

## LO SAGRADO Y LO PROFANO, LO POPULAR Y LO DOCTO EN LOS CANCIONEROS SALMANTINOS (II) \*

### La música popular salmantina en la obra de algunos compositores contemporáneos \*\*

«También es claro que la tradición cultural, familiar, vital y dinámica de un pueblo no puede tener vigencia si se convierte en una tradición anquilosada y muerta, si no recoge los nuevos elementos»<sup>27</sup>.

CARDENAL TARANCON

«Sólo quien encuentra en los otros, inventa por sí mismo y sólo quien crea en el presente, hereda el pasado»<sup>28</sup>.

OLEGARIO GONZALEZ DE CARDEDAL

### LA MUSICA POPULAR SALMANTINA COMO BASE DE INSPIRACION CREADORA

Que la canción popular de un pueblo sea fuente de inspiración para los compositores de esta época (nativos o foráneos) es cosa más que sabida,

\* La primera parte de este trabajo se ha publicado en *Salamanca*, Revista Provincial de Estudios, 14 (octubre-diciembre 1984).

\*\* El hecho de que considere únicamente a dos compositores, en este trabajo, se basa en que parte de las obras que se analizan en él, integran el programa interpretado en el Casino Obrero de Béjar, el 4-I-85, con el Coro «Voces Blancas Salmantinas» y que motivó esta publicación. Pero esto no significa que otros compositores salmantinos no hayan tenido en cuenta el motivo musical popular de esta provincia, como parte importante de su obra creadora, a veces con proyección universal como la de Gerardo Gombau. Todos y cada uno de los compositores relacionados a continuación, por orden cronológico con respecto al nacimiento, son también merecedores de una atención más profunda y detallada:

- Dámaso Ledesma Hernández: Ciudad Rodrigo (Salamanca) 1866 - Salamanca 1928.
- Hilario Goyenechea e Iturria: Irún (Guipúzcoa) 1875 - Salamanca 1951.
- Bernardo García-Bernalt Huertos: Vitigudino (Salamanca) 1885 - Salamanca 1958.
- Gerardo Gombau Guerra: Salamanca 1906 - Madrid 1971.
- Manuel Parada de la Puente: San Felices de los Gallegos (Salamanca) 1911 - Madrid 1973.
- Constancio Palomo González: Valdemoro (Madrid) 1912 - Salamanca 1982.
- García-Bernalt Hernández, José: Salamanca 1912 - Madrid 1975.

27 Cardenal Tarancón, op. cit., 9.

28 González de Cardedal, O., *España por pensar* (Salamanca 1984) 56.

porque de todos es conocido el fenómeno llamado *nacionalismo musical*. Pero no se trata de analizar obras que pudiesen entrar de lleno en la corriente nacionalista, tomando como base la canción popular salmantina. Las obras doctas que, a mi entender, entroncan perfectamente con lo expuesto en la primera parte de este trabajo y que, en gran parte, pertenecen a ese *mundo*, son algo muy sutil que nos acerca a veces al ambiente *modal*, perdido durante tantos años para los que no han estado profundamente vinculados al canto gregoriano o al estudio riguroso y vivencial de la canción popular que no ha sido deteriorada.

La construcción armónica de la canción popular salmantina es, con frecuencia, sorprendente. Encierra tal cúmulo de sabiduría en algunas modulaciones<sup>29</sup> y son tan frecuentes los cambios de ritmo y compás que hace pensar muchas veces sí (como ocurre en la música de la India, aunque por distintas razones) no será una música popular y erudita a la vez. De lo que no me cabe duda es de que, frecuentemente, las tonadas populares salmantinas y algunas tocatas, en su «ser natural», no andan muy lejos de la erudición. Difícil resulta precisar los matices diferenciadores de ambas músicas en la de sabios compositores que aman, viven y respetan la fuente original popular, tras su profunda formación musicológica y musicográfica.

Con todo este bagaje, el compositor sabe ver y valorar la fuerza que se le ofrece, se inspira en todo ello y lo trata en sus creaciones, sin destruirlo, porque forma parte de sí mismo. Cuando esto ocurre, es casi imposible determinar a quién corresponde la mejor parte y quién enriquece a quién: ¿la inspiración popular al sabio re-creador o éste a la primera?

