

Recibido: 19/01/13

Aceptado: 26/03/13

IMPORTANCIA DE LOS TRABAJOS DE CAMPO EN RECUPERACIÓN DE LA MÚSICA TRADICIONAL

***“Análisis y armonización de la música popular:
De la grabación de campo al concierto”¹***

Dra. MATILDE CHAVES DE TOBAR

Profesora Asociada – Universidad de Salamanca (2012)

**Dedicado a nuestras las gentes
Quienes hace que las manifestaciones
musicales continúen vivas entre nosotros.**

Resumen: En el presente artículo, el lector encontrará analizados, temas como: Los conceptos básicos de “folclor”, una percepción sobre la forma *canción tradicional* como tal, una rápida visión de los inicios de la Musicología en España y una referencia a la huella dejada por la música española en compositores eruditos, tanto de filiación nacional como extranjera, para exaltar su propio lenguaje y afianzar el sentido de identidad, contribuciones que se han considerado definitivas para el enriquecimiento de la proyección de la música tradicional hacia la culta. Puntualizaciones sobre la importancia del valor del trabajo de campo en la recopilación de las manifestaciones folclóricas y detallar aspectos importantes de la figura del *recopilador* en la recuperación y conservación del patrimonio musical en las canciones tradicionales, es uno de los objetivos primordiales de este artículo. Finalmente, tratar el proceso analítico y de armonización de la música tradicional desde la recopilación – trabajo de campo - hasta su incursión en el ámbito del “concierto”.

Palabras claves: Música tradicional, Repertorios musicales tradicionales.

Summary: *In the present article, the reader will be analyzed, you are afraid like: The basic concepts of "folklore", a perception on the form traditional song as such, a rapid vision of the*

¹ La presente propuesta se desarrolló dentro del Proyecto Internacional I+D ***“la canción popular en trabajos de campo, fuente de inspiración para la composición musical”***, referencia: HAR 2010 – 15165 ((Sub programa ARTE).

beginnings of the Musicología in Spain and a reference to the fingerprint left by the Spanish music in erudite composers, so much(many) of national like foreign filiation, to exalt his(its) own(proper) language and to guarantee the sense of identity, contributions that have been considered definitive for the enrichment of the projection of the traditional music towards the educated one. Comments on the importance of the value of the field work in the collection of the folklore events and to describe important aspects of the figure of the collector in the recovery and conservation of the musical heritage in traditional songs, is one of the primary objectives of this article. Finally, treat the analytical process and the harmonization of traditional music from the collection - fieldwork - until its foray into the realm of "concert".

Key words: The traditional music, traditional musical Repertoires.

CONCEPTO BÁSICO DE FOLCLOR

El *folklore* es considerado una disciplina de las culturas, definida específicamente como **la ciencia del saber popular; es el conocimiento del saber**, del acervo de costumbres, usos, mitos y creencias y de todas aquellas manifestaciones sencillas, propias y minúsculas, que pueden pasar inadvertidas para la comunidad, pero que en el fondo, son su herencia ancestral y su legado. La integración de los pueblos en las provincias, las relaciones sociales, las relaciones laborales y en general el desplazamiento de las gentes de un sitio a otro por los motivos que fueran, fortaleció los lazos de unidad y dio origen a una serie de manifestaciones folklóricas desde el punto de vista de las costumbres, usos y tradiciones regionales y es así como lo considerado en una comarca como propio, ha peregrinado desde otras latitudes, recorriendo muy diversos caminos, transformándose paulatinamente y dando pie a las diferentes variantes de dichas manifestaciones folklóricas. La *canción tradicional*, por su carácter transmisor de impresiones, afectos y situaciones, se la siente como la expresión del sentimiento humano, como idea y como emoción a la vez; con lo cual, es considerada fuente significativa para la investigación musicológica; la canción tradicional ha viajado con el hombre, convirtiéndose entre otras manifestaciones, en una vigencia social, funcional, tradicional, empírica y anónima, llevando consigo historias de encuentros y desencuentros, amores y desamores, vida cotidiana y de trabajo, juegos infantiles y labores, arrullos y

villancicos, homenajes Marianos y saetas al Crucificado. De ahí, su importancia que envuelve y aglutina la vida del hombre.

Se podría formular dos preguntas en torno al nacimiento de la canción tradicional: ¿Quién ha creado la canción tradicional y como se ha formado?

La opinión más popularizada dice que el canto tradicional y popular es la creación anónima de la gente que vive unida por fuertes lazos étnicos, vale decir, familias, tribus o comarcas, etc.. Canciones que pasan de boca en boca, van y retornan puliéndose paulatinamente, tomando *forma* sólida, merced al equilibrio entre la poesía y la música. Desde otro punto de vista, las opiniones van encaminadas a atribuir el nacimiento de las canciones tradicionales, a la inspiración y saber de un individuo mejor dotado en el campo musical, que otros, dándoles una completa forma musical apoyado en la poesía y cuyas composiciones tan solo han sufrido particulares modificaciones dependiendo del entorno o ambiente en que se quedaron.

En referencia a la transmisión oral y origen e las canciones romances, Miguel Manzano en su artículo sobre “La música de los romances *tradicionales*: metodología de análisis y reducción a tipos y estilos”, dice:

“...Quienes tenemos experiencia de labor recopiladora sabemos muy bien cómo es muy frecuente, que personas no muy significadas dentro de un pueblo cualquiera a menudo iletradas y ágrafas, conocen de memoria decenas y decenas de romances viejos, que ciertamente no han sido inventados por ninguno de estos especialistas en cultura musical popular, sino que pertenecen al bloque más vetusto y arcaico del repertorio popular tradicional, transmitido durante siglos en el seno de un colectivo”² (MANZANO, M.)

Para Miguel Manzano, al igual que para otros entendidos en la materia, *la memoria de nuestros mayores*, es el soporte fiel, pero a la vez el puntal más endeble de la música tradicional no escrita. De ahí la importancia de la recopilación y la transcripción de las canciones tradicionales, con el fin de rescatar y conservar este importante Patrimonio musical.

² MANZANO, MIGUEL. “La música de los romances tradicionales: metodología de análisis y reducción a tipos y estilos”. Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología. X, 1. P. 193.

España, tan rica en variedades étnicas y muy diferentes en sus comarcas, nos puede brindar las más distintas formas de canción tradicional. Fue tierra de invasiones y de persistente inmigración y en este último sentido lo sigue siendo; lo cual significa la constante aportación de diferentes y nuevos elementos sentimentales, nuevas formas de expresión, nuevas manifestaciones musicales, de todo tipo, según fuesen las razas, las culturas y los tiempos en que los hechos acontecieron.

INICIOS DE LA MUSICOLOGÍA EN ESPAÑA

La Musicología se inicia en España en el siglo XIX, cuando se toma conciencia de la necesidad de salvaguardar y dar a conocer el gran patrimonio musical, constituido por la música antigua. Existe una reseña en torno al tema, de finales del siglo XVIII, cuando se produce en España un intento serio de recopilación de la música popular mediante el trabajo de campo directo, hecho citado por Emilio Rey García en *Los libros de música tradicional en España*.³ (REY GARCÍA. 2001) Rey García cita el relato de Don José de Subirá, así:

*“El 14 de marzo de 1799 se realizó el primer intento, frustrado como era natural, de presentar una recopilación de la música característica española formando una colección de aquellas canciones que se pudieran recoger de viva voz y declarando la demarcación donde se las cantaba...”*⁴ (REY GARCÍA. 2001)

Como se puede observar, el interés que el tema demandaba, era ya un hecho desde tiempos lejanos; a este primer intento, le siguieron diferentes trabajos recopilatorios, por citar algunos, como: *Colección de las mejores coplas y seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, de Antonio de Iza Zamacola y Ocerín, obra editada varias veces a lo largo del siglo XIX, bajo el seudónimo de “Don preciso”, los diez tomos de *La lira Sacro – Hispana* de Hilarión Eslava (1869), el *Diccionario biográfico – Bibliográfico de efemérides de músicos españoles* de todos los tiempos de Baltazar Saldoni (18868 – 1881), la edición del *Cancionero de Palacio* (-----) de Francisco Asenjo Brabieri y *Cantos y bailes populares de España* de cuatro regiones:

³ Véase Emilio REY GARCIA. *Los libros de la música tradicional*. Madrid: AEDO, (Asociación Española de Documentación musical). Colección de monografías N° 5. 2001. p.35.

