

Vol. 15, Año 2024

recoS

Revista del Conservatorio Superior
de Música de Castilla y León





Editada por el Departamento de Musicología y Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León

C/ Lazarillo de Tormes 54-70 37005 Salamanca

recos@coscyl.com

Tel: 923 282 115

ReCOS es una publicación del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (Salamanca) fundada en 2003 y editada desde el Departamento de Musicología. Desde entonces, se ha mantenido abierto un espacio de reflexión, análisis y documentación. Su objetivo es publicar investigaciones originales combinando el rigor académico con la originalidad de los trabajos, y sin olvidar la apertura y pluralidad necesarias en una publicación elaborada por la propia comunidad educativa. ReCOS es una revista que se dirige a todo aquel que se interesa por el pensamiento musical en sentido amplio, desde las fronteras de la interpretación, la investigación musicológica o la pedagogía musical. En sus páginas, el especialista puede acceder a un espacio donde publicar y contrastar sus ideas; el lector aficionado encontrará artículos, revisiones críticas y reseñas informativas; el alumno, una información de la actividad académica del COSCYL. La dirección de ReCOS respeta las opiniones de los colaboradores. Los textos son de exclusiva responsabilidad de los autores, no siendo por tanto opinión oficial ni línea oficial de la revista.

SUMARIO

INVESTIGACIÓN

- 05** Carmen Teresa García Arroyo
Lucien Cugnac. Una mirada a la Margateria
- 19** Sergio Gutiérrez Rodríguez
M. Kolinski y la «Clasificación de Estructuras Tonales». Método integral para el análisis comparativo de las músicas del mundo
- 31** María Galán Muñoz
Neofolklore y electrofolk en Galicia: Estudio de los nuevos géneros basados en la música de tradición oral gallega a través del análisis de Xosé Lois romero & Aliboria (2017) y Misturas (2019)
- 53** Alba Rodríguez Zapatero
La imaginación musical del trompetista: estudio sobre los mecanismos mentales de los alumnos de trompeta del COSCYL

ENTREVISTA

- 62** Ángela García González, Lidia Berdejo Escanilla, Arturo Martín Pérez y Óscar Mínguez Ramos
Entrevista a Harouna Dembélé

PROYECTOS

- 65** Carolina Monreal Román
El proyecto "Resuena" (COSCYL) y la creciente necesidad de llevar la música de los conservatorios a otros entornos

TRANSCRIPCIONES ETNOMUSICOLOGÍA

- 75** Arturo Martín, Lidia Berdejo, Ángela García y Óscar Mínguez
El golfillo del tranvía
- 78** María Galán Muñoz
Corrido
- 82** Carolina Monreal Román, Mauro Portela Pousa y Laura Silva Huerta
«Shouts of Kah'e'arawa»: propuesta de transcripción y contextualización del pueblo 'Are 'Are

TRANSCRIPCIONES Y ARREGLOS

- 90** Ana Fernández Ferrer
Reinhold Glière. Huit morceaux pour violon et violoncelle. Transc. para Clarinete en B \flat

Coordinación

Imanol Bageneta Messeguer

Consejo editorial

Cristóbal Vogúmil Abellán de la Rosa

Manuel Añon Escribá

Julia Andrés Oliveira

Joseba Berrocal Cebrián

Eduardo Contreras Rodríguez

Olga Fernández Roldán

Samuel Maillo de Pablo

Sandra Myers Brown

Colaboradores en este número

Lidia Berdejo Escanilla

Juan Antonio Calderón Castellano

Daniel Cardiel Manso

Ana Fernández Ferrer

María Galán Muñoz

Carmen Teresa García Arroyo

Ángela García González

Sergio Gutiérrez Rodríguez

Arturo Martín Pérez

Judith de Miguel Rubio

Óscar Mínguez Ramos

Carolina Monreal Román

Mauro Portela Pousa

Alba Rodríguez Zapatero

Laura Silva Huerta

105 Ana Fernández Ferrer*Francis Poulenc. Sonate pour Hautbois et piano. Fp.**185. Transc. para Clarinete en Bb***114 Judith de Miguel Rubio***Zigeunerweisen. Op. 20. Transc. para Clarinete en Bb***123 Daniel Cardiel Manso***G. P. Tellemann. Sonatine a 3. Dessur de Viole. Oboa et Basso Cont. TWV 42:e5. Arr. for two Piccolo Trumpets in A and Basso.***130 Juan Antonio Calderón Castellano***G. Verdi. "Tuba Mirum" del Requiem. Arr. for solo organ***EDITORIAL**

La revista RECOS entra en una nueva etapa, al igual que el propio COSCYL. El curso 2023-2024 fue singular en la incorporación de un número significativo de nuevos Catedráticos procedentes de otros centros, la estabilización de una parte importante del claustro anterior y la llegada de un nuevo equipo directivo. Asimismo, la coordinación y consejo editorial de la revista han sido renovados con la incorporación de tres nuevos docentes en el Departamento de Musicología. Además, en el mes de junio, una nueva Ley de EEAASS fue aprobada en el Congreso de los Diputados. Estas novedades han sido ampliamente demandadas por los conservatorios durante décadas y, aunque su implementación no haya sido la más idónea, suponen un revulsivo para toda la comunidad educativa que promete dar sus frutos en los próximos años. La plantilla de docentes no se habrá estabilizado del todo hasta que los concursos de traslado de los próximos años permitan el retorno a los muchos docentes desplazados de sus lugares de origen; y queda por delante varios años de negociaciones para el desarrollo de la nueva ley, desarrollo que no promete ser sencillo debido a las muchas incógnitas del texto base. Mientras tanto, la programación del COSCYL ha continuado y continuará a su ritmo siempre frenética y cada vez más rica en contenidos y perspectivas. Todos los departamentos han mostrado un gran compromiso, con una significativa participación tanto de estudiantes como de profesores en todos los grandes proyectos, ciclos de conciertos y conferencias, jornadas de investigación, talleres y colaboraciones en proyectos regionales y de la ciudad de Salamanca. Los momentos de cambio son determinantes para el futuro de una institución, y ahora es el momento de adoptar una nueva visión para el COSCYL, con estrategias a medio y largo plazo que permitan la incorporación de nuevas especialidades, innovaciones en las formas de administrar y nuevos itinerarios para la creación, interpretación e investigación musical. Retos ilusionantes, sin duda.

Sandra Myers, directora

Foto de portada

Marco Leonato Fotografía y vídeo

@marcoleonato

LUCIEN CUGNAC. UNA MIRADA A LA MARGATERÍA

CARMEN TERESA GARCÍA ARROYO

Resumen

El siguiente trabajo ofrece una semblanza de Laurent Cugnac, filólogo y autor del audiovisual *Estampas maragatas: mitos, costumbres y vivencias en tierras de Astorga*, que fue presentado en Santa Colomba de Somoza en 2004. Para ello se analiza parte del material sonoro y visual recopilado a lo largo de casi 30 años durante sus visitas a distintos pueblos de la comarca maragata. Se realiza un estudio del contenido de algunas entrevistas relacionadas con oficios propios de la zona como el cultivo del centeno, la labor textil tradicional en Val de San Lorenzo, el trabajo en la fragua y el molino. El proyecto tendrá continuación durante los próximos meses con el objetivo de realizar nuevas entrevistas a familiares y conocidos del profesor y poder realizar un breve documental.

Palabras clave: Laurent Cugnac, maragatería, etnografía visual, tradiciones

Abstract

The following work offers a biographical sketch of Laurent Cugnac, philologist, and author of the audiovisual *Estampas maragatas: mitos, costumbres y vivencias en tierras de Astorga*, which was presented in Santa Colomba de Somoza in 2004. To this end, part of the photographic and visual material collected over 30 years during his visits to different villages in the Maragata region is analyzed. A study of the content of some interviews related to trades of the area such as rye cultivation, traditional textile work in Val de San Lorenzo and sheep grazing in the mountains is carried out. The project will continue over the next few months with the aim of conducting new interviews with the professor's family and acquaintances and being able to make a short documentary.

Keywords: Laurent Cugnac, Maragateria, visual ethnography, traditions

Introducción

La Maragatería es una comarca leonesa que, a lo largo de los años, además de las visitas de los turistas que simplemente buscan la belleza del paisaje o la tranquilidad, ha recibido la atención de artistas, etnógrafos o etnomusicólogos. Como resultado de las sucesivas investigaciones hoy es posible consultar numerosos documentos fotográficos que muestran información relativa a las costumbres, tradiciones y oficios (algunos hoy ya perdidos) o sobre la indumentaria, además de registros sonoros que inmortalizaron las voces de algunos informantes «estrella» como Dolores Fernández Geijo o Aquilino Pastor. Distintas miradas hacia una misma realidad y, como resultado, un material que nos ayuda a entender mejor el pasado.

Una de estas visitas fue la de la Escuela de Cerámica de la Moncloa, creada en 1911 por Francisco Alcántara, que seguía los planteamientos pedagógicos de la Institución Libre de Enseñanza. Unos años más tarde, 1914, se empezaron a organizar cursos de verano a lo largo de toda la geografía española (en nuestra comunidad recalaban en las localidades zamoranas de Sejas de Aliste en 1928, Carbajales de Alba en 1930 o Tábara (1946 y 1949), recorriendo también en algunas ocasiones Francia o Portugal. En 1926 un grupo de 45 alumnos junto a sus profesores llegaron a la localidad de Val de San Lorenzo para alojarse durante 2 meses en las casas de los vecinos, conviviendo con ellos, a la vez que buscaban la inspiración para pintar acuarelas o realizar algunas obras en barro. En palabras de Miguel Ángel Cordero López (2008) aprendieron a “captar la belleza inusual y mágica de la comarca maragata, trasladando su luz, y observando la gama de colores para plasmarlos en el papel”.

Por otro lado, Aniceto García Villar realizó con su cámara una serie de fotografías que se conservan en la Escuela de cerámica de la Moncloa. Además, pueden consultarse en distintas publicaciones como la que se editó en 2001 con motivo del 75 aniversario de la mencionada visita, titulada *La Maragatería hace 75 años. Val de San Lorenzo en 1926 y Un carro chillón y algo más* (2013). En esta última José Ramón Ortiz del Cueto realiza un estudio de los aspectos técnicos y conceptuales de dicho trabajo

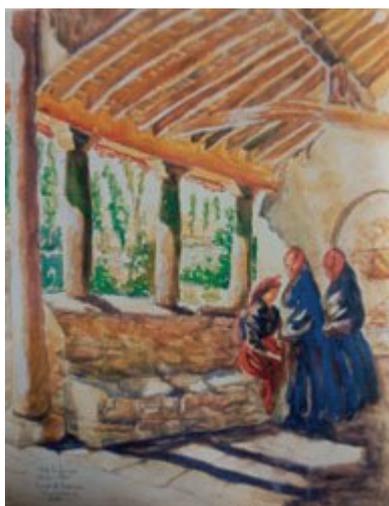


Fig. 1. Luz Blázquez. Tres maragatas en el pórtico de la iglesia de Val de San Lorenzo

fotográfico, para intentar enmarcarlo dentro de otras corrientes de la fotografía entre las que “se encuentra a caballo”: Pictorialista, Reportística o Documental. Señala que “la fotografía de sus trabajos estivales era un archivo científico y didáctico” que posee “valor etnográfico documental y antropológico” (p.19), a pesar de que para García Villar se trataba de “un apunte para las tareas docentes posteriores (en medio o herramienta para después crear)”. utilizando la fotografía como alternativa al cuaderno de campo en el que se podían plasmar las escenas mediante el dibujo.

En la página web del blog *El tamboritero maragato* de David A. Fernández es posible consultar un libro (*Añoranzas*) que recoge fotografías antiguas de las localidades de Andiñuela y Chana de Somoza, publicado con motivo de una exposición celebrada en 2011. La mayor parte de estos materiales de gran valor etnográfico fueron cedidos por los vecinos y, gracias a ellos, fue posible identificar a muchas de las personas que aparecen en dichas fotografías. Aparecen editados siempre en blanco y negro (aunque probablemente algunas de ellas ya se tomaron con carrete de color).

Se muestran a continuación algunos ejemplos que datan de principios de los años 70, en los que se observan similitudes con algunas escenas recogidas por Alan Lomax décadas antes (1952), en este caso el trabajo con el trillo en el campo. Una de ellas lleva el siguiente pie de foto: “majando a porro en las eras de Prauteiro”:

Alan Lomax fotografió varias escenas similares, aunque en esta ocasión solamente aparecen mujeres. Al contrario de lo que sucede con gran parte del material de Andiñuela, el americano no identifica a los protagonistas y da a las escenas títulos genéricos como “Mujer no identificada cantando mientras cavaba”. Es el caso de la imagen (Fig. 4).

Algunos elementos existentes en esta zona siempre llamaron la atención del investigador (etnógrafo, etnomusicólogo, etc.) o del visitante: el uso del trillo o la yunta de bueyes en las labores del campo, los carros como medio de transporte de las cargas de paja, leña, etc. o el empleo de las cestas de paja para acarrear la ropa hasta el río, por ejemplo. Son elementos que encontramos en las fotografías que Aniceto Villar tomó en 1926, en las de Alan Lomax (1952) e incluso en las correspondientes a la localidad de Andiñuela (algunas de ellas datan ya de los años 70).

¹ Ceramista, pintor y fotógrafo (Madrid 1897-1985)

En la página nº84 del libro *La Maragatería hace 75 años* (2001) se puede encontrar la fotografía de Aniceto Villar titulada *El carro preparado con la yunta*. Y entre las que Alan Lomax tomó en Val de San Lorenzo se conserva la que lleva por título *Pareja con carro y yunta de bueyes*. (Fig. 5.)

En la siguiente imagen correspondiente a Andiñuela de Somoza los vecinos identificaron a Julia Carrera con un cesto cargado de leña a sus espaldas. Igualmente se puede ver un carro delante de las casas. Datan la imagen a principios de los años 80. Según se puede leer en el mencionado libro dedicado a la localidad, esta fotografía está tomada de otra publicación previa que lleva por título *León. Pueblos y paisajes* (1984), página 152. Aquí la fotografía sí está publicada a color. (Fig. 6.)

De los años 70 es también la siguiente donde los vecinos han identificado a “la ti María saliendo de casa de Concepción con una cesta de ropa a cuestras”. Se puede apreciar también que porta galochas, calzado típico de la zona, similar a las madreñas.

Para documentar este y otros trabajos es posible recurrir a materiales como las colecciones de la Escuela de cerámica de la Moncloa o la de Alan Lomax, (conocida en todo el mundo a través de la página de la Fundación culturalequity.org). Pero hoy en día es posible acceder a muchos otros materiales cuyos autores no resultan tan familiares como Lomax, Ortiz Echagüe, Ruth Matilda Anderson o Fritz Krüger, pero poseen igualmente un gran valor etnográfico y documental. Es de agradecer que libros como *Añoranzas* (2012) hayan sido puestos a disposición de todos a través de las redes.

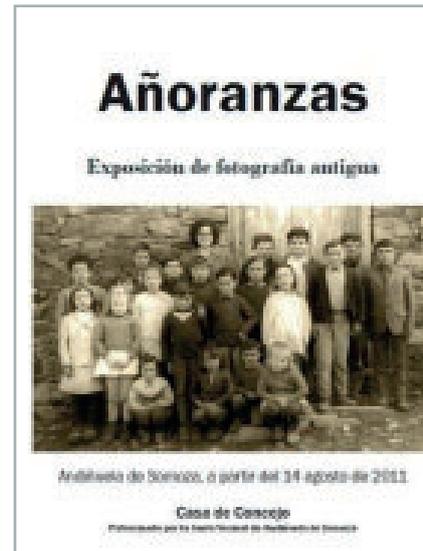


Fig. 2. Cartel de la exposición

En lo referente a la parte musical, a lo largo de las décadas se sucedieron las recopilaciones realizadas por distintos musicólogos o etnomusicólogos cuyo trabajo ha servido de base para numerosas investigaciones y estudios posteriores. En el Museo de Etnografía de Ginebra se conservan las de Constantin Brailoiu, quien en 1948 realizó 54 grabaciones en España, 2 de ellas en León: el romance *La Peregrina* y la canción *Al salir de la enramada*, registrados en Val de San Lorenzo y Benavides de Órbigo respectivamente.

Pocos años después, Manuel García Matos trabajó en la provincia de León transcribiendo y grabando canciones en distintas localidades en el año 1951 (Misión M53). Posteriormente volvería



Fig. 3. Escena en el campo (Andiñuela) Años 70



Fig. 4. (ID del archivo: P2877) 1952

en sucesivas ocasiones, ya que en 1955 la casa de discos Hispavox le encargó la realización de una colección discográfica para recoger ejemplos de intérpretes de músicas de tradición oral a lo largo del territorio español. Este trabajo estuvo auspiciado por el Consejo Internacional de la Música (UNESCO). En 1960 se publicó la primera Antología del folklore musical de España y en los años 70 la segunda Antología junto a la colección titulada *Magna Antología* (algo más extensa que las anteriores). Esta última recoge 3 ejemplos grabados en Val de San Lorenzo: *Canción de Ronda*, *Canción de la Siega* y *Canción de los quintos*.

Manuel García Matos fue uno de los organizadores del I Congreso internacional de folklore celebrado en España (Mallorca, 1952).

Hasta allí acudió Alan Lomax para establecer contactos de cara a un proyecto que le había encargado la discográfica Columbia (una colección de discos dedicados a distintos países o regiones que

recogiesen grabaciones de trabajo de campo). Esta colección, titulada *World Library of Folk and Primitive Music*, incluyó un disco dedicado a la Península Ibérica. Y gracias a ese encargo el americano se planteó su viaje, ayudado por las recomendaciones y contactos proporcionados por otros musicólogos como Martínez Torner, incluyendo la comarca de la Maragatería en su periplo.

Pero el interés por esta comarca y otras pertenecientes a la provincia de León sigue vivo en la actualidad, como lo demuestran los trabajos de David Álvarez Cárcamo. Dentro de la serie *La tradición oral leonesa* se han editado ya varios libros: *Antología sonora del romancero* (2019) o *El ciclo de la vida*



Fig. 5. (ID del archivo: P2863) 1952



Fig. 6. (Andiñuela, años 70)



Fig. 7. (Andiñuela, años 70)

(2023) y un cuádruple CD (2013) que recopila el repertorio de las pandereteras de Casares de Arbas. En palabras del autor (recogidas en el libreto del disco):

[...] en un momento en que las manifestaciones de la música popular de tradición oral cada vez son más escasas, se hace necesario salvaguardar y poner a disposición de cualquier interesado una colección de documentos que, por su interés y calidad interpretativa, servirán como perfecto ejemplo de lo que fue el cantar y el contar en la provincia de León.

Trabajos como el de David Álvarez Cárcamo nos dan la oportunidad de conocer las voces de informantes como Aurora Moro Valle (Losadilla, 1936) o Angela Morán Álvarez (Villalibre de Somoza, 1941), por poner solo unos ejemplos. Nos ofrece también la grabación de nuevas versiones de algunas tonadas ya recogidas por Alan Lomax, además de contextualizar cada ejemplo con abundante información acerca de su interpretación o la relación con el baile, cuando es el caso.

Lucien Cugnac

Gracias al testimonio de Vanesa Mures Jánhez² hemos podido conocer la labor de Lucien Cugnac, nacido en Trentels, en la región de Aquitania, perteneciente al distrito de Ville-neuve-sur-Lot y residente en España durante 41 años, ejerciendo como profesor de francés en la Alianza francesa de Oviedo.

En 1967 se trasladó desde Argelia, donde llevaba ya 3 años impartiendo clases de lengua francesa junto a su mujer Claudette, a Oviedo. Durante unos años fue director de la Alianza Francesa, sucediendo en el cargo a Annette Maxime. La prensa local destaca su gran pasión por la fotografía que desarrolló no solo en Asturias sino también en León, más concretamente en la comarca de la Maragatería. Su interés por esta comarca y sus gentes lo llevó a realizar trabajo de campo a lo largo de varias décadas (desde los años 80 hasta comienzos del 2000).

Existen distintos tipos de materiales recopilados por Lucien Cugnac a lo largo de varias décadas. Por un lado, registros sonoros y por otro unas 700 fotografías en color (que se encuentran actualmente en Francia). También trabajó con diapositivas por ser “el soporte que más le gustaba”.

Estos registros fueron editados posteriormente para realizar un audiovisual de hora y media de duración que fue estrenado en Santa Colomba de Somoza en el año 2004. El audiovisual lleva por título *Estampas maragatas: mitos, costumbres y vivencias en tierras de Astorga* y rinde homenaje al pasado

² Nieta de Josefa Blanco Fernández, informante de Lucien Cugnac.

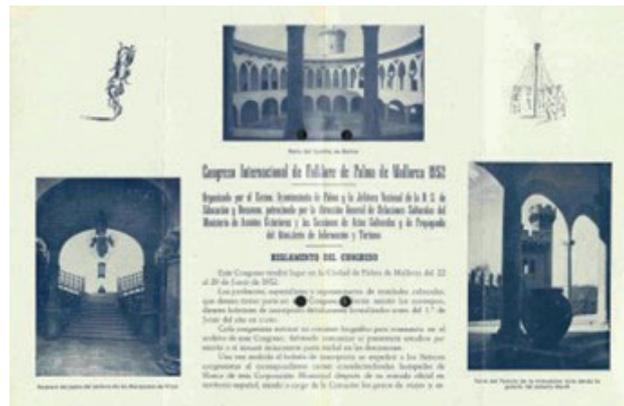


Fig. 8 y 9. Folleto informativo

de la Maragatería. En la presentación, el propio autor definió su trabajo como “un recorrido poético y anecdótico por la zona” que “pretende tener una vertiente sentimental y etnográfica pero no científica”.

Gracias a Óscar Martínez García, Técnico de Turismo del Ayto. de la localidad de Santa Coloma de Somoza, ha sido posible acceder a las pistas de audio mp3 correspondientes a este audiovisual. Se trata de los registros sonoros ya editados por lo cual, en ocasiones, a las voces originales de los informantes se añaden otras músicas a modo de banda sonora. En total son 16 los cortes de audio con una duración variable (los más largos, entre 7 y 12 minutos, se corresponden con grabaciones realizadas en Murias de Pedredo, Foncebado, Val de San Lorenzo, Luyego o el trayecto desde Astorga a la Maragatería). El resto son registros más breves que recogen testimonios de distintos informantes que van relatando las distintas actividades propias de la zona (trabajo con la lana, el cultivo del centeno y la trilla, el trabajo con las colmenas, los antiguos molinos ya abandonados, etc.).

A lo largo de estos registros sonoros se van desgranado una serie de datos y comentarios que demuestran una fase previa de documentación por parte del recopilador. Por un lado, se pueden reconocer en el audio nº1 distintas citas y referencias literarias, extraídas de la novela de Concha Espina³ (*La esfinge maragata*, 1914) y también, en este caso en el audio nº2, algunos versos del poeta nacido en Astorga Leopoldo Panero Torbado (1909-1962):



Fig. 10. Lucien Cugnac en 1992

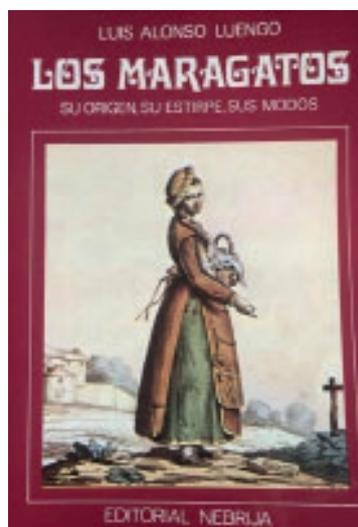
[...] su voz es cierta, aunque me llegue rota; y sus manos no son manos, aunque ciegas; y su calor de mis latidos nace; y aunque no entiendo bien si de mí hablan, yo en todas las palabras me arrodillo del Credo, hasta llegar a las postreras, con un latido del sepulcro abierto, y de lienzo rasgado de repente...Pero, además, salpica el recorrido por los pueblos de la comarca con citas a trabajos previos, como la crónica escrita por Jerónimo Probanza Antón, Arcipreste de Somoza, publicada en 1930, o el conocido trabajo de Luis Alonso Luengo publicado en 1985.

³ Concepción Rodríguez-Espina y García-Tagle (1869-1955), conocida como Concha Espina. Escritora española, autora de novelas, principalmente, aunque también cultivó la poesía, el teatro y el cuento.

A continuación, se enumeran los audios que pertenecen al audiovisual con su contenido correspondiente:

1. Introducción. Fragmentos del primer capítulo del libro La esfinge maragata de Concha Espina
2. Astorga. Semana Santa, procesiones
3. De Astorga a la Maragatería
4. Los arrieros maragatos
5. Castrillo de los Polvazares
6. Foncebadón y la Cruz de Ferro. Rabanal del Camino. Trabajo en el campo en Pedredo
7. Santa Colomba de Somoza. Los molinos comunales
8. Apicultura. Gastronomía
9. Herrería en Santa Colomba de Somoza
10. Astorga y el chocolate
11. Pastoreo y esquiladores
12. Ganadería
13. Val de San Lorenzo. Dolores Fernández Geijo, Laurentino
14. Josefa Blanco Fernández en Murias de Pedredo
15. Procesión de la Virgen de los Remedios en Luyego
16. Maximiliano Arce en Rabanal del Camino

Una parte de ellos están dedicados a los oficios tradicionales (algunos de ellos ya desaparecidos o a punto de hacerlo) como el trabajo de los herreros, el transporte de mercancías por parte de los arrieros, el cultivo del centeno y la elaboración del pan en las casas, el trabajo en los molinos, la labor textil en Val de San Lorenzo... El resto son grabaciones que muestran tradiciones y fiestas de la zona como la Procesión de la Virgen de los Remedios en Luyego, la Cruz de Ferro en Foncebadón, las últimas majas de Chana de Somoza o las procesiones de Semana Santa en Astorga.