El Profesor Dionisio Preciado, en su profundo estudio sobre Alonso de Tejada dice: «...El cantar polifónico está impregnado de giros y maneras gregorianas que el compositor los empleaba sin pretender aludir a una pieza determinada del repertorio sacro. Sucede lo mismo que en los compositores modernos de fuerte solera folklórica. Escriben música de inspiración folklórica, pero no se puede precisar, a veces, el canto popular que ha servido de base. Piensan en folklore, como los polifonistas en gregoriano»<sup>30</sup>. En el caso de las obras y autores que considero a continuación, se abarcan las dos circunstancias: sin querer piensan en gregoriano y transmiten un *color modal* y, espontáneamente también, tratan elementos del folklore musical salmantino tan vivido por ellos, y tantas veces relacionado con el gregoriano. La resultante suele ser: la aproximación al *ambiente modal*, muchas veces; y una composición siempre fresca, fluida y sencilla, que no simple.

<sup>29</sup> Ledesma, D., op. cit., 144, n.º 4 y 5; 155, n.º 13 (p. ej.).

<sup>30</sup> Preciado, D., op. cit., 143.

EL HIMNO, A TRAVES DEL ELEMENTO MUSICAL POPULAR:  
HACIA UNA PERFCCION VIVIENTE

Esa fluidez y frescura a que aludía en el punto anterior, pueden apreciarse hasta en un género musical, *el himno*, en la actualidad tan ajeno a estas características. Y no me refiero a los himnos que exaltan sentimientos patrios o guerreros, por supuesto.

Con frecuencia, hasta los himnos dedicados a los santos patronos de nuestros pueblos y compuestos en lo que va de siglo, resultan rígidos por exceso de marcialidad unas veces, o por inspiración neo-romántica otras.

Salamanca ofrece piezas tan admirables como la que el Profesor Sánchez Fraile<sup>31</sup> dedicó a Nuestra Señora del Cueto y que posteriormente (tras el cambio de texto llevado a cabo por D. Felicísimo Martín, autor también del texto anterior) se convirtió en *Himno en Loor de Nuestra Señora de la Vega, Patrona de Salamanca y su tierra*, por expreso deseo del entonces obispo de Salamanca, Fray Francisco Barbado Viejo, O.P., que supo valorar la grandeza de la composición musical, tras escucharla al poco tiempo de su llegada a Salamanca, el 11 de abril de 1943.

31 Sánchez Fraile, A., *Robliza de Cojos* (Salamanca) 1903-Salamanca 1971.

A LOS RUMBOSOS Y DEVOTOS MAYORDOMOS, DE LA VIRGEN DEL CUETO, DE ESTE AÑO DE 1941. LOS AUTORES

## Himno a N<sup>ra</sup> Señora del Cueto

SOBRE TONADA POPULAR SALMANTINA.

Letra de **CORO** Música de

FELICISIMO MARTIN, Pbro. (=Párroco de Matilla.) ANIBAL SÁNCHEZ FRAILE, Pbro.

ORGANO

ANDANTE RELIGIOSO

*f*

*mf*

*mf*

,Sal - ve. Rei - na y Se - ño - ra — de mis campos flo - ri —



Al Excmo. y Rvdmo. Sr. Doctor  
fr. Francisco Barbado Viejo, O. P.

Obispo de Salamanca

entusiasta restaurador del culto a

Nuestra Señora de la Vega

Patrona de Salamanca

## Himno a N<sup>a</sup> Señora de la Vega

PATRONA DE ESTA CIUDAD DE SALAMANCA I SU TIERRA

(en tonada popular salmantina)

Letra de **FELICISIMO MARTIN, Pbro.=Párroco de Matilla.**      CORO      Música de **ANIBAL SANCHEZ FRAILE, Pbro.**

ORGANO

ANDANTE RELIGIOSO

*f*

*mf*

A-bre, Ma-dre, tus bra-zos — al pue-blo que a Ti — lle —

mor Sa-la-man-ra te a-cla-ma, jeh, Vir-gen de la Ve-ga!

sus vi-das te o-fre-re, sus al-mas te en-tre-ca, ex-tu-bera-ri-a tu

*f*

*rit.* *rit.*

ESTROFA

(lo stesso tempo)

ORGANO

trémolo

TENOR solo *mf* con sordina

Fuis-te hu-mil-de y pia-do-sa, pru-den-te cas-ta y

anular vibrato

*p* *p*

Ej. 14

Tras el análisis de la línea y ámbito melódicos, cadencias, cambios de compás y adornos melismáticos (expresados gráficamente o insinuados) no me queda duda de que la canción inspiradora de este Himno es una vieja *tonada* del carnaval de Aldeadávila de la Ribera<sup>32</sup>, a partir de la cual el profesor Sánchez Fraile supo darnos una inspirada creación armónica, en su acompañamiento para órgano y en la modulación que nos introduce a la estrofa.

