo del IEM.

Con estos precedentes, cuando me llegó la propuesta de prologar y presentar la doble antología de interpretaciones que Carril había preparado ya para la edición de un CD, no dudé ni un instante en prestar mi colaboración

a la edición, siempre que entrara dentro de las posibilidades de tiempo que me dejaban otros compromisos y tareas. La primera de las cuales pasaba a ser, dado este compromiso, un comentario adecuado a un repertorio que siempre había



considerado, y lo era, como una sustitución reciente de la vieja tradición cantora, al que tenía que dedicar ahora una atención que nunca me había suscitado, por las razones a las que me tenía que referir en la presentación que se me pedía.

De lo que el por entonces Diputado de Cultura de la Institución salmantina, D. Manuel Martín Martín, escribe como breve presentación de esta antología se deduce claramente cuál era el proyecto que Ángel Carril tenía respecto de una veta de música popular casi siempre excluida de los repertorios de canción popular tradicional. Traslado aquí el breve texto, para que sirva de introducción al que yo escribí, que envío al bloque de escritos ocasionales que completa este décimo capítulo de esta mi vida de músico. El escrito se titula como el disco: **Si nos quieren escuchar...**

Escribe así D. Manuel Martín:

"Las instituciones públicas tienen un compromiso ineludible con la tradición oral de las gentes que viven en nuestros pueblos. Además estamos condicionados por la urgencia de rescatar aquellas tradiciones vividas por las personas mayores y que tienen fecha de caducidad, amenazadas or el peligro de no llegar a tiempo a rescatarlas y documentar su existencia para estudiar mejor nuestra historia. Ángel Carril conocía muy bien esta situación, siendo una de sus prioridades como director del Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca.

Una de las obras más importantes en este sentido fue la Antología de la Música Tradicional Salmantina editada por la Diputación de Salamanca en el año 1986. Ángel Carril dirigió y recopiló un amplio muestrario de las formas autóctonas, aún vivas, interpretado por cerca de 100 cantores e instrumentistas procedentes de 50 localidades de la provincia salmantina. Este trabajo fue premiado por el Ministerio de Cultura en 1987.

Esta obra de Ángel Carril señalaba la necesidad de continuar el trabajo para dar paso a una segunda antología, tarea que apenas tenía esbozada en el momento de su muerte. En la carpeta de trabajo figuraba un listado amplio de posibles participantes, habiendo realizado sendas grabaciones a la Comparsa Peñarandina y a la rondalla III Comunas de Ciudad Rodrigo.

Desde el principio quisimos que estuvieran presentes en el homenaje que la Institución Provincial le tributa esas formas autóctonas del folklore musical salmantino. Pero sabemos que los recopiladores e investigadores tienen su forma minuciosa y peculiar de desarrollar este trabajo de campo – la selección de las canciones, la colocación de los componentes, es ajuste de la grabación, etc., forman parte de una peculiar manera de trabajar.

Por ello, al final nos hemos decidido por no suplantar al investigador y editar las canciones de estas dos agrupaciones con las que Ángel trabajó, porque entendemos que el mejor homenaje que podemos tributarle es sacar a la luz uno de sus últimos afanes.

Quiero agradecer a Miguel Manzano, colaborador habitual del Centro de Cultura Tradicional, su apoyo en la coordinación de la edición de este CD, que permite descubrir año tras año, por Navidad y Carnaval, una creatividad esperada con entusiasmo por todos sus paisanos. A la rondalla III Columnas de Ciudad Rodrigo y a la Comparsa Peñarandina mi agradecimiento sincero por su permanente colaboración en la edición de este disco.

Sólo me queda invitarle, amigo lector, a escuchar estas canciones de conjuntos festivos de dos agrupaciones con mucha historia en nuestra provincia, porque estoy convencido que disfrutar-a con ello

MANUEL MARTÍN MARTÍN, Diputado de Cultura.

En la entrada de este capítulo 10 de *Vida de Músico* que titulo *Escritos complementarios para el tramo 10* puede encontrar el lector el textocomentario al que me refiero, bajo el título que dejo enunciado: *Comentario –musical- a un disco preparado por Ángel Carril.*

Todavía recuerdo, aunque sin muchos detalles, que recibí poco después otro encargo, en forma de ruego discreto, creo que también por medio de Javier Valbuena: escribir alguna obra breve, a poder ser instrumental, para finalizar una especie de velada en memoria de Ángel Carril que se preparaba por parte de la Diputación de Salamanca. No pude negarme a este ruego. Y recuerdo un tanto vagamente, que a aquella velada asistieron también sus hermanas, entre otras muchas personas, no muchas, pues se preparó una velada semiprivada, del círculo de Ángel. Y lo que sí recuerdo es el silencio tenso con que los asistentes escucharon la obra, breve pero intensa y dramática que, tomando la melodía de una Rogativa popular al Cristo de los Afligidos



recogida por Ángel Carril, escribí para aquella ocasión semifúnebre. La traigo al margen de este texto para que también quede en esta página mi recuerdo y homenaje a Ángel Carril.

