

LA MUSICA EN ESPAÑA, HOY (IX)

# El folklore musical

**E**l espacio que se me ha asignado para esta colaboración me obliga a ser conciso y a no extenderme demasiado en cada uno de los apartados en que he dividido este breve ensayo. En cada uno de ellos encontrará el lector unas cuantas anotaciones de tipo histórico —la historia del folklore musical es larga, pero la de los estudios sobre el mismo apenas sobrepasa una centuria en nuestro país— con las que trato de que el hoy de cada aspecto aquí considerado se vea desde la perspectiva del ayer que lo ha configurado en su estado actual.

Voy, pues, sin más preámbulos, al tema objeto de estas reflexiones y que les sirve de título.



## Miguel Manzano Alonso

Compositor y etnomusicólogo, ha publicado el *Cancionero de folklore musical zamorano* y el *Cancionero leonés*. Es Profesor Especial de Folklore Musical, por oposición, en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

\* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles y Teatro Español Contemporáneo.

El tema desarrollado actualmente es «La Música en España, hoy». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La música española y la prensa*, por Antonio Fernández-Cid, crítico musical y académico de Bellas Artes; *La enseñanza profesional de la música*, por Daniel Vega Cernuda, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid; *La música en la escuela*, por Elisa María Roche, profesora de Pedagogía Musical en el Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Sobre los derechos de autor*, por Claudio Prieto, compositor; *La iniciativa privada en la música*, por Antonio Aponte, licenciado en Ciencias Económicas y Sociología, y María del Carmen Palma, licenciada en Filosofía y Letras; *Música y nuevos medios electroacústicos*, por Gabriel Brncic, compositor; *Ser intérprete hoy en España*, por Alvaro Marías, flautista, director del conjunto «Zarabanda»; y *El pasado en la música actual*, por Miguel Ángel Coria, compositor.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

## **1. *La música española de tradición oral en el momento presente***

Podemos afirmar sin ambages que la tradición oral musical está hoy en España en el final de su última etapa de pervivencia. El deterioro progresivo de las músicas que hasta hace unas décadas animaban la vida y daban fondo sonoro a todos los momentos del día y a todas las épocas del año, ya constatado por los recopiladores de principios de este siglo, se ha convertido hoy en simple agonía y extinción. Aquellos folkloristas daban el toque de alarma ante la invasión de las nuevas modas musicales que llegaban *de fuera* (=de Francia, ¡siempre de Francia!) y causaban el olvido de las tradiciones seculares. Pero hoy estamos asistiendo a la agonía del folklore musical, como consecuencia, en gran parte, aunque no únicamente, de cambios sociales impuestos por razones económicas y políticas. La sociedad rural, último reducto donde ha pervivido la tradición musical oral, ha quedado casi despoblada en tres o cuatro décadas. Y la canción popular tradicional está muriendo simplemente por falta de actores, de protagonistas y de público.

Pero además, este rápido proceso agónico, que constatamos sin entrar a juzgarlo ni a lamentarlo, ha tenido lugar en el contexto de un doble abandono. Por una parte, el del poder político-económico, que, a la vez que ha considerado necesario planificar la reordenación de los núcleos de población de acuerdo con las nuevas necesidades de la sociedad, se ha inhibido completamente de pensar en las consecuencias que podría tener la desaparición casi drástica de unas formas de cultura (y de música, claro está) seculares. Pero también, justo es decirlo, el abandono y la desidia de la sociedad entera, que ha permanecido pasiva contemplando cómo se venían abajo formas de vida, de cultura y de música, costumbres e instituciones que se podrían haber salvado, al menos en parte y como muestras del pasado, y que habrían servido como punto de partida y motivo de inspiración para la creación de un neofolklore que en otros países es un hecho, pero que en el nuestro parece que ha perdido para siempre su oportunidad.

La pervivencia de algunos restos de cultura musical tradicional no contradice en absoluto las afirmaciones que acabo de hacer. La pujanza del cante flamenco en ciertos sectores de la afición musical, las muestras de canción y danza tradicional, más o menos esporádicas, que consiguen celebrar algunos abnegados entusiastas de lo tradicional, el festival anual de la jota aragonesa, la perviven-

cia de algunos grupos de Coros y Danzas, el ejemplo, ya tópico, del baile de la sardana en el mismo centro urbano de la metrópoli catalana, o el no menos tópico del público de un teatro cantando el conocidísimo himno asturiano durante el acto de entrega de los premios «Príncipe de Asturias», y hasta la fuerza arrolladora de *la ola de sevillanas que nos invade*, no son sino muestras aisladas y puntuales, y desde luego no las de mayor calidad ni las más representativas, de lo que la música tradicional fue en el pasado.