En el estribillo cambia el orden de la primitiva canción: la primera fase del Himno se inspira en la segunda parte de la canción de Aldeadávila de la Ribera que, pese a los cambios y pese al elaborado acompañamiento de órgano, se mantiene viva con sus *floreos* salmantinísimos, orgullosos de su pasado en el rico presente que ha sabido brindarle su nuevo creador.

La mejor prueba de pervivencia de la forma primitiva, en la formidable composición de Sánchez Fraile que nos ocupa, es la hermosura de su línea melódico-ritmica reforzada únicamente por la «gaita» y el tamboril tradicionales.

Nunca me hubiese atrevido a interpretar el Himno con dichos instrumentos, de no haber sido solicitada la actuación del *Grupo Voces Blancas Salmantinas* para la Fiesta del año 1974, en la ermita de Nuestra Señora del Cueto, con la única condición de que cantásemos su auténtico Himno. Bien conocido me era el estado lamentable en que se encontraba el viejo armonium del Cueto y no dudé en introducir el tamboril y la «gaita» por todo acompañamiento. El resultado fue tan positivo que decidimos realizar en esta forma la grabación de este Himno, al introducirlo en el trabajo monográfico que (en honor al profesor Sánchez Fraile) realizamos con el Grupo, en 1979<sup>33</sup>.

Esto no significa, por supuesto, ignorar la evidencia del enriquecimiento adquirido por la línea melódica, con el acompañamiento de órgano que en ningún momento estorba a las formas primitivas, sino aportar una personalísima visión del Himno que nos acerca aún más a las mismas, y también meditar hasta qué punto se puede estar de acuerdo con Claude Roy<sup>34</sup> cuando generaliza sobre «la canción popular, creación incesante»: «...vemos aquí en movimiento esa colaboración admirable del usuario con el autor, del ser

32 Sánchez Fraile, A., op. cit., 144, n.º 188; *Nota*: La composición del Himno es posterior a la recopilación del canto, pero no a la edición del Nuevo Cancionero Salmantino que no se realizó hasta el año 1943.

33 Voces Blancas Salmantinas - Magadán Chao, P., *Por tierras Salmantinas*, ECPL-3031, RCA (Madrid 1979) Cara A, n.º 9. Magadán Chao, P., *Por tierras Salmantinas*, libretto adjunto al disco (Madrid 1979) 6.

34 Citado por Samuel, C., *Panorama de la música contemporánea*, tr. por B. Marañón (Madrid 1965) 89.

anónimo con el especialista, del «analfabeto» con el letrado. Las interpolaciones y las variaciones, las asociaciones y las sugerencias, transforman profundamente el texto original y le dan esa perfección viviente que no siempre poseía en su aparición».

Esa *transformación profunda* de las fuentes originarias será admisible cuando, como en este caso y en los que analizaré después, el enriquecimiento formal sea capaz de transmitir esa *perfección viviente* que preconiza Claude Roy y que el Profesor Sánchez Fraile consigue para la *tonada* de Aldeadávila de la Ribera convertida en Himno en Llor a Nuestra Señora de la Vega y en el que el Andante Religioso equivale a la majestuosidad y elegancia que saben imprimir a sus tonadas las gentes de la comarca salmantina de los Arribes del Duero.

Esta tonada, que, como señala el Cancionero, *se puso de moda durante el Carnaval* y que hoy pervive en Aldeadávila de la Ribera, como he podido comprobar personalmente, acusa en especial un gran lirismo. Me inclino a pensar que a ello contribuye el hecho de que la mayoría de sus estrofas estén puestas en boca de la enamorada (como en las cántigas de amigo de la lírica medieval galaico-portuguesa) tanto en las que aparecen en el Cancionero de Sánchez Fraile (A) como en las estrofas que recogí en 1977, cantadas por Tomasa Holgado y Concepción Montes de Barrios, ambas de Aldeadávila de la Ribera (B).

(A)

La Partida «La Granada»,  
sale con gusto a cantar,  
permiso le hemos pedido  
a esta nueva autoridad.

Me prepare usted, madre,  
la batita encarnada.  
Voy a ver mis amores  
esta tarde en la plaza.

Con la bata encarnada  
me doy de colores  
y en mi compañía  
un ramo de flores.  
Le digo a mi amante  
mira cuál escoges.

(B)

¡Amor mío, amor mío!  
no sé a quién compararte,  
tan majo y tan «arriscao»  
cuando te veo por la calle.

Me corto la melena,  
me miro al espejo;  
siempre estoy pensando  
en el que más quiero.  
¡Cuántos minutitos  
me quitas de sueño...!