17.3. Comentario a un disco de OCORA Radio France

Hacia el final de 2006, no recuerdo la fecha exacta, recibí de Gonzalo Pérez un mensaje de aviso sobre un asunto del que quería hacerme una

propuesta, que me aclaró unos días después. Se trataba de redactar el comentario a un disco que le había encargado la renombrada firma OCORA, de Radio France, cuyo contenido reuniese un bloque de tonadas de las que en tierras de Castilla y León venía recogiendo para emitirlas en el programa semanal que en RNE mantenía desde largo tiempo atrás. El contenido del encargo se centraba y se ceñía esta vez a un tipo muy específico de músicas tradicionales en las que, además de la voz, intervinieran los instrumentos tradicionales de la música popular de Castilla y



Carátula del disco de Ocora

León. El proyecto de Ocora era publicar un CD en el que aparecieran este tipo de músicas, y el ámbito geográfico que cubría este proyecto se extendía, además de Francia, a Albania, España, Grecia, Italia y Portugal.

No tardó Gonzalo en escoger el contenido del disco, porque con los años que ya llevaba emitiendo el programa que en RNE preparaba en unión con Ramón Marijuán, sólo necesitaron tirar de archivo y elegir entre lo mejor, lo más interesante del amplísimo archivo de que disponían. 35 tonadas de todas las tierras de Castilla y León, escogidas entre lo más representativo y sorprendente, interpretadas por buenas voces de cantores y de instrumentistas, pasaron a formar parte del contenido sonoro de aquel proyecto, como puede verse en la información gráfica que traslado del reverso de la caja del disco a esta página. Lo que Gonzalo me pedía era una breve introducción que sirviera de presentación y resumen global a los comentarios que él había hecho a cada una de las tonadas de la antología.

Que a pesar de su brevedad, en relación con los centenares de documentos recogidos y difundidos por el programa de *RNE Radio Clásica*, venía a ser una buena muestra de unas supervivencias de canciones y de músicas instrumentales muy singulares por su arcaísmo, incluso en comparación con

los contenidos de los otros CDs de la misma colección de OCORA.

No tuve duda alguna en responder a la petición de Gonzalo. En primer lugar por el interés que en sí mismo presentaba, dada la originalidad del contenido. Y también, no puedo negarlo, por la ocasión que me proporcionaba tomar parte en el proyecto de OCORA, colección discográfica de prestigio internacional, que yo había adquirido en su totalidad (cerca de un centenar de CDs) y que había escuchado y estudiado durante el tiempo de



Contenido del disco de Ocora

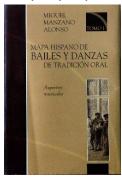
preparación de mi examen de acceso a la Cátedra de Folklore de Conservatorios Superiores, ya que el programa de acceso contenía un último tramo cuyo contenido era precisamente una mirada general a las músicas de tradición oral de todo el mundo, y en especial a las más relacionadas con las tradiciones orales españolas.

Traslado al apartado de *Escritos complementarios al tramo 10,* el comentario con el que situé el conjunto de aquellos 36 documentos dentro del contexto de otras tradiciones similares en los países integrados por OCORA en este interesante proyecto documental.

17.4. El Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral

Transcribo literalmente el texto de la solapa que protege la cubierta del

primer volumen de esta obra, resultado del encargo con el que CIOFF ESPAÑA (organismo al que ya me he referido varias veces) respondió a la propuesta que le formulé después de haber recibido el primer premio en el concurso convocado por el mismo organismo, asignado por el Jurado a mi trabajo *La Jota como género musical*, editado en 1995, al que ya me he referido ampliamente en el capítulo XXX de esta *vida de músico*. Traslado aquí el doble escrito con que CIOFF España





Mapa Hispano de bailes y danzas

presenta el proyecto completo del *Mapa Hispano*, que planificaba en tres sucesivos volúmenes, y a continuación el texto referido expresamente a esta obra, impreso en la parte interior de la misma solapa. Y también el que aparece en la contrasolapa.

"El Mapa Hispano de Bailes y Danzas de Tradición Oral es una obra ambiciosa en la que se elabora y se estudia el inventario completo de los bailes y danzas del territorio hispano, tanto en el aspecto científico como en el de la catalogación exhaustiva hasta donde sea posible en el día de hoy, del repertorio de actividades artísticas que la tradición popular ha creado en el campo de la danza y el baile y las músicas que los animan.