⁴ *Ibidem*. p.35

Galicia, Valencia, Murcia y Asturias de José Inzenga, quien se ocupó de folclor musical español y publicó la citada obra entre 1874 y 1888. Mariano Soriano Fuertes, con sus trabajos *La música árabe-española* e *Historia de la música española desde la llegada desde los fenicios*, aunque consideradas cubiertas de errores, estimuló en sus colegas la necesidad de investigar con métodos o procedimientos apropiados. Cabe destacar la figura de Felipe Pedrell (1841 – 1922), quien interesado en el gran proyecto recopilatorio de sus antecesores, legó a la Musicología española, con sus investigaciones, un gran patrimonio musical, como: la obra polifónica de Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero y Cristóbal de Morales – en varios tomos –, y las de órgano de Antonio de Cabezón; dejó editada una antología de organistas españoles y el significativo *Cancionero musical español* en cuatro volúmenes.

Quiero subrayar la influencia que Felipe Pedrell ejerció sobre los músicos de su tiempo, especialmente sobre el músico gaditano Manuel de Falla, cuya amistad con el maestro catalán marco de manera significativa sus convicciones estéticas y sus procedimientos en lo referente a la composición musical, lo que le hace evolucionar hacia un nacionalismo puro, auténtico y a la creación de un arte grande, basado en la riqueza de diversas fuentes como: el folclor, la canción tradicional y ciertos principios del arte sonoro escénico. Pedrell, de igual manera, le descubre para su asombro, los tesoros de la arcaica música religiosa española. Y con lo anterior, quiero hacer referencia a la huella dejada por la música española en compositores eruditos, tanto de filiación nacional como extranjera.

Los compositores encontraron en la música tradicional de sus países, un medio de exaltar su propio lenguaje y es así, como en España encontramos a Albeniz, Granados y Falla, en Francia, Ravel, Debussy y D´Idiy, en Noruega a Grieg, en Checoslovaquia, a Smetana y Dvorak y la aportaciones de Bela Bartok y Z. Kodaly, entre otros, contribuciones que se consideran definitivas para el enriquecimiento de la proyección de la música tradicional hacia la culta.

VALOR DEL TRABAJO DE CAMPO

Los nacientes recopiladores de canciones populares de finales del siglo XIX, realizaron un considerable trabajo, digno de valorarse, puesto que dichos compendios y sus transcripciones fueron realizadas “*in situ*” y a partir del dictado directo de los intérpretes. El averiguar y localizar a dichos informantes, le obligaba al recopilador un incansable ir y venir, muchas veces en condiciones climáticas adversas; le suponía preguntar sobre los repertorio que conocían, hacerles interpretar una y otra vez las canciones tradicionales hasta que quedara completamente cerrado el documento. La continua repetición de la interpretación, pudo ser una de las dificultades más grandes de la transcripción, cayendo fácilmente en la desfiguración de las melodías. De esta manera fueron recogidos cancioneros tan importantes como: El cancionero de Segovia de Agapito Marazuela, el Cancionero de Salamanca de Dámaso Ledesma, el Cancionero de Burgos de Federico Olmeda, el Cancionero de Asturias y Galicia de E. Martínez Torner y el cancionero de Cáceres y Madrid recogido por Manuel García Matos, entre otros, que en la actualidad continúan siendo fuentes básicas para el conocimiento y valoración de la música tradicional. Como aspecto positivo, vale destacar que el contacto continuo que el recopilador mantenía con el interprete, le permitía conocer el entorno geográfico y etnológico del hecho musical, enriqueciendo el quehacer musical y permitiéndole corregir los posibles errores que se hubieran cometido tanto por parte del interprete como del recopilador. A partir de las nuevas tecnologías la invención del gramófono, llevada a cabo por Emilio Berliner en 1888, este hecho permitió la grabación y reproducción de sonidos en discos; en Pontevedra – Galicia -, se tiene conocimiento de la primera grabación de los repertorios musicales, tradicionales que data del año 1904 con el Coro “Aires d’ a terra”. Por citar algunos ejemplos, en el año 1956 la RCA Víctor, produjo un disco de folklore gallego con el grupo “Cantigas d’ a terra”, titulado: *Así canta Galicia* en el que incluía canciones como: *Maneo de pandeiro de Carballedo*, *Foliada do Carramal*, *Enguedellos do amor* y *Poliada da Cantiga Mareira*. En el año 1966, la Philips, produjo un disco con la Coral Polifónica “El eco”, en el que se incluyeron canciones como: *Despedida del emigrante*, *Os teus ollos, sombra negra* y *el Himno gallego*. De estas fechas a nuestros días, las tecnologías han avanzado a pasos agigantados, convirtiéndose en un soporte valiosísimo, entre otros, para la recuperación y conservación de la música tradicional.

Por lo anterior, se puede concluir que la música tradicional recogida en los cancioneros, llega a ser una fuente documental de capital importancia, por cuanto contribuye al conocimiento de este tipo de manifestaciones y de igual manera, da lugar a un trabajo de reflexión y análisis; por ello, cancionero ocupa un lugar importante dentro de la musicología, como fuente de investigación.

IMPORTANCIA DE LA FIGURA DEL RECOPIADOR

“Para llegar a ser un buen profesional de la recopilación musical no es algo muy fácil. Solo unas buenas cualidades naturales (buen oído musical, intuición para captar los valores musicales) y adquiridas (conocimiento perfecto de los géneros, estilos y variantes de la canción tradicional) van haciendo bueno a un recopilador a medida que va adquiriendo oficio con la práctica”⁵ (MANZANO 1993)

La profesionalidad de un recopilador no es algo que se pueda idear de un momento para otro; en ella influyen una serie de factores previos y de cualidades personales que son vitales en toda persona que lleve a cabo el trabajo de recopilación, como: la capacidad de interrelación con los demás, poder de convicción, amplio conocimiento del tema a tratar, capacidad de trabajo en equipo, responsabilidad y perseverancia en el trabajo. Como nos lo expresaba Miguel Manzano, en la cita anterior, el recopilador de la música tradicional ha de tener claridad en la diversidad y riqueza de los géneros, especies y estilos que forman el repertorio tradicional y debe conocer muy bien cuáles son los que tienen más relevancia en el contexto de la vida tradicional y desde el punto de vista del contenido musical. El recopilador debe hacer el trabajo personalmente.

En cuanto al valor del trabajo de campo realizado por Kurt Schindler (*Berlín – 1882- N.Y. 1935*), es preciso resaltar el contenido registrado de su trabajo, así como el contexto y época en que fue realizado. De las dos expediciones que realizó, la primera jornada ofrece un amplio archivo de canciones recopiladas, las cuales fueron tomadas del dictado directo de los informantes; fruto de ello, fueron 400 canciones recogidas en la provincia de Soria y provincias limítrofes

⁵ MANZANO, Miguel. *Cancionero Leones*. Diputación Provincial de León. 1993. p. 79

(Burgos y Logroño). De su segunda estancia, el trabajo fue más productivo gracias a que Schindler, contó con una máquina fonográfica, que le permitió efectuar las recopilaciones con gran rapidez y transcribir posteriormente, con clama. Leer en Música y poesía popular – Cuadernos de notas.⁶ (MANZANO, M.)