La herencia del lirismo de esta tonada recogida en el Himno, que sabe transmitir una emoción intensa, le aleja por completo de la rigidez marcial de tantos himnos eclesiales (que no religiosos) harto frecuentes. La solemnidad que se adivina en la transcripción de la tonada, y que yo comprobé a través de la información recibida, resulta enriquecida en la composición de Sánchez Fraile al transformar en compás de 3/2 los compases que en la tonada se han recogido a 3/4. Y al cambiar en la estrofa el compás de compasillo por compás binario, se infunde una flexibilidad muy conveniente para la interpretación.

Indudablemente, el Profesor Sánchez Fraile estaba en la entraña de la música popular salmantina por sí mismo, y su forma de hacer responde al ideal que Bela Bartok<sup>35</sup> exigía para el compositor de música erúditá contemporánea: «La música popular puede ejercer una influencia profunda si el compositor conoce la música campesina de su país tan bien como su lengua materna... estimo que la música popular no puede ejercer una influencia verdaderamente profunda sobre el compositor que no se entrega a la exploración personal en el mismo lugar en que escucha los aires populares cantados por los mismos campesinos... es de una importancia capital para el compositor transportar en el carácter íntimo (en ese «algo» que escapa a cualquier definición) de la música popular a la música culta, introducir en su música el aire que crea la interpretación popular...».

Estimo que este ideal se hace realidad tanto en los dos compositores salmantinos que intento considerar detenidamente, como en los que integran la relación que aparece al comienzo de esta segunda parte del trabajo que nos ocupa.

En la obra del compositor Miguel Alonso, desde «las esencias de la mejor polifonía, el color modal y la espiritualidad que emanan del gregoriano, el sabor austero de la tierra... que patentizan un oficio grande y un espíritu muy hondo de artista cabal», hasta «su renuncia voluntaria a 'ciertas seguridades' para meterse de lleno en el riesgo que siempre supone la decisión de ir abriendo inestrenados caminos»<sup>36</sup>; en esta obra, digo, es muy frecuente encontrar formas musicales del acervo popular salmantino a las que Miguel Alonso introduce en sus composiciones, sin que ni el elemento popular ni el más elaborado (por muy avanzada que sea su construcción formal) se estorben, ni siquiera se sientan extraños el uno al otro.

<sup>35</sup> Citado por Samuel, C., op. cit., 86-87.

<sup>36</sup> Temprano, A., 'Panorama actual de la Música Religiosa Española (XII)', en *Rev. Tesoro Sacro Musical* (Madrid 1974) 1. Ver ahora extracto de esta semblanza en: *14 Compositores españoles de hoy* (Servicio de Publicaciones, Universidad de Oviedo 1982) 19-20.

Señalo una breve composición del año 1961 que refuerza mi teoría de que todo himno bien construido sobre la base de la canción popular profundamente asimilada, pierde rigidez para ganar solemnidad y belleza, fluidez e intimismo. El himno adquiere así esa psicología de multitudes que no tienen por que estar obligatoriamente «marchando», pero sí, necesariamente se sienten unidas cuando cantan loores y ruegos.

Se trata del *Himno al Cristo de los afligidos*, del que se incluyen, a continuación, varios compases que permiten al lector el análisis personal del mismo, con respecto al tratamiento armónico que pone Miguel Alonso al servicio de la popular línea melódica del canto; una línea melódica que pide (casi con exigencia) la integración de la «gaita» al canto, y el ritmo del tamboril, sin que le sean ajenas ninguna de las dos sabidurías del compositor: la popular que lleva dentro<sup>37</sup> y la otra sabiduría que trasciende lo académico, capacitándole para engrandecer lo aparentemente pequeño y para revestir de futuro y liberar de anquilosamiento a todo un pasado tradicional.

AL SANTISIMO CRISTO DE LOS AFLIGIDOS

Miguel Alonso

The musical score is presented in three systems. The first system shows the instrumental introduction for CORD and ORGANO. The second system contains the vocal melody with lyrics: "Cris-to de los a-flig-i-dos, con-sue-lo en nues-tro do-lor, que nos abra-cen, Se-nor, tus dos bra-zos ex-ten-di-dos, cla-". The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The score includes dynamic markings like 'Amplio' and 'cresc', and various rhythmic notations.

37 Alonso Gómez, Miguel, Villarrín de Campos (Zamora) 25 de agosto de 1925. A finales de 1927 ya vivía en Fuentes de Oñoro (Salamanca); después, Villavieja de Yeltes,

va-dos per-pi-er-ti-go y a-bien-tos pa-ra el per-dan

*Piu andante* *cantabile*

ESTROFA Tu San-ta Cruz es con-sue-lo de

to-do do-los hu-ma-no es tu tro-no so-be-ra-no

Ej. 15.