La necesidad de llevar a cabo este trabajo ha sido desde el primer momento una de las preocupaciones constantes del Comité Ejecutivo de CIOFF España. Y ha sido el actual Comité de Cioff España, presidido por D. Rafael Maldonado, el que ha conseguido poner en marcha este proyecto de edición, para el que se preveía un tiempo más corto del que finalmente va a consumir este objetivo tan ambicioso.

A esta iniciativa se ha sumado desde un principio el Ministerio de Cultura, a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, INAEM, y de la Dirección General de Cooperación Cultural. Gracias a esta conjunción y entendimiento se ha proyectado esta obra, se han encontrado los especialistas con capacidad probada para acometer una empresa siempre considerada como necesaria, aunque nunca desarrollada hasta ahora de forma definitiva, y se ha prestado la ayuda económica necesaria para llevar a cabo su redacción y aplicación."

"Que España es una tierra muy rica en ritmos y bailes -se continúa aclarando en la contrasolapa- y en músicas que los animan, todo el mundo lo afirma, pero nadie lo ha demostrado a partir de documentos y datos fiables. Esta obra pretende proporcionar por vez primera una documentación suficiente y una argumentación sólida y bien fundamentada a esta afirmación. Como bien saben los estudiosos e investigadores de la música popular de tradición oral, nunca antes de ahora se ha realizado una catalogación integral y un estudio completo de los bailes y danzas de la tradición popular hispánica. No han faltado algunos intentos de elaborar una síntesis, pero ninguno de ellos ha tenido hasta el presente, ni una amplitud acorde con la amplia y variada geografía de las tierras hispanas, ni tampoco una validez fiable. Como tampoco la tienen ciertos tratados y prontuarios breves que se vienen haciendo desde el final del siglo XIX y no han cesado hasta hoy mismo, pues están compilados casi siempre sin rigor, sin la abundancia de datos que exige un tema tan vasto, y con una finalidad de pronto uso.

El título de la presente obra, Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral, resume e indica claramente su contenido. La obra está planificada a un ritmo acorde con la amplísima tarea que se plantea a los autores de la misma. Ve ahora la luz este primer volumen redactado por Miguel Manzano, dedicado básicamente al estudio de la música de los bailes y danzas que son las canciones y los toques instrumentales que les sirven de soporte. Seguirá a éste un segundo volumen, en cuya reacción, ya muy avanzada, se ocupa José Manuel González Matellán, filólogo, etnólogo, profesor de Música y actual director del CFIE de Zamora, que estudia los aspectos históricos, lingüísticos y descriptivos del repertorio de los bailes y danzas del país hispano. Y a estos dos seguirán los restantes volúmenes, en el número necesario para abarcar el inventario, mapa, calendario y rasgos distintivos de los bailes y danzas catalogados en cada una de las comunidades y entidades autonómicas de España. Para esta tercera parte del trabajo está prevista la valiosa colaboración de María Dolores Pérez Rivera, actual titular de la Cátedra de Etnomusicología del conservatorio superior de Salamanca."

Esta obra es uno de los principales trabajos que he emprendido en el campo de la Etnomusicología. Se entiende este término en el sentido que se le da en los Conservatorios Superiores de Música donde se imparte esta especialidad, cuyos contenidos son esencialmente de carácter musical, aunque vayan ilustrados con los convenientes conceptos sobre el contexto humano y social de las músicas.

Texto en la solapa vuelta de la portada

MIGUEL MANZANO ALONSO ha recogido, transcrito y publicado cerca de 8.000 canciones populares tradicionales en los cancioneros de Zamora (1 vol.), León (6 vols.), Burgos (7 vols.) y Castilla y León (1 vol.). Ha compuesto los arreglos corales e instrumentales de las canciones populares contenidas en los discos LP y CD Tonadas, Lo mejor del folklore zamorano, Semana Santa en Zamora, Navidad con Voces de la Tierra, La tonada del cardo, Las vueltas que da el mundo, Del olor de la hierbabuena, Son las nueve y Al son del agua que corre. Ha compuesto y publicado las canciones y arreglos instrumentales y vocales de los discos LP Esperanzas y lágrimas, Aquí en la tierra, El mundo es mi casa, y antes de todos éstos el titulado Salmos para el pueblo, que ha cantado en las iglesias media España y buena parte de los países de habla hispana. Fundó y dirigió durante 14 años el coro mixto y conjunto instrumental Voces de la Tierra, y desde hace cinco años dirige el conjunto vocal e instrumental Alollano. Y en los últimos dos años ha escrito para el proyecto Interreg tres cuadernos y CDs de la colección Nuevas músicas para instrumentos tradicionales, que comprende 14 piezas para grupo de dulzainas, 12 para grupo de gaitas de fole y otras 12 para grupos de flautas y tamboriles.