Respecto al contexto en que el compositor realizó su trabajo, se puede decir que contó con abundancia de medios materiales, tuvo a disposición, una enorme cantidad de personas interpretes, que facilitaron su obra, recursos técnicos, especialmente en su segunda estancia, como se anotó anteriormente como el contar con un fonógrafo y con cámaras de fotografía.

Del trabajo de campo que realizó en Soria durante los meses de julio, agosto y septiembre de 1930, la cantidad de testimonios recogidos en dicha provincia es increíblemente grande. De las cerca de mil canciones recogidas en la Península Ibérica, algo más de la tercera parte pertenece a Soria, de las otras provincias donde recogió. Gran parte de ese éxito fue debido a varias circunstancias que se conjuraron favorablemente, según lo cuenta Salvador Barrio Onrubia en un breve comentario sobre el tema, en su artículo sobre “Villancicos recogidos por Kurt Schindler en la provincia de Soria”⁷(BARRIO ONRUBIA. 1991)

- Fue introducido en la provincia por la amistad del soriano, profesor de Literatura, *Ángel del Río* que era compañero suyo en las labores de docencia en Estados Unidos.
- Estuvo acompañado, muchas veces colaborando con él, de *José Tudela*, de *Blas Taracena*, de *Gervasio Manrique* y de otros ayudantes que tenían fe e ilusión en su proyecto e incluso le facilitaban los desplazamientos por los pueblos sorianos.

⁶ MANZANO ALONSO, Miguel. “Kurt Schindler y la música española de tradición oral- (Guía para la lectura de un cancionero singular) Música y poesía popular”. Cuadernos de notas. p. 49

⁷ Barrio Onrubia, Salvador. “Villancicos recogidos por Kurt Schindler en la provincia de Soria”. I:\Kurt Schindler\schindler4.htm . 1991. T. 11b. Revista Nº 128. pp. 68 – 72.

- El Gobernador Civil, *Luis Posada*, mandó publicar una circular en el Boletín Oficial de la Provincia en la que animaba a colaborar a las autoridades locales y ciudadanos en general.

Fruto de todo esto fue la colaboración confiada de sorianos de todas las clases sociales, desde jornaleros hasta aristócratas, y de todas las edades y profesiones: niños, ancianos, médicos, alcaldes, alguaciles, secretarios, mozas, maestros, sacerdotes, etc.

Una copia de todo lo recopilado la dejó en Soria para que se pudiese publicar si él no lo hacía en el plazo de seis años, según un acuerdo que tuvo con las personas que habían colaborado con él en el trabajo de campo. Esta copia quedó depositada en la *Sociedad Económica Numantina de Amigos del País*, posteriormente, Caja de Ahorros de Soria.

En la Revista de Folklor de la Fundación Joaquín Díaz, encuentro la siguiente reseña:

“Hacia 1928 llega a España el berlinés afincado en los Estados Unidos Kurt Schindler; aunque su intención primera fuera la de huir del exceso de trabajo, poco a poco fue tomando el pulso a la vida rural de nuestro país y en particular a la castellana, permaneciendo aquí durante tres años y posteriormente (1932-33) otro más. Aunque ya se habían grabado anteriormente por distintos métodos canciones y melodías populares -sobre todo con fines comerciales-, es Schindler quien primero fija un considerable número de documentos sonoros (cerca de quinientos) con fines académicos, gracias a un gramófono transportable de la Fairchild Aerial Company; el original de estos discos está actualmente en poder de una familia española y una copia es propiedad de la Columbia University. Schindler recogió canciones en Avila (número 22 a 192 de su cancionero), Burgos (200-210), León (399-435), Salamanca (486-509), Segovia (533-541), Soria (542-903), Valladolid (908) y Zamora (909-924). Federico de Onís, amigo del músico berlinés, prologó todo este trabajo cuando fue publicado póstumamente por el Hispanic Institute de New York (1941) bajo el título Folk Music and Poetry of Spain and Portugal.”⁸ (DÍAZ. www.funjdiaz.net)

Villancicos de Cenegro y Fuentecambrón

⁸ DÍAZ, Joaquín. “Recopilaciones de folklore musical en Castilla y León (1862-1939)”. <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=1007>

Se muestra a continuación uno de los villancicos recopilados por Schindler en Cenegro y Fuentecambrón. Se presentan a modo de fichas con los siguientes campos:

- El **número** y **título** de catalogación la canción, así como la **localidad** donde se recogió.
- La **partitura musical**
- La **letra** del villancico.
- El **informante**, o informantes, que cantaron la canción.
- La **fecha** en que se hizo el trabajo de campo.

Estos datos se han obtenido de la publicación de un artículo fechado del 8 de diciembre de 2004 hecha por Salvador Barrio Onrubia. Se considera muy importante el publicar el nombre de los informantes porque de alguno de ellos se conserva memoria en la actualidad.

La Dra., Matilde Olarte Martínez en su escrito sobre las “Anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España”, relaciona las notas de Schindler para su cancionero póstumo editado por Federico Onís en 1941; en este artículo, encuentro relacionado el nombre del informante Santiago Ransanz, secretario de Miño de San Esteban, como informante de las canciones de Schindler, entre ellas, este villancico:

617. En el portal de Belén (Villancico)

Cenegro

The image shows a musical score for a villancico. It consists of four staves of music in a single system, written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The lyrics are: "En el por-tal de Be-lén Gi-ta-ni-llos han en-tre-do Y al Ni-ño re-cién na-ci-do Los pa-ñe-les le han qui-ta-do. Ve-nid pas-tor-ci-tos, ve-nid sa-do-rar Al Rey de los Cie-los que ha na-ci-do ya."

Letra:

En el portal de Belén

Gitanillos han entrado

Y al niño recién nacido

Los pañales le han quitado.

Venid pastorcitos venid a adorar

Al Rey de los Cielos que ha nacido ya i

Informantes: *Santiago Ransanz* (secretario de Miño de San Esteban), la *anciana dueña de la casa* y con la colaboración de *ancianos y mozas*. Fecha de la audición: 12 de septiembre de 1930.⁹ (BARRIO ONRUBIA. 2004)

Volviendo a la importancia del trabajo de campo y sus generalidades, esta se traduce a dos parámetros capitales, como son: La recopilación del material y su posterior estudio y organización.

El orden de sucesión, grado de importancia, y tipos de interacción entre estos dos ámbitos, puede variar en función de: Estrategias metodológicas aplicadas, los objetivos perseguidos y las circunstancias en que se desenvuelve la investigación. El regresar al campo en varias ocasiones a lo largo de la investigación, la simbiosis entre documentación y análisis, la teoría y método y consulta bibliográfica. Los contextos de distinto orden en que se mueven los recopiladores y los informantes, los niveles de dialogo e interpelación, los grados de participación de unos y otros en la producción e intercambio del conocimiento.

El trabajo de campo representa el aspecto humano de la Etnomusicóloga y constituye uno de los momentos más importantes de la investigación; probablemente el más atractivo, pues es ahí, donde se aprenderá a valorar y

⁹ Información tomada de: E:\Kurt Schindler\schindler4.htm. Villancicos recogidos por Kurt Schindler en la provincia de Soria. Publicado el 8 de diciembre de 2004. Por Salvador Barrio Onrubia.

documentar la cultura musical - en este caso -, y el recopilador deberá adaptarse a un modo de vida distinto, sumergirse en una cultura ajena, durante un corto o largo periodo de tiempo, para compartir una serie de experiencias con otras personas cuyas habilidades e informaciones necesita conocer y adquirir.