Dicho simplemente: hasta hace unas décadas la gente, sobre todo en los ambientes rurales, cantaba, bailaba, tocaba y danzaba, y era capaz de crearse su propia diversión musical. Rara era la persona de oído normal que no sabía de memoria cierto repertorio de tonadas y músicas y que lo cantaba, a solas o en grupo, en infinidad de ocasiones, épocas y momentos. Hoy ya no ocurre eso. Hoy la gente, en música, la de pueblo y la de ciudad, se limita casi siempre a oír, ver, y, consecuentemente, callar. Y ello aún en el caso de que en la memoria y en el recuerdo de muchas personas mayores queden todavía algunas decenas de tonadas que no han vuelto a sonar desde hace décadas.

## ***2. La recopilación del folklore musical***

Los primeros trabajos de recopilación de música tradicional se llevaron a cabo en nuestro país hace más de un siglo. En aquella primera etapa la recogida de cantos populares obedecía todavía a un deseo de renovar el repertorio de la música de salón, imprimiéndole el toque de lo original, de lo pintoresco, de lo exótico. A principios del presente siglo comienzan las recopilaciones sistemáticas pioneras, debidas a los trabajos del burgalés Federico Olmeda (1902) y del salmantino Dámaso Ledesma (1907), y casi simultáneamente la reflexión musicológica sobre los fondos documentales recogidos, de la que Felipe Pedrell fue el precursor más renombrado, aunque no el único.

Durante las cuatro primeras décadas del presente siglo se llevó a cabo en buena parte de las tierras de España la recopilación más importante y amplia de cuantas se han hecho hasta los años ochenta. Enumerar todos los músicos folkloristas que se dedicaron a recoger y publicar cancioneros de música popular sería muy largo. Merece la pena reseñar, sin embargo, que, salvo excepciones rarísimas de patrocinio o ayuda, casi todos ellos emprendieron

esta tarea por iniciativa propia, por amor a las cosas, por tratar de conservar, siquiera en libros, una cultura musical que veían en peligro de mixtificación o desaparición.

Precisamente para responder de una forma institucional a esta necesidad de conservación del patrimonio de la música tradicional, a la que casi sólo la iniciativa privada venía dando respuesta, y como trabajo previo a los estudios de mayor envergadura que ya estaba pidiendo la música española de tradición oral, surge la sección de *Folklore Español* dentro del recién creado Instituto Español de Musicología (año 1934). En la tarea recopiladora encomendada por el I.E.M. toman parte los más prestigiosos músicos del momento, bajo la dirección del etnomusicólogo alemán Marius Schneider. A los puntos menos conocidos del mapa folklórico son enviados en misión recopiladora José Antonio de Donostia, Arcadio de Larrea, Gil Lasheras, R. Olmos, Bonifacio Gil, Manuel García Matos, Juan Tomás y Pedro Echevarría, que vuelven al Instituto con sus colecciones recopiladas ya transcritas.

A la vista de todo este trabajo, parecería que la recogida de materiales de folklore musical y la publicación de cancioneros populares debería hoy estar ya completada en España. Pero esto no es así. El estudioso que hoy tiene interés por conocer la música española de tradición oral se encuentra con el siguiente panorama: las recopilaciones históricas de las últimas décadas del siglo XIX son inaccesibles e inencontrables, ni siquiera en bibliotecas; las obras fundamentales, clásicas, de las cuatro primeras décadas, están agotadas, salvo raros casos de reedición; los trabajos de los misioneros del I.E.M., todavía en manuscrito, siguen esperando su edición para el día de San Jamás, y son, mientras tanto, muy difíciles de consultar, o al menos lo han sido durante muchos años. Y por si esto fuera poco, las últimas recopilaciones sistemáticas, llevadas a cabo en la presente década, vienen a demostrar que lo hecho anteriormente era, en general, bastante fragmentario e incompleto, ya que con un trabajo sistemático de búsqueda, con los medios de que hoy disponemos, todavía se pueden reunir en muy poco tiempo, acudiendo a la memoria de las personas de la tercera edad, colecciones amplísimas en cualquier provincia, a pesar de que la tradición oral está ya en su última etapa de pervivencia. Ahí están para demostrarlo los cancioneros de Galicia, Zamora, Cuenca, León, Huesca, Valencia y Alicante, verdaderas colecciones monumentales que rondan el millar de documentos o lo superan.

El mapa folklórico español, por consiguiente, sigue hoy sin completar, con lagunas cada vez más difíciles de colmar, si no se emprende urgentemente una tarea de recopilación sistemática. Mientras ésta no se realice y mientras los trabajos anteriores no sean normalmente accesibles al estudioso, mal se puede emprender un trabajo de reflexión sobre bases documentales completamente fiables.