En el campo de lo que impropiamente se suele llamar 'música culta', Miguel Manzano ha compuesto la obra para piano *More hispano* y para dúo de pianos la que lleva por título *Ludendo in rythmis modulatis*. Para órgano ha escrito la obra *Cinco glosas a una loa, Careo de nazardos contra lengüetas, Rogativa* y *Tríptico*. Y para orquesta sinfónica y gran coro mixto ha compuesto, en colaboración con Jesús Legido, la obra sinfónico-coral *Ágora 2005*, estrenada en Salamanca en ese año.

Su contacto permanente con la música popular de tradición oral le ha permitido elaborar una metodología de análisis sintetizada en las amplias introducciones de sus cancioneros, que son verdaderos e inéditos tratados de musicología aplicada, y le abrió durante 12 años las puertas de la cátedra de Etnomusicología en el Conservatorio Superior de Salamanca.

Y es por todo eso por lo que ha recibido el encargo de redactar este primer volumen de la obra *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral*, dedicado a los aspectos musicales, para que sirva de ayuda y orientación a quienes estén interesados por el estudio y conocimiento del soporte musical de los bailes y danzas de tradición oral del país hispano.

Como testimonio del juicio y de la aceptación que ha tenido esta obra, traslado aquí la cita de dos de las recensiones que ha merecido en los dos ámbitos a los que me acabo de referir. La primera es la que escribió Emilio Rey, Catedrático de Folklore en el Conservatorio Superior de Salamanca, a cuya enseñanza han asistido centenares de alumnos desde que él comenzó a impartir la enseñanza en el curso 1987 hasta su jubilación en el curso 2016. La segunda ha sido redactada por José Manuel Pedrosa, Catedrático de Literatura Oral en la Universidad de Alcalá de Henares, y reconocido especialista en literatura oral. Si algún lector se interesa en su contenido, puede encontrar estas dos recensiones en el complemento a este tramo que lleva por título *Escritos complementarios para el tramo 10.*

17.5. El Simposio sobre LA MISA SOLEMNE POPULAR EN LATÍN EN LA TRADICIÓN SALMANTINA (Salamanca, 23-27 de enero de 2006)

Este Simposio, en formato de *jornadas de estudio*, tuvo un precedente que venía de muy atrás y al que quiero hacer alusión aquí, que fue mi relación con Hilario Almeida, un cura salmantino que en cada una de las parroquias donde ejerció tuvo tiempo de redactar un estudio histórico y etnográfico del pueblo. Así lo dejó hecho y publicado en los libros que llevan por título *Historia*

de Cantalapiedra (1991) El Cabaco, en la Sierra de Francia y cuenca alta del Yeltes (1993) y Martinamor, un pueblo en la tierra de Alba de Tormes (1999). Pero lo interesante para el contenido de este epígrafe fue que al mismo tiempo tuvo el empeño de grabar en cada uno de estos pueblos el repertorio tradicional de cánticos litúrgicos y músicas religiosas de tradición oral, no sólo en castellano, sino también en latín, y en especial la misa que en las grandes festividades era tradicionalmente cantada por un grupo de hombres que mantenían la tradición desde tiempos que nadie recuerda. Fue así como logró reunir una amplísima antología de variantes de esta Misa solemne popular que está integrada por el canto de las partes de la misa en latín, a saber, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei. Este viejo repertorio es uno de los más difundidos por un



Una investigación inédita

amplísimo ámbito geográfico de las tierras salmantinas. Como yo también lo había hecho en mis tres cancioneros (Zamora, León y Burgos), recogiendo y transcribiendo todas las misas en latín, y en todas las variantes de solemnidad reflejadas en las forma de canto, muy rápidamente pegamos hebra en cuando nos vimos la primera vez, cuando Serafín Sánchez ('mi' inspector en el Conservatorio Superior de Salamanca) nos puso en relación a los dos.

Cada vez que nos veíamos, con cierta frecuencia nos hacíamos preguntas sobre los posibles orígenes de este repertorio, hasta que un buen día nos animamos mutuamente a preparar una publicación con todas las variantes que nos fuera posible reunir. Él, Hilario Almeida, se comprometió a

la transcripción de las que había recogido, con ayuda de Pascual Barturen, compositor y musicólogo vasco titulado, al que le unía una larga amistad. Y yo me comprometí a tratar de conseguir de la Diputación de Salamanca la publicación de una antología de aquellas músicas, y a ser posible, la ayuda económica para la celebración de una especie de simposio al que podríamos invitar a algunos estudiosos y conocedores



del canto gregoriano fuente indudable, aunque no directa, de las melodías que habíamos recogido. Lograr la ayuda de la Diputación de Salamanca para

la organización del encuentro, buscar los ponentes de aquel simposio, cubrir los gastos de sus dietas y además, y esto era muy importante, conseguir la publicación de la obra, fue para mí bastante fácil, estando el área de Cultura dirigida por un 'profesional de la gestión cultural', como era Javier Valbuena, cuya capacidad de captación del interés de proyectos como el que yo le proponía ya me era conocida desde algún tiempo atrás.