Durante el trabajo de campo, el etnomusicólogo trabaja con fuentes primarias y elabora materiales documentales, como: las anotaciones de campo, las Grabaciones, la Música, las Entrevistas, realiza las fotografías, las grabaciones de video. El trabajo del recopilador, por sencillo que sea debe regirse por los parámetros del investigador Etnomusicólogo. Es necesario estudiar la transmisión oral en las culturas sin tradición escrita y en las que la tienen, hay que analizar las fuentes históricas y compararlas con las informaciones obtenidas en el trabajo de campo.

- ❖ Un buen recopilador debe estar dotado de algunas cualidades, que facilitará su trabajo; algunas de ellas y creo que las más importantes, se pueden agrupar en torno a su preparación musical, como: ser músico dotado de excelente oído y de una buena capacidad de observación y humanística por cuanto deberá relacionarse con gentes de diversa condición social; la capacidad de interrelación con los demás, - tanto con el equipo de gentes que le acompañan, como con los informantes - el poder de convicción, su amplio conocimiento del tema a tratar, la capacidad de trabajo en equipo, la capacidad de organización y planificación, la seriedad en el trabajo, la responsabilidad y perseverancia en las tareas emprendidas, son condiciones básicas en el recopilador.

PROCESO ANALÍTICO Y DE ARMONIZACIÓN DE LA MÚSICA TRADICIONAL

Empezar por la escogencia del sitio donde se va a llevar a cabo la investigación, será la primera tarea. Conocer el contexto geográfico y social, saber sobre su historia, sobre las actividades culturales que en torno a lo tradicional se realizan, es de vital importancia por cuanto permite estar al

tanto de los aspectos importantes que rigen la vida del pueblo o localidad escogida. Las canciones recogidas deben tener su identidad; esto permitirá al recopilador hacer parangones entre otras versiones que puedan surgir de la misma pieza musical.

Miguel Manzano dice:

*“Todo análisis musicológico para que sea válido, debe apoyarse sobre dos tipos de consideraciones: las que se refieren a los elementos estructurales, comunes casi siempre a los géneros y formas de la canción popular y aquellas otras que cada tipo melódico nos revela en particular y en cada una de las variantes que aparecen en las recopilaciones.”*¹⁰ (MANZANO. M. 1989)

Para enfocar y dar inicio al proceso analítico y de armonización de la canción tradicional, he tomado los dos siguientes conceptos, que fundamentan la importancia de la canción: como medio de evocación y como medio de representación de una época pasada, pero que continúa vigente entre nosotros, merced a su condición funcional y que adquiere su sentido cuando perdura; así mismo, todo tipo de manifestaciones folclóricas.

*“El folklor y el canto que forma parte de él, no es hoy ni puede ser más que un documento, un testimonio de un pasado histórico irreplicable que se puede “re – presentar”- , “re- producir”- , pero como de otro tiempo. El folklore es el modo peculiar de expresión de una época que ya está terminando, de unas gentes que vivieron conforme a unos esquemas que ya no se adaptan al modo de vivir hoy, ni siquiera en los ambientes rurales.”*¹¹ (MANZANO. 1982)

*“El cancionero no se puede considerar como un fin, sino como un medio para conocer, recordar, recrear o representar lo que fue la vida musical del pasado. La escritura es precisamente una representación, “...el compromiso entre una libertad y un recuerdo(...)”*¹² (CALABUYG L, S. 2001)

Una vez recogidas las canciones, el primer quehacer, es la selección y clasificación de las mismas, para obtener un orden que facilitará enormemente

¹⁰MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero popular de Castilla y León*. Estudio musicológico. 1989. p. 53.

¹¹ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero del folklore musical zamorano*. Madrid 1982.

¹² CALABUYG LAGUNA, Salvador. *Cancionero zamorano de Haedo*. Diputación de Zamora. 2001. p. 30. citando a Roland Barthes.

el trabajo. En la actualidad, los medios informáticos y los recursos tecnológicos, permiten ir más lejos y más de prisa; con lo cual, la tarea de escuchar con detenimiento las canciones recogidas de boca del intérprete, en una cinta magnetofónica, proporcionará claridad y confianza al momento de la transcripción. El trabajo de transcripción será efectivo y rápido, pero también se ha de considerar, las cualidades musicales naturales del recopilador - transcriptor, como son: un óptimo oído musical, la percepción para captar los valores musicales y el buen sentido rítmico, aunado a los conocimientos que en materia de género, estilo y formas hubiese adquirido.

“Para llegar a ser un buen profesional de la recopilación musical no es algo muy fácil. Solo unas buenas cualidades naturales (buen oído musical, intuición para captar los valores musicales) y adquiridas (conocimiento perfecto de los géneros, estilos y variantes de la canción tradicional) van haciendo bueno a un recopilador a medida que va adquiriendo oficio con la practica”¹³ (MANZANO, M. 1993)

Al momento de la transcripción, se deben tener los criterios claros en torno al enfoque que se le quiera dar; me explico: Una forma muy llana de transcripción es la que emplea los signos de escritura habituales, fáciles de interpretar para cualquier persona que lea música; por otro lado, se puede aplicar la forma que reúne otro tipo de signos que a la vez que representan o registran gráficamente la melodía, enuncian otras formas de expresión, relacionadas con la dinámica y la agógica.

Teniendo en cuenta el carácter musical y el contenido lírico de las tonadas, conviene adoptar una tesitura que se ajuste a estos dos aspectos enunciados, de tal manera que no presenten ninguna dificultad para los que leen música. No obstante, es preciso tener en cuenta *tesitura, Armaduras, compaseo y figuraciones, signos especiales y/o variantes melódicas* si las hubiese. Analizar y relacionar el aspecto *funcional* de las tonadas, con los aspectos *musicales* y de relación *texto – música*, es fundamental y será el criterio para realizar el siguiente razonamiento.

¹³ MANZANO, Miguel. *Cancionero Leones*. Diputación Provincial de León. 1993. p. 79

ORGANIZACIÓN RÍTMICA

Las melodías presentan un pulso rítmico, vale decir los apoyos temporales básicos que se perciben al escuchar la interpretación; En los cantos de predominio silábico, cada sílaba del texto coincide con unidades, mitades o tercios del pulso rítmico. En diferentes métricas, los sucesivos latidos del pulso rítmico se agrupan en diferentes formulas, según la acentuación y se representan por los signos del compás.

Las agrupaciones rítmicas se organizan a su vez en estructuras de fraseo rítmico, cada una de las cuales al ser representadas en valores, perfila una plantilla rítmica que es en cierta forma, la expresión gráfica de su desarrollo en el tiempo y que está íntimamente ligada a la mensura métrica del verso

Aquella precepción del pulso rítmico, se hace se hace en relación con el tempo metronómico o en relación con la dicción del texto.

Distinto pulso rítmico se puede aplicar en las canciones – especialmente en las canciones de ronda -, uno de aire reposado y otro e aire movido.

Muchas son las tonadas de aire pausado que se encuentran en ritmo binario y ternario y en las que las sílabas del texto llenan bien, parte del compás.

Las hay de ritmo ternario ($3/4$, $3/8$) o de subdivisión ternaria ($6/4$, $6/8$) en las que cada latido del pulso coincide con una parte o fracción. En estas tonadas las sílabas del texto toman valores simples alternando con dobles en un variadísimo número de combinaciones.