En cuanto a las grabaciones de tipo documental, testimonio sonoro insustituible de un pasado y complemento imprescindible de las transcripciones musicales, o base de las mismas, el panorama es todavía más sombrío. La *Magna Antología del Folklore Musical de España* recopilada por García Matos, ejemplar en su género, es eso, una antología que, a pesar de los 330 documentos que contiene, no puede ofrecer, dada la amplitud geográfica que abarca, más que una corta selección de muestras sonoras de una cultura riquísima y abundantísima. El esfuerzo y tesón de que hoy están dando muestra algunas firmas como TECNOSAGA y SONI-FOLK, que se dedican por iniciativa propia a la grabación de documentos sonoros de música tradicional, no pueden cubrir sino una parte mínima de la tarea que está por hacer.

A excepción de España, raro es el país europeo que no tiene ya archivada en documentos sonoros toda la tradición musical del pasado. Aquí seguimos esperando y cubriendo con la iniciativa privada y con precariedad de medios lo que sólo podría hacerse bien y con rapidez si lo emprendiera de una vez por todas quien está obligado a hacerlo.

### ***3. La reflexión musicológica sobre el folklore***

El trabajo de recopilación y publicación documental está por concluir, como acabamos de ver, a pesar de ser previo a todos los demás, pero el análisis científico de la música española de tradición oral está todavía en mantillas. Siguen valiendo hoy casi al cien por cien las palabras que a este respecto aparecen en el prólogo que el I.E.M. redacta, en 1951, como introducción al tomo I del *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid*, recopilado por el profesor García Matos: «España pudo ofrecer —se afirma allí— a las modernas investigaciones sobre etnología musical comparada un vastísimo terreno de experimentación, cuyo estudio —abandonando, como es natural, tanto las hipótesis fáciles de te-

*jer como las fantasías fáciles de construir— está por hacer casi completamente».*

Lo que la reflexión acerca de la música española de tradición oral puede ofrecer a quien se interese por el tema se reduce a bien poco: dos tratados que intentan, más que consiguen, una sistematización de los conocimientos o un esbozo de metodología de análisis del folklore musical; unos cuantos estudios monográficos, ya caducados en gran parte, que han ido encontrando acogida en las páginas del Anuario Musical del I.E.M. o de alguna otra publicación; otros pocos, más actuales, publicados por la Revista de Musicología de la S.E.M., y los escasos trabajos de verdadera reflexión musicológica que ofrecen algunos cancioneros populares, ya que la mayoría de los recopiladores se van por las ramas de los comentarios descriptivos y costumbristas, o se limitan a repetir generalidades, tópicos y vaguedades en las introducciones y comentarios que ilustran el contenido musical de sus obras.

Este panorama semidesértico ya lo describía hace unos años Josep Crivillé en una ponencia al I Congreso de la Sociedad Española de Musicología, que titulaba «*La etnomusicología, sus criterios e investigaciones. Necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral*». El ponente comenzaba el apartado segundo de su intervención, dedicado a la bibliografía sobre los trabajos básicos de etnomusicología dedicados a la música popular española con estas palabras: «*A simple vista podemos afirmar que la investigación de la música folklórica en España está en relación indirectamente proporcional a su riqueza*» .

No obstante, la objetividad de esta apreciación, referida a 1981, es indudable que en el último decenio están apareciendo algunas obras que parecen indicar que la etnomusicología va entrando, por fin, en nuestro país, en una nueva etapa. Podríamos citar como ejemplos de este proceso de renovación, sin tratar de ser exhaustivos, "unas cuantas obras que apuntan en esa nueva dirección. En primer lugar habría que citar algunas realizaciones que el mismo J. Crivillé ha llevado o está llevando a cabo, como la *Música Tradicional Catalana*, obra en la que recoge, sistematiza y reordena todo lo hasta ahora publicado en Cataluña acerca de la música de tradición oral, completándolo con aportaciones propias, y los cancioneros de Cáceres (materiales de M. García Matos), La Rioja (materiales de Bonifacio Gil) y Huesca (materiales de Juan José de Mur), en cuya preparación y ordenación ha tomado parte