Aceptado el proyecto, buscamos como ponentes para aquellas jornadas de estudio sobre este tema un tanto peregrino, que incluso en el campo del canto gregoriano resultaba tan extraño, a algunos estudiosos relacionados con él, ya que no se trataba de repetir lo ya sabido y conocido a propósito del canto eclesiástico en uso después de la reforma decretada por Pío X, basada en las investigaciones de los monjes de Solesmes, cada vez más discutidas. Hilario propuso la intervención de Pascual Barturen, que había colaborado en las transcripciones melódicas, y la de Serafín Sánchez, su paisano y amigo. Yo me encargué de conseguir o aceptar las de los otros que figuran en el listado de comunicantes, que quedó establecido en la siguiente forma:

- 1. HILARIO ALMEIDA: Misas populares en latín cantadas y transmitidas por tradición oral en la provincia de Salamanca.
- 2. ANTONIO CEA GUTIÉRREZ: Ritual y memoria de la fiesta: La misa de Gaita en Llanes.
- 3. SERAFÍN SÁNCHEZ SÁNCHEZ: Un pueblo de Salamanca y su Misa tradicional. (Crónica de casi una pérdida).
- 4. ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: La misa solemne popular y el canto mozárabe.
- 5. MARCEL PÉRÈS: Jerónimo de Moravia (siglo XIII) y los orígenes del canto llano figurado.
- 6. JOSÉ SIERRA PÉREZ: ¿El canto mixto como fuente temática de las misas populares en latín?
- 7. MIGUEL MANZANO: El contexto de la misa popular en latín.
- 8. PASCUAL BARTUREN: Estudio musical comparativo de las misas transcritas en esta obra (la publicada por Hilario Almeida).

Con todas estas colaboraciones el tema de estudio del simposio quedó aclarado en todos sus aspectos. Las tres primeras aportan los aspectos documentales, sobre todo la de Hilario Almeida, que reúne datos geográficos, fotografías y referencias de cantores, nombres de intérpretes y enumera y estudia detalles de cada una de las 20 misas transcritas. A su trabajo en las transcripciones, Pascual Barturen añade en el estudio musical que redacta algunas aclaraciones importantes acerca de la estructura y sonoridad de cada una de las piezas que integran los documentos recogidos y transcritos por Hilario Almeida y por él mismo. Un vocabulario de términos técnicos, un índice de cantores e informantes y otro de autores citados en el texto de cada una de las ponencias completan las ayudas para el uso de este libro tan singular. Especial interés muestra en el aspecto documental el amplio comentario redactado por Antonio Cea acerca de la *Misa de Gaita de Llanes*, junto con el valor documental y testimonial de una variante más de las mismas melodíastipo recogidas por tierras de Salamanca en un escondido valle de Asturias.

En el resto de las ponencias y conferencias quedan claros un buen número de aspectos del documento objeto de estudio. La aportación de Fernández de la Cuesta deja evidencia de que las misas objeto de estudio no pueden considerarse como una supervivencia del gregoriano de los siglos IX- XII restaurado por los monjes de Solesmes e impuesto por el Papa Pío X a la Iglesia católica entera al comienzo del siglo XX. La intervención de Marcel Pérès, estudioso y 'restaurador' (en audiciones, cursos y conciertos didácticos) de la tradición cantora que siquió viva en la práctica y en las variantes que se van documentando y transcribiendo en un buen número de archivos, aporta ejemplos de unas formas de canto que se apartan mucho de las recogidas y restauradas por los monjes de Solemnes. Otro tanto demuestra la ponencia de José Sierra, centrada en demostrar cómo un mero examen comparativo de la tradición cantora que se documenta en las recopilaciones recientes de la tradición popular demuestra la imposibilidad de que estas misas populares sean una supervivencia del denominado 'canto mozárabe', cuya sonoridad es desconocida por el hecho de que, a excepción de la veintena de melodías transcritas en el denominado Liber Ordinum Emilianense, las contenidas en los códices visigótico-mozárabes están escritas en signos musicales indescifrables. Sí podrían tener alguna relación, afirma Sierra, con las prácticas denominadas cantus fractus o canto mixto, cuya práctica está atestiquada desde varios siglos atrás, conviviendo con el canto gregoriano, que siguió una evolución atestiguada en los cantorales litúrgicos hasta los albores del siglo XX.