En las tonadas de baile, ese pulso rítmico se presenta más rápido y en aires como la *jota* y todas sus especies cuyo ritmo se encuentra en binario con agrupaciones ternarias (binario compuesto), se cantan y se acompañan muy rápido. Para este tipo de aires, el valor metronómico se sitúa alrededor de 92, con lo cual se supone que las sílabas del canto, que toman por lo general el valor de corcheas, alcanzan un tempo de 276. En los bailes e ritmo binario, el valor del pulso rítmico se sitúa alrededor de 120.

Gran variedad de plantillas rítmicas surgen de las canciones, como por ejemplo:

- Valores simples de incisos unidos (dos versos)
- Fórmulas binarias de incisos sueltos (dos versos)
- Fórmulas binarias de incisos unidos (dos versos)
- Fórmulas binarias compuestas
- Fórmulas ternarias

SISTEMAS MELÓDICOS

Elementos de la melodía

Miguel Manzano nos dice:

“El análisis de la organización melódica que sirve de base a la música popular es casi siempre uno de los puntos más oscuros en las introducciones que los recopiladores redactan para sus trabajos. Tal oscuridad es debida a la falta de fundamento teórico que aclare la existencia, la naturaleza y las características de cada uno de los sistemas melódicos y de los elementos de organización de los sonidos que aparecen en la tradición musical popular”¹⁴ (MANZANO, M. 1989)

Formas y estructuras del desarrollo melódico

- Estructuras Simples (Cuarteta octosílaba y seguidilla)
- Estructuras compuestas (Tonadas con estribillo)
- Estructuras especiales (Textos en retahíla que se apoyan sobre ostinato melódico- recitativos protomelódicos). En este tipo de estructuras especiales entra la melodía circular, vale decir sin terminación definida y la semi cadencia pide volver a empezar.
- Para organizar esquemáticamente las melodías de una canción tradicional se utilizan las letras del abecedario en mayúsculas –A, B, C...-, o bien A B, A C, B C, representando los incisos que forman los miembros o frases melódicas; en ocasiones los incisos coinciden con los versos de la fórmula métrica y se unen formando tramos melódicos más largos.

En cuanto a este apartado, referente a la melodía, quiero destacar aspectos importantes que define la estructura de una melodía como son: la interválica y

¹⁴ MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero popular de Castilla y León*. Estudio musicológico. 1989. p. 54.

dirección melódica y los ámbitos melódicos y la organización de las estructuras del desarrollo melódico.

La *interválica de inicio* e *interválica de curso de frase* son aspectos o elementos estructurales destacables en la melodía, por cuanto los arranques y el decurso melódico son reveladores del carácter. Por ejemplo, encontramos en las melodías, diversas formas de arranques como: *protéticos*, *epentéticos* y *melódicos*.

- Desde el unísono hasta el intervalo de 7^a
- Unísono protético: el canto arranca del vacío, sin el apoyo tónico del texto y sin el soporte rítmico del acento musical.
- Unísono epentético – ya sea en compás de subdivisión binaria o en subdivisión o ritmo ternario, hay al menos un apoyo en el acento melódico que sirve al cantor de soporte al dar inicio a la canción
- Unísono melódico cuando un sonido repetitivo, forma parte del inicio de la melodía y por lo general se extiende a dos o tres notas.

SISTEMAS MODALES

La lectura reflexiva del repertorio musical popular, nos lleva a considerar la existencia de dos tipos de organizaciones melódicas: **Las tonales y las modales**. Los primeros basados en el modo Mayor y menor – ambos tonales - y los segundos sobre la base de los siete sonidos naturales en sus variantes de diatónicos y cromatizados, amplios y compactos. Conviene enunciar de diferente manera el sistema según como encontremos una melodía. Si es tonal, se dirá: *La M, Sol M*, etc..., si es modal, se debe decir: *modo de Mi, modo de La*, etc... La diferente distribución de los tonos y semitonos dentro de la escala, le confiere a ésta su carácter y su forma de sonar, además de otros aspectos o rasgos melódicos que originan en cada organización, un registro sonoro bien tipificado.

Diversidad de aspectos o formas, se pueden enunciar en torno a los sistemas melódicos, como: Los *recitativos protomelódicos*, en los que las fórmulas del recitativo rítmico, se encuentra a medias entre la melodía y la simple dicción apoyada en el ritmo textual. Otro aspecto, es lo denominado *sonidos ambiguos*, en que la entonación de los grados del curso melódico, no coinciden exactamente con la de los intervalos, de segunda y tercera mayores y menores

de sistema tonal, y se queda a medio camino entre lo tonal y lo modal, participando en lo tonal y en lo modal sin una definición propia.

RELACIONES TEXTO – MÚSICA

Generalmente las melodías están compuestas sobre la base de los textos cuyas medidas son:

La cuarteta octosílaba y la seguidilla

En la mensura de los versos, las estrofas pueden encontrarse con cierta analogía, pero en los estribillos se encontrará gran variedad de mensuras y de agrupaciones estróficas.

Esta variedad y riqueza de los estribillos, articulan las estructuras de dos bloques equilibradamente contrastados y las entrelazan con recursos melódicos muy variados.

Es muy común el recurso denominado *lexaprende*, que se encuentra en las cuartetas octosílabas encadenadas por este elemento.

Es una forma poética en que el último verso de una estrofa, es el primero de la siguiente, recurso muy conocido en la canción popular, por cuanto tiene un doble valor o función:

- 1. La insistencia que ayuda al oyente a seguir el hilo del tema
- 2. La repetición que ayuda al intérprete a seguir recordando.

Castrocalbón

111

Nueve mil reales salieron del bolsillo esta mañana y ahora me voy a mi tierra a platicar con mi dama.

A platicar con mi dama, a platicar con mi amor. -Abremo la puerta, niña, la puerta del cuarterón.

-La puerta del cuarterón ni se cierra ni se abre, que soy niña y tengo honor y el honor es el que vale.

Nue- ve mil rea- les se- lie- ron del bol- si- lloes- ta ma- ña- na y aho- ra me voy a mi tierra a pla- ti- car con mi da- ma: y aho- ra me voy a mi tierra a pla- ti- car con mi da- ma.

Estas tonadas se clasifican como: tonadas de canto seriado.

- La relación entre texto y música en las canciones tradicionales sigue un comportamiento muy diferente del que es norma en la música de autor.
- En la ISORRITMIA que es la técnica de composición desarrollada durante los siglos XIV y XV, encontramos el uso repetitivo de patrones rítmicos (el prefijo iso, de origen griego, significa igual).

En la Edad Media era común que un compositor tomara un canto ya escrito y lo usara de base para construir una obra musical original. A este canto tomado le llamaban tenor y sobre él, el compositor añadía una o más líneas melódicas. El canto que aparece a continuación sirvió de tenor a un motete anónimo:



Contrario a la *Isorritmia*, encontramos la *Anorritmia*, fenómeno muy normal en la música tradicional.

La causa de la *Anorritmia*, es cuando las fórmulas melódicas se cantan sobre textos de suplemento o recambio, que en la mayoría de los casos, no son los mismos para los que tales melodías fueron compuestas originalmente.

Las *anorritmias* se encuentran por lo general en las estrofas, no en el estribillo, ya que estos son la parte más invariable y característica de las tonadas, en las que texto y melodía están íntimamente ligados, en una isorritmia casi perfecta.