Figs. 11 y 12. Portadas de los libros

De todos estos registros sonoros se presenta solamente una selección de cara a este trabajo. Una muestra representativa que tiene como protagonistas a Maximiliano Arce Simón, Vladimiro Carrera Fernández, Dolores Fernández Geijo, Josefa Blanco Fernández, María y José, el herrero (no se recogen los apellidos en el corte de audio).

Destacan los siguientes Registros sonoros (testimonios o ejemplos musicales):

En el corte de audio nº16, correspondiente a la visita a Luyego de Somoza, se puede escuchar el testimonio de Maximiliano Arce Simón (1939) nacido en Chana de Somoza. Fue tamboritero de Rabanal del Camino. Habitual en fiestas y romerías de localidades cercanas, recientemente ha recibido el premio MT Trayectoria Reino de León por ser “una figura icónica en el folklora maragato y leonés, transmitiendo su vasto conocimiento musical a través de generaciones”.

En una de las grabaciones realizadas por L. Cugnac relata lo siguiente:

La flauta la empecé a tocar, aproximadamente, con cinco a seis años. Yo iba con mi hermana, con las ovejas, y para que fuese contento con ella para ayudar a llevar el rebaño, con cinco, seis añines... siete... mi padre iba a los Remedios y me compraba, no una flauta, un silbato. Aquello, más que una flauta era un silbato de sabugo de poco dinero, porque no lo había, y de ahí empezaron mis primeras notas. Luego, después, ibas para el monte, llevabas una lata de estas del escabeche, de cinco kilos, y tocabas....⁴



Fig. 13. Maximiliano ArceSimón

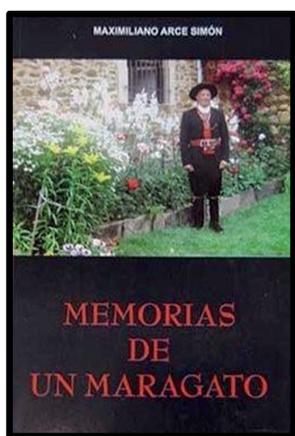


Fig. 14. Portada del libro

En 2011 se publicó un libro titulado *Memorias de un maragato* que relata sus vivencias.

En el corte anterior, nº15, Lucien Cugnac dedica algunos minutos a la procesión de la Virgen de los Remedios (patrona de la Maragatería) que se celebra el segundo domingo de octubre en la localidad de Luyego de Somoza. Allí se encuentra el Santuario de los Remedios en el cual se conserva la talla de la Virgen que data de 1628. En la página web del grupo de canción tradicional leonesa La Braña se puede leer la siguiente información acerca de la romería que cita Maximiliano Arce:

[...] no solamente podemos encontrar las típicas manifestaciones de la religiosidad popular y la música y bailes tradicionales maragatos. Es también la mejor ocasión para contactar directamente con los artesanos que se dedican a la construcción de castañuelas, flautas y tamboriles maragatos y para probar y elegir nuestros instrumentos favoritos.

Nombran también a artesanos como José Vega (de Santa Colomba de Somoza), Eduardo Pérez Vega (de Astorga) o Pedro Alonso (de Filiel), entre otros. Incluyen además una imagen en la que puede verse una flauta propia del tamboritero y un “pito para aprender jugando”, también denominado “chiflo” en la zona.

Podemos imaginar al padre de Maximiliano buscando en los puestos el pequeño silbato que le sirvió para comenzar a practicar las primeras notas y descubrir posteriormente su habilidad con la flauta o chifla.

También relacionado con la celebración de la Virgen de los Remedios L. Cugnac registró un canto interpretado Fig. 15. Flauta y pito. por un grupo de hombres y mujeres: “La Virgen de los Remedios/ nos colme de bendiciones/ para que así sea en la vida/ la llama encendida/ que alegre los corazones” son solo algunas de las estrofas grabadas. Durante este día de fiesta se celebran una misa y una procesión, y se cantan el ramo y la salve maragata. El propio

Cugnac relata:



La procesión va encabezada por la cruz parroquial. Le siguen el estandarte del Santuario y el ramo engalanado. La Virgen, esbelta talla de madera de estilo barroco del siglo XVII es llevada por unos fieles. El séquito recorre las principales calles de Luyego antes de volver a la ermita donde entra solemnemente pasando por debajo de los arcos de flores. En la capilla, abarrotada de gente, empieza la solemne misa.

Después, al salir de la iglesia, se inicia el baile. En el corte de audio también se pueden escuchar algunos fragmentos de toques de chifla y tamborín, acompañados además por castañuelas, correspondientes a este baile que se organiza en corro en torno al crucero. Termina el relato recordando otras tradiciones que no pueden faltar en este día de celebración: cascar unas avellanas (llamadas “perdones” en la comarca) para llevar a sus familiares y, por otro lado, degustar el pulpo gallego cocinado en las ollas de cobre.

En el audio nº5 se encuentra otro testimonio grabado en Rabanal del Camino, el de Vladimiro Carrera Fernández, quien llamó la atención del francés “por el sinfín y variedad de actividades que ha tenido en su vida”, ya que “ejerció de pastor, minero, forestal o agricultor” y, en el momento de la grabación era “sacristán, tamboritero, enterrador y campanero”.

⁴ Arbusto de la familia de las Caprifoliáceas, de corteza rugosa de color gris pálido y ramas con médula muy desarrollada; hojas compuestas, aovadas y lanceoladas con bordes aserrados. Las flores, amarillas o color crema, despiden un suave aroma, el fruto es una baya jugosa y negra.

En relación con esta última actividad Cugnac grabó un interesante testimonio en el que Vladimiro va relatando los distintos toques de campanas, mientras ejemplifica con la voz, entonando los distintos soniquetes correspondientes a los diferentes toques:

Está el repiquete normal, el de hoy es para misa, y luego pues se toca a Santa Bárbara (SIC) el día 4 de diciembre a las 4 de la mañana. Eso ya es de otra manera, dice -entonando- Santa Bárbara bendita, que en cielo estás escrita, repicando las campanas... ¿me entiendes?

Continúa explicando cómo suenan los toques de difuntos, distinguiendo el que anuncia la muerte de un niño, denominado “a párvulo”, (“vas bien, bien vas, que al cielo vas”) del que se escucha cuando fallece una persona mayor), los toques de hacendera (“cuando hay que juntar al pueblo para ir a trabajar al monte”), aviso de fuego, (“se toca así: tran, tran, tran, tran, aprisa, las dos campanas, no se repiquetea. Se para y otra vez, tran tran...”), toque a concejo (“para reunir a hablar”), etc.

En el audio nº14 dedicado a Murias de Pedredo el francés grabó a Josefa Blanco Fernández, quien le habló del trabajo con la lana. Una actividad que siempre se suele relacionar con la localidad de Val de San Lorenzo y sus telares, manejados por Dolores Fernández Geijo, por ejemplo. Sin embargo, el hilado con el huso, el tinte y el tejido de prendas para uso propio, eran algo habitual entre las mujeres de otras localidades, que aprovechaban así la lana de las ovejas que se pastoreaban por la zona.



Fig. 16. Josefa Blanco Fernández. Fotografía tomada por L. Cugnac

Transcribimos a continuación parte de su testimonio:

La lana, se lavaba en el río, se secaba en un tendedero o en lo que fuera, y luego se escapelaba, luego la ataba ahí y hacía hilo con el fuso (SIC) e hilaba. Luego ya se hacía lo que fuera, chaquetas, chales... Yo tengo un chal muy bonito hecho por mi mano. Yo tenía unas manos muy divinas para trabajar y ahora no me valen pa nada...

Cada una de las partes de este relato se podría relacionar perfectamente con las fotografías que Alan Lomax tomó en Val de San Lorenzo. la página web [culturalequity](http://culturalequity.org) es posible consultar las que se corresponden con los siguientes ID: P2871, P2872 o P2874. Fotografías que llevan los siguientes títulos: Mujer no identificada lavando ropa en el río, Anciana remendando ropa o Pareja de ancianos en el trabajo de lana⁵. Continúa Josefa relatando lo siguiente:

Pues hilábamos de noche y por el día, hacíamos velada, nos juntábamos cuatro, seis u ocho a hilar, para no estar solas, a hacer punto, también a hacer calcetines. Y luego ya se hacían los jerséis y las chaquetas, lo que fuera. Las chaquetas con dos agujas y los calcetines y eso, las medias, con cuatro...

Josefa también le recitó algunas coplas que aún retenía en su memoria. Su nieta recuerda que durante aquel encuentro con L. Cugnac también cantó, pero en el audio nº14 dedicado a Murias de Pedredo, correspondiente al audiovisual, solamente se recogen ejemplos recitados. En un momento de la entrevista se puede escuchar cómo Josefa recuerda:

Sí, cantábamos, yo canté mucho, bailaba mucho y eso... bueno, yo pa bailar era el número uno, no es por decirlo, pero era el número uno pa bailar y pa cantar (...) Tocaban la pandereta y nos juntábamos diez o doce o catorce o dieciséis o veinte a bailar...

La primera de las coplas recitadas se corresponde con una de las canciones más conocidas en esta

⁵ <https://archive.culturalequity.org/field-work/spain-1952-1953/old-couple-wool-work>

zona, ya recogida en Val de San Lorenzo (1951) a Petronila de la Cruz Álvarez y transcrita por García Matos con motivo de las Misiones Folklóricas (M53). Posteriormente fue grabada por Alan Lomax en 1952:

“Por aquella cuesta arriba pasaba una labradora, delgadita de cintura que a todo el mundo enamora.”

En el FMT-CSIC es posible consultar la partitura de la tonada escuchada por García Matos, cuyo estribillo se corresponde con las coplas mencionadas:

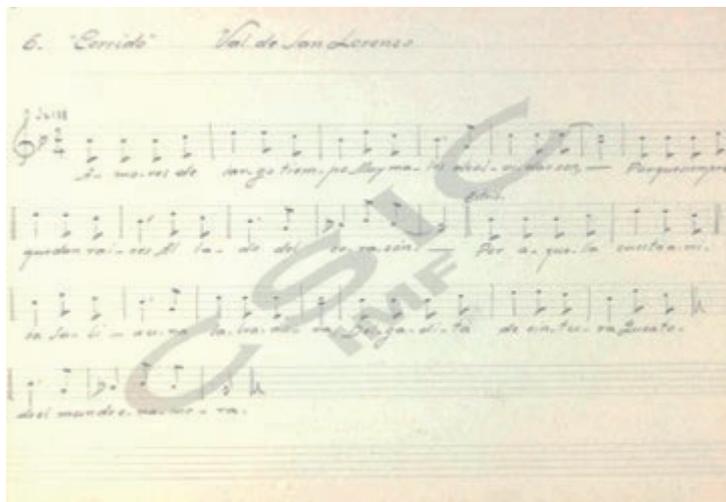


Fig. 17. Corrido. Misión 053

Igualmente, en la página culturalequity de la Fundación Alan Lomax podemos acceder a un audio grabado en Val de San Lorenzo que se corresponde con esta tonada, con el que podríamos hacernos una idea de la melodía que acompañaba a estas coplas (Por aquella cuesta arriba, ID T714R08).

Otros ejemplos de coplas en boca de Josefa Blanco Fernández son los siguientes:

Lucien Cugnac también tuvo oportunidad de grabar a Dolores Fernández Geijo (1921-2003). Conocida no solo por su trabajo con el telar sino por su voz y su memoria prodigiosa. Es posible escuchar en multitud de grabaciones realizadas por investigadores y etnomusicólogos (José Manuel Fraile Gil o Concha Casado) y también en documentales y reportajes como Apuntes Maragatos (1978) o Panderero y pandereta en tierras leonesas (1992). Una de las últimas tuvo lugar 2 años antes de su fallecimiento, con motivo de la elaboración del documental Lomax, the Songhunter (2004). En él se escucha cómo Dolores canta una de las tonadas recogidas en 1952 por el americano en Val de San Lorenzo (No canto porque bien canto), cuya transcripción musical se puede consultar en el libro Alan Lomax en la provincia de León (2024).



Fig. 18. Dolores Fernández Geijo en su telar. (Diario de León)

En la pista de audio nº13 correspondiente a los trabajos realizados en la localidad de Val de San Lorenzo, el francés relata:

Desde el pasado mes de abril las laboriosas manos de Dolores han dejado para siempre de acariciar los maderos de su telar varias veces centenario, el único telar manual de Val de San Lorenzo que puede vanagloriarse de haber sobrevivido a todas las crisis que sufrió el textil en ese pueblo. Fue en ese mismo taller donde la niña Dolores aprendió de doña Carolina, su madre, el arte de tejer.

Y a continuación se puede escuchar el testimonio de Dolores Fernández Geijo:

Es muy laborioso, hay muchas cosas que hacer. La estoy cardando, la lana. Esta es la lana ya cardada, ¿no ves qué buena es? Ahora estoy hilando. La manta se compone de urdimbre y trama. Ahora estoy hilando la trama para después pasar al telar. Mira cómo están las lanzaderas, ya está rota, gastada, esto de cogerla [... ¿Quién sigue esto pa vivir de ello?... Así que, conmigo, acaba.

Además de entrevistar a Dolores, Lucien Cugnac incluye en este audio el testimonio de María, otra mujer cuya vida estuvo igualmente dedicada al telar.



Fig. 19. José en la fragua

Uy, yo he tejido yo qué sé, ¡las mantas que habré tejido, por Dios...!, pues casi dos mil. Me salieron los dientes aquí, y aquí los perdí ya, porque ya los que tengo no son míos... [ríe...]

Al no disponer de las fotografías realizadas por el francés, será necesario esperar un tiempo para establecer contacto con su mujer Claudette, residente en Francia, y así poner cara a algunos de estos informantes o completar datos como el apartado de los apellidos.

El audio nº 13 incluye además una breve visita al Batán Museo de Val de San Lorenzo donde Laurentino va detallando todos los pasos del proceso textil. La complejidad del mismo y de la terminología empleada por Laurentino impiden que una transcripción sea suficiente para comprender bien todos los pasos.

En el audio nº 9, grabado en Santa Colomba de Somoza, se escucha el testimonio de José, herrero ya jubilado que visita la fragua para hacer una demostración a L. Cugnac. Se escucha el sonido de la lima raspando el metal y los golpes del martillo, propios del trabajo con el metal, mientras va contando: Aquí todo se hace a martillo y a lima. Antes hay que forjarlo a la fragua, a la lumbre y después, ahora, prepararlo al martillo. Con quince años empecé a trabajar con un tío mío y no ganaba nada. Antes era así la vida...

En algunos artículos de la prensa local asturiana es posible encontrar varias fotos pertenecientes al audiovisual editado por L. Cugnac. Una de ellas se corresponde con esta escena de la fragua.

Transcribimos las palabras de José quien, aunque ya jubilado en el momento de la grabación, según Lucien Cugnac “no dejaba pasar un día sin visitar su fragua”.

Aquí todo se hace a martillo y a lima. Antes, hay que forjarlo a la fragua, a la lumbre, y después, ahora, prepararlo al martillo. Después a la lima. Con 15 años empecé a trabajar, con un tío mío y no ganaba nada. Antes era así la vida...

Añade seguidamente el francés que el trabajo de José bien merecería los mismos elogios que el ya mencionado Jerónimo Probanza Antón (Arcipreste de Somoza) prodigó a su padre, Toribio, también herrero. Y a continuación se escucha la lectura del siguiente párrafo del libro Santa Colomba de Somoza. Su pasado y su presente, p.95:

[...] el hábil Toribio ablanda como cera el duro hierro en su enrojecida fragua de Vulcano, y chispeante sobre el paciente yunque, el certero golpe de su ligero martillo, lo modula de tal manera que lo mismo hace de él una tosca reja de arado que una complicada y arabesca reja de ventana.

“Anda diciendo tu madre
Que tú la reina mereces.
Y yo, como no soy reina,
No quiero que me desprecies”.

“Amores tenía trece
y olvidáronme los doce.
Pa’ uno que me quedó
dice que no me con oce”

“Cómo quieres que te quiera
Y tanto como a mi madre,
Si una madre no se encuentra
Y a ti te encuentro en la calle”.

“Los amores olvidados
ya se vuelven a querer.
También las hierbas del campo
vuelven a reverdecer”.

El audio nº7 está dedicado a otra de las actividades propias de la zona. A modo de introducción a las entrevistas se puede escuchar la voz de Cugnac relatando lo siguiente:

Llegado el invierno, cuando los cauces de los ríos y riachuelos son suficientes para mover las aspas del rodano (rodeño), se llenaban las tremuyas de trigo y centeno y sonaban alegres las piedras que dejaban escapar, con regularidad, la olorosa harina y el salvado que iba recogiendo el farnal.

Para comprender mejor el proceso de la molienda y poner en contexto palabras como rodano, tremuya o farnal, se recomienda la lectura del artículo de Martín Simón Martínez (2004) publicado en la revista *Argutorio* nº12/17. En Santa Colomba de Somoza el francés recogió el testimonio de dos paisanos (de nuevo no identificados). Uno de ellos relata lo siguiente:

El grano lo bajábamos aquí cada uno cuando hacía falta para moler para los animales, para los cerdos... El que quiere puede bajar aquí a moler y, bueno, es de todo el pueblo. [...] En el molino de Santa Colomba molíamos y nos cobraba la maquila, pago en grano.

El otro apuntaba que “ese centeno va todo al pienso de las ovejas, los cerdos... que son los que más comían. Antiguamente, por este país, el sustento de la casa eran los cerdos”.

Posteriormente el primero de los entrevistados le va detallando el funcionamiento del molino (el del cernido, que desviaba el salvado de la harina, cómo daba vueltas la piedra y el peligro de que ésta se quedase sin grano durante el proceso de molido ya que “anda la piedra al rojo, huele a quemado echando chispas...”).

También en este corte de audio Lucien Cugnac recoge una canción que entona el mismo entrevistado mientras acciona la piedra para moler el grano. Por esta zona de la Maragatería varios de los etnomusicólogos mencionados anteriormente pudieron anotar o grabar una tonada que lleva por título *El molinero* (por ejemplo, Alan Lomax en 1952). En aquella ocasión la cantó Carolina Geijo Alonso en Val de San Lorenzo acompañándose de una pandereta. Sin embargo, en el caso de la que registró Cugnac, aunque la temática es similar, se trata de una canción de autor que popularizó María Rosa Quera (1950), intérprete de tonada asturiana más conocida como “*La Pastorina*”. El entrevistado le canta solo las siguientes estrofas, acompañadas por el constante sonido rítmico propio del trabajo: “Voy al molino a moler/ por la mañana temprano./ Muy contento el molinero/ el molar está picando./ El pícaro molinero/ no me quiere maquilar,/ a cuenta de mi maquila/ un beso me quiere dar./ ¿Cómo quieres que te bese/ a cuenta de mi maquila/ si el agua todo lo lleva/ y el agua todo lo olvida”.

En relación con el cultivo del centeno también encontramos varios testimonios en el audio nº6. Uno de ellos corresponde a Ángel Jáñez Blanco (marido de Josefa Blanco Fernández), natural de Pedredo.

Cuando empezamos nosotros se majaba a porro, era a mano. Pero se ponen cuatro o seis personas a majar y es bonito. Y luego esto ya se cogía, se sacudía, el grano quedaba en el suelo y éste se recogía. Esta paja que está ya majada luego, esto había que volverlo a atar para el cuelmo. El cuelmo era para cubrir las casas y si no para vender (...) para las coronas de los muertos y esas cosas, ¿me entiende?

En las imágenes nº3 y 4 del presente trabajo (correspondientes a las localidades de Andiñuela y Val de San Lorenzo) podemos observar escenas similares y el empleo del porro. Según la página Léxico leonés actual del CELe, el porro es “el brazo del mayal” (o manal). El mayal es un instrumento para majar en la era, formado por dos palos, uno más corto y delgado, por el que se agarra, y otro más largo y grueso, con el que se golpea la mies o las legumbres, unidos ambos por dos correas engarzadas entre sí, que se sujetan y giran sobre ranuras hechas en los respectivos palos.

Después continúa relatando cómo cambió el trabajo cuando se incorporó la ayuda de la máquina de majar:

Luego vino la majadora. Los manojos se tiraban al tablero de la majadora y allí se cortaban con un cuchillo, con las navajas se cortaba al venceo. Limpio, se cogía el cuartán. El cuartán es una medida. Se medía y se echaba al saco.

De nuevo podemos encontrar en el libro *Añoranzas* varias imágenes que ayudan a ilustrar el testimonio anterior. Los vecinos ayudaron a localizar esta foto en las eras de Valleillo y datarla en los años sesenta. Y en la siguiente se puede observar la majadora empleada:



Figs. 20 y 21. Máquinas de majar.

Algunas de estas máquinas empleadas para las tareas del campo se siguen conservando en museos como el del “Alto Bierzo” en Bembibre, donde podemos encontrar una del año 1947.

Sería necesario un segundo trabajo para poder transcribir el resto de los registros sonoros realizados por Lucien Cugnac (dedicados a las labores del campo o la ganadería, la fabricación del chocolate en Astorga, la apicultura o al trabajo de los arrieros maragatos).

Cugnac/Lomax: Comparativa del Trabajo de campo

Se establece a continuación una comparativa entre el trabajo de campo realizado por un etnomusicólogo profesional como fue Alan Lomax (aunque podría extenderse a cualquiera de los investigadores mencionados al principio de este trabajo) y el llevado a cabo por Lucien Cugnac, profesor de lengua francesa. Sin ejercer profesionalmente como etnógrafo, el trabajo del francés no desmerece con respecto al que otros investigadores han realizado en la misma zona. Sus frecuentes visitas lo llevaron a establecer relación con algunos de los entrevistados, como fue el caso de los abuelos de Vanesa Mures Jáñez (Josefa y Ángel).

ALAN LOMAX	LUCIEN CUGNAC
-Trabajo por encargo (Columbia Records)	-Interés por las tradiciones, amor por la zona
-Estancia breve (3-5 noviembre 1952)	-Recogidas a lo largo de 20 años
-Visitó 4 localidades (Val de San Lorenzo, Castrillo de los Polvazares y Villalibre de Somoza y Lumajo)	-Visitó casi todos los pueblos de la Maragatería
-Recogió registros sonoros principalmente	-Recogió material etnográfico (tradiciones y oficios) y algunos ejemplos musicales

Fig. 22. Cuadro comparativo

En el caso de Alan Lomax, su estancia en España durante los años 1952 y 1953 se trató de un encargo de la casa discográfica Columbia, mientras que a Cugnac lo movía el interés personal por la zona y sus costumbres. La estancia del primero en la provincia de León fue muy breve, unos pocos días en los que grabó en 4 localidades, sin embargo, Cugnac visitó la zona durante años y recopiló material gráfico y sonoro en casi todos los pueblos. El americano se interesó principalmente en grabar (ya que el encargo recibido fue el de hacer acopio de material para editar un disco sobre España, dentro de la colección *World Library of Folk and Primitive Music*. Realizó algunas fotografías para documentar sus visitas, pero el número es desigual, en el caso de León: 18 en Val de San Lorenzo, tan solo 1 en Villalibre de Somoza y 2 en Lumajo de Lacia. El francés, gran aficionado a la fotografía, recopiló gran cantidad de materiales gráficos, principalmente, con la intención de ponerlos en contexto con los registros sonoros a la hora de elaborar el audiovisual.

Cuando entrevistaron a Dolores Fernández Geijo (una de las informantes en común entre ambos trabajos), Lomax se centró en recoger las tonadas que la hicieron tan famosa con los años, mientras que

Cugnac quiso grabar su testimonio como tejedora. Todos los materiales con los que se pueda trabajar hoy en día son interesantes y nos permiten acceder a distintas miradas por parte de cada uno de los entrevistadores o investigadores.

Es necesario valorar el trabajo desinteresado de muchas personas que, hoy en día, utilizan las redes como altavoz y medio de difusión de las tradiciones de sus localidades, por ejemplo, a través de un blog, revista digital o página web. Es el caso del blog *El tamboritero maragato* que recoge gran información sobre etnografía, indumentaria, música, artesanía, etc. y donde es posible consultar una extensa y variada bibliografía sobre temas maragatos.

Conclusiones y nuevas líneas de trabajo

Como ha quedado planteado al principio de este trabajo, se trata de un proyecto abierto y en proceso que tendrá su continuación durante los próximos meses. El primero de los objetivos se centra en la realización de un breve documental para la asignatura Trabajo de Campo II. Para ello, además de contar con los materiales cedidos por el Ayuntamiento de Santa Colomba de Somoza, se hace necesario viajar a Villeneuve-Sur-Lot, ciudad donde reside la mujer de Lucien Cugnac para consultar el resto de los materiales (fotografías, diapositivas y el resto de los audios descartados para la elaboración del audiovisual presentado en 2004).

Por otro lado, se realizarán entrevistas a los familiares de varios de los informantes entrevistados por Lucien Cugnac, residentes en Murias de Pedredo (León) y Grijota (Palencia).

Una vez recopilados todos los materiales sonoros, se hará una selección de los ejemplos musicales para su posterior transcripción y análisis.

- Realización de un breve documental como trabajo final para la asignatura Trabajo de Campo II.
- Transcripción musical de algunos de los ejemplos
- Localización de los informantes a través de las fotografías.
- Entrevistas a algunos familiares de los informantes de L. Cugnac

El objetivo final es poner en valor la labor de Lucien Cugnac quien, con su trabajo desinteresado, nos dejó una serie de materiales gráficos y sonoros que conforman su mirada sobre La Maragatería y amplían la nuestra.