este etnomusicólogo. También es reseñable la publicación, aún no concluida, del *Cancioneiro Galego*, recopilado, transcrito y publicado por Dorothé Schubarth, obra que puede ser en muchos aspectos un modelo a imitar. En cuanto a las tres recopilaciones monumentales llevadas a cabo en las tierras valencianas por Salvador Seguí, el propio trabajo de recogida, clasificación, ordenación y comentario ya es de por sí una obra excepcional. Aunque algo más modesta en proporciones, también puede citarse como ejemplar la recopilación efectuada por José Torralba en la provincia de Cuenca, el *Cancionero Popular de la Provincia de Cuenca*. Me permito incluir también en esta relación, y permóneseme la autocita, el voluminoso *Cancionero de Folklore Musical Zamorano*, que recopilé en la década de los 70 y publiqué en 1982, y sobre todo el *Cancionero Leonés*, que estoy realizando en la actualidad, dado que el método de análisis de los elementos musicales que propongo en el trabajo introductorio a esta obra, así como el estudio de variantes de los tipos melódicos en toda la tradición oral del NO. peninsular, parecen estar siendo bien aceptados por la crítica, pues el volumen de la recopilación (más de 2.000 documentos) permite asentar la metodología propuesta sobre bases bastante sólidas.

Además de estos trabajos, enfocados primordialmente hacia la recopilación de folklore musical, es obligado indicar que hay otra serie de obras preparadas y publicadas sobre la base de la colaboración entre músicos y filólogos o etnólogos, que presentan un enfoque más integral del fenómeno de la cultura popular con base en la oralidad, y que sin duda servirán de pauta para otros trabajos similares (\*).

Finalmente, es también digna de notarse, por la singularidad de su metodología de análisis, una monografía de Miguel Ángel Palacios acerca del folklore musical de Castilla y de León, ya que se trata de un trabajo novedoso por su contenido y ejemplar en su género.

El interés de todas estas y de algunas otras obras de menor en-

(\*) Reseñamos sólo algunos de los trabajos más amplios y relevantes: Joaquín DIAZ, José DELFÍN VAL y Luis DÍAZ VIANA: *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, tomos I-V, Valladolid, 1978-1982; Joaquín DIAZ y José Luis ALONSO PONGA: *Autos de Navidad en León y Castilla*, León, 1983; Amador GONZALEZ AYERBE, J. L. ALONSO PONGA y J. DIAZ: *El Bierzo (Etnología y folklore de las comarcas leonesas)*, León, 1984; Maximiano TRAPERO y Lothar SIEMENS: *La Pastorada Leonesa*, Madrid, S.E.M., 1982; varios autores, coordinación de Luis DIAZ VIANA: *Etnología y folklore en Castilla y León*, Valladolid, 1986; varios autores, coordinación de Manuel LUNA: *Grupos para el ritual festivo*, Murcia, 1989.

vergadura, cuya cita omitimos por razones de brevedad, es indudable, pero se queda todavía muy corto en relación con la profundidad y la amplitud que exige el estudio de la música española de tradición oral. No dudamos en afirmar que aún no se han sentado las bases metodológicas sobre las que ha de apoyarse tal estudio. Sigue faltando una obra sistemática que aborde extensamente la iniciación a la etnomusicología de nuestro país; aún no se han redactado las monografías que estudien ampliamente cada una de las diferentes formas y géneros de la canción popular, sobre la base de la musicología comparada, único medio de que las conclusiones con un mínimo de garantía científica sustituyan de una vez a los tópicos y divagaciones. Temas tan fundamentales como la transmisión de la música oral y sus leyes, los estilos de interpretación, la creatividad de los cantores, la transformación de los tipos melódicos y la catalogación de variantes, los sistemas melódicos, la organización rítmica, las estructuras melódicas, la interválica y el ámbito, la relación entre texto y música, la interdependencia entre el repertorio vocal e instrumental, el mapa de las relaciones e influencias entre las diversas culturas musicales que se detectan en la tradición oral española, la pervivencia del folklore musical, la relación del canto gregoriano con algunos géneros de la música popular, por no citar sino unos cuantos de los más importantes, siguen todavía intactos o apenas esbozados.

¿Pues qué decir si entramos en el terreno de la relación de la música de tradición oral española con la de otras culturas y tradiciones orales? Ese sigue siendo el campo de las elucubraciones, las fantasías y las hipótesis. Seguimos viviendo del tópico de la influencia árabe, que todo el mundo sigue dando como segura y decisiva, ignorando que hace ya casi cuarenta años que ha sido puesta en sus justos (y escasos) límites por Marius Schneider en uno de los trabajos más seriamente elaborados que se han escrito. Seguimos citando, sin comprobarla mínimamente con hechos musicales, la hipótesis de la influencia bizantina, lanzada por F. Pedrell. Y seguimos acudiendo a nuestras raíces celtas o romanas, griegas o fenicias, para buscar una escapada a cualquier fenómeno musical que nos resulte extraño o incomprensible. Sin embargo, seguimos sin tener en cuenta en nuestras reflexiones y análisis todo un cúmulo de datos musicales que nos pueden proporcionar colecciones enteras de documentos sonoros pertenecientes a culturas musicales arcaicas, hoy bien investigadas y accesibles, con cuyo conocimiento podríamos, quizá, comenzar a desvelar algunos

de los puntos todavía más oscuros acerca de los orígenes y remotos parentescos de nuestra cultura musical tradicional.