#### SINTAXIS ARMÓNICA EN EL FOLKLORE MUSICAL SALMANTINO

Como el propio Miguel Alonso reconoce expresamente «en el folklore salmantino hay una sintaxis armónica que parece construida por maestros que conocen a fondo las reglas de la música»<sup>38</sup>.

Esta sintaxis armónica, se adivina ya en la disposición de la figura rítmica y de la línea melódica de algunas piezas populares salmantinas. Sin la existencia de esa organización en la pieza popular-base, en la composición de los Himnos considerados anteriormente, no hubiese sido posible hacer coincidir su perfección armónica y contrapuntística con la fidelidad a sus respectivas fuentes populares.

Y esto ocurre en la misma medida cuando se puede identificar la me-

Ciudad Rodrigo, Salamanca, Madrid, Roma; de nuevo, Madrid, Salamanca y Villavieja de Yeltes, siempre. Y sobre todo, su opinión: 'Salamanca y Zamora tienen tantas cosas en común que es absurdo que una simple raya divisora cree diferencias', Miguel Alonso levanta su corazón, en *La Gaceta Regional* (Salamanca 27-6-84) 14-15, entrevista realizada por Pilar Laguna.

<sup>38</sup> De la entrevista citada en la nota anterior.

lodia utilizada en la composición, como en los casos en que esta melodía no responde exactamente a una pieza popular concreta, pero presenta las características rítmico-melódicas del folklore musical salmantino que, en el caso del compositor Miguel Alonso, están profundamente asimiladas. Me atrevo a señalar que esta asimilación llega en él a tal punto que si el texto de una obra se lo sugiere, estas formas populares salmantinas fluyen inconscientemente de su inspiración creadora.

La curva melódica de los cuatro primeros compases del canto (tan semejante a algunas tonadas salmantinas) me invita a tomar un breve ejemplo, del *Alleluia para después de la Secuencia del Proprio della Messa di Pasque e Acclamazioni* (Roma 1969) que demuestra ampliamente lo expuesto, mediante una composición que (por sí misma y por la oportuna aplicación del texto) justifica que, ya en 1958, Federico Sopena hubiese dicho acerca de Miguel Alonso: «hace una música religiosa, valiente, avanzada, y señalo esto, porque en este campo el retraso es muchísimo mayor»<sup>39</sup>.

## A L E L U I A

Miguel Alonso

The musical score is written for voice and piano. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in a bass clef. The tempo is marked with a common time signature (C). The lyrics are: Al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, Cris-to nos-tra.

Ej. 16

Si la música popular salmantina careciese de esa sintaxis armónica, no creo posible que la danza del *Cordón y Ramo a la Virgen de los Caballeros* (Villavieja de Yeltes) pudiesen aparecer integradas tan oportunamente, entre temas de Juan del Enzina, en una perfecta simbiosis que el compositor logró para la *Egloga de Plácida y Vitoriano*.

Es ésta una obra que, a mi parecer, sintetiza perfectamente la idea que he intentado exponer en este trabajo sobre lo popular y lo docto en los Cancioneros Salmantinos. La relación entre lo sagrado y lo profano (que ocupó principalmente la primera parte) hace también su aparición en esta obra de Miguel Alonso, ya que alguno de los temas musicales escogidos por él para la *Egloga de Plácida y Vitoriano* son utilizados también para

<sup>39</sup> Sopena, F., *Historia de la Música Española Contemporánea*, 2ª ed. (Madrid 1976) 335.

el *Gloria* de su Misa *Levantemos el Corazón* (Madrid 1975) como comprobaremos más adelante.

Creo interesante aportar el testimonio del compositor, sobre su música para la *Egloga* que nos ocupa <sup>40</sup>: «Con motivo de la conmemoración del Día Internacional del Teatro (28-III-1974) Radio Nacional de España eligió la égloga de Juan del Enzina *Plácida y Vitoriano*, encargándome la composición de las ilustraciones musicales de la versión radiofónica. De los siete bloques que la integran y que se fueron utilizando a lo largo de la representación, parcial o íntegramente, según las exigencias del texto y del director, cuatro musicalizan momentos marcadamente líricos de la obra (arias de Plácida y Vitoriano, diálogo de ambos y villancico cantado por la protagonista) mientras que las tres restantes (preludio, interludio y danza final) son instrumentales. En la elaboración de esta partitura, además de los temas originales, he utilizado materiales del propio Juan del Enzina, sobre todo del *Cancionero de Palacio*, y otros de inspiración popular, como la danza final, tema salmantino del baile del *cordón* de Villavieja de Yeltes, pensando siempre en conseguir un ambiente musical en consonancia con los contenidos literarios y con el entorno histórico-musical de la obra.