Bibliografía:

- ALONSO LUENGO, L. (1980). *Los Maragatos: su origen, su estirpe, sus modos*. Ediciones Lancia.
- ÁLVAREZ CÁRCAMO, David (2019). *La tradición oral leonesa. Antología del romancero*. León: CELe y Universidad de León.
- ÁLVAREZ CÁRCAMO, David (2023). *La tradición oral leonesa. El ciclo de la vida*. León: Universidad de León. Servicio de publicaciones.
- ANDRÉS OLIVEIRA, Julia, GARCÍA ARROYO, Carmen Teresa, GUTIÉRREZ GÓMEZ, Daniel, GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, Sergio, URONES SÁNCHEZ, Lucía, SILVA ARAUJO, Diogo. (2024). *Alan Lomax en la provincia de León. Estudio y transcripción de las grabaciones*. Burgos: Ed. Fundación Lola Pérez Rivera.
- ARCE SIMÓN, Maximiliano (2011). *Memorias de un maragato*.
- BECERRIL, Margarita, CASADO, Concha, GARCÍA, María José (2001). *La Maragatería hace 75 años. Val de San Lorenzo en 1926*. León: Edileasa.
- CASADO, Concha, CORDERO, Miguel Ángel, LÓPEZ-SASTRE, Javier, ORTIZ, José Ramón, PUERTO, José Luis, SUTIL, José Manuel (2013). *Un carro chillón y algo más*. Ed. Ayuntamiento de Val de San Lorenzo. <http://foculseon.es/fotografias-de-los-anos-20-val-de-san-lorenzo-un-carro-chillon-y-algo-mas/>
- PROBANZA ANTÓN, Jerónimo. (1930). *Santa Colomba de Somoza. Su pasado y su presente*. Astorga: Artes Gráficas Sierra.
- VVAA: *León. Pueblos y paisajes*. (1984). León: Ediciones leonesas.

Revistas, prensa y artículos

- Argutorio: Revista de la Asociación Cultural “Monte Irago” nº30 (2013). Cordero López, Miguel Ángel: Escuchar con la mirada.
- Argutorio: Revista de la Asociación Cultural “Monte Irago” nº12/70 (2004). Simón Martínez, Martín: Los molinos tradicionales en la Maragatería del Duerna.
- Diario de León: artículo sobre la presentación del libro Un carro chillón y algo más (2013): <https://www.diariodeleon.es/cultura/130425/1257498/modelos-verano-1926.html> Diario de León: presentación del audiovisual Estampas Maragatas de L. Cugnac (2004)
- Diario de León: Las galochas a la puerta. Gancedo, Emilio (2003)
- Gutiérrez Macías, Valeriano. Gerifaltes extremeños. El eminente folclorista Manuel García Matos. *Revista Cervantes*.
- Mazuela Anguita, Asunción (2021). Cartografía digital de una colección de música folclórica: «Alan Lomax's journey across Spain (1952-53)». *Vegeta: anuario de la Facultad de Geografía e Historia*.

Páginas web

- Andiñuela de Somoza: álbum de fotos antiguas: <https://andinueladesomoza.home.blog/2019/04/23/album-de-fotos/>
https://issuu.com/chanadesomoza/docs/album_fotos_andiñuela?mode=window&background-color=%23222222
- Cátedra de Estudios Leoneses (CELE). Léxico leonés actual: <https://lla.unileon.es/?id=EC114376>
- FMT: página correspondiente al documento Corrido, M53 realizada por Manuel García Matos en 1951: <https://musicatradicional.eu/es/piece/21245> La Braña: canción tradicional leonesa: <https://www.grupolabrana.com/labrana/index.html>
- Maragato.wordpress: presentación del libro Memorias de un maragato de Maximiliano Arce Simón. <https://maragato.wordpress.com/2011/04/04/presentacion-de-memorias-de-un-maragato/>
- Real Academia de la Historia: <https://dbe.rah.es/biografias/93662/aniceto-garia-vilar>

Grabaciones de audio y vídeo

- Álvarez Cárcamo, David. (2013). La tradición oral leonesa. Volumen I. Casares de Arbas. [CD] [Ed. Sonido de cine]. Archivo digital Lomax [Audio] Por aquella cuesta arriba: <https://archive.culturalequity.org/field-work/spain-1952-1953/val-de-san-lorenzo-1152/por-aquella-cuesta-arriba>
- Brailoiu, C. (Compilador). (5 de julio de 1948). [Constantin Brailoiu: Europe] [Disco 78rpm]. [Coro mixto de Val de San Lorenzo, intérprete, y L. Cornejo, director]. Grabaciones de campo realizadas en Val de San Lorenzo, León, España. HR271-1/1 y HR271-1/1-B1 de la colección Collection Brailoiu, Ginebra, Musée d'Ethnographie de Genève.
- Casado, C. (directora). (1992). Pandero y pandereta en tierras leonesas [Película]. [Acceso Abierto en Youtube, alojado y recuperado del Instituto de Estudios Cabreireses]. <http://estudioscabreireses.es/pandero-y-pandere-ta-en-tierras-leonesas>
- Garrido Palacios, M. (Guionista, director, realizador y productor). (16 de noviembre de 1978). Apuntes maragatos [Episodio de serie de televisión]. En Raíces. RTVE. <https://www.rtve.es/play/videos/raices/raices-apuntes-maragatos/5608229/>
- Kappers, R. (director). (2004). Lomax the Songhunter [Película]. MM Filmprodukties. <https://www.youtube.com/watch?v=3VHa4cUW4ME>
- La Pastorina: El pícaro molinero [Youtube]: <https://www.youtube.com/watch?v=un1bG8iSqEs>
- Urioz Jordi. Tresforats: Tamborileros de la Península Ibérica [Vídeo]: Maximiliano Arce (1992): <https://www.youtube.com/watch?v=DSddDIVQ1kU>

M. KOLINSKI Y LA «CLASIFICACIÓN DE ESTRUCTURAS TONALES». MÉTODO INTEGRAL PARA EL ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS MÚSICAS DEL MUNDO

SERGIO GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ

Resumen

El etnomusicólogo de origen polaco, afincado en América, Mieczyslaw Kolinski perpetúa la metodología analítica comparativa de la escuela berlinesa en EE.UU en unas décadas en las que el paradigma académico de la disciplina está redirigiéndose hacia la antropología social y los estudios culturalistas. Su apuesta por la universalidad de la música y su escaso recorrido emic hacen que sus interesantes aportaciones en el campo de la etnomusicología transcultural queden marginadas, severamente criticadas, y finalmente abandonadas por las siguientes generaciones de estudiosos. No ayuda el hecho de que su metodología sea compleja, poco argumentada y extremadamente amplia en sus taxonomías. Este artículo recupera su publicación de 1961 en *Studies of Ethnomusicology* —Classification of tonal structures—, donde establece un macro esquema para el análisis estructural de todo tipo de melodías.

Palabras clave: Kolinski, etnomusicología transcultural, análisis, estructura melódica, tint.

Abstract

The ethnomusicologist of Polish origin, living in America, Mieczyslaw Kolinski perpetuates the comparative analytical methodology of the Berlin school in the United States in a few decades in which the academic paradigm of the discipline is being redirected towards social anthropology and culturalist studies. His commitment to the universality of music and his limited emic path means that his interesting contributions in the field of transcultural ethnomusicology remain marginalized, severely criticized, and finally abandoned by the following generations of scholars. It doesn't help that its methodology is complex, poorly argued, and extremely broad in its taxonomies. This article recovers his 1961 publication in *Studies of Ethnomusicology* —Classification of tonal structures—, where he establishes a macro scheme for the structural analysis of all types of melodies.

Keywords: Kolinski, transcultural ethnomusicology, analysis, melodic structure, tint.

Introducción

En el marco de la etnomusicología transcultural, durante las décadas de los años 50-70 del siglo XX se desarrollan dos grandes esquemas de comparación para el análisis de las músicas del mundo. Uno de ellos es el «cantometric» de Alan Lomax. El segundo son las propuestas metodológicas del compositor y etnomusicólogo polaco-canadiense Mieczyslaw Kolinski. Este autor, fuertemente influenciado por las teorías psicológicas de la Gestalt y heredero de la musicología comparada berlinesa, abarca a lo largo de varios artículos publicados entre 1959 y 1978 la sistematización analítica de los elementos musicales que estructuran la construcción de todo tipo de músicas, en un intento de comprensión universalista: respecto al tempo, metro y ritmo —"The evaluation of tempo" (1959), "A cross-cultural approach to metro-rhythmic patterns" (1973)—; respecto a los perfiles melódicos, incipits, finales y cursos —"The general direction of melodic movement" (1965a), "The structure of melodic movement: a new method of analysis" (revised) (1965b), "A study of melodic analysis, as applied to a collection of medieval tunes" (1974, manuscrito no publicado)—; y respecto a diversos sistemas de afinación, relaciones de consonancia-disonancia y armonía —"A new equidistant 12-tone temperament" (1959), "The origin of the Indian 22-tone system" (1961), "Consonance and dissonance" (1962), "The universe of chords: complete chord classification, based on the cycle of fifths" (1978, manuscrito no publicado), "The structure of music: diversification versus constraint" (1978).

Los sistemas melódicos y las estructuras musicales son sistematizados y ejemplificados transculturalmente por Kolinski en "Classification of tonal structures, illustrated by a comparative chart of American Indian, African Negro, Afro-American and English-American structures" (1961), publicado en *Studies in Ethnomusicology*. Como en el resto de su producción, el etnomusicólogo polaco desarrolla aquí una casuística integral con la finalidad de generar un marco macro en el que se integren todas las soluciones musicales posibles. En primera instancia, el autor polaco contempla la percepción de la música como una característica intrínsecamente propia del ser humano, inserta en su construcción psico-física elemental y, por tanto, universal, sin fronteras y transcultural. Para encontrar los puntos de conexión entre los distintos objetos observables en culturas diversas, persevera en la búsqueda de estructuras mínimas gestálticas de construcción y percepción musical. En "Classification of Tonal Structures", Kolinski sostiene que la octava y la quinta natural, elementos físico-acústicos universales, son estructuras gestálticas elementales de construcción melódica y armónica. A partir de estos elementos idiomáticos primordiales, comunes a todas las culturas, las herramientas objetivas y positivistas de la lógica y la matemática implementan su método en un despliegue taxonómico abrumador de tipos, modos y escalas.

Mieczyslaw Kolinski, había nacido en Varsovia el 5 de septiembre de 1901 y su formación académica clásica —piano y composición en Hochschule für Musik de Berlín— le conducen a su especialización en musicología, psicología y antropología —doctorado en 1930— para recabar como ayudante de Hornbostel en el Staatliches Phonogramm-Archiv de Berlín (1926-1933). Inmerso en la escuela berlinesa de musicología comparada, realiza trabajo de campo en los Alpes bávaros y los Sudetes, y transcribe música india de Surinam, Dahoman, Togonese, Ashanti, Haitian y Kwakiutl para la Universidad Northwestern y la Universidad de Columbia. Huyendo de los nazis, se traslada a Praga y más tarde a Bélgica, donde permanece escondido durante la ocupación, para radicarse finalmente en Nueva York en 1951. En EE.UU trabaja como profesor de música, editor y musicoterapeuta, pero no consigue afianzarse como etnomusicólogo en ninguna universidad. La academia americana está virando hacia la antropología social y las perspectivas comparativas europeas, aún en la visión transcultural que aporta Kolinski, recibe las críticas del nuevo paradigma. Cofunda en 1955 la Sociedad de Etnomusicología, que él mismo preside de 1958-59, en un intento de sumar posicionamientos y métodos. Pero finalmente, en 1966, acaba trasladándose a Canadá donde imparte su cátedra en la universidad de Toronto (1966-76), se nacionaliza en 1974 y fallece en esa misma ciudad el 7 de mayo de 1981 a los 79 años.

El etnomusicólogo polaco-canadiense es, por consiguiente, un músico integral. Sus conocimientos musicales teóricos y técnicos son sobresalientes. Uno de sus primeros escritos —"La consonancia como base de una nueva teoría de acordes" (1936)— anticipa las teorías de Paul Hindemith. Su propia obra compositiva participa de los procedimientos modernistas de su generación, superando el postromanticismo de muchos coetáneos hacia una estética cercana a Bartok y Hindemith, en un corpus notable que incluyen obras de orquesta, cámara y piano, así como numerosísimos arreglos y versiones de músicas tradicionales alemanas, holandesas, eslovacas, francesas, estadounidenses, canadienses, yiddish, sefardíes y hebreas. Sobrepassando a sus maestros de la escuela berlinesa, no se limita a recopilar datos y anotar diferencias —con el consabido sesgo etnocéntrico y europeocentrista—, sino, en un ímprobo esfuerzo intelectual, fija sus propósitos en la búsqueda de similitudes transculturales, es decir, aquellos elementos estructurales comunes a todas las culturas. Finalmente, la metodología de Kolinski en la disciplina etnomusicológica, aunque flexible en función de los elementos musicales

o los repertorios que pretende estudiar, siempre es objetiva, racional y empírica, plenamente europea, así como su visión universalista de la cultura. A lo largo de todos sus escritos se percibe la necesidad intelectual de Kolinski por encontrar las realidades físicas de conceptos tan abstractos y culturalmente líquidos como melodía, ritmo o armonía.

El macro esquema de análisis transcultural propuesto por Kolinski está hoy lejos de alcanzarse, toda vez que la visión atomista de los estudios etnológicos barrieron en las décadas de los años 60-80 del siglo pasado las escuelas de sus discípulos, al igual que los planteamientos de Bartok o del mismo Hornbostel. Sin embargo, a pesar de las críticas recibidas en su momento por no seguir la imperante corriente de pensamiento culturalista y su desapego a la perspectiva emic, en la actualidad su figura se está revalorizando como impulsor de un marco descriptivo objetivo que pudiera ser transversalmente implementado en los estudios de las músicas del mundo.

Argumentación del método

El sonido en la naturaleza es un conglomerado de frecuencias armónicas e inarmónicas. Los sonidos inarmónicos —como el sonar de una pandereta o el ruido del agua— tienen ciclos de onda inestables que varían constantemente, con lo que no pueden identificarse alturas determinadas. Sin embargo, los sonidos armónicos —por ejemplo, el toque de un violín o el canto de un pájaro— se constituyen con frecuencias cuyos ciclos de onda son estables (onda estacionaria), es decir, contienen nodos que no varían en el tiempo, y por tanto pueden identificarse sus fundamentales. Los sonidos armónicos, a su vez, no se encuentran puros en la naturaleza, es decir, no existen físicamente objetos sonoros que emitan una sola frecuencia, sino un espectro sonoro, una suma de frecuencias distintas que forman un todo acústico. Un espectrómetro aplicado a un sonido armónico fundamental permite discriminar las distintas frecuencias —parciales armónicos— (Fig. 1). Lo interesante del asunto es que las relaciones entre estos parciales no son aleatorias, sino que se rigen por unas proporcionalidades matemáticas que ya se conocen desde Pitágoras y que recoge Kolinski en su argumentación.

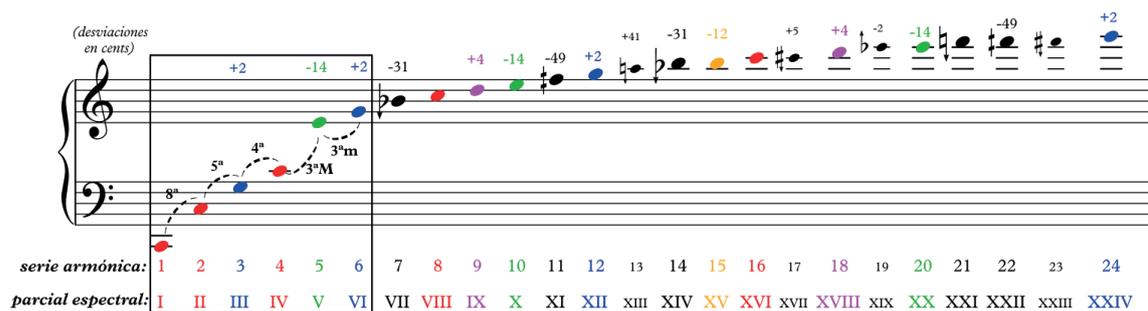


Fig. 1. Serie de parciales armónicos sobre DO

La proporciones concurrentes en el espectro acústico armónico son geométricas, es decir, las series de base 2 —1, 2, 4, 8, 16, 32, 64, etc.—generan los parciales de octavas sucesivas [C^2 , C^3 , C^4]; las series de base 3 —1, 3, 9, 27, 81, etc.— dan lugar a los parciales de quintas [C^2 , G^3 , D^5]; las series de base 5 —1, 5, 25, 125, etc.— producen los parciales de terceras mayores [C^2 , E^4 , G^6]. Los intervalos igualados sustentados en ratios aritméticas, sin embargo, se vuelven más imprecisos —desviaciones en cents—según se eleva el espectro armónico: $8^{\text{a}}_{\text{justa}} = 5^{\text{a}}_{\text{justa}} = 4^{\text{a}}_{\text{justa}} = 3^{\text{a}}_{\text{mayor}} = 3^{\text{a}}_{\text{menor}} = 2^{\text{a}}_{\text{mayor}} = 2^{\text{a}}_{\text{menor}}$. Estas relaciones proporcionaron a los teóricos musicales el fundamento para el desarrollo de las músicas en el mundo occidental, desde los sistemas escalísticos griegos —Aristoxeno, Cleónides, Ptolomeo, Arístides Quintiliano— y los tonos medievales —Boecio¹ Guido d'Arezzo²—, hasta Zarlino³ y la armonía como síntesis de modalidad y polifonía basada precisamente en esa «consonancia física natural» de la tríada mayor (parciales I-VI): fundamental, tercera y quinta.

Kolinski recoge toda la filosofía matemática musical del pensamiento occidental y la eleva a su comparativa musical transcultural. Se da cuenta de que la ratio de octava y quinta es relativamente común en todas las culturas observadas por lo que, siguiendo la teoría de la Gestalt, las considera

¹ *De institutione musica*. Hacia 510. Encuadra la música dentro del quatrivium, disciplinas matemáticas. Fundamentalmente, recoge y traduce a los teóricos greco-romanos, sirviendo como fuente a los tratadistas medievales posteriores.

² *Micrologus de disciplina artis musicae*. Hacia 1026. Establece los fundamentos de la práctica musical canónica— notación, solmisación, organum —. Sus recomendaciones se desarrollan a lo largo de toda la alta E. Media y son el punto de arranque para la revolución del Ars nova ya en el s. XIV (P. Vitry, G. Machaut, etc.).

³ *Institutioni harmoniche*, Venecia: 1558, reed.1562 y 1573. Libro fundamental para la construcción del pensamiento tonal occidental, desarrollado en el Barroco posterior y de prevalencia hasta nuestros días.

estructurales en la percepción psico-acústica del ser humano. El discurso de Kolinski es un tanto farra- goso, pero su conclusión es clara: "el ciclo de quintas servirá como principal marco de referencia para la presente clasificación de estructuras tonales" (Kolinski, 1961: 38).

Esta justificación físico-acústica queda sin embargo restringida culturalmente cuando el autor polaco redimensiona el total armónico de la octava natural en doce intervalos, resultando a priori el total cromático dodecafónico (Fig. 2). Este es el punto argumental más discutible y el que los estudios culturalistas posteriores aprovechan para las severas críticas a su método. Si bien cierto que un exten- so repertorio de músicas no occidentales se sustenta en las proporciones físico-acústicas elementales de octavas y quintas, su distribución arbitraria —cultural— en distintos segmentos interválicos genera la diversidad observada en las distintas músicas del mundo y, en este sentido, su reajuste al tempera- mento igualado es la gran diferencia de la música occidental respecto a otras culturas. Sin embargo, como argumento de base, la naturaleza del sonido es una realidad física, más allá de su ulterior imple- mentación cultural.



Fig. 2. Reajuste de la serie armónica a la distribución interválica dodecafónica

Desarrollo del método

El objetivo universalista e integral de los estudios comparativos de Kolinski hace que el desar- rollo de su método prescindiera de todo elemento subjetivo y que, tras la física como eje argumental, la matemática sea su herramienta de trabajo. En concreto, la combinatoria es aplicada de forma sistemáti- ca, generando órdenes taxonómicos de complejidad creciente: tipos estructurales, complejos de tints, modos y escalas.

1. Tipos Estructurales

Kolinski, con la quinta físico-acústica como ratio, propone doce tipos estructurales construidos por adición de esas interválicas primordiales y genera el círculo pitagórico de quintas —reajustadas— en doce saltos (imagen 3).



Fig. 3. Reconstrucción de la serie armónica por la ratio de quintas

De esta forma, en la primera taxonomía del autor polaco, el tipo inicial —mono type— contiene un solo sonido referencial [C]; el segundo tipo —di type— contiene el primer sonido más su quinta [C+G]; el tercer tipo —tri type— contiene el sonido referencial, más su quinta, y más la quinta de la quinta [C+G+D]; así, sucesivamente, por adición de quintas superpuestas, se gestan los doce tipos estructu- rales (tabla 1). Para poder comparar estructuras en el mismo plano sonoro, Kolinski describe sus clas- ficaciones trasladadas a un marco referencial en DO (luego, FA) con las mínimas alteraciones. Inicia su propuesta en DO y, así, evita accidentales en los primeros 6 tipos; a partir del hepta type reinicia el círculo desde FA para evitar F#; y desde el octa type incorpora los accidentales concurrentes en la serie de quintas, F#, C#, etc.

MONO TYPE	C	HEPTA TYPE	F +C+G+D+A+E+B
DI TYPE	C + G	OCTA TYPE	F+C+G+D+A+E+B+F#
TRI TYPE	C+G+D	ENEA TYPE	F+C+G+D+A+E+B+F#+C#
TETRA TYPE	C+G+D+A	DECA TYPE	F+C+G+D+A+E+B+F#+C#+G#(Ab)
PENTA TYPE	C+G+D+A+E	UNDECA TYPE	F+C+G+D+A+E+B+F#+C#+G#(Ab)+Eb
HEXA TYPE	C+G+D+A+E+B	DODECA TYPE	F+C+G+D+A+E+B+F#+C#+G#(Ab)+Eb+Bb

Tabla 1. Aparición de tints por quintas en los 12 tipos estructurales

A primera vista parece que Kolinski solo atiende al temperamento igualado dodecafónico⁴. Su propuesta terminológica, en efecto, reajusta la serie armónica natural a una nomenclatura, por así decirlo, estandarizada. De esta forma, di type incluye la 5ª (parcial III) desviada +2 cents respecto a la fundamental C (parcial I); tri type incluye la quinta de la quinta de la fundamental (parcial IX) donde D suma una desviación de +4 cents. Las desviaciones logarítmicas continúan a lo largo de toda la serie: el agregado de A en penta type (6ª mayor de la fundamental) en realidad no se encuentra en el espectro hasta el parcial XXVII; penta type, incluye E (parcial V) que tiene una desviación negativa de -14 cents, pero es acústicamente más cercano al sonido fundamental que el anterior A; y B♭ (parcial VII, 7º menor de la fundamental) no se alcanza hasta dodeca type, cuando físicamente es un armónico cercano al parcial I, aunque ciertamente con una desviación notoria de -31 cents. Kolinski es perfectamente consciente de este hecho y jamás considera que las músicas del mundo se construyan con las alturas exactas descritas en estos tipos estructurales. El planteamiento taxonómico propuesto es un reajuste canónico universal. Su aplicación práctica en cada uno de los repertorios implica asumir las desviaciones del marco macro y referenciarlos a las particularidades culturales de cada una de las músicas.

La inclusión del concepto de tint intenta clarificar esta cuestión, pero las argumentaciones del autor polaco son tan abstractas y tan poco desarrolladas que, en lugar de favorecer su método, añade más confusión y alimentan las críticas de los estudiosos culturalistas. Este concepto de tint es lo más original —y controvertido— de la propuesta metodológica de Kolinski:

La propiedad del sonido que es idéntica en notas a la octava y diferente con respecto a otros intervalos constituye otra dimensión de percepción auditiva claramente distinta de la dimensión de altura [pitch]. (...) He sugerido el término tint para esta propiedad del sonido, por ejemplo, tint C será la propiedad común a todos los C, tint D la propiedad común a todos los D... (1967: 10-11).

Kolinski, por tanto, diferencia tint (como tono o color espectral de cada sonido, caracterizado por la suma de sus parciales) de pitch (como altura concreta del sonido fundamental, identificado con el parcial I). Se trata de una interesante consideración físico-acústica que no parece haber sido entendida por los estudiosos posteriores, quienes insisten en considerar los tipos estructurales propuestos como sistemas dodecafónicos cerrados de temperamento igualado. Hay que entender, por tanto, la nomenclatura notacional de esta metodología —C, G, A, etc.— no en términos de alturas fijas (pitch), sino en términos físico-acústicos de su espectro (tint).

También hay que aclarar que, aunque se exprese en tints, el fundamento del método radica en relaciones interválicas, nunca en notas concretas y, menos aún, temperadas. Cada type se caracteriza, por tanto, en su primer y último tint. El agregado de quintas superpuestas sobre cada uno de los type genera relaciones interválicas diferenciales (Fig. 4): octavas en mono type, cuartas y quintas en di type, segundas mayores y séptimas menores en tri type, terceras menores y sextas mayores en tetra type, terceras mayores y sextas menores en penta type, segundas menores y séptimas mayores en hexa type, y tritonos en hepta type. Los 5 tipos estructurales restantes vuelven sobre sus pasos en el concurrir del círculo de quintas y sus relaciones interválicas.

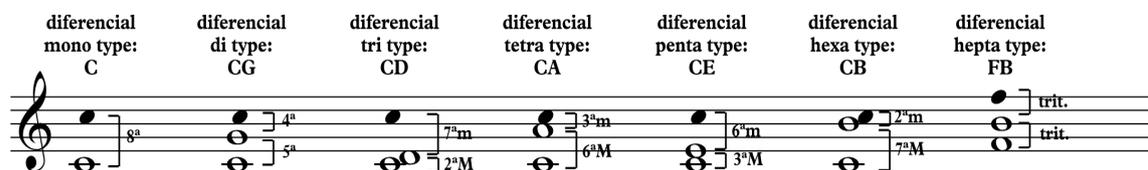


Fig. 4. Caracterizaciones de cada tipo estructural en función de sus tints diferenciales

⁴ Aquel que rebaja sus quintas para la simétrica distribución de las doce notas dentro de la octava y, con ello, posibilita traslaciones de los centros tonales sin desvíos de afinación. En acústica, sin embargo, las divisiones interválicas son logarítmicas —de expresión matemática irracional— y los doce saltos de quintas naturales no reinician exactamente en el primer sonido de la serie. Esta problemática fisicomatemática impulsa la creación de distintas unidades de medida interválica. El *cent* es la mínima unidad microinterválica usada para el intercambio entre distintos sistemas de afinación: 1 semitono=100 cents, es decir, cada octava se divide en 1200 microsegmentos. En esta unidad, la quinta del temperamento igualado se reajusta a 700 cents y difiere de la quinta natural que contiene matemáticamente 702 cents (+2).