En cuanto a mi ponencia, que ocupa cerca de 80 páginas, es un pequeño tratado en el que aparecen todas las variantes y formas del canto

popular litúrgico (muy adornada, adornada, simple y silábica) transcritas en mis cancioneros de Zamora, León y Burgos. El total de 46 ejemplos musicales que incluyo, procedentes, unos de libros de canto mixto y los otros de transcripciones de interpretaciones recogidas por mí, aclaran la afirmación central de mi intervención: que el repertorio recogido es una muestra evidente de que las músicas estudiadas en el



simposio proceden en su mayoría de fuentes escritas (libros de canto mixto, mensurado) de las que hay múltiples ediciones, y que la práctica popular los ha venido usando, de acuerdo con el diferente grado de solemnidad de las fiestas, en una forma simple, silábica, en otra semiadornada, la más frecuente en esas fuentes, y en otra muy adornada y solemne, que con mucha probabilidad procede de la 'contaminación creativa' del uso popular del canto melismático practicado por una tradición que reserva a los cantores mejor dotados la capacidad de 'inventar' adornos a partir de melodías más o menos simples. La propagación de unas tierras a otras sería, muy probablemente, debida a dos factores diferentes. Por una parte, a esa especie de respeto admirativo que los cantores bien dotados ejercen sobre los colectivos de cantores, y por otra del intercambio y de la movilidad de una población en la que siempre hubo gentes que se movían de un lugar a otro, llevando y trayendo todo tipo de usos y costumbres, entre otras la del canto. La

convivencia, la movilidad y el intercambio de las prácticas cantoras que siempre se dieron las fiestas populares, en especial en la 'fiesta grande' de cada pueblo, explica razonablemente la difusión de las realizaciones cantoras más notables, más creativas, y por lo tanto más dignas de ser imitadas explican razonablemente la amplia difusión de las piezas del repertorio. Al cual ha podido contribuir también, sin duda alguna, la movilidad de los sacerdotes, efecto de la voluntad rectora de los obispos.

Como final de esta reseña traslado aquí el texto que a modo de prólogo

escribí como introducción a la edición del volumen de gran formato y 500 páginas que con el título **La Misa Solemne** Latín Popular en en tradición salmantina editó la Diputación Provincial Salamanca. Publicación singular y única en la historia de la recopilación de músicas populares, y que lleva el número 4 de la colección Cuaderno de Notas (Salamanca, 2008).



Tradición, por supuesto, ciertamente salmantina, pero también amplísimamente difundida al menos por todo el cuadrante noroeste de las tierras de España.

ITE, MISSA EST

ITE, MISSA EST eran las palabras de despedida, en latín, con que durante más de medio milenio concluía la celebración de la misa. Traducidas a la lengua más en uso por estas tierras hispanas y en otras muchas por la expresión 'Podéis ir en paz', las escuchan como despedida ritual del celebrante que preside quienes asisten hoy a la misa en cualquier iglesia. Esta frase suena en castellano con un leve y suavizante matiz permisivo, perdiendo aquel leve tufillo imperativo que tenían cuando el cura que terminaba la misa decía, si traducimos literalmente: "Salid, marchad, que la misa ya terminó".

Es precisamente el final de esta frase el que me ha sugerido trasladarlo aquí como epígrafe y título de esta página de presentación. Porque el contenido musical de este libro y la forma en que ha sido recogido y transcrito directamente de la tradición oral atestigua y certifica que, en efecto, la misa ha terminado, *missa est.* Quiero decir: aquella misa en latín, cantada durante los cuatro o cinco últimos siglos en la mayor parte de las aldeas y pueblos al menos en el noroeste de las tierras ibéricas por un grupo de las mejores voces de los hombres de cada lugar, ha terminado, se ha extinguido en la práctica. Como esta obra atestigua y certifica, aquellos solemnes latines cantados sólo quedaban ya en la memoria, casi siempre fragmentada y deteriorada, de unos pocos de aquellos cantores, hoy ya octogenarios en su mayoría, que todavía los entonaban en su juventud y madurez en los días de fiesta grande hasta las décadas 50-60 del siglo pasado.

De esta tradición oral y popular se han recogido testimonios muy escasos en las obras de recopilación de música de tradición oral que a lo largo de todo el siglo XX se

han realizado en toda España. En las páginas del amplio centenar de publicaciones que recogen esta tradición se han transcrito más de 70.000 canciones vocales y toques instrumentales. Pero las melodías de esta vetusta misa popular en latín que, transcritas en escritura musical, aparecen en los cancioneros y recopilaciones de música popular tradicional sobrepasan muy poco la centena. Lo pueden comprobar los lectores de este libro, porque de este exiguo corpus documental se da detallada razón en uno de los trabajos que acogen sus páginas. De ahí la importancia de este volumen, sin duda la fuente documental más abundante de estas músicas rituales que formaban parte, de la misa, en la que el latín era obligatorio hasta que el Concilio Vaticano II autorizó el uso de las lenguas vivas en nos actos litúrgicos.