Esto es, a nuestro juicio, el panorama que ofrece la etnomusicología en España: un campo inmenso en el que apenas se han comenzado a abrir pistas de trabajo, y que está esperando desde hace mucho tiempo músicos voluntariosos y bien preparados.

#### ***4. Otras actividades en torno al folklore musical***

En paralelo con los trabajos de recopilación de la música de tradición oral han ido apareciendo ya desde el principio una serie de actividades relacionadas con ella. A menudo esas actividades son consecuencia del resultado de tales trabajos, porque una colección de cantos populares siempre es enormemente sugerente para cualquier espíritu inquieto. Pero sucede también con mucha frecuencia que la recogida de materiales folklóricos, y particularmente el uso que se hace de ellos, adquiere un valor de medio o instrumento para determinados fines o intenciones, musicales o extramusicales.

Una de las más frecuentes ha sido, sin duda, *la utilización de la música popular como material temático por los compositores*, bien tomado puntualmente, bien como punto de partida para obras de cierta envergadura. La encontramos ya desde las primeras obras de recopilación del siglo pasado, debidas a J. Inzenga, I. Hernández, R. Calleja y algunos otros, que destinaron sus colecciones, arregladas para canto y piano, al repertorio de música de salón. Desde entonces hasta hoy mismo, raro es el compositor que en alguna de sus obras no ha hecho alguna experiencia de acercamiento a la música de tradición oral, tomándola como base temática o como referencia más o menos explícita y puntual. Se suele citar siempre, en forma ya casi tópica, la obra de Manuel de Falla, y sobre todo sus *Siete canciones populares españolas*, como una realización ejemplar de la conjunción de lo popular y lo culto. Pero un examen detenido de la obra de los compositores españoles más renombrados de este siglo y de muchos otros menos conocidos, que en ocasiones han alcanzado cotas muy altas, revelaría, sin duda, que la deuda de la música de autor para con la música de tradición oral española es amplísima.

Bien es verdad que hoy se da escaso valor a este *nacionalismo musical*, al que se califica como tardío, reiterativo y tópico; es

más, como causante, en buena parte, de que la música española haya permanecido durante décadas enteras de espaldas a los movimientos renovadores del lenguaje musical y metida en un *impasse* del que sólo hoy está saliendo. Creemos que este juicio es injusto, y que la búsqueda de las raíces de una cultura musical tradicional no sólo no esteriliza la capacidad creativa, sino que puede conducir a un músico hasta los más avanzados lenguajes. La profundidad, la fuerza y la originalidad de la obra de Béla Bartók, debida en gran medida a esa búsqueda, puede ser un caso paradigmático, y no el único.

Una cosa es cierta: el músico español, en general, es un ignorante del folklore musical. Lo mira con cierto desprecio, lo considera como una música menor, desconoce la tradición oral en sus fuentes directas e indirectas, y cuando por alguna razón se acerca a ellas, carece de la visión de conjunto y de la capacidad de análisis necesarias para escoger lo mejor. Quizá en este punto, más que en otros, haya que buscar la causa de la mediocridad de buena parte de las obras relacionadas más o menos estrechamente con la música popular española.

Otra de las actividades en torno a la música de tradición oral que merece la pena recordar es su *conocimiento y divulgación*. Desde muy pronto esta actividad fue impulsada por personas, instituciones y grupos que reconocieron en la música popular una gran importancia en la formación, a todos los niveles. Es obligado citar y poner de relieve, por la influencia que tuvo durante las primeras décadas de este siglo, la labor emprendida por la Institución Libre de Enseñanza, que desde el principio incluyó entre las materias de enseñanza el arte popular en todas sus manifestaciones. Músicos folkloristas tan renombrados como Eduardo Martínez Torner y Rafael Benedito colaboraron en la I.L.E. para la recopilación de un repertorio básico de canciones que todo español culto debería conocer y cantar, y también para su divulgación en las Misiones Pedagógicas, en las Colonias de Vacaciones, en la Residencia de Estudiantes y en otra serie de actividades formativas que la Institución llevó a cabo. El fruto de este trabajo fue muy abundante y los efectos de aquellas tareas divulgativas llegan hasta hoy, más o menos veladamente. El cancionero español básico, en la forma en que todavía hoy muchos lo conocen, integrado por un centenar de canciones de todas las regiones y provincias de España, es un fruto de aquella labor formativa. La selección, hecha con gran instinto musical y conocimiento de la tradición oral, si-

que siendo válida hoy en gran parte, aunque sea preciso completarla y ampliarla de acuerdo con los nuevos fondos hoy recopilados.