Uno de los aspectos importantes en el análisis de las características de la música española, es el estudio de los textos o literario. La forma poética más abundante en este repertorio es la cuarteta octosílaba, es decir, cuatro versos octosílabos con rima asonante en los pares e impares sueltos; esta es una de las formas musicales más antiguas:

En las cuevas más profundas

donde habitan los herejes,
 tengo de ir a llorar
 el día que tú me dejes.
 N'aquella ventana hay tsuz
 y allí se están acostando,
 y allí están los míos amores
 y yo por aquí penando

Otro tipo de estrofa importante -aunque se da con bastante menos frecuencia que la cuarteta octosílaba— en estas canciones es la seguidilla, también llamada cuarteta de seguidilla o copla de seguidilla: una cuarteta en la que los versos impares son heptasílabos sueltos y los pares son pentasílabos con rima, por lo general, de tipo asonante:

Mociquines de Tsaciana
 ¿quién vos mantiene?
 Los arrieros del Puerto
 que van y vienen

- FUENTES: Revista de Folklor - Fundación Joaquín Díaz.
 Vaqueirada de la localidad de Tsamardal (Somiedo).

Baile del pandero que cantan los vaqueiros del Puerto de Somiedo

- La seguidilla es una composición musical española de compás ternario, cuyos orígenes se remontan al siglo XV. Su usanza se hizo muy popular en época de Cervantes e igualmente se incluye en la mayoría de obras de teatro español del siglo XVIII. Como manifestación de música popular, se ha extendido por el sur y el centro de España y se pueden encontrar distintas variedades como: sevillanas gitanas, seguidillas murcianas y manchegas.

La seguidilla manchega es la privilegiada entre las de su familia, que han adquirido popularidad en la música española. Es una creación genuina de la Mancha castellana y aunque no hay documentación fidedigna de su

primitiva estructura musical, se conservan las letras, en las que se vislumbra la índole del ritmo.

Una seguidilla es compuesta cuando está formada por una seguidilla simple y un estribillo. A su vez, la seguidilla simple consta de 4 versos, con la siguiente medida:

1er verso: Heptasílabo: 7 sílabas

2º verso: Pentasílabo: 5 sílabas

3er verso: Heptasílabo: 7 sílabas

4º verso: Pentasílabo: 5 sílabas

La seguidilla simple presenta una rima en asonante (es decir sólo las vocales desde la última sílaba acentuada) en los versos 2.º y 4.º. Quedan sueltos, los versos 1.º y 3.º.

El Estribillo tiene la siguiente estructura:

Tres versos:

1.º y 3.º pentasílabos, rimados en Asonante

2.º heptasílabo, suelto.

Dos canciones se han escogido para ilustrar el procedimiento y proceso de análisis musical, como son: *Villancico de Noche buena* y *Dicen que no me quieres*.

En noticias del folklore riojano, encuentro lo siguiente respecto de los variados géneros de canciones tradicionales:

*“Don José Inzenga publicó una colección de cantos y bailes populares (Ecos de España) Madrid 1873, en la que constan tres canciones de la Sierra de Cameros que enumeró (con juicio tardío sobre la distribución geográfica) en la provincia de Soria. Son muy interesantes: A las rejas de la cárcel (carceleras), Hay ánimas benditas (canto para la noche de ánimas) y ya se van los pastores a la Extremadura, que popularizó el maestro Benedito en sus colecciones Pueblo (Unión Musical de Madrid)”*¹⁵

¹⁵ En noticias del Folklore Riojano: importancia de su recogida. Bonifacio Gil. p.273. Correspondiente a la Real Academia de San Fernando.

*Análisis del Villancico de Noche buena, recogido por Kurt Schindler.**Villancico de Noche buena (canción 657)*

Introduction

En - ta no - che con - vi - da cla - ra y se - re -
na, Di - gan los vi - llan - ci - cos de No - che - fue - na.
A - ten - ción al mis - te - rio ma - ra - vi - llo - so. Por ser tan gran mi -
la - gro me que - do cor - to. Ma - rí - a! Guí - a la len - gua
mí - a, te a - la - bo que va su es - po - so al la - do. No
du - do que es e - jem - plo del mun - do.

Villancico de Noche buena

***Esta noche con vida
clara y serena,
Digan los villancicos
de Nochebuena.
Atención al misterio
maravilloso
Por ser tan gran milagro
me quedo corto
María!
Guía la lengua mía,
te alabo
que va su esposo al lado.
No dudo
que es ejemplo del mundo.***

*Entre el buey y la mula
nació el Rey Santo,
con el rigor del frío
casi temblando.
Que tiembla entre paja
y albergue,
que llora, y se lleva
la gloria consigo
En un pesebre
ha nacido. Ya vienen
los pastores
a visitarle*

*y también
las pastoras a regalarle.*

*Ya le regalan miel
y mantillas,
y también una caja
de maravillas.
Le llevan el caldero
a la parida
y los Reyes ofrecen
incienso y mirra
y alcores
y un ramito de flores,
y todos,
pastores y pastoras,
celebran así la noche buena.*

Informante: *Gregoria Herrero*. **Fecha de la audición:** 16 de agosto de 1930. **Canción** Nº657. **Observaciones:** Se ha modificado ligeramente la disposición original de la letra adaptándola al ritmo musical del villancico.”¹⁶ (BARRIO ONRUBIA. 2004)

La informante *Gregoria Herrero*, la encuentro relacionada en el artículo de la Dra. Olarte Martínez, anteriormente citado, sobre las” Anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España”. Canción 657. p.16

ASPECTOS GENERALES

Título de la canción: ***Villancico de Noche buena***.

- ❖ De la tradición oral
- ❖ Entorno geográfico: Duruelo de la Sierra se sitúa en España en la Comunidad de Castilla y León, concretamente al noroeste de la provincia de **Soria**, a 55 Km. de la capital. Su término limita con las provincias de Burgos y La Rioja y con el municipio de Covalada en tierras de Soria. Tiene un área de 44,55 Kilómetros cuadrados, con una población de 1.473 habitantes y una altura de 1246 m. en el municipio.
- ❖ De la tradición oral
- ❖ Ciclo: De Navidad
- ❖ Género o tipo de canción: Villancico
- ❖ Forma musical: Simple

¹⁶ Tomado de: <http://piquera.sanesteban.com/monografias/schindler4.htm>. Publicado el 8 de diciembre de 2004. Por Salvador Barrio Onrubia.



❖ Íncipit musical:

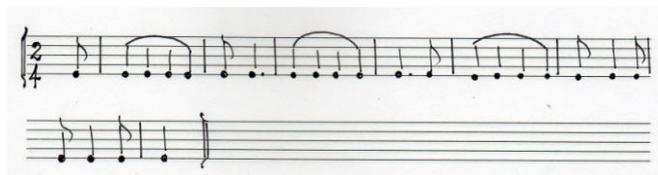
❖ Inicipit literario:

***Esta noche con vida
clara y serena,
Digán los villancicos
de Nochebuena.***

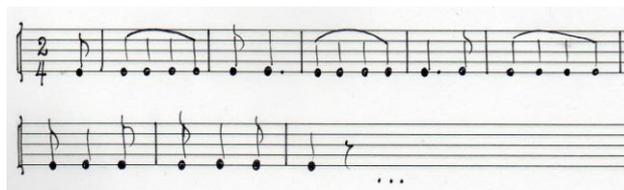
METRICA Y RITMO

- ❖ Cifra de compás: 2/4
- ❖ Pulso rítmico: negra = 80
- ❖ Células rítmicas predominantes: negras y corcheas
- ❖ Cambios de compás: No hay
- ❖ Otros elementos rítmicos: Tresillos (tema B), síncopas en el mismo compás (cp. 6 – 7 de la introducción). Del tema A de la estrofa, presenta síncopas en los compases 14 – 15.
- ❖ Las tres muletillas: *María, te alabo* y *no lo dudo*, de tres sílabas, presentan cada una en su final un compás de reposo con prolongación de sonido (Tema A cp. 16 - 17 / tema B, cp. 2 -21, cp. 23 – 24)
- ❖ Tema C muy corto, se repite con muletilla en medio
- ❖ Tema D hace la conclusión del villancico en tres compases y con terminación femenina.