2. Complejos de Tints

Como resultado de la mezcla de los elementos constituyentes en cada tipo, se suceden los complejos de tints, numerados y ordenados por orden de aparición en su combinatoria sistemática (tabla 2).

MONO TYPE: C	diferencial con 1 tint	Complejo 0	C
DI TYPE: C+G	diferencial con 2 tints	Complejo 1	CG
TRI TYPE: C+G+D	diferencial con 2 tints	Complejo 2	CD
	total con 3 tints	Complejo 3	CGD
TETRA TYPE: C+G+D+A			
	combinatoria con 3 tints	Complejo 5	CGA
		Complejo 6	CDA
total con 4 tints	Complejo 7	CGDA	
PENTA TYPE: C+G+D+A+E	diferencial con 2 tints	Complejo 8	CE
	combinatoria con 3 tints	Complejo 9	CGE
		Complejo 10	CDE
		Complejo 11	CAE
	combinatoria con 4 tints	Complejo 12	CGDE
		Complejo 13	CGAE
		Complejo 14	CDAE
	total con 5 tints	Complejo 15	CGDAE
HEXA TYPE: C+G+D+A+E+B	diferencial con 2 tints	Complejo 16	CB
	combinatoria con 3 tints	Complejo 17	CGB
		Complejo 18	CDB
		Complejo 19	CAB
		Complejo 20	CEB
	combinatoria con 4 tints	Complejo 21	CGDB
		Complejo 22	CGAB
		Complejo 23	CGEB
		Complejo 24	CDAB
		Complejo 25	CDEB
		Complejo 26	CAEB
	combinatoria con 5 tints	Complejo 27	CGDAB
		Complejo 28	CGDEB
		Complejo 29	CGAEB
Complejo 30		CDAEB	
total con 6 tints	Complejo 31	CGDAEB	

Tabla 2. Combinatoria de complejos de tints hasta hexa type

Los complejos de tints vienen a ser las estructuras mínimas de agrupación de sonidos que intervienen melódicamente. Se materializan en un campo sonoro que es resultante de la suma de todos los tints presentes en la música observada. Cada complejo de tint tiene, por tanto, un color determinado — al igual que los colores del sistema modal/tonal occidental—, que viene dado por el número de sonidos de la estructura (tipo), su composición (complejos) y, finalmente, su peso melódico (recurrencia, reposo, final). Por ejemplo, sobre penta type, Kolinski integra en sus 8 complejos [c.8-15] todas las fórmulas en que pueden aparecer músicas con cinco sonidos (Fig. 5):

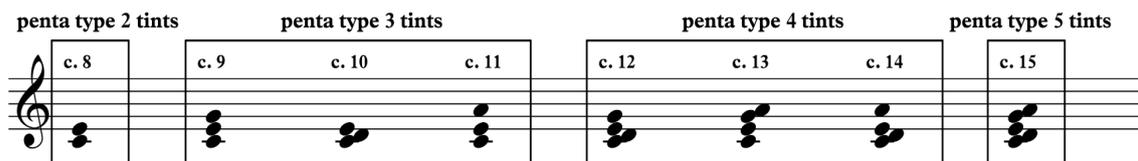


Fig. 5. Casuística de complejos de tints en penta type

El proceso combinatorio que da como resultado los complejos de tints es siempre de complejidad creciente: con 2 tints, con 3 tints, etc. Principia generando el intervalo diferencial del tipo estructural con solo dos tints, el referencial C (o F) más el tint nuevo característico. (Tabla 2, ver complejos 0, 1, 2, 4, 8, 16). Se excluyen los complejos binarios no diferenciales, resultantes de combinatorias anteriores; por ejemplo, el primer complejo del tri type [C+G+D] excluye CG y salta a CD (complejo 2), porque CG ya apareció en la combinatoria del di type (complejo 1). A continuación, se van añadiendo tints al complejo realizando la combinatoria por orden siguiendo el círculo de quintas, y eludiendo siempre los ya aparecidos en tipos anteriores: desde C (o F) sumando G y los tints nuevos del tipo; a continuación, desde C sumando D y los tints nuevos, etc. (Tabla 2, ver complejos 9, 10, 11). Así Kolinski ordena correlativamente los complejos con 3 tints, para reiniciar todo el proceso combinando 4 tints, 5 tints, etc. Finalmente, siguiendo esta lógica casuística, el último complejo de tints de cada tipo estructural es siempre el que contiene todos los elementos del mismo. (Tabla 2, ver complejos 1, 3, 7, 15, 31). El total resultante según este método es de 348 complejos de tints.

3. Modos

La descripción de los complejos de tints aporta al análisis transcultural la mixtura, o color general de las melodías, similar al trabajo de los tratadistas grecorromanos y medievales, o, circunscritas a las músicas de tradición oral hispana, a aquellos escritos de M. Manzano (2001, pp.165-188) respecto al análisis de los elementos musicales —tipologías de sistemas melódicos—. En estos últimos repertorios, los modos —por ejemplo, SOL^{DO} [modo de SOL diatónico en altura DO], MI_{-II} [modo de MI con II inestable], o LA^{RE}_{-III;VII} [modo de LA en altura RE con III inestable y VII cromatizado]— revelan a priori un color melódico determinado por su nota base (finalis), las relaciones interválicas de sus grados, y sus eventuales inestabilidades y cromatizaciones. Pero, en cualquier caso, su descriptivo ya incorpora la base de la escala [SOL, MI, LA] como primera nota —y epicentro— del modo. La propuesta transcultural de Kolinski, sin embargo, contempla la traslación de los centros tonales dentro del mismo complejo de tint, de manera que el comportamiento melódico varía al modificarse el peso orgánico del centro tonal de uno a otro tint, lo que da lugar a distintos modos [C-mode, G-mode, D-mode, etc.] dentro de cada complejo. Es decir, si el complejo de tint describe el color del campo armónico, el modo describe el comportamiento tonal de ese complejo.

El concepto de mode para Kolinski, es adoptado, como en toda su metodología, en un sentido mucho más amplio que el circunscrito a la música occidental. No se trata de una simple sucesión de alturas con epicentros más o menos estables. El mode es una auténtica extensión del type y del complejo de tint del que se extrae, por lo que se contemplan tipologías modales desde dos hasta doce tints. Por otra parte, el mismo mode es susceptible de ser categorizado por la sección de la melodía en cuestión. Es decir, un análisis tradicional occidental —tonal o modal— sobreentiende los 7 grados diatónicos aunque no se enuncien todos; sin embargo, Kolinski prescinde del pensamiento tonal/modal occidental y discrimina distintas clasificaciones en función exclusivamente de los sonidos concurrentes y su adscripción tipológica (Fig. 6).

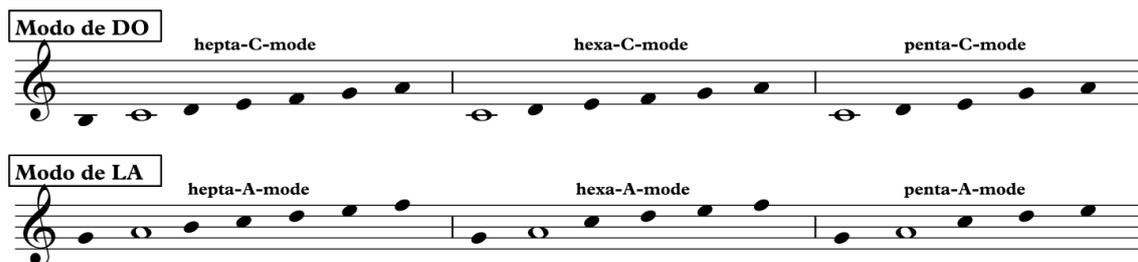


Fig. 6. Ejemplo de clasificación modal mayor/menor, según Kolinski

A partir de este nivel de análisis, el autor polaco identifica la base de los modos en letra mayúscula (tabla 3, en amarillo) para diferenciarlo del resto de tints. Las posibilidades matemáticas se multiplican por cada tint concurrente. La siguiente tabla muestra la casuística de dos complejos de hexa type: complejo 21 [CGDB] y complejo 29 [CGAEB]. Por traslación de sus centros tonales se obtienen 4 y 5 modos distintos respectivamente. A la derecha se plantea una posible ordenación escalística.

HEXA TYPE: C+G+ D+A+E+B	Complejo 21: CGDB (con 4 tints)	C-mode: Cgdb	Cdgb
		G-mode: cGdb	Gbcd
		D-mode: cgDb	Dgbc
		B-mode: cgdB	Bcdg
	Complejo 29: CGAEB (con 5 tints)	C-mode: Cgaeb	Cegab
		G-mode: cGaeb	Gabce
		A-mode: cgAeb	Abceg
		E-mode: cgaEb	Ebcga
		B-mode: cgaEB	Bcega

Tabla 3. Ejemplos de modos en hexa type (complejos de tints 21 y 29)

4. Escalas

La última etapa en la clasificación propuesta por Kolinski se sustenta metodológicamente en la concreción de los tints que intervienen de forma práctica en las melodías analizadas. En este paso final, los tints concurrentes se filtran —tints eludidos del type en la sección melódica observada— y se ordenan del grave al agudo. Se generan así ulteriores clasificaciones según el ámbito produciendo familias estructurales que comparten similar modalidad y materiales distribuidos en formas diversas⁵. Cuando el ámbito escalístico supera la octava (imagen 7) se clasifican «estructuras cerradas», que incluyen los mismos complejos en distintos octavajes con duplicaciones de sus tints —texturas compactas—, y «estructuras abiertas», cuyos ámbitos superan la octava pero omiten dichos octavajes —campos armónicos huecos y atomizados en el espectro—.

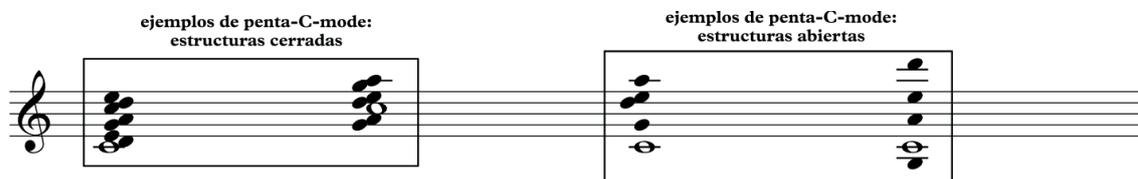


Fig. 7 Ejemplos de estructuras abiertas y cerradas en complejo 15 penta-c-mode

El concepto de tint se diluye bastante en el sistema de derivación y análisis escalístico, ya que, en la práctica analítica, se comportan como simples alturas [pitch] que se organizan en diversos procesos constructivos hacia su integración en el total melódico. Kolinski, en su afán por ubicar todas las posibilidades musicales de cara a su implementación en culturas diversas, contempla que un solo modo sea capaz de generar variantes escalísticas por traslación y derivación de sus materiales. La estadística en este nivel de análisis es matemáticamente infinita, desde el momento en que se superan los 12 tipos estructurales y los 348 complejos de tints, hacia una combinatoria múltiple de tints octavados y reubicados en el modo con total libertad constructiva.

Un ejemplo combinatorio que ilustra el potencial de este método⁶: Hexa type [C+G+D+A+E+B] genera el complejo de tint 21, con 4 elementos [CGDB], cuyo centro tonal sobre C conforma el C-mode [Cgdb], y que ordenados del grave al agudo desde ese centro tonal resulta la escala Cdgb; ahora bien, subiendo niveles dentro de esa escala también se derivan las escalas dgbC, gbCd y bCdg, e incluso

⁵ Kolinski recurre aquí a una ingente cantidad de criterios de clasificación: Las estructuras cuyo sonido más grave es la base modal se enumeran primero; a continuación, aparecen las estructuras en orden creciente de distancia entre bajo y centro tonal; cuando la base modal se ubica en distinta octava del sonido más grave, se juxtaponen; las estructuras coincidentes en su ámbito con el sonido más grave se discriminan según su sonido más agudo, en orden creciente; etc. (Ver ordenación de escalas, sobre registros reales, en Fig. 11).

⁶ Notación romboide para los tints octavados. La numeración de las muestras es arbitraria y válida solo para estos ejemplos escalísticos; la ordenación no corresponde estrictamente a los criterios sistemáticos de Kolinski. Se trata de una ilustración demostrativa puramente teórica. Ver registros de campo reales sobre complejo 122, descritos en *Classification of Tonal Structures*, en imagen 11.

desarrollando la duplicación de tints en sus octavajes se obtienen un elevado número de escalas en posiciones múltiples (imagen 8, contempla solo estructuras cerradas hasta doble octava).

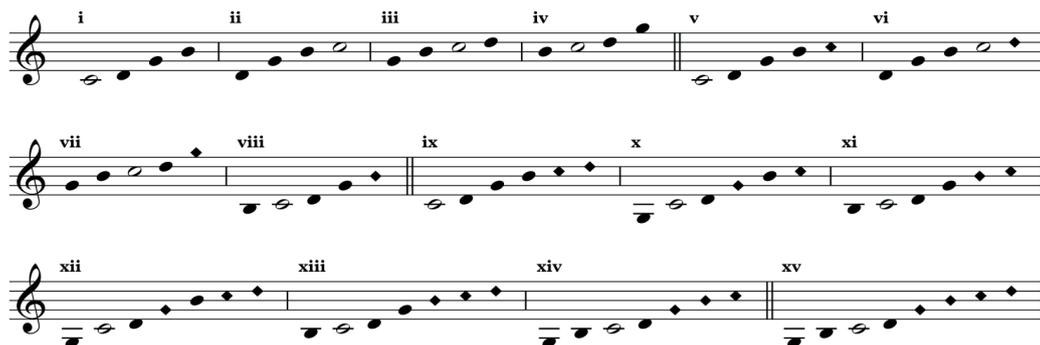


Fig. 8. Ejemplo de derivación de escalas a partir de c.21 hexa-c-mode

Aplicando su método sistemático de clasificación de estructuras al análisis melódico, el autor ejemplifica su propuesta transcultural con unas plantillas comparativas en las que presenta en paralelo modelos de tres culturas distintas —indios americanos, África negra y afroamericanos junto a angloamericanos—, marcando los registros escalísticos coincidentes [x] o divergentes [o] entre ellas (imagen 9). El resultado son 28 páginas de puro y duro dato objetivo, con un extenso listado cercano a los 700 patrones escalísticos⁷ (en la imagen, en azul) y cotejados por triplicado en las tres culturas observadas.

COMPARATIVE CHART
of American Indian, African Negro,
Afro-American and English-American Structures

Tri-Type C+G+D		Indian		Negro		Engl.
		TS. Pa.	Da.	Surin.	Appal.	
2 tints						
Complex No. 2: CD						
Tri-C-mode						
	Cd	o	o	X	o	o
3 tints						
Complex No. 3: CGD						
Tri-C-mode						
	gCdgo	o	o	X	o	o
Tri-G-mode						
	Cods	X	o	o	o	o
Tetra-Type C+G+D+A						
3 tints						
Complex No. 6: CDA						
Tetra-G-mode						
	aCd	o	X	o	o	o
Tetra-A-mode						
	Aed	X	o	o	o	o
4 tints						
Complex No. 7: CGDA						
Tetra-G-mode						
	Cdgaoc	o	o	X	o	o
	aCd-g-o	X	o	o	o	o

Transcripción notacional
Redonda: base modal
Negra: grados modales
Rombo: octavajes

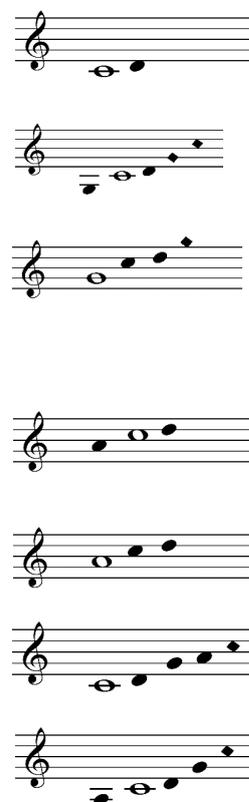


Fig. 9. Comparación transcultural de estructuras tonales (Kolinski, 1961: 44⁸)

⁷ Se transcribe a la derecha en notación normalizada los modelos escalísticos observados por Kolinski en la primera página de sus plantillas, correspondientes a *tri type* y *tetra type*, complejos de tints 2, 3, 6 y 7.

⁸ Existe un error de paginación en el artículo original de *Studies in Ethnomusicology* donde aparece este listado: intercambio pp. 45-46. El complejo 7 continúa con cinco ejemplos *tetra-G*, cuatro ejemplos *tetra-D* y otros cuatro ejemplos *tetra-A* y,

El objetivo de generar un marco macro para todo tipo de organizaciones melódicas parece garantizado en este punto de su trabajo. Kolinski aún describe en *Classification of Tonal Structures* toda una serie de indicaciones, a modo de leyenda, de los símbolos utilizados en el análisis melódico: centro tonal (notación cuadrada), tints importantes (notación blanca), tints secundarios (notación negra), direcciones melódicas (ligaduras), microintervalos (flechas), etc.

IMPLEMENTACIÓN Y CRÍTICAS AL MÉTODO

El poder metodológico propuesto por Kolinski en *Classification of Tonal Structures* es sobresaliente. Por una parte, da cabida a clasificaciones muy perfiladas de sistemas escalísticos familiares tipológicamente pero ligeramente diferentes en la conformación de sus complejos. Por ejemplo, el autor polaco describe once registros octa type —caracterizados en la cromatización F-F#— generados con 7 tints, es decir, eludiendo un tint en cada complejo (Fig. 10).

Fig. 10 shows five musical staves, each representing a different octa-type complex. Each staff is labeled with a complex number and its chromaticization (e.g., FCGDAEF#). The notes are marked with tints (white for important, black for secondary). The staves are:

- COMPLEJO 116: FCGDAEF# (Octa-G-mode, Octa-D-mode)
- COMPLEJO 117: FCGDABF# (Octa-G-mode, Octa-G-mode)
- COMPLEJO 118: FCGDEBF# (Octa-C-mode, Octa-G-mode, Octa-G-mode)
- COMPLEJO 119: FCGAEBF# (Octa-E-mode)
- COMPLEJO 121: FGDAEBF# (Octa-D-mode, Octa-A-mode, Octa-E-mode)

Fig. 10. Registros octa type con 7 tints (1961: 67-68)

De esta forma puede discriminar c.116 que elude tint B, c.117 elude tint E, c.118 elude tint A, c.119 elude tint D, y c.121 elude tint C. Se comprueba que cinco ejemplos son G-mode, dos D-mode y E-mode, y tan solo un registro A-mode y C-mode. Cuatro de ellos se construyen exclusivamente con los tints de la primera octava, el resto implica octavaje de algún tint, y concretamente c.119 completa una estructura cerrada de cuatro octavajes. Aunque, verdaderamente, muy laboriosa de implementar, la técnica de análisis propuesta por Kolinski permite extraer múltiples estadísticas y datos de interés respecto a los repertorios, susceptibles de comparación con otros corpus musicales estudiados de igual forma.

Por otra parte, esta metodología también permite la comparación rápida de variantes escalísticas dentro del mismo color. Por ejemplo, el complejo 122 que contiene todos los tints de octa-type [FCGDAEBF#], alberga hasta catorce derivaciones escalísticas octa-G-mode (Fig.11).

Cabría considerar inicialmente el heptatonismo modal del repertorio tradicional como un único hepta type⁹ común a todo este corpus musical, y la clasificación de los modos diatónicos [MI, LA, RE, SOL, DO] como traslaciones de los centros tonales a esas bases de reposo fundamentales: MI = Hepta-E-mode; LA = Hepta-A-mode; SOL = Hepta-G-mode, etc. (Fig. 12).

seguidamente principia el penta type con 3 tints, complejos 9, 10 y 11, todo ello en p.46. Esta página debe ser p.45. El complejo 11, penta-C, prosigue —erróneamente en la página anterior— con penta-A y penta-E, dando paso a los siguientes documentos penta type con 4 tints, complejos 12 y 13.

⁹ Considerando los 7 sonidos diatónicos. Secciones melódicas menores dan lugar a tipos hexa o penta.

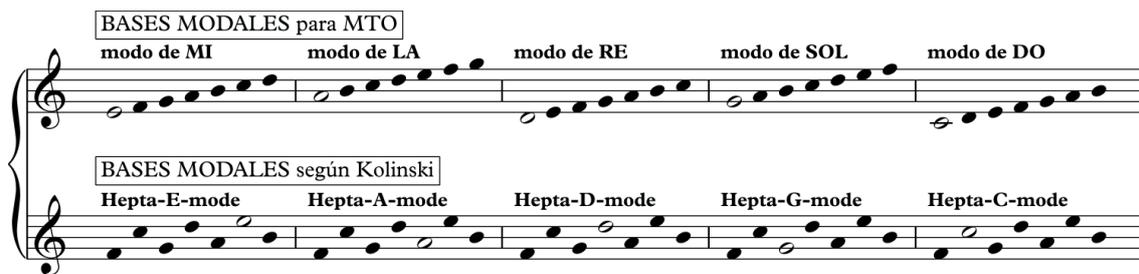


Fig. 11. Registros octa type con 8 tints (1961: 68)

Un interesante ejercicio comparativo de metodologías resulta de intentar implementar las propuestas del análisis transcultural de Kolinski al análisis de sistemas melódicos en las músicas de tradición oral hispanas.

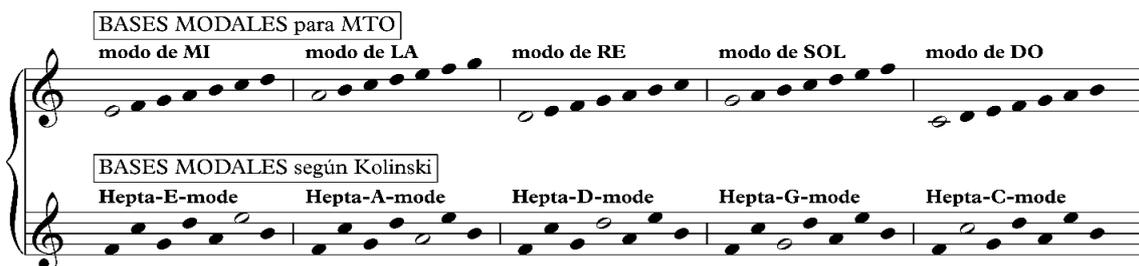


Fig. 12. Comparativa metodológica. Modos heptatónicos

Siguiendo el ejercicio, una sencilla melodía de seis sonidos en modo de LA, con ámbito de 6ª menor desde MI⁴ a DO⁴, se clasificaría como *complejo 60, hepta type-A-mode: fcgAeb*, que ordenado del grave al agudo resultaría la escala efgAbc (imagen 13, izquierda).

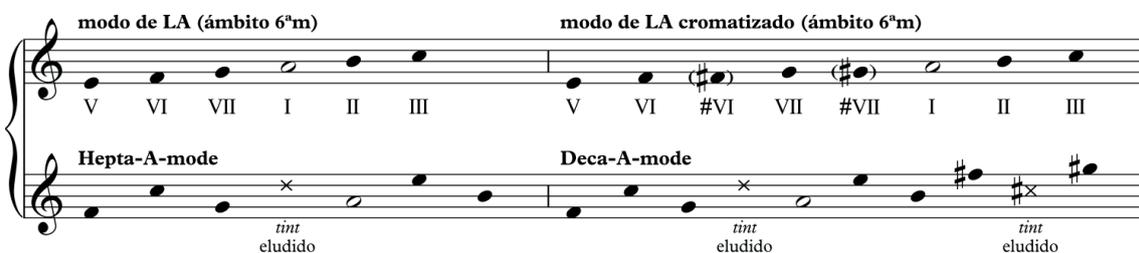


Fig. 13. Comparativa metodológica. Modos cromatizados

Ciertamente Kolinski, en su esfuerzo de universalización transcultural, plantea una metodología compleja, de difícil implementación aún en las más sencillas melodías occidentales diatónicas. Por otra parte, los elementos cromatizados son considerados en el método analítico de los sistemas melódicos tradicionales como desviaciones o agregados de los siete modos diatónicos —procesos de tonalización—. Kolinski en cambio universaliza el concepto de *tint*, alejándolo de la funcionalidad tonal occidental, en un reajuste que, necesariamente, eleva por quintas armónicas el análisis de los modos cromatizados hacia tipos estructurales *octa type* y superiores. El ejemplo melódico anterior, de incluir las inestabilidades características en VI y VII, asciende hasta el *deca type-A-mode: fcgdAebf#c#g#*, para luego eludir los *tints* «d» y «c#» en la construcción de un complejo con 8 *tints*, que ordenados del grave al agudo resuelvan *eff#gg#Abc* (imagen 13, derecha).