En la versión para arpa (...) los siete números se reagrupan bajo el título *Homenaje a Juan del Enzina*, sacerdote-músico enamorado de su tierra salmantina y entusiasta y nostálgico de Roma donde me *plaze vivir*, sentimientos que tan profundamente comparto».

Esta búsqueda del entorno histórico-musical de la obra responde también, a mi entender, a esa «exigencia connatural en el hombre de expresar su propio entorno vivencial» <sup>41</sup>. El entorno de una Salamanca rural que tantos puntos de contacto mantiene con los personajes y escenarios que Juan del Enzina nos legó a través de su música y su poesía, sin que esta realidad le impida al compositor que nos ocupa cerrar los ojos y ofrecernos ese otro *entorno vivencial* de hombre de hoy que, al ser distinto, ha de expresarse en formas musicales diferentes, con música «abierta, aleatoria (...) como aleatorio y abierto es el hálito de este cosmos y ser humano nuestro», según dice Andrés Temprano.

A la expresión de este otro *entorno vivencial* pertenecen *Nube-Música* (1972) y *Tensiones* (1972). Y es ésta una interesantísima evidencia: En la obra de Miguel Alonso *las épocas* no se sienten aisladas unas de otras, en el espacio y en el tiempo; *Nube-Música* y *Tensiones* ya habían salido a la luz, cuando en 1974 el compositor vuelve al *entorno vivencial* primitivo, que

<sup>40</sup> Alonso, M., en *14 Compositores españoles de hoy* (Servicio de Publicaciones, Universidad de Oviedo 1982) 27-28.

<sup>41</sup> Temprano, A., op. cit., 20.

posee la fuerza capaz de mantenerse en actualidad; trasciende la época y las corrientes renovadoras, pero no las anula ni las ignora: convive con ellas, o pervive, a pesar de ellas. He aquí la trascendente magia del acontecimiento.

Miguel Alonso, tras ofrecernos su música para la *Egloga de Plácida y Vitoriano*, que en muchos momentos presenta un ambiente modal, vuelve una y otra vez a sus hallazgos de una nueva grafía musical, a la perfecta organización del ruido y a tantos recursos sonoros, tímbricos y rítmicos con los que logra demostrar que la emoción musical está por encima de un mayor o menor recreo del oído, ya que, sobre todo, es una emoción interior y es también la revelación de una estética del futuro.

Esta actitud de mantenerse en la música futura, con frecuentes incursiones en el pasado, me permite situar a Miguel Alonso en el camino del *justo medio*, tan recomendado por Schoenberg y tan de acuerdo (en alguna manera) con la cita de González de Cardedal que precede al desarrollo de la segunda parte de este trabajo: «sólo quien crea en el presente, hereda el pasado». Según Schoenberg, «se comprometen aquellos que ávidos, rebañan las disonancias, queriendo así pasar por modernos, pero que carecen de audacia para sacar consecuencias; consecuencias que resultan no solamente de las disonancias mismas, sino también, y más aún, de las consonancias que les han precedido»<sup>42</sup>.

#### DESDE LAS CONSONANCIAS QUE NOS HAN PRECEDIDO

Y Miguel Alonso vuelve a *las consonancias que le han precedido*, a través de su inspiración que le lleva a encontrar ritmos y melodías ajustados a los textos o, en algunos casos, a la adaptación de textos correspondientes a la égloga de Enzina, *Plácida y Vitoriano*.

En el *Preludio* no hay texto, pero sí existe una preparación ambiental adecuada, que evoca sencillas escenas bucólicas, cotidianas en la época de Enzina, y no del todo ajenas al pasado inmediato y aún al presente de algunos lugares de la provincia salmantina, bien conocidos y frecuentados por Miguel Alonso.

Este *Preludio* es una adaptación instrumental (flauta, oboe, clarinete y arpa) de la composición de Juan del Enzina (en modo fa) recogida en el *Cancionero Musical de Palacio* con el número 94, *Cucú-Cucú - Cucucú*<sup>43</sup>.

En las estrofas de esta composición, Miguel Alonso introduce unos trinos para flauta, equivalentes, en mi opinión, a los floreos que consigue con su «gaita» un buen tamborilero salmantino. La combinación de estos trinos

42 Citado por Samuel, C., op. cit., 210.

43 Anglés, H., op. cit., vol. 1, 119; Jones, R. O. - Lee, C., op. cit., 223, 293.

con los correspondientes acordes arpegiados del arpa, resulta acertada y rica. El compás es de 2/4, como en la versión original de Enzina. El ambiente modal está plenamente conseguido.