Esta amplísima antología de variantes musicales de tan singular práctica es fruto del trabajo de recopilación llevado a cabo en la provincia de Salamanca por Hilario Almeida Cuesta, que en el ejercicio pastoral que profesa ha conocido varias y diferentes comarcas, en una especie de obsesión por recoger y salvar del olvido definitivo por lo que él, con razón, siempre pensó, y cada vez más, que era un tesoro escondido y en peligro de desaparición total.

Cuando la colección, de la que las 20 Misas populares en latín que han venido a parar a este libro son sólo una parte, aunque la más valiosa, estaba dispuesta y ordenada y sus autores comenzaban a buscar un patrocinio para la publicación, quiso la suerte que, por un encadenamiento de causas que no es del caso explicar aquí, la existencia de la misma llegase al conocimiento de quien en la Diputación Provincial de Salamanca dirige el Área de Cultura, D. Javier Valbuena, y consiguientemente del Diputado de Cultura, D. Manuel Martín. Ambos percibieron enseguida que la publicación de las transcripciones y las grabaciones sonoras sería buena para la conservación y difusión de este patrimonio musical de las tierras de Salamanca, buena para los salmantinos y buena también para la misma causa de la propia música, tratándose de un material documental tan desconocido, a pesar de haber formado parte de una práctica musical difundida por toda la provincia. En la relación entre ambas partes anduve yo por medio, dada mi ya larga colaboración en casi todas las publicaciones del Centro de Cultura Tradicional, y por ello recibí el encargo institucional de llevar a cabo, primero la organización de unas jornadas de estudio del material recogido, buscando y comprometiendo a los especialistas y estudiosos que pudiesen responder a los interrogantes que planteaba un tema totalmente inédito y casi desconocido por musicólogos y etnógrafos, y posteriormente la puesta en marcha y el cuidado de la edición de este volumen, número 7 de la colección Cuadernos de notas que edita el "Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril" de la Diputación de Salamanca y que recoge las conferencias y comunicaciones de los ponentes, que el índice detalla en las primeras páginas.

Se prepararon las jornadas de estudio, se encuadraron, con el número IX, en el Seminario de Folklore y Cultura Tradicional que los referidos Centro e Institución han venido organizando en sucesivos años, y se celebraron en la semana del 23 al 27 de enero de 2006. La asistencia fue nutrida y en ella predominaron quienes acudían con deseo de recordar o saber algo más sobre una práctica que conocieron, a pesar de lo cual nunca pensaron que tuviese tanta importancia como se le estaba dando con estas jornadas. Como también acudió a la llamada, aunque en menor número, otro numeroso grupo de personas que mostraban curiosidad o interés por saber algo de lo que habían oído hablar a los mayores o habían conocido de pequeños, y media docena de alumnos del Conservatorio Superior de Salamanca, acompañados de algunos de los catedráticos.

En contraste con este grupo, era muy explicable la ausencia total de enseñantes y doctrinos procedentes de las aulas universitarias de Musicología y Etnomusicología,

entretenidos los primeros en aprender a cambiar de sitio y de aspecto papeles de música que en los archivos yacen en el olvido (muchas veces merecido), y los segundos casi exclusivamente en estudiar en las músicas no escritas o escritas todo lo que no es música. Tan sólo algún que otro curioso perteneciente al bloque de los que buscan titulación en estas especialidades apareció algún día suelto entre el público, medio escondido y con cierto aire de despistado. Normal: no se daban aquí créditos por la asistencia, sino lecciones y pistas de conocimiento sobre un objeto de estudio muy interesante, pero muy poco vistoso, escasamente epatante, y sin salidas profesionales inmediatas para quien se ponga a estudiar un tema tan peregrino (¿Misas populares en latín en la provincia de Salamanca?) ¡A quién se le habrá ocurrido semejante convocatoria a perder el tiempo!

Pero además de interesar a los numerosos asistentes, las jornadas dejaron varias cosas claras, y también dejaron abiertos interrogantes casi inéditos, sobre los que habría que seguir buscando respuestas. Porque, evidentemente, no se trataba sólo de revolver en el pasado, de cambiar de urna otro difunto musical más, como a veces se hace en congresos de Musicología, sino de indagar en unas formas de canto apenas estudiadas hasta ahora, en las que han pervivido prácticas musicales vigentes durante cerca de un milenio en la interpretación del cántico eclesiástico en las iglesias de Occidente.

Tres puntos quedaron bien claros y se recogen en las conferencias que reproduce este libro. Primero, que es totalmente impropio y fuera de lugar afirmar que las misas populares en latín son restos de música mozárabe que han pervivido hasta hoy, Segundo, que las fuentes musicales de que proceden esos cantos son, en general, melodías bastante recientes (las más antiguas son de hace poco más de cuatro siglos) y están documentadas. Y tercero, que a pesar de ello, la forma especial en que estas misas en latín se canta(ba)n, en un estilo muy adornado en las variantes más solemnes, podría estar relacionada con una práctica de canto litúrgico casi milenaria, hipótesis que necesita ulteriores aclaraciones.