Parece evidente que es la severa complejidad de este método lo que supuso un inconveniente insalvable en el desarrollo de esta escuela de análisis transcultural después de Kolinski. Actualmente, la tecnología digital en el tratamiento de macrodatos y la incorporación de las Inteligencias Artificiales en la investigación, pueden mejorar su implementación. En cualquier caso, y a pesar de las críticas a su método —enmarcadas en las encendidas discusiones de los años 60 entre posicionamientos *etic* y *emic*—, Kolinski se mantiene hoy como un referente en la historia de la etnomusicología transcultural y el valor de su rigurosidad metodológica, pese a las discrepancias epistemológicas, no deja indiferente:

(...) una clasificación de escala y estructura melódica en un sistema que deja espacio para todas las posibles combinaciones de tonos (...). Los intervalos que no encajan, (...) se asimilan a sus equivalentes más cercanos. Con este sistema de clasificación, Kolinski compara melodías populares (...) para mostrar el número de estructuras tonales diferentes que aparecen en cada cultura. Si bien el enfoque de Kolinski está definitivamente dirigido a la comparación de culturas musicales —uno de los principales objetivos de la etnomusicología—, no ha encontrado una amplia aceptación porque la imagen de la música mundial que ofrece no parece transmitir significado más allá de los hechos desnudos que presenta. Sin embargo, Kolinski ha contribuido grande e importantemente a la metodología del análisis y descripción musical, si no tanto a la comprensión de la estructura musical misma. NETTL (1964: 26)

(...) la idea de la coincidencia intercultural en la percepción de la octava, la universalidad de las quintas en la formación de las estructuras y las ratios que gobiernan los intervalos más difundidos en el mundo (...). Tras explicar los signos gráficos utilizados para sintetizar en melogramas esquemáticos los principales rasgos de cada ejemplar sonoro (sonidos inicial y final, centro tonal, notas de diverso tipo de importancia, tipos de enlaces entre los sonidos), el autor presenta un gigantesco gráfico en el que constata el grado de presencia —o la ausencia— de cada una de las estructuras. (...) abre interrogantes que requieren posteriores estudios; como Kolinski casi nunca los llevó a cabo y nadie recogió su antorcha de modo exhaustivo y duradero (...) su propuesta permanece como una fatigosa tentativa de propuesta nomotética que espera confirmación. CÁMARA (2003: 111-112)

(...) se atuvo a su proyecto personal, esencialmente universalista, a contramano de todas las tendencias. Al revés de todo el mundo, dedicó cada vez menos tiempo a la antropología y al contexto etnográfico; lo suyo era la música. En una época en que la comparación comenzaba a perder posiciones en beneficio de la información contextual, Kolinski fue un comparativista tenaz. (...) Aunque no lo comunicara elocuentemente, Kolinski sabía bien que si bien la octava, por ejemplo, podría haber sido dividida en escalas de docenas de pasos interválicos, ninguna cultura admitía más que dos, tres, cinco, siete o a lo sumo doce grados por octava; ésta es una restricción universal significativa e ineluctable que los particularistas encubren pero que ningún marco teórico ni hallazgo empírico podrá rebatir jamás. (...) La analítica de Kolinski no es para el lector aficionado; si bien no demanda más que rudimentos de lectura notacional, la realización analítica es tediosa, ya que en cualquier respecto el número de tipos es enorme. (...) Hay tres factores en las elaboraciones de Kolinski que incomodan un poco; el primero es la excesiva cantidad de cualificaciones y el escaso detalle de la información considerada como evidencia (...); el segundo es el recurso a ejemplos analíticos casi siempre circunscritos a la tradición clásica occidental; el tercero es una palpable simplificación de las problemáticas (...) sus escritos abundan en afirmaciones taxativas que sus rivales aprovecharon para sacar de contexto. REYNOSO (2006: 27-31)

Las reticencias conceptuales y teóricas de los estudiosos culturalistas y el cambio de paradigma hacia una etnomusicología más antropológica y social supusieron el abandono de los estudios comparativos objetivos universalistas a favor de estudios particularistas sobre el contexto. La compleja labor del etnomusicólogo contemporáneo y futuro, superada la exclusividad de ambos posicionamientos, es la de sumar perspectivas y métodos, lo general y lo particular, lo textual y lo contextual, las visiones etic y emic. Sirvan estas breves notas —necesariamente simplificadas a modo de apuntes elementales— para recuperar una propuesta más, susceptible de revisión y readaptación, a los objetivos que esta disciplina requiere en el siglo XXI.

Bibliografía¹⁰

BECKWITH, J. (1982). "Kolinskki: an appreciation and list of works", en *Cross-Cultural Perspectives on Music*. Toronto: University of Toronto Press. Volumen de ensayos en homenaje a Kolinski, editado por Robert Falck y Timothy Rice.

CÁMARA, E. (2003) *Etnomusicología*. Madrid: Ediciones del ICCMU. Colección Música Hispana.

KOLINSKI, M. (1961). "Classification of tonal structures, illustrated by a comparative chart of American Indian, African Negro, Afro-American and English American structures", en *Studies in Ethnomusicology*, vol 1.

MANZANO, M. (2001). *Cancionero popular de Burgos*, vol. I. Burgos: Diputación Provincial.

NETTL, B. (1964). *Theory and method in ethnomusicology*. New York, London: Collier MacMillan.

REYNOSO, C. (2006). *Antropología de la Música: De los géneros tribales a la globalización*, vol II. Buenos Aires:

¹⁰ Bibliografía resumida. Listado completo de los escritos y composiciones de M. Kolinski en Beckwith (1982: xx-xxiv).

NEOFOLKLORE Y ELECTROFOLK EN GALICIA: ESTUDIO DE LOS NUEVOS GÉNEROS BASADOS EN LA MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL GALLEGA A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE *XOSÉ LOIS ROMERO & ALIBORIA* (2017) Y *MISTURAS* (2019)

MARÍA GALÁN MUÑOZ

Resumen

Desde hace unos años es observable en Galicia el resurgimiento del revival folk. Muchos de los nuevos proyectos musicales que emergen de esta corriente huyen de la sonoridad de la música celta que, según Campos Calvo-Sotelo (2003), supuso un punto de inflexión en el panorama artístico de la primera década de los años 2000. Actualmente, las nuevas propuestas apuestan por recuperar y actualizar los ritmos y melodías que acompañaban la vida de las aldeas gallegas.

Un ejemplo de esta tendencia son los discos *Xosé Lois Romero & Aliboria* (2017) del grupo *Xosé Lois Romero & Aliboria y Misturas* (2019) de Baiuca. Ambos están basados en las mismas canciones procedentes de la música tradicional gallega, aunque cada uno presenta un tratamiento compositivo e instrumental diferente. Mientras el primero utiliza voz e instrumentos de percusión característicos del folclore de Galicia, el segundo reutiliza las grabaciones de *Xosé Lois Romero & Aliboria* (2017) y elabora un álbum que se ubica dentro del espectro de la música electrónica.

Como resultado de la circunstancia tan peculiar de los álbumes citados, en este artículo se canalizará parte del estudio de los procedimientos y recursos compositivos de ambos álbumes a través del análisis musical comparativo, observando cómo a partir de un mismo repertorio con distinta instrumentación se generan dos corpus musicales totalmente diferentes. Además, se tendrán en cuenta las posibles implicaciones culturales que conlleva trabajar con el folclore regional, así como sus competencias en la recuperación y difusión de este.

El análisis se centrará en las relaciones que subyacen entre los elementos que componen las piezas (LaRue, 2004), el uso del timbre y las texturas como generadores de intensidad (Lester, 1989) y el análisis melódico siguiendo la teoría de «forma-oración» (Alejandro Martínez, 2012). Para las cuestiones identitarias y sobre revival folk, se tendrán en cuenta autores como Anderson (1993), Hall & Du Gay (2003) o Bithell & Hill (2014).

Palabras clave: Música tradicional gallega, neofolclore, electrofolk, identidad gallega, análisis musical.

Introducción

El presente artículo se enfocará en el estudio del panorama musical gallego actual a partir del análisis detallado de Xosé Lois Romero & Aliboria (2017) y *Misturas* (2019). Ambos corpus presentan las mismas tonadas extraídas de la música tradicional gallega con la considerable diferencia de que el primero es una variante neofolclore y el segundo una variante electrofolk. Por esta razón, conforman un excelente vehículo para conocer una parte de las diversas ramificaciones estilísticas que se están produciendo actualmente en Galicia tomando como base su música de tradición oral.

El periodo investigado no solo se centrará en los últimos siete años, sino que será necesario remontarse a los años de la Transición política. Tras la dictadura franquista y, por consiguiente, con el fin de las censuras culturales que imponía el Régimen, nació en Galicia una gran preocupación por asentar una «identidad gallega» (Toro, 2002: 236). Esta búsqueda identitaria generó diferentes posiciones ideológicas y culturales, en su mayoría contrarias y antagónicas, dentro del propio pueblo gallego.

Según Campos Calvo-Sotelo (2003), durante el régimen de Franco se dio un primer intento fallido de consolidación identitaria con el surgimiento de la canción gallega, que cabalgaba a medio camino entre la reinterpretación de la música tradicional y la reinención de la historia medieval gallega con claras influencias de los poetas del Rexurdimento decimonónico. Otro intento frustrado fue durante la Transición, en la que reinaba un “nacionalismo fallido” (Campos Calvo-Sotelo, 2003: 953) que no permitía al pueblo gallego obtener unos rasgos definitorios que procurasen su autodeterminación. Asimismo, con la finalización de este periodo histórico, comienza a emerger un cambio de paradigma identitario de la mano de la reavivación de la música tradicional (Campos Calvo-Sotelo, 2003). Pero ¿es posible crear, definir y acotar una identidad cultural? ¿es posible que la música sea un factor indispensable para establecer una identidad cultural?

Siguiendo las consideraciones de Hall & Du Gay (2003), la identidad de un determinado grupo social se encuentra en constante transformación y está directamente relacionada con los procesos de migración y globalización:

Las identidades nunca se unifican y en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzadas y antagónicas. (Hall & Du Gay, 2003: 17)

De hecho, consideran que, aunque pudiera parecer que la identidad está influenciada por el pasado histórico, realmente tiene más que ver con cuestiones del futuro. Por un parte, con los fines con los que se enseña o manipula la lengua, la cultura o la propia historia y, por otra, para resolver aspectos que atañen a los intereses venideros de una comunidad, por ejemplo, cómo se ha representado ese grupo social, cómo quieren representarse, en qué quieren convertirse, etc. De esta forma, la identidad se relaciona tanto con la invención de la tradición, ya que toma parte de lo imaginario a través de la influencia de estrategias discursivas, como con la tradición misma (Hall & Du Gay, 2003).

En estos procesos, la música es una excelente herramienta como elemento constructor de identidades ya que implica la creación de sonidos que reflejan o representan al supuesto grupo social, así como una estética común y a la interacción de los sujetos. En este punto es donde la música queda relegada a un plano de experiencia cultural que permite el autorreconocimiento identitario (Hall & Du Gay, 2003). Es más, las teorías del revival como las de Ronström (1996) o Bithell & Hill (2014) observan la música como una experiencia, es decir, como una acción en la que intervienen tanto intérpretes como espectadores. Además, este fenómeno comparte muchas características con las consideraciones de Hall & Du Gay (2003) sobre la definición de identidad y el papel de la música en relación con ésta. Dichas cuestiones son observables en el hecho de que, tanto la identidad cultural como el proceso del revival, conllevan una reconstrucción de la historia que garantice su asentamiento y sostenibilidad social a largo plazo por parte de los sujetos implicados (Bithell & Hill, 2014).

Tras estas consideraciones, se podría contemplar la viabilidad de la construcción de identidades a través de la música. De hecho, en el caso concreto de Galicia son observables tres perfiles arquetípicos que se sucedieron a partir de 1975 y que intervinieron en las disputas identitarias (Campos Calvo-Sotelo, 2003). En primer lugar, la corriente tradicionalista, fuertemente ligada al pensamiento protonacionalista decimonónico del Rexurdimento y que defendía la perpetuación del folclore gallego sin someterlo a ningún tipo de modificación significativa. En segundo lugar, la canción gallega, con una clara función lúdica y comercial, se encontraba estrechamente ligada a la sonoridad de la música tradicional, pero adoptando nuevos símbolos o modificando su significado. Finalmente, la música celta, de la que dice el autor que es “un estilo enteramente nuevo en el que se vislumbran como telón de fondo tensiones tanto político-empresariales como estéticas” (Campos Calvo-Sotelo, 2003: 630).

De estas dos últimas corrientes añade que la diferencia entre ellas es muy sutil y que el elemento que permite su identificación es que la canción gallega sí tiene letras y la música celta es principalmente instrumental para que el idioma no suponga una barrera de cara a su comercialización en el extranjero (Campos Calvo-Sotelo, 2003).

Según Toro (2002), este gran interés por atraer público foráneo supuso un enfrentamiento (que aún sigue vigente) entre los adeptos a la música tradicional gallega denominado Guerra das gaitas. Este debate social lo entablaron durante la década de los ochenta dos grupos con pensamientos divergentes. Por una parte, los que el autor denomina como “innovadores” (Toro, 2002: 243), con Xosé Lois Foxo como máximo representante. Estaban a favor de la sustitución de la gaita gallega por la escocesa ya que la afinación de esta última permitía incluirla en nuevas combinaciones instrumentales y renovar el repertorio. Por otra parte, “los conservadores” (Toro, 2002: 243) estaban en total desacuerdo con el uso de la gaita escocesa o «gaita marcial» ya que no se sentían representados por el instrumento y vituperaban el aire militar que, por influencia directa de las bandas escocesas, habían incluido en las bandas de gaitas.

Dentro de la rama de los innovadores, se desarrolló la denominada «música celta», que encontró sus años de oro durante la primera década del siglo XXI con artistas y grupos como Carlos Núñez o Luar na Lubre (Campos Calvo-Sotelo, 2003). A través de este género pretendían reivindicar la “patria local” (Campos Calvo-Sotelo, 2003: 721) que a su vez se encontraba dentro de la mancomunidad celta. El problema que plantean muchos de los autores mencionados como Toro (2002) o Campos Calvo-Sotelo (2003) es que la base histórica sobre la que se sustenta esta corriente es falsa. No hay evidencias del pasado suficientes que permitan elaborar reconstrucciones de cómo era la música celta. Es aquí donde se intuye la premisa de que en la construcción de la identidad y el proceso del revival, toma parte tanto la tradición como la reinención de ésta.

A este respecto, Torres Romay (2009) añade que, debido al auge de la música étnica y la globalización, los propulsores de la música celta vieron una ventana abierta al comercio internacional, por lo que sus proyectos parecían estrategias de márketing en vez de propuestas culturales. De hecho, aunque supuestamente los partidarios de la música celta eran anticapitalistas y estaban en contra de la modernidad, esta música era una fuente de grandes beneficios económicos y se veía respaldada por el interés de ciertos partidos políticos (Campos Calvo-Sotelo, 2003). Por otra parte, el artículo de Torres Romay (2009) refleja la música como elemento constructor de identidades que, además, puede llegar a crear vínculos entre personas que no comparten nacionalidad. En este caso, la mancomunidad gallega presentaba un gran interés (a nivel social y económico) por formar parte de las Naciones Celtas¹, pero en 1988 tanto Galicia como Asturias fueron rechazadas.

Pese a que son muchos los autores que observan la música celta como un género inventado y motivado por cuestiones políticas y económicas, ha sido una corriente que ha conseguido plasmar su impronta no solo en el imaginario colectivo gallego, sino que, de puertas a fuera, la identidad gallega estaba totalmente ligada a la cultura celta. Todo ello desde una perspectiva urbanita porque, según Campos Calvo-Sotelo (2003), las gentes de las zonas rurales continuaban interpretando el repertorio de cantareiras y pandeireteiras alejados de todas las disputas e intereses comerciales.

Por lo tanto, delimitar cual es la «verdadera identidad gallega», es ardua tarea ya que según desde qué época y corriente cultural se observe, adquiere unas características u otras. Independientemente de los intereses políticos, sociales o económicos, es innegable que la música celta marcó por completo el panorama musical gallego y que ésta se consolidó como un referente de los grupos o artistas venideros, indistintamente de si su música era celta o perteneciente a otro género.

La música gallega hoy: consideraciones del público y sobre el público

Dado que no se ha hallado un registro de las versiones originales en las que se basan los corpus a analizar en los cancioneros, se consideró la necesidad de realizar trabajo de campo ya que el estudio de fuentes vivas se constataba como único medio a través del cual se podría obtener información acerca del objeto de estudio.

La delimitación geográfica del trabajo de campo se determinó siguiendo la hipótesis de que el título de las canciones que presentan los dos discos coincide con el nombre de distintas localidades de la región gallega. Este era el único razonamiento por el cual se podía concluir una acotación geográfica fundamentada y era la única referencia para poder encontrar el origen de las canciones. De este modo, se elaboró una planificación previa para continuar con la investigación. En primer lugar, se eligieron las fechas de su realización, del 24 de febrero hasta el 27 de ese mismo mes, propiciando la posibilidad de acudir al concierto del 25 de febrero en La Coruña de Baiuca para realizar un estudio de observación

¹ Conformadas por Bretaña, Irlanda, Gales, Escocia, Cornualles y la Isla de Man.

del público. Teniendo constancia de que el espectáculo era junto a Xosé Lois Romero y algunas de las integrantes de Aliboria, se intentó establecer un contacto previo con los artistas para concertar una entrevista. A la semana siguiente se organizó un viaje a Granada para asistir al mismo espectáculo, pero en una ciudad y un ambiente sociocultural totalmente distinto al primero.

De este modo, se plantearon tres objetivos para el trabajo de campo: estudiar el repertorio y cuestiones extramusicales a través de entrevistas a los habitantes de las localidades de Toutón, Caroi, Mangüeiro y Liñares; observar los comportamientos sociales y realizar una aproximación a las franjas de edad que se pueden encontrar en los conciertos de Baiuca; y abordar aspectos musicales y de recepción de público mediante las entrevistas a este último y al grupo gallego.

Las entrevistas realizadas en Toutón y en Caroi revelan que el repertorio de Xosé Lois Romero & Aliboria es conocido dentro del ámbito popular, cuestión que confirmaba Xosé Lois en su entrevista. Es de destacar que en ambas localizaciones habían realizado trabajo de campo varios artistas gallegos en una franja temporal muy próxima (entre el año 2000 y 2005). No obstante, es evidente que la tradición oral no goza de gran vitalidad ya que las informantes de las dos aldeas afirmaban que, desde hace aproximadamente veinte años, ya casi nadie interpretaba esas canciones. Esta pérdida de las costumbres probablemente fue producto de la migración de los pueblos a las ciudades. De hecho, tanto en Caroi como en Mangüeiro, la escasez de habitantes ha supuesto un problema para este trabajo porque no fue posible entrevistar a nadie.

En cuanto a los instrumentos, es relevante que cuando se le pregunta a Adelina² sobre cuáles utilizaban, piensa en la gaita y no incluye la pandereta. Deja entrever que la pandereta está tan arraigada en la tradición que no concibe el canto sin la pandereta. Además, cuando se le pregunta su opinión sobre las versiones de los dos artistas, en ambas respuestas dice que hay demasiados instrumentos y que ellas solo tocaban con el instrumento de percusión. En otro orden de ideas, es de resaltar un momento de la entrevista en el que define la tercera canción de Toutón como un trastrás. En el momento no se le dio más importancia al término ya que es muy común dentro del mundo de la tradición oral usar localismos para designar cuestiones musicales. Xosé Lois también dijo que era un trastrás y que efectivamente era un término que usaban ellos, pero que en realidad se podría designar como rumba, cuestión que también expuso Adelina.

Gracias a ellas fue resuelta la problemática de los alalás. Tras la revisión de los diferentes cancioneros no se llegó a ninguna conclusión de peso en torno a esta cuestión. Ninguno de ellos explicaba por qué canciones de cualquier género podían contener «alalá» en sus letras, pero en las canciones concebidas como género alalá, había muchas que no poseían esta fórmula lingüística. Pero según las declaraciones de las informantes, se pudo clarificar que el alalá puede ser un género de carácter lírico y dulce, y también puede ser una fórmula lingüística que se usa en cualquier otro género, principalmente en los finales de las coplas y puede tener diferentes variantes: ailelele, ailalala, ailelele, etc.

Otro tema relevante fue si las letras eran en gallego o en castrapo. Flores³ cantaba las estrofas de Caroi en gallego, pero los estribillos en castellano. Para ella y para Mariña⁴ simplemente era una cuestión de influencias de personas extranjeras que habían llegado a parar a su aldea y que carecía de importancia. Este razonamiento es lógico ya que hay una gran diáspora gallega en Sudamérica⁵, y tal y como explicó Mariña, esto hizo que la tradición gallega se viera influenciada por otras culturas. Sin embargo, Xosé Lois no está de acuerdo con este razonamiento. Se podría decir incluso que su pensamiento es totalmente opuesto ya que para él sí es una cuestión de peso y, además, con sus declaraciones es evidente que hay una intencionalidad de reivindicar el idioma.

Si bien, las entrevistas con las informantes fueron muy enriquecedoras para la investigación, en la entrevista con Xosé Lois fue notable su formación musical y su capacidad de expresarse en términos más técnicos. Tampoco se podría decir que fue más objetiva ya que según Teun Adrianus Van Dijk (2003), detrás de cada discurso hay una posición política y una opinión condicionada a ella. Esto es observable en la temática respecto a cantar en castrapo mencionada anteriormente o en su visión sobre el celtismo y la popularización del folk.

Respecto al celtismo, su primera explicación es que esta corriente consiguió «reforzar un sentimiento de pertenencia a algo más grande que simplemente ser una esquina perdida en el mundo» (Galán Muñoz, 2022f: 02'43") y que, paradójicamente, pese a que Portugal es colindante con Galicia,

² Informante de Toutón. Véase: Anexos.

³ Informante de Caroi. Véase: *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Para ampliar información véase: Farías, R. (2007). *Buenos Aires Gallega: inmigración, pasado y presente. y Gallegos en la Diáspora: éxodos y retornos*. Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

no llegaron a crear lazos culturales. Continúa explicando que el celtismo fue una herramienta utilizada como fuente de inspiración en las diferentes disciplinas artísticas, aunque en ocasiones ha sido sacado de contexto o ha sido exagerado. Además, poseía una doble funcionalidad, por una parte, se trataba de una cuestión cultural y, por otra, comercial, especialmente dirigido al mundo anglosajón. Asegura que esta popularidad fuera de Galicia reforzó la autoestima de sus habitantes. Finalmente, añade que en la actualidad el celtismo no tiene ningún peso cultural y simplemente se trata de una «marca» musical de los grupos folk de los años 80.

Sin embargo, para autores como Marco Vélez Barreiro (2014), el desarrollo de los grupos folk y la idea de la Galicia celta propició que algunos grupos de personas crearan mitos o tradiciones de dudosa veracidad, motivados por cuestiones políticas y económicas. Esto conecta directamente con la pregunta de cómo reacciona el público externo a Galicia. No es ninguna sorpresa que Xosé Lois explique que los oyentes no sepan en qué género ubicarlos ya que el abanderamiento de la cultura gallega por parte de los grupos folk ha hecho mella en el imaginario colectivo. El resultado fue que, frente al reconocimiento externo de la sonoridad celta de los grupos folk como sonoridad típica de la tradición gallega, el propio Xosé Lois reconoce que la «verdadera tradición» está en el repertorio femenino, el cual comparte más características con la música árabe que con la irlandesa (Galán Muñoz, 2022f).

Por otra parte, gracias a la entrevista con Xosé Lois, fue posible confirmar que la clasificación previa que se había realizado sobre los géneros de las canciones era correcta y que la definición del género electrofolk ya planteada coincidía con el pensamiento del músico. Según el compositor, el electrofolk es “hacer algo que se lleva haciendo mucho tiempo, que es música electrónica, con otro que se lleva haciendo más tiempo que es la tradición. Entonces la unión de esas dos cosas crea eso” (Galán Muñoz, 2022i: 10’28”). Tras esta explicación, se le plantea la problemática que se crea en torno a este término cuando grupos o artistas como, por ejemplo, María Arnal o La Maravillosa Orquesta del Alcohol, se autodenominan o venden un producto como electrofolk, cuando realmente tan solo utilizan letras propias de cancioneros y ningún elemento musical característico del género. A este respecto, el percusionista dice que puede ocurrir que estos artistas se queden en “una superficialidad muy grande” (Galán Muñoz, 2022i: 11’48”). Pone el ejemplo de una hipotética banda de rock que incluye una gaita y se autodenominan como un grupo de folk-rock. Según su razonamiento, por el simple hecho de que se interprete una gaita, la música no sería considerada como folk-rock y serían necesarios más elementos para poder ser englobados dentro del género. Por ello cree que los artistas deben ser cautos a la hora de definir su trabajo.

También constituyó una oportunidad para ampliar la información sobre parte de los integrantes del grupo gallego, así como sus objetivos, cómo se produjo el hecho de trabajar con Baiuca y datos sobre las características que posee el público que acude a los conciertos de Baiuca y el público de Xosé Lois Romero & Aliboria.

Xosé Lois Romero (1970) es un compositor e intérprete multidisciplinar gallego. Su primer instrumento fueron las tejoletas⁶, un idiófono tan sencillo que le obligó a desarrollar diferentes técnicas para dar mayor variedad a los ritmos que quería generar, procedimiento que ha seguido aplicando a otros instrumentos a lo largo de su carrera. A la edad de 11 años empezó a tocar el tambor como acompañamiento de las gaitas, comenzando así su larga trayectoria musical (Galán Muñoz, 2022j).

Se autodenomina como autodidacta, aunque estudió armonía, acordeón y percusión latina (esta última disciplina en menor medida). Pese a ser conocido públicamente en Galicia por tocar el acordeón, asegura ser percusionista y acordeonista a partes iguales. Es más, cada instrumento le ha llevado a realizar diferentes proyectos. Con el acordeón comenzó a componer y con la percusión se embarcó en un proyecto innovador. De esta última, decidió dedicarse tan solo a la rama tradicional, ya que en el folclore gallego había progresado todo menos la percusión tradicional:

Todo evolucionó: la gaita, los músicos los instrumentos, la zanfona, el baile... Todo, menos la percusión tradicional. La percusión no evolucionó prácticamente nada, se toca, pero se toca dentro de los grupos folclóricos, digamos, como recogidas de señoras. [...] Una señora lo tocaba «así», yo lo toco «así». Entonces lo que yo he querido hacer es lo mismo que se hizo con la gaita o con la zanfona y tal, que es coger esos instrumentos, pero tocarlos con un lenguaje actual. Por eso me impuse que solo iba a tocar percusión tradicional sin introducir instrumentos foráneos (Galán Muñoz, 2022c: 06’42” – 07’18”).