Otro eficaz medio de divulgación del folklore musical ha sido *la actividad coral*. Muy pujante en las primeras décadas de este siglo, debilitada en los años 40-60, está hoy en vías de restauración. Lo que la memoria colectiva de cada región, comarca o provincia debe a la labor recopiladora y a la divulgación coral que ejercieron por todas partes un buen número con mayor o menor preparación, y a menudo con no poca abnegación, está muy lejos todavía de ser conocido y apreciado en su justo valor. Decenas, centenares de canciones populares han pasado a ser el símbolo musical representativo de un determinado grupo o colectividad como consecuencia del conocimiento que de ellas han tenido por medio de las interpretaciones corales. Es cierto que el repertorio coral compuesto sobre la base de la música popular está hoy pidiendo una renovación urgente, ya que sigue siendo un tanto reiterativo y no va acorde con el avance de los trabajos de recopilación. Pero esa renovación y revitalización, tan pujante en otros países, sólo puede ser entre nosotros consecuencia de esa formación integral del músico, que todos estamos pidiendo.

En las dos últimas décadas ha tomado auge un nuevo estilo de divulgación de la música tradicional: la denominada *música folk*, interpretada por los *grupos folk* o *cantantes folk*. Este tipo de música es un fenómeno cultural todavía no estudiado y que, sin embargo, ha protagonizado una forma y estilo hasta ahora inéditos de presentar el repertorio folklórico. Surgida hacia finales de la década de los 60, en gran medida como efecto de un mimetismo hacia la *canCIÓN folk* de raíz angloamericana, y patrocinada e impulsada en algunos de sus intérpretes más notorios por ciertos sellos discográficos que vieron en aquel estilo algunas posibilidades de ampliación del catálogo, la música folk ha conocido un auge enorme en torno al año 1980, que marcó quizá el momento de mayor vigencia de este estilo.

Los grupos y cantantes folk son mirados en general con muy poco interés por los músicos profesionales. Estos, influidos por una presentación en la que a menudo se evidencia una falta de oficio, de la que resultan unas realizaciones repetitivas, tópicas y a veces incorrectas, no suelen ver en el repertorio folk más que una música de aficionados. Esta postura un tanto cerrada impide, creemos, apreciar una serie de aspectos positivos que este tipo de mú-

sica comporta. La música folk ha logrado ampliar en gran medida el repertorio de melodías tradicionales popularizadas, influyendo así positivamente en la memoria colectiva, y ha conseguido interesar a un público amplísimo, sobre todo joven, que de otra forma no habría conocido en absoluto la música tradicional. Por otra parte, no se puede considerar este estilo de música como un fenómeno simplemente comercial, situándolo en el mismo plano de la música de puro consumo. Creemos que la colaboración entre buenos músicos y los grupos y cantantes folk podría dar como resultado, al igual que lo ha dado en otros países (piénsese, por ejemplo, en algunos de Latinoamérica) el nacimiento de una especie de *neofolklore*, de una música de calidad, con amplia difusión, con raíces en nuestro pasado, pero a la vez con un lenguaje renovado en el aspecto musical y en el contenido de los textos.

## 5. *Folklore musical y política*

La actitud de los responsables del poder político para con la música popular se viene reflejando desde hace tiempo en un comportamiento de doble cara: por una parte se han desentendido de cualquier problema relacionado con ella; por la otra la han puesto a su servicio cuando la han necesitado para sus fines. Aunque esta dicotomía se da en el contexto más amplio de la actitud de los políticos hacia la música y sus problemas, la singular configuración de la música tradicional, como *popular* que es, adquiere connotaciones especiales que merece la pena detenerse a considerar brevemente.

De la indiferencia casi general de los personajes políticos hacia el folklore musical no hay ninguna duda. Ya hemos afirmado de pasada que la agonía en que hoy se encuentra la música tradicional, lo mismo que el resto de las manifestaciones de la cultura popular, se debe ante todo a causas económicas y sociales, en las que las decisiones políticas tienen una influencia decisiva.