Además de estos tres puntos, que justifican sobradamente el interés del tema tratado en las jornadas de estudio, quedó también abierto de soslayo otro interrogante. Porque como muestra la lectura de este volumen, gracias a estudiosos inquietos y a grupos que a base de búsqueda y consiguiente práctica van hurgando en un pasado musical parcial y persistentemente ocultado en la investigación, muchos comienzan hoy a preguntarse si la restauración del canto gregoriano llevada a cabo a partir de las últimas décadas del siglo XX por los monjes de Solesmes fue sólo una clara y probada vuelta a las fuentes o también, en su técnica vocal y estilo, una forma de cantar que se puede considerar como un invento tardorromántico, a pesar de que en su día fue presentado como el resultado de una limpieza de músicas corrompidas por el paso del tiempo en una "bastarda derivación del canto gregoriano puro", en palabras de Felipe Pedrell. A este vastísimo campo de investigación, que abarca más de ocho siglos de práctica musical casi totalmente silenciada y olvidada, van uniéndose cada vez más grupos de trabajo, a los que quizá pueda abrir algunas pistas, aunque sea de forma indirecta, el tema tratado en las jornadas de estudio de las que da fe este volumen.

MIGUEL MANZANO Coordinador de la edición (parte teórica)

18. Final de una etapa: mi abandono del proyecto ALCORZA MUSICALIA

Cuando miro hacia atrás, sin ira, a veces tengo una cierta duda sobre si mi salida del proyecto ALCORZA fue un error o un acierto, pero en cuanto repaso los acontecimientos me inclino sin ninguna duda por lo segundo. Aunque ya lo había comprobado cuando miraba hacia atrás, a mis anteriores abandonos (el curato, la Cooperativa Pasby, el grupo Voces de la Tierra y la Obra Cultural de la Caja de Zamora -este último abandono no fue voluntario, desde luego-), cuando me atacaban las dudas sobre si las razones de mis escapadas eran razonables y me llevaban hacia una libertad cada vez mayor o procedían de que yo era un 'culo mal asiento', siempre termino por darme la razón, y cada vez con más certeza a medida que van pasando los años, pues los sucesivos abandonos siempre me han ido haciendo cada vez más libre de condicionamientos, tanto económicos como laborales. Si quisiera resumir esto que afirmo, puedo hacerlo con una simple afirmación: cada vez he conseguido trabajos y ocupaciones que, si bien me han tenido muy entretenido y activo, siempre han sido cada vez más creativos, y en general también más rentables socialmente, aunque siempre hayan incluido también una parte de rutina, como ocurre en cualquier profesión.

Con la clausura del sello RTVE Música se le cerró a Alcorza una de las fuentes, la principal, de difusión de las producciones discográficas, y de forma indirecta también la celebración del formato de conciertos de Alollano, que siempre suponía una inversión previa para pagar los desplazamientos, el pago a los instrumentistas y la publicidad. Gonzalo, que ya iba viendo claro que cualquier día yo iba a plantearle mi salida, iba procurando ampliar el campo de actividades. Los aspectos que más sorpresa me causaron fueron el 'fichaje' de otros dos socios y el compromiso con otro conjunto coral, pues me los comunicó cuando ya eran, no proyectos, sino compromisos ya casi formalizados, sobre todo el primero. Yo acepté de momento este crecimiento, pues la idea de abandonar Alcorza también la tenía muy clara, sin marcha atrás, y se la había comentado a Gonzalo varias veces. Así que durante algún tiempo, no mucho, hablamos varias veces sobre ello, en un plan cordial y sincero, con lo cual mi cese se fue preparando con calma, aclarando todos los aspectos, y quedando en buena relación con los nuevos socios, que también eran amigos y lo siguen siendo hasta hoy, aunque nos veamos muy pocas veces. Cuando llegó el momento en que lo vimos claro, acordamos todos los aspectos, hicimos cuentas (no era muy difícil dada nuestra modesta economía), se me abonó mi modesta participación, y yo me yi libre de un peso que cada vez se me había ido haciendo menos llevadero. Una de las ventajas que para mí tuvo este paso fue liberarme de cierta especie de recelo, que no llegaba a desconfianza, por parte de los cantores de Alollano, al ser yo a la vez socio del coro y lazo de unión, también económico, entre el coro y Alcorza. En un diálogo abierto, todo quedó claro y con números sobre el papel, y yo di un respiro al liberarme de un peso que me había tenido a veces preocupado. Y a partir de entonces quedé en total libertad para administrar mi tiempo, mis proyectos y mis relaciones de todo tipo.