Ese “lenguaje actual” lo desarrolla ampliando los recursos de la percusión tradicional mediante la adaptación de técnicas propias de la percusión en general y recreando los ritmos básicos del folclore

⁶ “Instrumento idiófono entrechocado, de diversas formas aunque predomina la pseudorectangular, compuesto por varias tablillas en cerámica o en loza. Las tablillas suelen tener una pequeña escotadura central. Las tejoletas se utilizan en parejas como instrumento musical”. Véase: Tesauros (s.f.). Tejoletas. En *Tesauros-Diccionarios del patrimonio cultural de España*. Recuperado de: <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1014925.html> (17/06/2022).

gallego. Esto conlleva la reconstrucción de los instrumentos para que “puedan cumplir todo lo que puedas desear de ellos” (Galán Muñoz, 2022c: 08’05”). Debido a la forma tan característica en la que interpreta la percusión gallega, comenzó a dar clase en torno al 2010 y ahí fue donde comenzó a generarse Aliboria (Galán Muñoz, 07’18” – 08’23”).

Actualmente Xosé Lois Romero & Aliboria⁷ es un grupo formado por diez personas que interpretan sus canciones con voces femeninas y percusión. Alan Queipo, director del sello Raso Estudio⁸ y periodista musical, acuñó el término “tribalismo neofolclórico gallego” para definir la música del grupo. Xosé Lois, aunque pensaba que el término era demasiado recargado y por ello tan solo usaron el vocablo «neofolklore», asegura que Alan Queipo no usó estas definiciones sin más. Esta etiqueta les sirvió para indicar que no eran un grupo de música tradicional, una cuestión totalmente necesaria ya que nunca pretendieron serlo y, por lo general, el público les relacionaba con dicho género. Xosé Lois, compositor del grupo, afirma que su música parte del folclore gallego, que es lo que él enseñaba en sus clases, pero con una clara búsqueda de renovación de los ritmos y la percusión tradicional: “la sonoridad puede recordar a lo tradicional, pero es música moderna” (Galán Muñoz, 2022j: 00’30”). De hecho, explica que contiene música de tradición oral su primer disco por completo, pero en el segundo y en el tercero tan solo hay dos canciones y una que pertenezcan a dicho género, respectivamente. El resto del repertorio son composiciones propias y versiones. Por ende, su música se basa en dos géneros. Por una parte, en la música contemporánea; y por otra en el folclore gallego, centrándose especialmente en repertorio de cantareiras⁹, del que dice el compositor que no había evolucionado por lo que era un mundo que le interesaba explorar (Galán Muñoz, 2022i: 00’24” – 03’10”). Otra razón que justifica que solo interpreten repertorio femenino es la propia formación del grupo. Los hombres que hay son percusionistas, mientras que las mujeres (además de tocar la percusión) son las únicas que cantan (Galán Muñoz, 2022d: 05’47” – 07’33”). De esta forma, otorgan a la música “el lugar lógico que se merece” (Galán Muñoz, 2022d: 06’15”). Además, la mayor parte del repertorio tradicional es femenino, que es mucho más antiguo que el repertorio de la gaita y presenta grandes similitudes con la tradición árabe y el flamenco (Galán Muñoz, 2022h: 04’10” – 04’55”).

En lo que concierne al repertorio, Xosé Lois Romero & Aliboria (2017) consta de nueve canciones pertenecientes a diferentes géneros de la música tradicional gallega en versión neofolklore. Xosé Lois indicó durante la entrevista que el mundo folclórico es un tanto caótico respecto a la clasificación de los géneros (Galán Muñoz, 2022c: 09’20” – 11’20”). Es habitual que, por ejemplo, una misma melodía fuera interpretada en algunos lugares como muñeira y en otros como jota por el mero hecho de que uno de los dos géneros estaba de moda, por cuestiones técnicas o simplemente por los gustos de los diferentes intérpretes. Por otra parte, explica que él nunca realizó trabajo de campo y se dedicó a transformar el material que recogieron otros artistas de su generación como Mercedes Peón¹⁰, Quique Peón¹¹ (hermano de Mercedes Peón), el grupo Leilía¹² o Felisa Segade¹³. Así pues, para la elección de las canciones del disco no realizaron una labor de recuperación de repertorio, sino que eligieron canciones que ya eran populares en Galicia porque su objetivo era revalorizar la tradición. (Galán Muñoz; 2022d: 02’35” – 05’00”).

Otro aspecto peculiar del repertorio es que todas las letras son en su totalidad en gallego y, por lo general, en las versiones tradicionales las mujeres cantan en castrapo¹⁴. Esta cuestión es una con-

⁷ El término “aliboria” es un dialectalismo gallego que significa “una cosa muy desordenada, fuera de lugar”. Véase: CEIP Plurilingüe San Marcos (2021). Entrevista a Cris de “Xosé Lois Romero & Aliboria” [Podcast]. En Gali Hits. Recuperado de: https://www.ivoox.com/en/galihits-entrevista-a-cris-xose-lois-romero-audios-mp3_rf_70758826_1.html, 01’58” – 02’33” (28/08/2022).

⁸ Discográfica con la que trabajan Xosé Lois Romero & Aliboria y Baiuca.

⁹ Con este término hace referencia a las mujeres que cantan música tradicional. De hecho, aparece en el diccionario gallego: “Mujer que canta canciones populares” [“Muller que canta cantigas populares.”]. Véase: González González, M. (s. f.). Cantareira. En Diccionario da Real Academia Galega. Recuperado de: <https://academia.gal/diccionario/-/termo/busca/cantareira> (28/08/2022).

¹⁰ Intérprete multidisciplinar y compositora. Su carrera siempre ha estado ligada al folclore gallego, desde la interpretación de música tradicional hasta la creación de proyectos en los que realiza hibridaciones de dicho género con otros como la electrónica. Véase: Biografía. (2018). Mercedes Peón. Recuperado de: <https://www.mercedes-peon.gal/biografia> (11/06/2022).

¹¹ Henrique Peón es un investigador etnográfico que ha basado la mayoría de sus estudios en la recuperación y difusión de las danzas populares gallegas. Véase: INAEM. (s. f.). Henrique Peón. INAEM: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Recuperado de: <https://www.danza.es/multimedia/biografias/henrique-peon> (28/08/2022).

¹² Grupo musical folclórico compuesto por seis mujeres en la década de los 80, con el claro propósito de reivindicar el papel dentro del género. Véase: Nosotras – Leilía. (s. f.). Leilía. Recuperado de: <https://leilia.net/es/nos/> (10/06/2022).

¹³ Cantareira, pandeireteira, profesora de baile tradicional e integrante de Leilía. Véase: Felisa Segade. (2016). Tres Pesos. Recuperado de: <https://pepedecalowixsite.com/trespesos/felisa-segade> (08/05/2022).

¹⁴ Castrapo es el término que utilizan en Galicia para designar un habla (o en este caso, letras de canciones), que

vicción de Xosé Lois que se ve justificada en que, ya que ha evolucionado tanto los instrumentos como la forma de cantar, las letras también deben hacerlo. Para él no tiene ningún sentido que las personas de las aldeas que desarrollan su vida en gallego y les supone un esfuerzo hablar en castellano sigan cantando en castrapo. Dice que son “aberraciones” que se encuentran entre dos lenguas y en ocasiones con frases carentes de sentido y que no serían admitidas en otros contextos (Galán Muñoz, 2022d: 08’04” – 11’59”). La letra de Meigallo (2021) es un claro ejemplo: “Y déjame subir al carro carretero, y déjame subir que non che tengo medo, morena por ti” (Galán Muñoz, 2022d: 11’00”). Por ello decidieron traducir al gallego todas las letras. Además, cree que este fenómeno se debe a las imposiciones y las contaminaciones culturales que se han sucedido a lo largo de los años en Galicia (Galán Muñoz, 2022h: 00’17” – 01’45”).

Con Baiuca no llegó a realizarse un encuentro, pero es posible conocer los objetivos de sus proyectos a través de entrevistas de acceso abierto en internet. No obstante, he de añadir que Xosé Lois comentó que:

Baiuca hizo una cosa que es impagable y es que de repente hay chicos de quince años que le están escuchando Liñares, Olvídame y tal a muerte. Y lo fascinante es el hecho de volver a conectar con una tradición que para ellos a lo mejor no tenía importancia [...] pero ahora de repente va el Baiuca, y escuchan un tema tradicional y ve [la juventud] que es lo más moderno del mundo y dice «eso es mío, yo soy eso». Lo que hizo [Baiuca] fue coser una brecha muy grande que se estaba provocando (Galán Muñoz, 2022e: 05’10” – 05’52”).

Finalmente, de los conciertos es especialmente llamativo que se realizaron en discotecas a las que suele acudir un público que no es especialmente simpatizante con la música de Baiuca y aún menos con la música tradicional. Por otra parte, la hipótesis de partida en la que se planteaba la posibilidad de que Baiuca supusiera un vehículo excelente para dar a conocer la música tradicional en los jóvenes se vio truncada. La realidad es que éstos prácticamente no mostraban ningún tipo de reacción a lo que concierne al folclore, siendo las personas pertenecientes al tramo comprendido entre 40 y 50 años, los que mostraron algún tipo de implicación con dicho género musical. Coincidiendo con Xosé Lois, se detectó cierta dificultad en el público para seguir los ritmos ternarios, probablemente debido a que actualmente la mayor parte de la música se rige por ritmos binarios.

Análisis musical -Metodología

Para la elaboración del análisis, en primer lugar, se realizó una transcripción de las melodías de «Liñares (I)», «Mangüeiro (Olvídame)», «Toutón» y «Caroi» del disco Xosé Lois Romero & Aliboria (2017); y de «Olvídame», «Caroi», «Toutón», «Mangüeiro» y «Liñares» del disco Misturas (2019) con el fin de observar las similitudes y diferencias que muestran entre ellas, ya que Baiuca reutilizó los audios de las voces de Xosé Lois Romero & Aliboria. También se elaboró la transcripción completa de voz e instrumentos de las canciones anteriormente mencionadas para facilitar el análisis formal llevado a cabo y la comprensión de este para los lectores. Con este mismo fin, en las partituras analizadas se ha generado un sistema de colores para un reconocimiento más visual de los diferentes módulos. A causa de no exceder la extensión del presente artículo, tan solo se mostrará el análisis de las dos variantes de «Liñares».

Debido a las escasas metodologías para analizar estos repertorios, fue necesario adaptar los procedimientos metodológicos analíticos de otros autores a pesar de que fuesen creados para otros géneros y épocas. En primer lugar, se siguió la teoría de LaRue (2004) analizando los diferentes elementos que componen la pieza y las relaciones que existen entre ellas, ya que los módulos y frases que presentan las canciones constan de motivos primarios, que, a partir de ellos, aparecen diferentes variaciones, constituyendo así esos módulos o frases. En segundo lugar, debido a que las progresiones musicales vienen dadas por la acumulación o disminución sonora y, por consiguiente, por los cambios de textura, otra gran referencia fue el musicólogo Lester (1989), quien asegura que tanto la textura como el timbre pueden funcionar como elementos delimitadores de la estructura formal. Además, en este caso, es observable que la textura también sirve como fuente generadora de intensidad o energía. En tercer lugar, se siguió la metodología analítica de Martínez (2012), quien aplica la «forma-oración» formulada por compositores como Schönberg o Wagner en canciones de música tradicional argentina. Por último, el análisis resultante se mostrará de forma esquemática en tablas que facilitan una visión general de la pieza. En ellas se indicará la estructura formal, así como la función formal de los diferentes módulos y los instrumentos que intervienen en cada frase.

Además de estas metodologías, ha sido necesario plantear ciertas decisiones específicas para el análisis de cada álbum. Por una parte, en las tablas de Xosé Lois Romero & Aliboria se muestran los

utiliza frases o palabras tanto en castellano como en gallego dentro de un mismo discurso.

módulos de acompañamiento en una misma fila porque un mismo material puede interpretarse en diferentes combinaciones instrumentales. Por el contrario, en las de Baiuca se ha asignado una fila a cada instrumento o set de instrumentos debido a que cada uno de ellos tiene asociado un módulo y sus variantes y no será interpretado por otro. Por otra parte, no se realizará un análisis de la armonía formal, al tratarse de un repertorio modal en el que sí se pueden indicar notas de reposo o de mayor incidencia, pero en ningún momento encontraremos una relación de dominante que resuelve en tónica.

Tras estas indicaciones, he de destacar que el análisis se observará desde dos puntos importantes: las estructuras formales empleadas y el aumento o disminución de la densidad de textura como elemento delimitador de secciones y generador de intensidad.

Análisis de «Liñares (I)»: Xosé Lois Romero & Aliboria

Esta canción ha sido transcrita en 6/8 debido a que pertenece al género jota. La melodía en modo de LA en altura SI es interpretada por voces femeninas, mientras que en el acompañamiento intervienen piñas, tarrañolas, sartén, pandereta, caja de pimentón y bombo tradicional¹⁵.

Se organiza en cuatro partes que a su vez se dividen en cuatro secciones: introducción, estrofa, estribillo y puente. La cuarta parte es la única que presenta una modificación ya que en ella el puente es sustituido por una coda. Asimismo, la duración de las frases es irregular, siendo las introducciones de ocho compases, la primera frase de las estrofas también de ocho y la segunda de cinco, las dos primeras frases de los estribillos de cuatro y la tercera frase va aumentando de duración a medida que se desarrolla la obra (dos, cuatro y cinco compases) y, finalmente, los puentes son de cinco. De esta forma, la duración de los módulos también es irregular, especialmente los melódicos, ya que los de acompañamiento suelen tener una extensión de dos o cuatro compases.

Parte o sección	Parte I			Parte II			Parte III			Parte IV				
	Intro.	Estrf.	Est.	Intro.	Estrf.	Est.	Intro.	Estrf.	Est.	Intro.	Estrf.	Est.		
F. formal	1	P	S	K	T	1'	P'	S'	K'					
Compás	1	9	17	21	25	29	31	36	44	52	56	60	64	
Frase	A	B	B ¹	C	C ¹	D	E	A. ¹	B. ²	B. ³	C. ²	C. ³	D. ¹	
Mód. melód.		b+c	b+c ¹	d+e					b+c	b+c ¹	d+e	d+e ¹		
Mód. acomp.	a	a	a	a ¹ f	a ¹ f	f ¹ g	h	a ² i+	a ² i ¹	a ² i ²	a ³ f ²	a ³ f ²	f ³ g+	f ⁴ g ¹
No. instr.	2	3	3	5	5	6	2	3	4	4	6	6	6	

Parte o sección	Pnt.	Parte III	Estrf.	Estr.	Pnt.	Parte IV	Estrf.							
Pnt.		Intro.				Intro.								
F. formal	T'	I'	S'	K''	T'	I'	P'							
Compás	68	73	81	83	93	97	101	106	111	119	127			
Frase	E	A. ¹	B. ²	B. ³	C. ²	C. ⁴	D. ²	E	A. ¹	B. ²	B. ³			
Mód. melód.			b+c	b+c ¹	d+e	d+e ¹				b+c	b+c ¹			
Mód. acomp.	h	a ² i+	a ² i ²	a ² i ²	a ³ f ²	a ³ f ¹	f ³ g+	f ³ g+	f ⁴ g ²	h	a ² i+	a ² i ¹	a ² i ²	a ² i ²
No. instr.	2	3	4	4	6	6	6	6	3	4	4			

Parte o sección	Est.	Coda
F. formal	S ¹	K''
Compás	131	135
Frase	C.2	C.4
Mód. melód.	de	de
Mód. acomp.	a ³ f ²	a ³ f ²
No. instr.	6	6

Tabla 1. Análisis de Liñares (I) (Xosé Lois Romero & Aliboria). Elaboración propia.

¹⁵ Acceso a la partitura completa analizada en el archivo N° 1 disponible en: https://drive.google.com/drive/folder/1G4srIISGDeB8N-uygQ_XcwLHaqyIGMKO?usp=sharing

Leyenda: El objetivo de estas tablas es mostrar de forma resumida la estructura formal, las funciones formales de las diferentes secciones, la frase con la que se corresponden, los módulos melódicos y de acompañamiento que se suceden y el número de instrumentos que intervienen. Ha sido necesario utilizar abreviaturas para reducir el volumen de dichas tablas: F. formal = función formal; Mód. melód. = módulo melódico; Mód. acomp. = módulo de acompañamiento; Nº instr. = número de instrumentos; Intro = introducción; Estrf = estrofa; Est = estribillo; Pnt = puente; I = material de introducción; P = material primario; S = material secundario; T = material de transición; K = material cadencial. Si a las letras I, P, S, T y K los acompaña una coma elevada, es sinónimo de que se trata de una variante de ese material (por ejemplo, I' significa que ya se ha sucedido un material de introducción y vuelve a aparecer ese mismo material de introducción pero con variaciones). Las frases, indicadas en letras en mayúscula, en ocasiones van acompañadas de un número para señalar que se trata de una variante de ésta (por ejemplo, A. 1 es una variación de la frase A). A cada módulo melódico y de acompañamiento se le asigna una letra minúscula y sus variaciones se indican añadiendo el número elevado que le corresponda (por ejemplo, a¹). Es de tener en cuenta que los módulos de acompañamiento suelen repetirse varias veces, pero en la tabla solo se anota la primera aparición dentro de cada frase. El símbolo + significa que en una frase en la que se suceden diferentes módulos y/o diferentes variaciones de un mismo módulo, los que aparecen después del símbolo, sustituyen a los precedentes (por ejemplo, a+a1 significa que el módulo a1 sustituye al módulo a).

Los materiales temáticos vocales son iguales en todas las partes, variando tan solo la letra de la estrofa en cada aparición. De acuerdo con la teoría de «forma oración» de Alejandro Martínez (2012: 11), Liñares se organiza siguiendo un modelo SRDC (Statement-Restatement-Departure-Conclusion)¹⁶.

Fig. 1. Análisis melódico y enlace QR al audio de la melodía: Liñares (I), Xosé Lois Romero & Aliboria. Elaboración propia. Audio extraído de: Xosé Lois Romero & Aliboria (2017). Liñares (I) [Canción]. En Xosé Lois Romero & Aliboria. Xosé Lois Romero. Recuperado de: <https://open.spotify.com/track/57pNUNjsunwL7ZXqEiseNq?si=506080ad8c354afa> (30/08/2022).

Leyenda: En la imagen se exponen las funciones formales de la melodía en azul. Las líneas rojas delimitan los módulos, cuya letra correspondiente se indica debajo de dicha línea con las minúsculas en azul. Para facilitar la comprensión de los elementos señalados en la imagen se han utilizado las siguientes abreviaturas y colores: S = statement; R = restatement; D = departure; C = conclusion; I. B. = idea básica; verde = motivos que se basan en el primer motivo del módulo b; naranja = síncopas basadas en la del módulo b; cian = floreo que se basa en el del módulo c; rosa = la duración de la nota final del módulo c y del módulo d2.

La presentación (statement) corresponde con la exposición de la idea básica, constituida por los módulos b y c. Le sigue la repetición (restatement), que tal y como su nombre indica, es una reiteración de la idea básica y, en la mayoría de los casos, suele contener variaciones. De hecho, la repetición comienza con el módulo b y le sigue una variación del módulo c (módulo c1) que consiste en reducir la duración de la última nota para conectar directamente con el módulo siguiente. Por otra parte, en la continuación (departure) se desarrollan los módulos d y c. El módulo d presenta similitudes con el motivo del incipit del módulo b, pero con la célula de las tres corcheas finales en espejo (señalado en verde) y, además, contiene una síncopa en el primer y segundo compás sobre la tercera corchea del primer pulso, al igual que el segundo compás del módulo b (señalado en naranja). También se basa en el floreo que acontece en las dos últimas corcheas del módulo c, pero en este nuevo módulo es en espejo ya que el floreo es por la nota superior (señalado en cian). En cambio, el módulo d¹ es una variación de su predecesor ya que mantiene el mismo patrón rítmico con pequeñas variaciones melódicas. Finalmente, la cadencia (conclusion) es una repetición de la continuación, pero alargando la última nota dos compases, parecido al final de la presentación (señalado en rosa).

En cuanto al acompañamiento, el material temático de la primera parte es muy reducido ya que tan solo consiste en la repetición del módulo a. Sin embargo, en la segunda parte, además del módulo a,

¹⁶ Acceso al audio de la voz en el archivo Nº 2. Disponible en el enlace anteriormente señalado.

se incorporan nuevos módulos que seguirán repitiéndose hasta el final. Tan solo varía de una sección a otra el número de instrumentos que interpretan los módulos y el material cadencial que aparece en los estribillos.

Los módulos a intervienen durante toda la obra excepto en los materiales cadenciales y de transición. El módulo primario es interpretado por la caja de pimentón y el bombo y presentan dos motivos de un compás de duración. Cada motivo del bombo está basado en un patrón rítmico asociado con el ritmo de jota, al cual se une la caja de pimentón que repite un patrón a contratiempo, como si pretendiera completar los silencios del bombo. Además, el último pulso del segundo motivo de la caja de pimentón es igual al segundo pulso del primer motivo del bombo.

Fig. 2. Módulo a: caja de pimentón y bombo [Liñares (I): Xosé Lois Romero & Aliboria]. Elaboración propia.

Leyenda: En naranja se indican los motivos y en rosa las células rítmicas que se basan en los patrones rítmicos característicos de la jota. El módulo a¹ es exactamente igual al módulo primario pero sin la voz de la caja. Por otra parte, en los módulos a² y a³ tan solo interviene el bombo y contienen una célula rítmica de negra-corchea. El módulo a² construye el primer motivo reiterando dos veces la célula rítmica mencionada. Por lo que se refiere al segundo motivo, reitera la célula de negra-corchea e incorpora una síncopa en el segundo pulso. Por último, el módulo a³ presenta un motivo que se repite dos veces, formado por la célula común a los dos módulos y un grupo de tres corcheas. El carácter anacrúsico de estas tres hace que la caída del compás tenga más peso.

Fig. 3. Módulos a2 y a3: bombo [Liñares (I): Xosé Lois Romero & Aliboria]. Elaboración propia.

Leyenda: Igual que en la ilustración anterior, en naranja se indican los motivos. No obstante, en rosa se señala la célula rítmica común a los módulos a2 y a3.

Los módulos f acompañan la melodía de los estribillos junto a los módulos a. En dichas secciones solo intervienen el módulo base y las variantes f¹ y f². Estas dos últimas también constituyen el material cadencial de la pieza, donde se añaden los módulos f³ y f⁴. Todas las variantes presentan un motivo de un compás conformado por un grupo de tres corcheas y otro de seis semicorcheas. Bien es cierto que son mínimas las modificaciones que presentan entre ellas, no obstante, es de señalar que la primera y la cuarta semicorchea de cada grupo son acentuadas en los módulos f¹ y f³ y, además, añaden una negra con puntillo al final. Asimismo, los módulos f² y f⁴ son semejantes a los módulos f y f¹ respectivamente, con la adición de la pandereta en un ostinato en semicorcheas. Ha sido necesario considerarlos como módulos de un compás debido a la irregularidad de los módulos melódicos. Estos últimos, hacen que en ocasiones se puedan establecer grupos de dos o tres repeticiones del motivo del módulo f y sus variantes, por lo tanto, lo más sencillo es asignarles un compás de duración.

En los materiales cadenciales también intervienen los módulos g que, de hecho, son los responsables de que dicha sección sea la que muestre un mayor desarrollo motívico. El módulo básico consiste en un juego de pregunta-respuesta en el que el bombo y la caja de pimentón alternan dosillos. Cada reiteración sigue el mismo procedimiento y se produce un desarrollo motívico ya que en cada una de ellas se añaden figuras rítmicas más pequeñas. Así pues, crean una sensación de acelerando que no es real ya que el pulso se mantiene estable¹⁷:

¹⁷ Acceso al audio de la voz en el archivo N° 3. Disponible en el enlace anteriormente señalado.

Fig. 4. Módulos f y f1: bombo [Liñares (I): Xosé Lois Romero & Aliboria]. Elaboración propia.

Leyenda: En naranja se indica el inicio y el final de los motivos. Las abreviaturas que aparecen en la imagen significan: Pñ. Y Tñolas = piñas y tarrañolas; y Sten. = sartén.

Desde la segunda parte, el módulo i y sus variantes (interpretadas por la caja de pimentón y la pandereta) se unen al acompañamiento de las introducciones y estrofas. Consisten en la repetición de un motivo de una corchea y cuatro semicorcheas a modo de ostinato rítmico, muy parecido al acompañamiento característico de las jotas que propone Schubart en el prólogo del primer volumen del Cancioneiro popular galego (1988: 28)¹⁸. Además de este patrón, la pandereta presenta pequeñas variaciones en los módulos i e i¹:

Parte I. cc. 29-31

Parte II (cc. 64 - 68)

Parte III (c. 101 - 106)

Parte IV (c. 139 - 145)

Fig. 5. Módulos g y enlace QR a sus respectivos audios [Liñares (I), Xosé Lois Romero & Aliboria]. Elaboración propia. Audio extraído de: Xosé Lois Romero & Aliboria (2017). Liñares (I) [Canción]. En Xosé Lois Romero & Aliboria. Xosé Lois Romero. Recuperado de: <https://open.spotify.com/track/57pNUNjsunwL7ZXqEiseN-q?si=506080ad8c354afa> (30/08/2022).

Leyenda: Las abreviaturas que aparecen en la imagen significan: Cj. Pimentón = caja de pimentón; y Bmb. = bombo.

¹⁸De hecho, este patrón rítmico es audible en versiones tradicionales de Liñares. Véase: Banda de Gaitas Airiños de Fene. (2017). Airiños de Fene 04 Ronda Xota e Muíneira de Liñares [Vídeo]. YouTube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Hfkayr1Z13A&list=PLCmcyWzzxUDS0E9raTMaQQj_PD1c4hwm0&index=11 (26/01/2024).