En cuanto a la utilización de cualquier manifestación de la cultura tradicional, y en particular de la música, por parte de los políticos, a todos los niveles, no hay más que abrir los ojos para verla y recordar la historia para constatarla. Consideremos a modo de ejemplo un caso sintomático, del que existe abundante material escrito: los *cancioneros populares*. Basta con leer los prólogos e introducciones de las obras de recopilación musical para constatar

cómo, a excepción de contados casos de ayudas económicas a un trabajo de investigación, la preparación de estas obras se debe al desvelo y al sacrificio de músicos que han emprendido por iniciativa propia una labor de recuperación de la cultura musical tradicional. «Resulta bochornoso —así lo hemos dejado escrito en el prólogo a nuestro Cancionero Zamorano— leer las palabras de agradecimiento con que los pacientes y sacrificados buscadores de la cultura musical tradicional se han humillado ante las Diputaciones Provinciales, que se gastaron una suma insignificante en la edición de unos libros cuya preparación había costado horas y horas de trabajo, jornadas de desplazamiento, estancias, kilómetros de carreteras y caminos, que quedaron por cuenta de quien las había hecho. Y precisamente quienes no daban un paso sin cobrarlo a cuenta del erario público, quienes no hacían un desplazamiento que no acabara en banquete oficial, eran los que recogían las alabanzas que a otros se debían, por haber concedido una limosna humillante para que viera la luz un libro cuya preparación deberían haber estimulado y financiado con dinero público desde el primer momento».

Palabras un tanto retóricas estas que dejábamos escritas hace unos años, pero por desgracia verdaderas casi al cien por cien. Un caso extremo de la actitud que reflejan es el de *Cancionero Segoviano* de Agapito Marazuela. Otra recopilada por su autor en las primeras décadas de siglo, distinguida en 1932 con el Premio Nacional de Música, tuvo que esperar hasta el año 1964 para ser editada, y nada menos que por la Jefatura Nacional del Movimiento de Segovia, y con un prólogo en el que el entonces Gobernador Civil no olvida celebrar que un hombre cuya independencia le llevó a una situación de marginación recibiese *alborozadamente* el patrocinio de la edición.

La situación de precariedad que se refleja en estos hechos ha cambiado muy poco. Rara es la institución pública que se adelanta hoy a lanzar una convocatoria previa para trabajos de recopilación de folklore musical con una dotación digna, que anime a buenos profesionales a realizar el trabajo. La mayoría de las ayudas son postumas a la realización de la investigación, y cubren únicamente la edición de los cancioneros. Mientras la recogida de materiales de folklore musical siga dependiendo básicamente de la iniciativa privada, el Cancionero Popular Español no llegará a ser una realidad.

Al tratar el tema de la relación entre folklore y política es obli-

gado hacer referencia a la obra de la Sección Femenina de F.E.T. y de las JONS y recordar algunos aspectos de su labor que no siempre se tienen en cuenta al valorarla. En primer lugar, que como motor principal de toda la actividad de aquella institución paraestatal hubo una intencionalidad política que marcó profundamente el estilo y el alcance de la misma: se trataba de demostrar que en la nueva situación política la gente vivía contenta y las instituciones populares habían recuperado su prístina esencia. En segundo término, que las actuaciones de los Coros y Danzas no eran siempre protagonizadas por el mismo pueblo, por los cantores y bailarines «autóctonos», sino por otros que aprendían su repertorio y les sustituían, lo cual plantea muy serias dudas acerca de la eficacia de la conservación y restauración de que la Sección Femenina se proclamaba artífice. Y finalmente, que la labor de la S.F., brillante en el aspecto coreográfico, fue muy exigua en lo musical, ya que se centró en la música que servía de soporte a la danza y el baile, olvidando el resto de los géneros del repertorio tradicional. Bajo esta perspectiva hay que considerar la labor de esta institución, que llenó casi cuatro décadas de actividad folklórica, cuando se haga su historia.

Con la llegada del régimen democrático, la relación del folklore con la política ha cambiado mucho. El montaje levantado por la Sección Femenina se vino abajo en cuanto dejó de ser necesario para dar al poder político una imagen de populismo, y desde el momento en que los *mandos* que sostenían el tinglado pasaron a ser funcionarios(as) del Ministerio de Cultura. Los grupos de Coros y Danzas perdieron su principal razón de ser, y sólo han sobrevivido los pocos que han conseguido acogerse a un nuevo patrocinio.

Las actividades relacionadas con el folklore musical han pasado a depender de la iniciativa privada de personas o grupos sensibles a la cultura popular tradicional. Unos pocos nos seguimos dedicando a estudiarlo en sus aspectos musicales y a enseñarlo como cultura musical de un pasado, cuyo conocimiento no puede traer más que beneficios al profesional de la música. Otros, movidos por una especie de *ecologismo cultural*, tratan de que sobreviva y, con mejor o peor suerte, han tratado de encontrar la manera de interesar por su ocupación a instituciones, sobre todo públicas, y de conseguir una financiación, a poder ser estable, para tareas relacionadas con el folklore musical y con todo su entorno etnográfico.