Sorprende el lirismo que al tema musical de Plácida (voz de soprano) le confiere la adaptación que se hace de esta parte del texto original:

...Vitoriano de mí  
Si se va  
Triste, ¿de mí qué será?  
¡Ay, que por mí mal le ví!  
No lo tuve yo por mal,  
Ni lo tengo, si quisiese  
No ser tan esquivo y tal,  
Esta mi llaga mortal  
Sanaría si le viese  
Ver ¿o qué?  
Pues que no me tuvo fe,  
Mas valdría que se fuese.  
¡Que se vaya! Yo estoy loca...  
.....<sup>44</sup>.

Texto del que el compositor toma las frases esenciales para transmitir toda la fuerza dramática del momento psicológico vivido por la protagonista:

Si se va ¿de mí qué será?  
Si no volverá  
¿De mí qué será  
Si no volverá?  
Si le viera, sanaría  
él, mi llaga mortal.  
¡Qué se vaya!,  
¡Qué se vaya!  
¡Qué se vaya!

Estas frases son, a su vez, adaptadas por Miguel Alonso a la música que Juan del Enzina compusiera para un asunto tan poco lírico como el de *Fata la Parte*, recogido en el *Cancionero Musical de Palacio* con el número 421<sup>45</sup>. Se mantiene el ambiente modal, pese a que esta versión se presente en sol menor, al que, sin duda tendía la primitiva composición de Enzina,

<sup>44</sup> Enzina, Juan del, *Teatro completo de...* (Ed. Real Academia Española, Madrid 1893) 262-63.

<sup>45</sup> Inglés, H., op. cit., vol. 2, 173; Jones, R. O.-Lee, C., op. cit., 244, 245, 253.

desde su modo La, transportado a Sol. Se conservan los compases originales de 3/4 y 6/8.

La adaptación del texto cantado en 6/8, intensifica su dramatismo en el reiterativo ¡Qué se vaya, qué se vaya... Qué se vaya!, que, en el dúo de Plácida y Vitoriano anterior a la Danza final, se convierte en ¡No te vayas, no te vayas... No te vayas!, para el mismo diseño melódico.

Este diseño aparece también en el *Gloria* de la Misa *Levantemos el corazón*<sup>46</sup>, al servicio de unas frases impetratorias (¡atiende nuestra súplica!, ¡Ten piedad de nosotros!) que transmiten una profunda emoción; en este caso, el tiempo está resuelto en compás de 3/4.

### 424. Fata la parte

173

J. del Ensina

L. 275<sup>v</sup>-276

mor.ta la mu.ller De Mi.çer Co. tal. Por.que l'ay tro. ba - to  
En su ca. sa so - lo

mor.ta la mu.ller De Mi.çer Co. tal. Por.que l'ay tro. ba - to  
En su ca. sa so - lo

mor.ta la mu.ller De Mi.çer Co. tal. Por.que l'ay tro. ba - to  
En su ca. sa so - lo

mor.ta la mu.ller De Mi.çer Co. tal. Por.que l'ay tro. ba - to  
En su ca. sa so - lo

Con un es. pa. ño - lo Luy sel'aesca. pa - to Por for. sa y por ar - te.  
Lue. go l'ay ma. ça - to.

Con un es. pa. ño - lo Luy sel'aesca. pa - to Por for. sa y por ar - te.  
Lue. go l'ay ma. ça - to.

Con un es. pa. ño - lo Luy sel'aesca. pa - to Por for. sa y por ar - te.  
Lue. go l'ay ma. ça - to.

Con un es. pa. ño - lo Luy sel'aesca. pa - to Por for. sa y por ar - te.  
Lue. go l'ay ma. ça - to.

Ej. 17.

46 Alonso, M., *Levantemos el corazón* (Madrid 1975) 14-15.



El *Interludio* es un gozoso tema instrumental propio del compositor, que mantiene una línea coherente en toda la obra, de plena identificación con las fuentes inspiradoras de la misma.

La oración de Vitoriano (voz de tenor) a Venus, así como algunos dúos con Plácida, han sido adaptados al tema musical que Enzina había aplicado a dos de sus canciones: *¡Si abrá en este baldrés...!*<sup>47</sup> y *Pues que ya nunca nos veis*<sup>48</sup>, que el *Cancionero Musical de Palacio* recoge con los números 179 y 271 respectivamente.