Desde la segunda parte, el módulo i y sus variantes (interpretadas por la caja de pimentón y la pandereta) se unen al acompañamiento de las introducciones y estrofas. Consisten en la repetición de un motivo de una corchea y cuatro semicorcheas a modo de ostinato rítmico, muy parecido al acompañamiento característico de las jotas que propone Schubart en el prólogo del primer volumen del Cancionero popular gallego (1988: 28). Además de este patrón, la pandereta presenta pequeñas variaciones en los módulos i e i1:

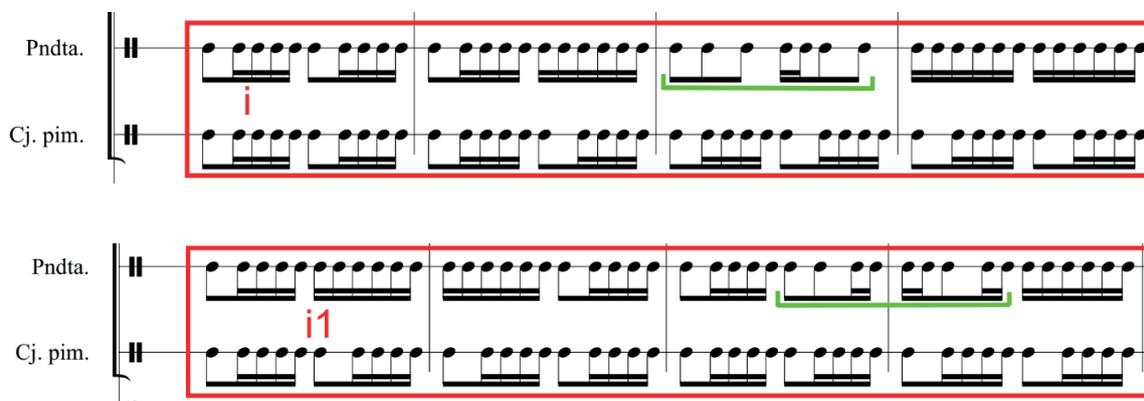


Fig. 6. Módulos i e i1: caja de pimentón y bombo [Liñares (I): Xosé Lois Romero & Aliboria]. Elaboración propia.

Leyenda: En verde están marcados las variaciones de la pandereta (Pndta).

Finalmente, en los puentes siempre aparece el módulo h. Está formado por cuatro motivos de los que destaca la célula rítmica de corchea con puntillo-semicorchea-corchea, típico de la jota. En cada aparición su densidad sonora aumenta al incorporar nuevos instrumentos. En la primera parte (cc. 31 – 35) es interpretado por la pandereta y la caja de pimentón; en la segunda (cc. 68 – 72) por la caja de pimentón y la sartén, cuya sonoridad es más estridente que la pandereta; y, por último, en la coda final, es interpretado por todos los instrumentos de percusión (cc. 139 – 145).



Fig. 7. Patrón rítmico del módulo h [Liñares (I): Xosé Lois Romero & Aliboria]. Elaboración propia.

Respecto a la densidad sonora, es observable que, desde una perspectiva en general, se va produciendo un aumento gradual de la instrumentación de una parte a la siguiente. No obstante, dentro de cada una de ellas, cada sección va generando una acumulación sonora que culmina en el material cadencial de los estribillos. Es más, el clímax de la pieza se podría situar en la coda.

Es de señalar que todos los módulos son variantes de un ritmo básico de jota. El módulo i² y el módulo h podrían aparecer literalmente en cualquier canción tradicional perteneciente a este género. También es habitual en la música de tradición oral gallega el uso de ritmos binarios sobre un compás de subdivisión ternaria para remarcar el cambio del estribillo a la siguiente estrofa o el enlace de una canción a otra. De hecho, el grupo gallego utiliza este recurso con la misma finalidad en esta versión de «Liñares» con un desarrollo más elaborado.

Análisis de «Liñares»: Baiuca

Los sonidos reutilizados que presenta la versión de Baiuca son: voces femeninas, palmas, sartén y tarrañolas. Por otra parte, incorpora nuevos elementos como la guitarra, el sintetizador, el bajo, el bombo, la caja y la sección de cuerda frotada¹⁹.

¹⁹ Acceso a la partitura completa analizada en el archivo N° 1 disponible en: https://drive.google.com/drive/folder-s/1WmqdMS9N_SL11yBVPXM971MmghmFYpb?usp=sharing

Parte o sección	Parte I Intro		Estrf		Est		Pnt	Parte II Estrf		Est		Pnt	Parte III Estrf		
F. formal	I		P		S		T	P'		S'		T'	P''		
Compás	1	9	17	25	29	33	37	45	53	57	61	65	73	81	89
Frase	A	A.1	B	B.1	C	C.1	A.2	B.2	B.3	C.2	C.3	A.3	A.4	B.4	B.5
Mód. melódico			b+c	b+c ¹	d+e	d+e ¹		b+c	b+c ¹	d+e	d			b+c	b+c ¹
Mód. acomp.								s	s ¹	s	s ¹	s+s ¹	s ² +s ³	+s ⁴	s ¹
	v	v	v	v	v ¹	v ¹	v	v	v	v ¹	v ¹	v	v	v	v
	g+g ¹	g+g ¹	g	g	g	g	g				+g	g ²	g ²		
			j	j ¹	j ²	j ²	j ¹	j ¹	j ¹	j ²	j ²	j ¹	j ¹	+j ¹	j ¹
N.º instr.	2	4	7	7	8	8	7	7	7	8	9	8	8	2+8	8

Parte o sección	Est		Coda				
F. formal	S''		K				
Compás	93	97	101	109	117	125	133
Frase	C.4	C.5	A.5	A.6	A.7	A.8	A.9
Mód. melódico	d+e	d+e ¹					
Mód. acomp.	s ⁵	s ¹	s ⁶ +s ⁷	s ⁶ +s ⁷	s ⁶ +s ⁷	s ¹ +s ⁸	s ¹ +s ⁹
	v ¹	v ¹					
			g	g	g	g	g
	j ²	j ²	j ¹	j ¹	j ¹	j ¹	
N.º instr.	8	8	7	7	6	5	3

Tabla 2. Análisis de Liñares (Baiuca). Elaboración propia.

Leyenda: Las abreviaturas y símbolos utilizados en esta tabla son los mismos que en la tabla 1. No obstante, en las versiones de Baiuca, cada módulo de acompañamiento está asociado siempre a un instrumento o un set de instrumentos designados con una letra minúscula y no se reproducirá en otro. A saber: v = sección de cuerda frotada; g = guitarra; j = bajo eléctrico; o = set de percusión (sartén, tarrañolas, claves, palmas, y bombo).

Su estructura formal se distribuye en tres partes que constan de introducción, estrofa, estribillo y puente. Al igual que en la versión del grupo gallego, el puente de la última parte es sustituido por una coda. Por otra parte, las mayores diferencias estructurales respecto a la otra interpretación son la falta de puentes con un material de transición previo a las estrofas, por lo que en vez de contener frases A, B, C y D, tan solo tiene A, B y C, siendo los puentes variaciones de la sección de introducción. Además, la extensión de las frases es más regular. Todas ellas son de ocho compases, salvo la segunda frase de la estrofa y las frases del estribillo que son de cuatro.

Las características de la melodía son las mismas que las de la versión de Xosé Lois Romero & Aliboria ya que reutiliza los módulos melódicos sin someterlos a ningún tipo de modificación.

En cuanto a los módulos de acompañamiento que aporta Baiuca, la pieza comienza exponiendo el material temático de la guitarra, que se corresponde con los módulos g. El módulo base se compone de dos motivos basados en un acorde de SI menor que se repiten dos veces. Presenta grandes similitudes con el módulo g¹, ya que este repite una vez los motivos de g y añade tres motivos nuevos basados en un acorde de DO disminuido en los dos compases restantes. Es de destacar la ambigüedad de pulsación que crean estos dos primeros módulos. De hecho, resulta complejo determinar el compás hasta que no comienza a sonar el bombo en el compás nueve. Esta cuestión puede ser debida a que los puntos más fuertes de ambos módulos recaen sobre el segundo pulso de los compases pares, cuando la guitarra ejecuta el acorde completo. Por el contrario, el módulo g², elabora un ostinato sobre las notas FA# y SI, manteniendo durante cuatro compases el patrón rítmico de corchea-negra, común al primer motivo de los módulos que le preceden. Es más, este módulo se puede observar como la reiteración de las dos primeras notas del módulo g por inversión²⁰.

²⁰ Acceso al audio de la voz en el archivo N.º 2. Disponible en el enlace anteriormente señalado.

Fig. 8. Módulos g y enlace QR a sus respectivos audios [Liñares: Baiuca]. Elaboración propia. Audio extraído de: Baiuca (2019). Liñares [Canción]. En Misturas. Raso Estudio. Recuperado de: <https://open.spotify.com/track/6hjMouoU2120BsXCS2RsWO?si=31fc3836222743>

Leyenda: En rosa están señalados los motivos g y g1. En naranja se indican los motivos nuevos de g1.

El módulo v aparece por primera vez junto a los módulos g en la primera introducción y se mantiene durante toda la obra, excepto en la coda final. El módulo base constituye un colchón armónico a modo de bordón sobre un acorde de SI menor. No obstante, el módulo v¹ que aparece en los estribillos, sí presenta cambios armónicos dentro del sistema modal de LA:

Fig. 9. Módulos v: sección de cuerda frotada [Liñares: Baiuca]. Elaboración propia.

El siguiente en incorporarse es el módulo o. Constituye el acompañamiento rítmico de toda la obra y presenta seis variantes. Todas ellas están formadas por un motivo de un compás que se repite cuatro veces. El módulo base es interpretado por el bombo en negras con puntillo y las palmas realizando una sucesión de semicorcheas con silencio en la primera de cada seis. Las variantes o¹ y o² repiten este mismo patrón y añaden de forma acumulativa una negra con puntillo en el segundo pulso de cada compás (interpretada por las claves) y un patrón de tres corcheas y seis semicorcheas (en la sartén y las tarrañolas), respectivamente. Los módulos restantes presentan una menor instrumentación: en el módulo o³ solo interviene la voz de las palmas; en o⁵, las palmas y la clave; en o⁶, las palmas, la sartén y las tarrañolas; y, en o⁷, solo el bombo. Sin embargo, el módulo o⁴ tiene la misma instrumentación que o², pero repite el motivo dos veces y finaliza sobre una negra con puntillo. Por último, es de señalar que las intervenciones de la sartén y las tarrañolas coinciden con el módulo f de la versión neofolclore.

Fig. 10. Módulos o, o¹ y o²: set de percusión [Liñares: Baiuca]. Elaboración propia.

Leyenda: En rosa se remarcan las nuevas incorporaciones al motivo básico. Las abreviaturas utilizadas en la primera voz del módulo o2 “Sten. y tñolas” significan sartén y tarrañolas.

Otro módulo que también interviene durante toda la obra es el j. Consiste en una reiteración de negras con puntillo sobre la nota SI en el primer pulso del compás. Este motivo se repite tres veces y presenta uno nuevo en el cuarto compás, ya que añade un Sol a contratiempo en el segundo pulso. El módulo j¹, presenta en el primer y tercer compás el mismo motivo formado por la célula rítmica corchea-negra sobre la nota SI, parecido al primer motivo del módulo base. En el segundo compás, repite el segundo motivo del módulo j y, en el cuarto, realiza una variante de este motivo al sustituir la negra con puntillo del primer pulso por la célula corchea-negra. El módulo j² realiza casi el mismo patrón rítmico que el módulo j¹ y, además, presenta la misma armonía por compás que el módulo v1 en los estribillos (VI – I – VII – I):

Fig. 11. Módulos j, j¹ y j²: bajo eléctrico [Liñares: Baiuca]. Elaboración propia.

Leyenda: En rosa se ha indicado el motivo común a j y j¹; en naranja, el primer motivo de j y la variante que se expone en j¹ y en j²; y, en verde, segundo motivo de j y la variante de j¹ que también aparece en j²

El último sonido en aparecer es el sintetizador con los módulos s. El módulo primario y su variante s¹ establecen una relación de pregunta-respuesta entre ellos. Ambos presentan un motivo de un compás que se repite en sus respectivos compases uno y tres. Por otra parte, van realizando variaciones melódicas sobre el ritmo corchea-negra-negra-chorchea en los compases pares:

Fig. 12. Módulos s y s¹: sintetizador [Liñares: Baiuca]. Elaboración propia.

Leyenda: En naranja se señalan los motivos comunes a ambos módulos.

Del módulo s^1 destaca que contiene el séptimo grado cromatizado (LA#), creando así una sensación cadencial por la búsqueda de su resolución. Debido a la inclusión de esta nota que sería denominada sensible en un sistema tonal, pudiera parecer que la canción no es modal. No obstante, observando la armonía general, es evidente que ningún otro instrumento acompaña esa armonía, por lo tanto, tan solo se trata de la cromatización del séptimo grado y no de la sensible que resuelve en tónica. Probablemente Baiuca utilizara la tensión que crea esta nota para establecer un nexo entre los diferentes módulos del sintetizador, ya que siempre aparece en los finales de frase o en los finales de sección. Además, en las dos últimas frases (A.8 y A.9) no aparece, favoreciendo así la sensación de cadencia final.

La siguiente pareja de módulos del sintetizador son s^2 y s^3 . Ambos son exactamente igual a s^1 y s^2 , respectivamente, aunque presentan una segunda voz más grave en los motivos comunes a ambos módulos.



Fig. 13. Módulos s^2 : sintetizador [Liñares: Baiuca]. Elaboración propia.

Desde la variante s^4 hasta s^8 , los módulos se ven sometidos a un desarrollo motivico en los compases dos o cuatro. En los impares, siguen manteniendo el motivo común a todos los módulos. De hecho, el aire caótico que presenta la coda hace pensar que ésta sea una improvisación sobre los módulos s y s^1 . Esta sonoridad «desordenada», en gran parte es potenciada por la guitarra. Cuando suenan simultáneamente los módulos s y g , se produce una polirritmia²¹ entre ambas voces ya que acentúan al mismo tiempo diferentes partes del compás. Por otro lado, el módulo s^{10} es una reiteración de los dos primeros compases de s^1 :



Fig. 14. Módulos s^1 , s^6 , s^7 , s^8 y enlace QR a sus respectivos audios [Liñares: Baiuca]. Elaboración propia. Audio extraído de: Baiuca (2019). Liñares [Canción]. En Misturas. Raso Estudio. Recuperado de: <https://open.spotify.com/track/6hjMouoU2120BsXCS2RsWO?si=31fc3836222743fc> (23/06/2022).

Leyenda: En naranja se remarcan las variaciones motivicas de cada módulo.

²¹ Acceso al audio de la voz en el archivo N° 3. Disponible en el enlace anteriormente señalado.

En lo que se refiere a la densidad sonora, es observable que al inicio muestra un ascenso gradual de la instrumentación. Comienza con dos y cuatro instrumentos en la introducción y, a partir de la estrofa, se mantiene bastante estable hasta el último estribillo (entre siete y nueve instrumentos). Es de señalar que hay una clara tendencia a la incrementación de la densidad sonora en los estribillos. Sin embargo, un punto clave de la pieza es el inicio de la segunda estrofa. En ella se reduce la instrumentación a voz y palmas durante los cuatro primeros compases para captar la atención del oyente. Es una forma de romper con la monotonía del acompañamiento de forma impactante. Luego continúa con el acompañamiento habitual con ocho instrumentos hasta el final del último estribillo. En la coda se produce un descenso gradual de la densidad sonora que permite crear una sensación de cadencia final.

Conclusiones

En referencia al proceso diacrónico de transformación del repertorio de tradición oral gallega estudiado, es indudable que en el álbum de Xosé Lois Romero & Aliboria existe una influencia directa de esta. Mantiene numerosos recursos propios de dicho género, como el hecho de que el primer módulo de algunas estrofas sea cantado primero a solo y después se unan el resto de las voces. Al igual que en la música vocal medieval, tanto en la música tradicional gallega como en las versiones del grupo, sirve para indicar el tono en el que deben cantar ya que no hay ninguna otra referencia melódica. Por otro lado, todos los ritmos son variantes de un patrón rítmico procedente del folclore gallego, pero sometidos a modificaciones que dan como resultado ritmos muy elaborados y complejos. No obstante, en ningún momento pierden la sonoridad característica de los diferentes géneros tradicionales, tanto es así, que el propio Xosé Lois afirma que en sus conciertos el público es capaz de reconocerlos y bailar acorde a ellos. No obstante, añade que los oyentes necesitaron al principio un tiempo de adaptación debido a que detectaban que no eran los patrones rítmicos habituales. Además, la propia plantilla instrumental consolida un sonido muy próximo al de los grupos de tradición oral: el bombo, las tarrañolas, la botella, la sartén, las panderetas, etc., son instrumentos que podrían aparecer en cualquier encuentro casual musical en una zona rural de Galicia. De hecho, muchos de ellos son utensilios de cocina que han sido reutilizados como instrumentos musicales, una cuestión a la orden del día en la música de tradición oral. Sin embargo, otros aspectos como el uso de dinámicas intencionadas o la armonización de las tres voces de Caroi, serían un tanto extraños de escuchar en una versión meramente folclórica.

A este respecto, *Misturas* (2019) es equiparable a un juego de matrioskas ya que es la versión de la versión de la canción tradicional. Por lo tanto, las similitudes respecto a las canciones primigenias no son tan evidentes. Gran parte de la sonoridad folclórica la consigue gracias a la inclusión de las grabaciones de las voces y los instrumentos tradicionales como la sartén, las tarrañolas, la pandereta, las palmas y, en menor medida, el pandero cuadrado y el bombo tradicional. Los demás instrumentos, son creados mediante la técnica de sampling, la cual le permite añadir cualquier sonido que desee. De los que él añade, son en su mayoría propios de la música electrónica (el arpa, la marimba, el sintetizador, el bombo afinado, etc.), excepto la zanfoña en *Olvídame* ya que es un instrumento relacionado con la sonoridad folclórica. Asimismo, en los ritmos son observables tanto patrones propios de la música tradicional gallega como de la música electrónica. Los primeros vienen dados principalmente por las grabaciones del grupo gallego, aunque, en ocasiones, también los utiliza en los módulos que él mismo crea. Por ejemplo, esto es observable en los conjuntos de cuerda frotada que suelen actuar a modo de bordón. Por otra parte, es una verdadera proeza la forma en que ha sido capaz de unir pulsaciones ternarias de la jota con ritmos cuaternarios propios de la electrónica. Debido a dicha cuestión, en muchas ocasiones se producen polirritmias entre las diferentes voces, aunque esta también es una característica que se puede encontrar en la música tradicional. No obstante, en las versiones de Baiuca sí que es observable cierta tendencia a organizar los módulos y las frases en múltiplos de cuatro, mientras que en las del grupo gallego y en el folclore que versionan no hay muestras de ningún interés por procurar una simetría tan exacta.

Tras el análisis de *Xosé Lois Romero & Aliboria* (2017) y *Misturas* (2019), es observable que se repiten ciertos patrones en cuanto a los objetivos analíticos principales de este proyecto de investigación.

En primer lugar, las estructuras y funciones formales evidencian una organización musical similar entre ambos corpus. En cuanto al número de partes, las versiones del grupo gallego contienen cuatro, excepto *Caroi* que tiene tres. Por el contrario, las versiones de Baiuca muestran tres partes menos *Mangüeiro* que presenta cuatro. En lo que se refiere a las secciones, salvo excepciones, las canciones comienzan con una introducción instrumental, a la que le siguen una estrofa y un estribillo en los que intervienen las voces. Por lo general, se sucede un puente instrumental que en la última parte es sustituido por una coda, aunque la primera sección mencionada es inexistente en *Mangüeiro (Olvídame)* de Xosé Lois Romero & Aliboria y en *Toutón* de Baiuca se sucede un puente justo antes de la coda. También se han hallado más irregularidades en otras versiones de Baiuca. En *Mangüeiro* rompe totalmente con los esquemas formales comunes a los dos álbumes y, de hecho, fue imposible establecer un material melódico que coincidiese con las características propias de una estrofa o un estribillo. Por esta razón, se decidió

observar su estructura como un tema con variaciones. Por otra parte, en *Caroi y Olvidame*, suprime la estrofa de la última parte, por lo que la introducción lleva directamente al estribillo. Además, esta última mencionada es la única canción que presenta un puente vocal entre la estrofa y el estribillo.

En segundo lugar, la teoría de LaRue (2004) constituye una metodología válida para el análisis de este repertorio. La prueba de ello se halla en que todos los módulos de acompañamiento se basan en un módulo primario desde el que se generan diversas variantes mediante diferentes procesos compositivos como el desarrollo motivico, la simplificación, la aumentación o disminución rítmica, entre otros. Dicha cuestión fue aún más evidente en los módulos melódicos al aplicar la teoría de la «forma-oración» de Martínez (2012). Aunque el principal objetivo de este método de análisis es observar las funciones formales melódicas, fue un excelente vehículo para sintetizar los módulos melódicos. Las ideas básicas con carácter de pregunta y su repetición variada con carácter de respuesta se suceden en la primera frase vocal. A partir de este material, se desarrollan los módulos que conformarán la continuación y la cadencia. Para que adquieran dicha función formal, no se presentan materiales totalmente nuevos, sino que los módulos o motivos se ven sometidos a procesos compositivos como el desarrollo motivico (igual que en los módulos de acompañamiento), fragmentación o *Fortspinnung*.

Como últimas observaciones analíticas, de acuerdo con Lester (1989), la instrumentación tiene la finalidad de delimitar las estructuras formales, así como generar la intensidad o energía. Probablemente, Xosé Lois haya utilizado dicho recurso en sus arreglos ya que no dispone de ningún instrumento armónico o melódico y, por tanto, no hay progresiones armónicas más que las intrínsecas a las melodías. Asimismo, los módulos de acompañamiento que presentan sus canciones suelen ser tres o cuatro y cada uno de ellos está relacionado con una sección para así crear la estructura formal. Por ello, para otorgar variedad al acompañamiento, un mismo módulo puede aparecer interpretado por diferentes combinaciones instrumentales. Por otra parte, en el caso de Baiuca, utiliza este recurso ya que la modalidad de las piezas no le permite contar con las progresiones armónicas cadenciales características de la música tonal para crear cadencias o delimitar secciones. Además, siguiendo el proceso del desarrollo motivico y teniendo en cuenta que asigna a cada instrumento o grupo de instrumentos un módulo propio que no se repite en otro, el autor abdica de generar nuevos módulos para diferenciar las secciones. En cambio, opta por integrar variantes motivicas y diversas combinaciones instrumentales y, por ende, diversas combinaciones de módulos, para crear un discurso musical en evolución con secciones diferenciadas y variaciones energéticas o de intensidad.

En otro orden de ideas, son observables algunas reivindicaciones culturales en ambos repertorios. En primer lugar, las traducciones al gallego que elaboran Xosé Lois Romero & Aliboria frente a cantar en *castrapo* constituyen una clara demanda de unificación del idioma dentro del repertorio tradicional. No obstante, es de mencionar que numerosos artistas actuales incorporan en sus letras frases, por ejemplo, en inglés y castellano, aparentemente sin ningún fin diferente al estético. En cambio, para el percusionista, esta cuestión tiene que ver con toda la represión cultural que vivieron en Galicia durante el régimen franquista y la reivindicación del uso de la lengua natural de la región. Por otra parte, el grupo gallego tiene la clara intencionalidad de desarrollar la percusión tradicional gallega que se vio eclipsada por otros instrumentos como la gaita, esta última, favorecida por la ola de música celta que conllevó a la exploración de las posibilidades técnicas de dicho instrumento, cayendo totalmente en el olvido la percusión. Además, pretenden revalorizar el repertorio de *cantareiras* y *pandeiroteiras*, que, tal y como fue comentado en el primer capítulo, en ningún momento llegó a desaparecer, sino que era interpretada en la lejanía de las zonas rurales, fuera del foco de atención de la industria musical que se centraba en la música celta y en las urbes.

Respecto a la corriente celta, Baiuca afirma que pretende alejarse de ella ya que, según afirma, ha sido explotada en todas sus formas. De modo que la propuesta de Xosé Lois le pareció interesante y, además, suponía una gran oportunidad para desarrollar su proyecto de reflejar la sociedad gallega mediante su música. Pero de nuevo nos encontramos con la misma incógnita: ¿qué es la sociedad gallega? ¿cómo se siente? ¿cómo se identifica? Bien es cierto que hay referencias indudables a la música de tradición oral que representa a la parte más arcaica y rural de Galicia, combinada con la música electrónica, que hace alusión a la actualidad y a las urbes. Pero no todos los gallegos se sienten identificados por algún género o por ninguno de ellos. Por lo tanto, realmente la música de Baiuca muestra la visión que tiene él mismo de la sociedad gallega actual.

Independientemente de que cada uno de ellos pueda tener una visión personal de la sociedad gallega actual y distintas formas de interpretar la tradición, en el trabajo de campo se ha podido constatar que ambos cumplen su objetivo de mantener vivo el folclore gallego y que su música es escuchada más allá de los límites de la región. Gracias a ellos se establece una conexión intergeneracional imprescindible para la transmisión de la tradición oral, así como alentar a la investigación y recuperación del repertorio.

No obstante, como futura línea de investigación, sería interesante realizar un estudio intensivo de todos los elementos que intervinieron en las disputas identitarias durante la segunda mitad del siglo XX en Galicia. Aunque ya existen varios escritos, las cuestiones sociales no son lineales y fáciles de comprender, lo cual hace que aún existan numerosas lagunas con respecto a las corrientes artísticas que se sucedieron. Además, ninguno de los documentos mencionados elabora un análisis puramente musical de los diferentes estilos, por ende, los repertorios no han sido expuestos a un examen tan exhaustivo.

Relacionado con temas sociales, queda abierta la cuestión de abordar la recepción a nivel local e, incluso, a nivel internacional que han tenido los repertorios analizados. En especial, Baiuca ha sido acogido en numerosos festivales en el extranjero y, aunque se trate de un género muy específico, la respuesta por parte del público ha sido positiva. De hecho, también queda por explorar un posible nexo entre la música de tradición oral y la música electrónica: el trance. Ambas corrientes se caracterizan por unos patrones rítmicos repetitivos en los que van apareciendo pequeñas modificaciones durante el desarrollo de la pieza. Además, su función social es amenizar festividades y hacer que el público cante y baile, por lo que no requieren una escucha especialmente activa y permite desarrollar otras actividades mientras los oyentes disfrutan de la música.