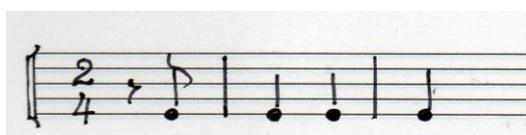
❖ Plantillas rítmicas: Introducción:



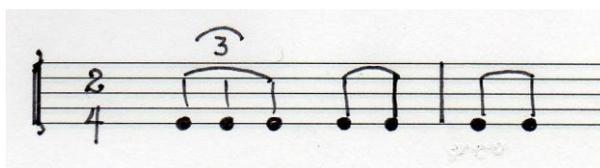
❖ Plantilla rítmica de A y B:



- ❖ Plantilla rítmica de la muletilla:



- ❖ Plantilla rítmica de C:



- ❖ Plantilla rítmica de D:

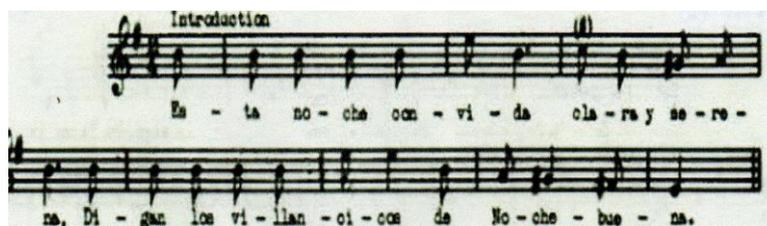


MODO/TONO

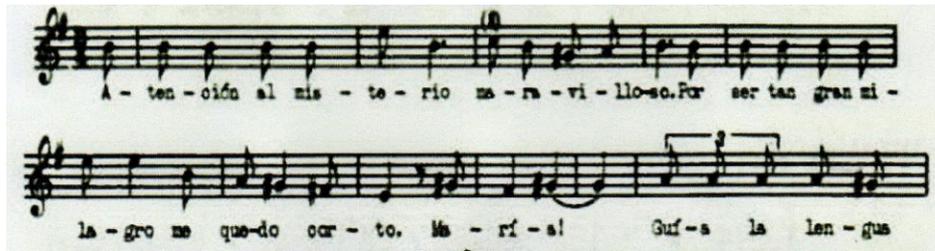
- ❖ Este villancico se encuentra en la forma del *Mi cromatizado* con tendencia al *Mi menor*. En cuanto al modo de *Mi cromatizado*, ya se conoce que es el más característico de la música tradicional y sin duda alguna, el más tipificado de todos. Aparte de la cromatización del III grado que es característico de esta organización modal, se encuentra cromatizado el II grado, afectado por una entonación ambigua y con reposo final en MI. En muchas canciones de este tipo puede aparecer incidentalmente afectado el II grado. Las hay como ésta, que a su vez cromatizan el grado VI, y descendiendo (cp. 3 y 11)
- ❖ Este modo de Mi, según lo comenta Miguel Manzano en el Cancionero Leonés (T I (I) p. 119), es llamado *gama española* y tiene una posible relación con el modo arábigo y la escala andaluza.

MELODÍA

- ❖ **Ámbito melódico:** ampliado (mi 4 – mi5)
- ❖ **Estructura melódica :** introducción: A – B - A' – B'
- ❖ A – B - A' – B' - muletilla – C – muletilla – C – muletilla - D
- ❖ **Interválica de inicio:** Unísono melódico
- ❖ **Dirección melódica:** Movimiento natural por intervalos cortos proporciona un perfil melódico suave y discurso tranquilo. Ascenso desde unísono melódico inicial en un intervalo de 5ª y el descenso hacia la zona inferior a nota inicial, para regresar a tomar el tema de nuevo con a nota Si. En la segunda parte del Villancico (cp. 19) la melodía se traslada a la nota LA, iniciando igualmente desde un unísono melódico pero haciendo un marcado contraste melódico con el descenso. Un elemento ajeno a la modalidad, es el Do sostenido (cp. 3 de la introducción). En el final, presenta un arco suave ascendente para concluir con un descenso hacia la tónica en Mi.
- ❖ **Arranque:** anacrúfico (introducción y tema A), (arranque tético para el tema B)
- ❖ **Terminación:** Femenina
- ❖ **Consideraciones en cuanto al ámbito melódico:** La transcripción de la entonación de este villancico, se encuentra aguda, para el común de nuestras gentes populares; sin embargo, ya vimos que se pueden transportar a un mejor tono, en beneficio del carácter de la misma.
- ❖ **Introducción:**



- ❖ **Tema A:**



❖ Tema B:

❖ Tema C y D

B

RELACIONES TEXTO – MÚSICA

Generalmente, las recopilaciones de la música tradicional, demuestran que las tonadas populares están compuestas sobre la base de las cuartetas octosílabas y la seguidilla. Este Villancico está compuesto con base en la Seguidilla por la conformación de su mensura métrica - poética que presenta, sobre versos **Heptasílabos y pentasílabos** intercalados; los **trisílabos – María, te alabo, no dudo** – se conciben como pequeñas muletillas insertas al final de los fraseos. Predomina el tipo de vocalización silábica.

Villancico de Noche buena

Esta noche con vida (7)
clara y serena, (5)
Digan los villancicos (7)
de Nochebuena.(5)
Atención al misterio(7)
Maravilloso (5)
Por ser tan gran milagro (7)
me quedo corto (5)
María! (3)
Guía la lengua mía, (7)
te alabo (3)
que va su esposo al lado. (7)
No dudo (3)
que es ejemplo del mundo.(7)

ISORRITMIA Y ANORRITMIA

Contrario a la Isorritmia, encontramos la Anorritmia, fenómeno muy normal en la música tradicional.

La causa de la Anorritmia, es cuando las fórmulas melódicas se cantan sobre textos de recambio, que en la mayoría de los casos, no son los mismos para los que tales melodías fueron compuestas originalmente.

Las anorritmias se encuentran por lo general en las estrofas, no en el estribillo, ya que estos son la parte más invariable y característica de las tonadas, en las que texto y melodía están íntimamente ligados, en una isorritmia casi perfecta.

En el villancico, se encuentran *anorritmias* desde el arranque y en los compases: 4, 5, 9, 11, 23, 27 y 28)

Ampliación melódica por repetición de versos

La repetición de versos es un fenómeno bastante común en este tipo de tonadas. Dichas repeticiones parecen obedecer en la mayoría de los casos al deseo de prolongar fórmulas demasiado breves. Es en definitiva, un recurso de estilo en la música popular

A - Esta noche con vida (a)

B - clara y serena,(b)

C - Digan los villancicos(c)

D - de Nochebuena.(b)

Para el procedimiento de armonización de las canciones tradicionales, la siguiente canción titulada: *Dicen que no me quieres* – popular e Castilla la vieja, de la cual he adaptado un arreglo o armonización para coro a tres voces – S – A – B -, Para voces altas no muy agudas (messo sopranos), Contraltos y

barítonos/bajos. Esta, es una canción popular muy conocida, de la cual existen varias versiones de arreglos a cuatro voces.