Así las cosas, la pervivencia de la música tradicional es in-

cierta y desigual. Donde alguien ha logrado convencer a los políticos de turno de que la música popular es un bien social y cultural, y por lo tanto, da buena imagen el favorecerla, cierta continuidad de la misma, aunque sea mínima y un tanto artificiosa, está asegurada. Pero donde la *autoridad competente* piensa que ya está bien de actos folklóricos, y que hay que dedicar los presupuestos de cultura, siempre exigüos, a otros menesteres más urgentes, la música tradicional sigue su proceso de extinción normal.

En todo caso, la *refolklorización* es una tarea delicada que exige tener las ideas muy claras acerca de lo que en música es un valor perenne y un testimonio cultural del pasado, válido para el presente. De lo contrario, se puede convertir en mero montaje administrativo para organizar una serie de actividades que acaban sirviendo, más que a la música tradicional, a otros planes e intereses que muy poco tienen que ver con ella. La Sección Femenina ya pasó a la historia, pero no siempre sus métodos y estilo.

## ***6. La enseñanza del folklore musical***

La necesidad de concisión me obliga también en este último punto a ser casi esquemático en la exposición de un aspecto que por sí solo podría llenar muchas páginas.

Como punto de partida, viene bien recordar algo que es evidente: si ya la música es en nuestro país una actividad artística superflua, de la que en el cuadro general de saberes, culturas y aficiones necesarias a la persona se puede prescindir, el folklore musical lo es todavía mucho más. El propio gremio de los profesionales de la música, ya lo hemos indicado de pasada, lo considera, al menos en la práctica, como un tipo de saber musical menor, cuyo desconocimiento no supone una carencia grave para el oficio de músico, a cualquiera de los niveles y especialidades en que se ejerza.

Hay algunos hechos sintomáticos que revelan este estado de cosas. A pesar de que en los planes de enseñanza de los Conservatorios, vigentes desde 1966, es obligatorio un *curso descriptivo de Folklore* en el Grado Medio, muy raro es el Centro donde este curso se imparte. En cuanto a los  *cursos analíticos de Folklore Musical*, que forman parte de las enseñanzas del Grado Superior, en la especialidad de Musicología, tan sólo se han podido estudiar hasta ahora en un Centro estatal: el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Pero hay más: de las plazas de Folklore Mu-

sical convocadas para el concurso-oposición de 1989, tan sólo se ha cubierto una, la que ganó quien suscribe estas líneas, quedando vacantes otras dos, lo cual demuestra la escasez de especialistas en la materia.

¿Pero a quién puede extrañar esta falta de especialistas? ¿Qué estímulo o motivación puede tener un estudiante de música o un profesional para dedicarse a fondo a una especialidad de la que ignora casi todo? ¿Cómo alguien puede animarse a preparar un temario que sólo cuando lo lee por vez primera le revela que el Folklore Musical es una verdadera especialidad que exige una dedicación larga, y no sólo un entretenimiento para aficionados que no valen en música para otra cosa?

Y, sin embargo, no hay otro camino que la enseñanza especializada para que la etnomusicología tenga, por fin, el lugar que le corresponde en la formación del profesional de la música. De todo profesional, pero sobre todo del compositor y del pedagogo. Este impulso *desde arriba*, del que se están sentando las bases con la ampliación de las posibilidades de estudio del Folklore en los Conservatorios Superiores, junto con el otro impulso *desde abajo*, desde «*las primeras letras*», que todos estamos esperando, es lo único que puede acabar con la situación del Folklore Musical, que por el momento nos parece bastante precaria.

## ***Final***

El panorama que hemos descrito en estas páginas es más bien oscuro, pero nos parece real. Creemos que el reconocimiento práctico del valor del Folklore Musical dentro del campo de la música española va para largo. No compartimos en absoluto el optimismo que refleja un reciente editorial de la revista *Ritmo*, según el cual se detectan en España síntomas de revitalización del folklore. Quienes hayan leído las páginas anteriores verán claras nuestras razones. Sí consideramos necesaria, sin embargo, una puesta en común de los puntos de vista de todos los que en este país nos dedicamos al estudio de la música tradicional, que se propone en el citado escrito. Pero ese encuentro sería necesario, más que para congratularse por el auge del Folklore Musical, para sentar las bases orientativas de unas tareas fundamentales que están todavía por terminar, a pesar de que desde hace varias décadas se planificaron y proyectaron en encuentros y reuniones como las que hoy se siguen proponiendo. •