En el *villancico* que el compositor pone en boca de Plácida (a la manera de una canción de amigo) el texto no varía con respecto al original:

No miras, Amor, ni catas	Si a todos los otros matas
Quién te sirve bien o mal,	Como a mí
A mí, que soy más leal,	Renieguen todos de tí.
Más cruelmente me tratas.	..... <sup>49</sup> .

La composición musical para este *villancico*, está basada en el número 30 del *Cancionero Musical de Palacio*, *Pues que jamás olvidaros*<sup>50</sup>. Aparece también en el *Cancionero de la Catedral de Segovia* y en la edición romana de *Frottole, Libro secondo*<sup>51</sup>.

En este *villancico*, procedente del Modo Fa, la obra que nos ocupa adquiere un alto grado de delicadeza y lirismo. Es notoria la solemnidad que se advierte a través del compás de 6/4 en el que Miguel Alonso resuelve el tiempo que en la composición que sirvió de base, se medía a 2/4. Se adivina una minuciosa búsqueda del texto adecuado a la línea melódica. Creo, en cambio, que la rica estructura rítmica del bajo (compuesto en este caso por Miguel Alonso para el arpa) fue inspirada por el propio texto de Enzina. Esto suele acaecerle a este compositor zamorano-salmantino, según sus propias declaraciones: «Los textos me inspiran contenidos y ritmos musicales»<sup>52</sup>.

Le agradecemos profundamente su autorización para interpretar en forma Coral este Villancico y su publicación exclusiva en esta *Revista de Estudios*.

47 Anglés, H., op. cit., vol. 1, 208; Jones, R. O. - Lee, C., op. cit., 228, 309.

48 Anglés, H., op. cit., vol. 2, 44; Jones, R. O. - Lee, C., op. cit., 232, 233, 317. Ver Rey, J. I., *Danzas cantadas en el Renacimiento Español* (Madrid 1978) 65.

49 Enzina, Juan del, op. cit., 312.

50 Anglés, H., op. cit., vol. 1, 40-41; Jones, R. O. - Lee, C., op. cit., 221, 222, 277.

51 Ver González Cuenca, J., *Cancionero de la Catedral de Segovia* (Ciudad Real 1980) 55, 56, 150.

52 De la entrevista citada en nota 37.



que, en mi opinión, supone de creatividad y realismo a la vez integrar una pieza popular<sup>53</sup> (aquí en versión instrumental) a continuación de unos temas musicales con clara hechura académica y, evidentemente, como respuesta a la invitación que se desprende de los versos finales de la égloga:

El gaitero, soncas, viene.  
 Sus, á la danza priado;  
 Salte quien buenos pies tiene;  
 Y áun vos, Plácida, conviene  
 Que salteis por gasajado  
 Sin tardanza.  
 Todos entremos en danza.  
 Soy contenta é muy de grado<sup>54</sup>.

PASTORAL Y FINAL

Miguel Alonso

OBOE *ppp* *Lento* *Al tempo*

ARPA *ppp*

Más animado y energético

como percusión

FLAUTA *acc.*

PANDERETA

76

53 Ledesma, D., op. cit., 153: *Ramo a la Virgen de los Caballeros*. Nota: Este *Ramo* pervive en Villavieja de Yeltes, con bastante fidelidad a la versión que se cita.

54 Enzina, Juan del, op. cit., 365.



Ahora bien; el *Ramo a la Virgen de los Caballeros*, de Villavieja de Yeltes, no anda muy lejos de la música erudita; ofrece grandes posibilidades al compositor que «sabe ver». Su procedencia gregoriana (Primer Modo en el *Ramo*, para pasar al Tercer Modo en el *Cordón* o *Danza*) es resuelta por Miguel Alonso en un Mi bemol menor que, tras una hermosa modulación, nos introduce al Mi bemol Mayor sin que se pierda el ambiente modal, tan característico del conjunto de la obra (Ej. 19).

Todos estos materiales, al estar sabiamente enlazados consiguen un «clima» especial y, dentro de su universalidad, un salmantinismo profundo.

Sería interesante que Salamanca conociese más esta obra: «una obra teatral radiofónica, pero fácilmente adaptable a la escena directa, ideal y esperanza de su autor»<sup>55</sup>. Un autor que, fiel a su tiempo y sin pararse, sabe hacer realidad a través de su obra, la segunda cita que encabeza esta parte del trabajo: «sólo quien encuentra en los otros, inventa por sí mismo y sólo quien crea en el presente, hereda el pasado».

PILAR MAGADAN CHAO

55 Fernández Cid, A., *Cien años de Teatro Musical en España* (Madrid 1975) 257.