En el cancionero de León de Juan Hidalgo Montoya, se encuentra una versión de esta canción.¹⁷ (HIDALGO MONTOYA. 1978)

A las rejas de la carcel

Soria
Castilla la Vieja

Collector by Inzenga
Arr. for voice and piano
by Kurt Schindler

Moderato

Voz

Piano

p dolce

p

A las re-jas de la car-cel

Voz

Pno.

mf

9

No me ven-gas a llo-rar, ya que no me qui-tas pe-nas

Voz

Pno.

mp dolce

17

No me las ven-gas a dar

¹⁷ HIDALGO MONTOYA, JUAN. *Cancionero del Reino de León*. Antonio Carmona, Editor. Madrid, 1978. p. 23

2

A LAS REJAS DE LA CARCEL

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 25-32) features a vocal line starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "ya per - dí mi li - ber - tad, la pren - da que más que - ri - a". The second system (measures 33-40) continues the vocal line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "ya - no - pue - do per - der más, Aun que per die - ra la vi - da. —". The third system (measures 41-48) features a vocal line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic, marked *dolce*. The lyrics are: "Si la ma dre - ci - ta mi - a Vie - ra lo que es". The piano accompaniment in the third system includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

Voz

mf

ya - per - dí mi li - ber - tad, la pren - da que más que - ri - a

Pno.

p

mf

Voz

mf

ya - no - pue - do per - der más, Aun que per die - ra la vi - da. —

Pno.

p

Voz

mf

Si la ma dre - ci - ta mi - a Vie - ra lo que es

Pno.

p dolce

pp

A LAS REJAS DE LA CARCEL 3

The image shows a musical score for the song 'A las rejas de la cárcel'. It consists of two systems of music. The first system (measures 50-58) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: 'toy pa - san - do, Con lá-gri mas en los o - jos la ca- lle fue - ra re -'. The piano accompaniment includes dynamic markings 'espress.' and 'decresc.'. The second system (measures 59-66) continues the piano accompaniment with the dynamic marking 'pp dolcissimo'. The vocal line in the second system has the lyrics 'gan - do.'.

A las rejas de la cárcel

Canción tradicional de España

Armonizada por Kurt Schindler – forma lied –

Estrenada en la Universidad de Salamanca en el CONGRESO INTERNACIONAL: Perspectivas interdisciplinares para el trabajo de campo musical en el periodo de entre guerras el 2 y 3 de Junio de 2011. Salamanca.

Tema de la ponencia: *Análisis y armonización de la música popular: de la grabación de campo al concierto* por Dra. Matilde Chaves de Tobar.

Voz y piano.

Voz. Matilde Chaves de Tobar (Col.)

Piano: Christian Capelo Martins (Ptg.)

CONCLUSIONES

Con lo anterior, se concluye que la música tradicional y el trabajo de recuperación y conservación de este importante patrimonio, es tarea de investigadores y de toda persona que esté bien dada para llevar a cabo la labor, así como la toma de conciencia sobre la importancia y la necesidad de salvaguardar lo ancestral y mantener las vivas las tradiciones. Ya se conoce sobre las influencias que ejerce sobre la sociedad, tanta información del medio en todos los aspectos y que hablando musicalmente, en gran parte tienden a cambiar la visión de lo tradicional y a hacer que la juventud poco se interese por las manifestaciones folklóricas y por ende de su propia identidad.

El interés por el rescate y salvaguarda de este importante Patrimonio musical y cultural, viene dándose desde hace ya muchas décadas y gracias al trabajo riguroso y serio de músicos, investigadores y Etnomusicólogos, se cuenta en la actualidad con importantes recopilaciones de la Canción tradicional.

El riguroso trabajo recopilatorio de Schindler, es un legado para el Patrimonio musical español y en toda recopilación, la canción popular viene a constituirse en un prototipo de la vida de las gentes ya que como se dijo anteriormente, el canto tradicional y popular es la creación anónima de las gentes que viven unidas por fuertes lazos étnicos como familias, tribus o comarcas, etc.. Canciones que pasan de boca en boca, van y retornan

puliéndose paulatinamente, tomando *forma* sólida, merced al equilibrio entre la poesía y la música.

Que la oralidad tiene un importantísimo rol en la conservación del Patrimonio musical y que la música tradicional con sus específicos aspectos y contenidos, es susceptible de trasladarse a otros ámbitos y a otros niveles de interpretación musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, J. V. (1986). *Introducción al folklor musical de la Rioja* Logroño.
- Alonso Pascual, J. (2002). *Robleda. Crónica y descripción del lugar*. Salamanca: Gráficas Cervantes.
- Carril Ramos, Á. (1982). *Canciones y romances de Salamanca*. Salamanca: Librería Cervantes.
- Cid Cebrián, J. R. (1995). *Instrumentos tradicionales de música de la Tierra de Ciudad Rodrigo*. Ciudad Rodrigo. Salamanca: Centro de Estudios Mirobrigenses.
- De Bizagorena, F. (1964). *Salamanca. Su Historia, su Arte, su Cultura*.
- Gómez Rodríguez, J. A. (2000). “*La Etnomusicología en España: 1936 – 1956*” – *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo*. Granada: Universidad de Granada, 207, 257.
- Hidalgo Montoya, J. (1978). *Cancionero del Reino de León*. Madrid: Antonio Carmona, Editor.
- Iglesias Ovejero, Á. (1990). *El habla de El Rebollar. Léxico*. Salamanca: Centro de Cultura tradicional.
- Iglesias Ovejero, Á. (1998). Iglesias Giraud, C. (1998) *Romances y Coplas del Rebollar*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- Ledesma, D. (1972). *Folk-lore. Cancionero Salmantino*. Reedición. Salamanca: Imprenta provincial.
- Manzano Alonso, M., Kats, I. (1991). *Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca: Centro de cultura tradicional. Diputación de Salamanca.
- Orue de Matía, J. (1975). *Canciones populares bilbaínas*. Madrid: Carmona Editor.

Requejo, J. M. (1981). *La Alberca, monumento nacional*. 3ª Edición. Salamanca: Gráficas Cervantes.

Sánchez Aires, C. (1904). *Breve Reseña Geográfica, Histórica y Estadística del Partido Judicial de Ciudad Rodrigo*. Salamanca: Imprenta y Librería de Cástor Iglesias. Edición facsímil de la Diputación de Salamanca.

Viana Díaz, L. (1986). *Canciones populares de la Guerra Civil*. Urueña (Valladolid): Revista de Floklor. Nº 71. Tomo 06b. 154, 159.

Zamora Vicente, A. (1960). *Dialectología Española*. Madrid: Editorial Gredos. Madrid.

Discografía

Calvo García, G. (2000). *Canciones populares de Salamanca*. Vaivén.

(1984). *Cancionero Tradicional del Campo de Ciudad Rodrigo. Vol 1. El Campo Charro*. SAGA.

(1985). *Cancionero Tradicional del Campo de Ciudad Rodrigo. Vol 2. El Rebollar*. SAGA.

Cancionero Tradicional del Campo de Ciudad Rodrigo. Vols 3 y 4. La Sierra de Francia. SAGA.

(2002). *Cantaris Antigus de Roblea*. Several Records.

Carril Ramos, Á. (1986). *Antología de la Música Tradicional Salmantina*. Centro de Cultura Tradicional de Salamanca.

Caunedo, Mariluz Cristóbal. (2001). *Onde la ñubliña posa*. Fono Astur.

(1993). *Habas verdes. Música tradicional de Zamora. La luna de enero*. Several Records.

Jambrina Leal, A. (1987). *La dulzaina en Zamora*. SAGA.

Parva y Sosiega (1994). *Música Tradicional Leonesa. Sones*. SAGA.

Son del Cordel (1997). *Música Tradicional Leonesa. Después de tomar la Parva y en la Sosiega del día*. SAGA.