De cara a estudios analítico-musicales futuros, no puede quedar en el olvido la «forma-oración». Esta teoría fue desarrollada por autores del siglo XX como Schönberg o Webern basándose en las características compositivas de música del clasicismo. Martínez (2012) la aplicó a música tradicional argentina y también ha sido posible encuadrarla dentro de los dos álbumes analizados. Por ello, sería una gran propuesta ampliar los horizontes de este método de análisis y observar el punto en común de todos los repertorios, así como de nuevos corpus a los que aplicarlo.

Como reflexión final, he de poner en valor la capacidad que han tenido estos artistas para revalorizar y mantener viva la música de tradición oral gallega. Durante el trabajo de campo, fue posible escuchar en directo dicha tradición gracias a las informantes de Toutón y Caroi y, lo verdaderamente sorprendente, es que esas mismas canciones que ellas cantan en la vida cotidiana, dos días más tarde fueron coreadas por un público multitudinario en versión *electrofolk*. Quizá los proyectos de Xosé Lois Romero & Aliboria y Baiuca sean un excelente vehículo para crear el interés por la música tradicional, así como alentar a la realización de labores de recuperación y difusión de esta.

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (2ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- BITHELL, C., & HILL, J. (2014). *The Oxford Handbook of Music Revival*. Oxford University Press.
- CAMPOS Calvo-Sotelo, J. (2008). *La música popular gallega en los años de la Transición política (1975 - 1982): Reificaciones expresivas del paradigma identitario* [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/8801/> (30/08/2022).
- HALL, Stuart, & Du Gay, Paul (2003). *Cuestiones de Identidad Cultural* [1996]. Madrid: Amorrortu Editores.
- LARUE, J. (2004). *Análisis del estilo musical*. IDEA MÚSICA, pp. 1 – 17, 117 – 132.
- LESTER, J. (1989). Texture and timbre. En *Analytic approaches to twentieth-century music*. WW Norton.
- MARTÍNEZ, A. (2012). El análisis formal de música popular: la oración y sus sub-tipos en ejemplos seleccionados del tango, folklore y rock argentinos. En Fernández Calvo, D. & Carrizo Rueda, S. M. (Eds.) *Actas de la Novena Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación*, pp. 1 – 16. Recuperado de: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1134> (06/07/2022).
- RONSTRÖM, O. (1996). “Revival reconsidered”. *World of Music*, 38, 3, pp. 5 – 20.
- TORO, X. (2002). Bagpipes and Digital Music: The Remixing of Galician Identity. En Labanyi, J.(Ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford University Press (pp. 236-262). Recuperado de: <https://www.yumpu.com/en/document/read/16043625/bagpipes-and-digital-music-the-remixing-of-the-galician-laboratoro> (07/07/2022).
- TORRES ROMAY, E. (2009). Publicidad y Folclore: La utilización del folclore como estrategia publicitaria. El caso gallego. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, 7(14). Recuperado de: <https://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/18739> (08/01/2024).
- VAN DIJK, Teun Adrianus (2003). *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel.

Discografía

- BAIUCA (2019). *Misturas* [Álbum]. Raso Estudio. Recuperado de: <https://open.spotify.com/album/0A5zpH2SoNiR-GBzf3WYzJ?si=B8-B2bscR-KE-V2P515dg> (15/08/2022).
- ROMERO & ALIBORIA, Xosé Lois (2017). *Xosé Lois Romero & Aliboria* [Álbum]. Xosé Lois Romero. Recuperado de: <https://open.spotify.com/album/3iaebZ23uplCgUeLZYXAH1?si=lfqa9c9KTuuYpuQFTIhuVg> (15/08/2022).

nexos

Entrevista etnográfica n° 1: Adelina y Susana.

Informantes:	Adelina Suorey Soles y Susana Amoedo Otero	
Edad:	83 y 45	
Lugar:	Toutón (Mondariz, Pontevedra, Galicia)	
Fecha:	24/02/2022	

VÍDEOS DE LA ENTREVISTA ETNOGRÁFICA N° 1

Galán Muñoz, M. G. [MARÍA GALÁN MUÑOZ]. (2022a, 15 junio). Entrevista a Susana y a Adelina 1 - Toutón (24/02/2022) [Vídeo]. Youtube. Recuperado de: https://youtu.be/2Ukh_dLW12I

Galán Muñoz, M. G. [MARÍA GALÁN MUÑOZ]. (2022a, 15 junio). Entrevista a Susana y a Adelina 2 - Toutón (24/02/2022) [Vídeo]. Youtube. Recuperado de: <https://youtu.be/aqeFbgMuPtY>

Entrevista etnográfica n° 2: Flores y Mariña.

Informantes:	Flores y Mariña
Edad:	85 y 61
Lugar:	Caroi (Cotobade, Pontevedra, Galicia)
Fecha:	25/02/2022

Entrevista etnográfica n° 3: Xosé Lois Romero.

Informante:	Xosé Lois Romero	
Edad:	51	
Lugar:	Santiago de Compostela (Galicia)	
Fecha:	27/02/2022	

VÍDEOS DE LA ENTREVISTA ETNOGRÁFICA Nº 3

Galán Muñoz, M. G. [MARÍA GALÁN MUÑOZ]. (2022c, junio 15). Entrevista a Xosé Lois Romero 1 - Santiago de Compostela (27/02/2022) [Vídeo]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=fOfWyXT8rYk&feature=youtu.be>

Galán Muñoz, M. G. [MARÍA GALÁN MUÑOZ]. (2022d, junio 15). Entrevista a Xosé Lois Romero 2 - Santiago de Compostela (27/02/2022) [Vídeo]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=K27B6vOnP3o&feature=youtu.be>

Galán Muñoz, M. G. [MARÍA GALÁN MUÑOZ]. (2022e, junio 15). Entrevista a Xosé Lois Romero 3 - Santiago de Compostela (27/02/2022) [Vídeo]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=yiWXvf6rDPM&feature=youtu.be>

Galán Muñoz, M. G. [MARÍA GALÁN MUÑOZ]. (2022f, junio 15). Entrevista a Xosé Lois Romero 4 - Santiago de Compostela (27/02/2022) [Vídeo]. YouTube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=08hoakL8_no&feature=youtu.be

Muñoz, M. G. [MARÍA GALÁN MUÑOZ]. (2022g, junio 15). Entrevista a Xosé Lois Romero 5 - Santiago de Compostela (27/02/2022) [Vídeo]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=NBfWmHXinog&feature=youtu.be>

Galán Muñoz, M. G. [MARÍA GALÁN MUÑOZ]. (2022h, junio 15). Entrevista a Xosé Lois Romero 6 - Santiago de Compostela (27/02/2022) [Vídeo]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ZPeKr4m08iA&feature=youtu.be>

Galán Muñoz, M. G. [MARÍA GALÁN MUÑOZ]. (2022i, junio 16). Entrevista a Xosé Lois Romero 7 - Santiago de Compostela (27/02/2022) [Vídeo]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=swuzPcCSnvs&feature=youtu.be>

Galán Muñoz, M. G. [MARÍA GALÁN MUÑOZ]. (2022j, junio 16). Entrevista a Xosé Lois Romero 8 - Santiago de Compostela (27/02/2022) [Vídeo]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MMuN8WCj8Gc&feature=youtu.be>

Galán Muñoz, M. G. [MARÍA GALÁN MUÑOZ]. (2022k, junio 16). Entrevista a Xosé Lois Romero 9 - Santiago de Compostela (27/02/2022) [Vídeo]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=KIMcmqZoo2w&feature=youtu.be>

Galán Muñoz, M. G. [MARÍA GALÁN MUÑOZ]. (2022l, junio 16). Entrevista a Xosé Lois Romero 10 - Santiago de Compostela (27/02/2022) [Vídeo]. YouTube. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=YacZ3LcAv\]c&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=YacZ3LcAv]c&feature=youtu.be)

LA IMAGINACIÓN MUSICAL DEL TROMPETISTA: ESTUDIO SOBRE LOS MECANISMOS MENTALES DE LOS ALUMNOS DE TROMPETA DEL COSCYL

ALBA RODRÍGUEZ ZAPATERO

Resumen

Este trabajo investiga acerca del conocimiento y el uso de la imaginación de los once alumnos de trompeta del curso 2022-2023 del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (COSCYL), mediante el análisis de entrevistas realizadas a cada uno de ellos. Estudian con el profesor-solista de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Roberto Bodí, el cual basa sus enseñanzas en los principios del *Song and Wind* de Arnold Jacobs y fomenta el uso de diferentes estrategias de entrenamiento mental. Se pretende explorar si el aprendizaje basado en esta pedagogía influye en el desarrollo del imaginario de los intérpretes.

Palabras clave: Trompeta, imaginario, *Song and Wind*, imagen mental, audición

Abstract

This paper investigates the knowledge and use of imagination of the eleven trumpet students of the 2022-2023 course of the Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (COSCYL), through the analysis of interviews carried out with each of them. They study with the teacher -soloist of the Orquesta Sinfónica de Castilla y León- Roberto Bodí, who bases his teaching on the principles of Arnold Jacobs' *Song and Wind* and encourages the use of different mental training strategies. The aim is to explore whether learning based on this pedagogy influences the development of the performers' imagination

Keywords: Trumpet, imagery, *Song and Wind*, mental image, audiation.

Introducción

El imaginario de un trompetista es complejo y polifacético. Se basa en los intereses decadauno;sinembargo,hayelementoscomunesqueestánpresentesenlostrompetistas que comparten una formación similar. Tocando con partitura el foco puede estar en la escritura de la música en sí, o quizá en el ritmo, las melodías y la armonía. Debido a la versatilidad del instrumento, prestan atención al estilo musical que están interpretando, ya sea jazz, salsa, música barroca, etc. Incluso se sienten inclinados a fijarse en los aspectos técnicos del instrumento.

En esta investigación trataremos las imágenes mentales a las que recurren los trompetistas del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León [COSCYL]. Partimos de la hipótesis de que la pedagogía derivada del método Song and Wind en la que su profesor Roberto Bodí les instruye, contribuye al desarrollo de distintas habilidades que influyen en la mejora de la calidad del sonido. El tuba solista de la Chicago Symphony Orchestra, Arnold Jacobs (1915-1998), fue de los primeros en fomentar este tipo de enseñanza centrada en el canto como herramienta para la mejora interpretativa de los instrumentistas de viento metal.

La idea que aquí se presenta tiene que ver con la interpretación como un proceso motriz que ocurre gracias a lo que sucede en la mente, y no como algo meramente físico. En otras palabras, se considera que el uso de imágenes mentales es una herramienta eficaz para la mejora del sonido, de la idea musical y de la técnica instrumental. Para llevar a cabo esta investigación se emplean como guía ideas pedagógicas de diferentes profesores de trompeta Europa, ya que confluyen en los conceptos que aquí se tratan. Además, la hipótesis formulada se apoya en una revisión de artículos, tesis y libros. Posteriormente, la indagación se contrasta con la información recabada en las entrevistas realizadas a 11 trompetistas que están realizando sus estudios de Grado Superior en el COSCYL.

El objetivo general de este trabajo es comprobar la hipótesis de que una formación basada en la pedagogía del Song and Wind contribuye a la comprensión y aplicación de herramientas relacionadas con las imágenes mentales. Además, se pretende conocer las estrategias mentales que los sujetos objeto de estudio emplean para mejorar su interpretación. La intención es responder a preguntas relacionadas con el imaginario del trompetista. Lo primero que nos planteamos: ¿Qué es una imagen mental? ¿Qué tipos de imágenes mentales existen? Aclarar el significado de estos conceptos abstractos facilita la comprensión de los tipos de barreras mentales que afrontan los trompetistas.

Muchas veces el profesor tiende a buscar el origen de las barreras que limitan la interpretación musical en los procesos físicos, ya que al ser algo visual es más fácil de comprender. Pero, cuando no se encuentra solución mediante la corrección de la postura o la embocadura, hay que ir más allá y enfocarse en los procesos mentales, ya que puede ser ahí donde esté fallando el mecanismo de la creación musical. Lo que lleva a la siguiente pregunta: en el proceso de enseñanza-aprendizaje, si la imagen la propone el profesor, ¿Quién crea esa imagen, realmente? ¿Qué recursos utiliza un docente para poder expresarse respecto a conceptos musicales cuando las palabras no son suficientes? El lenguaje abstracto que se intercambia entre profesionales, ¿Se entiende?

Marco conceptual

El concepto Song and Wind, traducido literalmente, significa “canción y viento”. El primer término, de acuerdo con las enseñanzas de Arnold Jacobs, hace referencia a la importancia del sonido en la mente, es decir, cuando un intérprete de viento metal conscientemente canta la melodía en su cabeza mientras toca. Emplearemos el término “canto” para referirnos a song a pesar de que no sea su significado literal. El término wind alude a la importancia del flujo del aire en los labios (Steenstrup, 2007: 7).

En múltiples artículos en inglés de los revisados, se usa la palabra imagery. Según el *Cambridge Dictionary*, es «el uso de palabras o imágenes en libros, películas, pinturas, etc. para describir ideas o situaciones»¹. Según la RAE, el “imaginario” (que sería su traducción a la lengua española) es una «imagen simbólica a partir de la que se desarrolla una representación mental». En literatura, se utiliza para describir las imágenes evocadoras que una obra de ficción crea en la imaginación del lector.

Para Trusheim (2021), el concepto visualization (visualización) refleja una experiencia de imagen mental en forma de una imagen que se puede ver. Así discierne entre las imágenes visuales y las imágenes auditivas, cinestésica se incluso táctiles (2021: 139). Rafael García no hace esta diferenciación, y engloba el concepto “visualizar” como la acción de imaginar en todas las modalidades sensoriales deseadas: visual, auditiva, cinestésica, táctil, olfativa y/o gustativa. Aunque este estudio se apoya en muchos de los conceptos que García defiende, hay una discrepancia con el significado que el psicólogo da a este término.

¹ «The use of words or pictures in books, films, paintings, etc. to describe ideas or situations». (Todas las citas literales han sido traducidas de su idioma original por la autora).

1. La imaginación musical

Unaimagen mental es una representación interna del conocimiento que se tiene sobre un objeto o situación. Constituye un producto sensorial y perceptivo del cerebro, creado en el momento. No se puede guardar de manera directa en las imágenes mentales, lo que hace que sea complejo estudiarlas. Se puede hacer de manera indirecta, a través de descripciones verbales, dibujos, gestos, etc. (Montseny, 2021).

Un músico experimenta imágenes mentales en situaciones tanto de práctica regular como en actuaciones públicas (además de en acciones cotidianas del día a día). Las recuerda o crea en su cabeza y las utiliza para mejorar distintos aspectos de su interpretación. Con el uso de técnicas de ensayo mental, puede valerse de diferentes estrategias como sustituto de la interpretación real para que su práctica sea más eficiente y, a su vez, físicamente menos cansada (Trusheim, 2021: 140).

De la misma manera, un docente recurre a este tipo de representaciones abstractas para trasladar a sus alumnos la idea musical que pretende transmitir. Emplea puntos de vista multimodales, es decir: no solo se vale del discurso abstracto sobre sus ideas musicales, sino que acompaña su explicación con gestos metafóricos de la mano, el cuerpo y otros múltiples recursos (Sambre y Feyaerts, 2017: 10).

Son múltiples los beneficios de utilizar imágenes mentales durante el aprendizaje de un músico. Meng Chen (2023) habla en su artículo sobre ellos:

Dentro de las diferentes etapas de aprendizaje [...] los participantes han aprobado los beneficios de utilizar imágenes musicales para (a) mejorar la comprensión y la expresividad musical en todas las etapas de aprendizaje; (b) mejorar la conciencia corporal para abordar las dificultades técnicas durante la etapa de aprendizaje; (c) mejorar la precisión y la eficacia de la memorización; (d) reducir la ansiedad escénica antes de salir al escenario y aumentar la concentración durante la interpretación (Meng Chen, 2023: 57).

1.1. Tipos de imágenes mentales empleadas por músicos

«El imaginario musical –tal y como lo define Meng Chen (2023)– es la representación mental multimodal (p.e. aural, visual, cinestésica) de la música, incluso en ausencia de la percepción sensorial directa». Esto puede surgir tanto de forma intencionada, (por ejemplo, al leer una partitura imaginando la música en la mente) como de forma involuntaria (cuando una canción suena en la cabeza constantemente) (Meng Chen, 2023: 54).

Es posible imaginar de múltiples maneras: asociar ideas a palabras, pensar en imágenes visuales (los recuerdos suelen presentarse de esta forma), recrear olores o imaginar sensaciones táctiles. Gracias a esta habilidad, las personas aprenden a hablar (Raymond, 2015)². Según Trusheim (2021), «las imágenes mentales pueden experimentarse en cualquiera de las seis modalidades sensoriales: visual, auditiva, cinestésica, táctil, olfativa y gustativa» (p. 38). Este estudio apoya la noción de que para los músicos es fundamental perfeccionar la capacidad de crear imágenes auditivas; pero se considera que también las imágenes visuales, cinestésicas, táctiles y de emociones pueden contribuir de manera especial a la interpretación (Trusheim, 2021: 138).

a) Imagen auditiva

Existe la capacidad de imaginar sonidos y melodías; lo que Edwin Gordon llama *audiation* en su Teoría del Aprendizaje Musical (Musical Learning Theory [MLT³]). Una persona, igual que “ve” mentalmente imágenes (visualiza) o piensa con palabras en un idioma, también “oye” sonidos musicales en su mente. En palabras de Trusheim (2021), “*la audiation como proceso es análoga a la visualización. El producto de la visualización es una imagen visual, y el de la audiation, una imagen auditiva*” (p. 139).

Crear imágenes auditivas es más que oír notas en nuestra cabeza: es entenderlas y poder crear nuevas ideas musicales mentalmente, igual que generamos ideas con palabras. Las imágenes auditivas contribuyen a desarrollar la coherencia, la precisión de las notas y la comprensión musical. Los intérpretes emplean esta herramienta tanto para encontrar el tono o el timbre deseado como para mejorar su capacidad de expresión e interpretación (Raymond, 2015).

Para crear un sonido ideal, un trompetista absorbe mediante experiencias auditivas (escuchando a otros trompetistas u otros instrumentistas) e interpretativas (tocando en diversos contextos musicales: bandas, orquestas, Big Bands...) la idea sonora que quiere producir. Estas fuentes construyen la imagen auditiva a la que el intérprete recurre al tocar y están guardadas en la memoria desde que comienza a acumular vivencias musicales. Elegir el recuerdo apropiado para cada contexto musical contribuye a una interpretación de mayor calidad sonora y musical (Trusheim, 2021: 141).

² Para ampliar información sobre Katherine Raymond, véase la página web <https://oidomusical.com/bienvenidos/>

³ Para ampliar información sobre la MLT, véase el libro Gordon, E. (1988). *Learning Sequences in Music: Skill, Content and Patterns*. GIA Pubns.

El *Song and Wind* está estrechamente ligado a esta idea: propone la idea de que la atención ha de estar en el canto interior, es decir en la imagen mental de la melodía. En su investigación acerca de la influencia de la imaginación de la altura del tono sobre el manejo de la embocadura de los trompetistas, James Edward Gardner (1990) considera que un trompetista no ha de prestar atención a mover la embocadura mientras toca, sino que debe más bien centrarse en imaginar la música que quiere interpretar. El trompetista ha de confiar en que mediante imaginar la melodía, el cerebro gestione automáticamente la operación física necesaria para hacer sonar la altura tonal deseada:

En consonancia con esta teoría, el enfoque que dan los defensores del *Song and Wind* a esta hipótesis es el siguiente: explican que al igual que el cerebro de un cantante se ocupa de los músculos de la laringe para hacer vibrar las cuerdas vocales, «cuando un intérprete de viento metal conscientemente canta la melodía, estructuras subyacentes en el cerebro coordinan y organizan la musculatura labial a través del nervio facial, para dejar a los labios vibrar la nota deseada». Es decir, de la misma manera que un cantante no se preocupa por «controlar conscientemente los músculos de la laringe, – simplemente escucha la música mentalmente –»; un instrumentista de viento metal «no tiene que intentar manipular su musculatura labial, sino dejar que su cerebro autónomamente realice la contracción muscular precisa» (Steenstrup, 2007: 10).

b) Visualización

Las imágenes visuales representan otra modalidad perceptiva que resulta útil al trabajar mentalmente. Pueden ayudar a los intérpretes a esbozar un pasaje o una pieza entera. Ya sea durante la interpretación o de manera aislada, imaginar elementos que se pueden percibir por la vista contribuye al estudio de una manera significativa. En este artículo se distinguen dos formas de crear imágenes visuales que pueden contribuir a la mejora interpretativa:

De uno mismo

Muchos intérpretes, fuera de la práctica instrumental, recurren a imaginarse a ellos mismos tocando y se “ven” mentalmente en el escenario. Por ejemplo, se visualizan realizando un gesto correcto, con una buena postura y con la ropa de la actuación. La perspectiva visual puede ser interna (desde el punto de visión del individuo al interpretar: viendo sus manos, los movimientos de los brazos, el atril, al público...) o externa (como si fuera otra persona la que le observa) (García, 2017: 85-86). Esto contribuye a una mayor conciencia corporal y por lo tanto a una ejecución instrumental más ergonómica. En la Técnica Alexander, para alcanzar el objetivo de tocar sin exceso de tensión en la musculatura y encontrar una postura cómoda, se recurre a la visualización de uno mismo. Se recomienda realizarla durante la postura de descanso conocida como “posición semisupina”: tumbado en el suelo boca arriba, con las rodillas flexionadas y con la cabeza apoyada en uno o varios libros para alinearla con la espalda (García, 2013: 33).

Imágenes evocadoras

El uso de imágenes evocadoras que ayuden a crear un programa extra-musical contribuye a una interpretación más libre (Tripliana, 2017:110). Es un proceso análogo a la música programática: la búsqueda de transmitir musicalmente una historia. Algunos de los instrumentistas de viento metal que participaron en el estudio de William H. Trusheim (2021) afirman utilizar la visualización para construir una interpretación personalizada de la literatura orquestal recurriendo a diferentes fuentes (2021: 143).



Ilustración 1: Tipos de fuentes primarias. Fuente: elaboración propia en base a la clasificación de Trusheim (2021: 143).

Evocar una imagen asociada al contenido musical de la pieza –por ejemplo, en forma de recuerdo de una experiencia personal– puede llevar al intérprete a experimentar un estado de ánimo y crear una atmósfera que se convierta en parte de la sustancia de la expresión musical. Es una manera de proporcionar un nivel añadido de inspiración a la interpretación (Trusheim, 2021: 144).

Las imágenes visuales son una herramienta a la que muchos docentes recurren para conceptualizar lo que ellos imaginan musicalmente en su cabeza y así poder trasladárselo a su alumnado. «*Las ideas musicales abstractas son establecidas por el instructor en muchas capas diferentes*» (Sambre y Feyaerts, 2017: 12).

c) Imagen sensorial-cinestésica

La memoria implícita es la que tenemos para los hábitos de comportamiento que implican movimiento y también los cognitivos. «*Esfundamentalmente inconsciente se basa en aprendizajes muy antiguos en su evolución y estrechamente ligados a las condiciones particulares de adaptación y supervivencia de cada especie animal*» (Morgado, 2014: 55). Creamos este tipo de memorias por medio de distintos tipos de aprendizajes: habituación, condicionamiento clásico, condicionamiento instrumental, aprendizaje perceptivo y aprendizaje motor. El que aquí nos concierne es el aprendizaje motor. Otros ejemplos claros de acciones que implican este tipo de aprendizaje son, por ejemplo; andar, correr, nadar o montar en bicicleta (Morgado, 2014: 55).

Una manera de formar memorias implícitas del aprendizaje motor es mediante la imaginación de la acción, ya que es un mecanismo estrechamente relacionado con el control motor. Aunque no haya movimiento muscular, se activan procesos cerebrales sensoriomotores parecidos a los relacionados con la ejecución real de la acción. Por eso, al ver o imaginar un movimiento, se desencadena una actividad cerebral similar. «*Este desencadenamiento está mediado por asociaciones basadas en la experiencia entre procesos sensoriales y motores*». Es debido a esta cuestión que, al imaginar la interpretación, las activaciones cerebrales son «*especialmente intensas en individuos que han tenido la oportunidad de aprender asociaciones entre los movimientos implicados en tocar un instrumento y los efectos auditivos resultantes*» (Keller, 2012: 208).

Morgado (2014) argumenta que «*un modo frecuente y a veces eficaz de adquirir hábitos es el observacional, que consiste en aprender una destreza o habilidad motora viendo cómo lo hace otra persona*». Añade que «*quien aprende observando a otra persona activa las mismas áreas sensoriomotoras de su cerebro que esa misma persona cuando ejecuta la acción observada*» (2014: 59).

Imaginar de la manera más real posible las sensaciones de contacto de las manos con la trompeta, del peso del cuerpo sobre el suelo, de los labios en la boquilla, etc., contribuye a reforzar la memoria implícita que crea los hábitos (García, 2017: 81). Cuanto más conscientes somos «*de cómo empleamos nuestro cuerpo, podremos emprender mejoras en aquellos aspectos en los que hayamos identificado un exceso de tensión o cualquier otro desajuste*». Tener consciencia corporal durante el estudio ayuda a generar un archivo de imágenes sensoriales con las que realizar una imaginación de la actuación más real, ya que «*una gran parte de nuestras visualizaciones se nutre de nuestros almacenes de memoria, en este caso predominantemente muscular*» (García, 2017: 99).

d) Imagen emocional

Toda emoción afecta y se manifiesta significativamente en el aprendizaje musical; por ello, desarrollar una inteligencia emocional adecuada ante situaciones estresantes es beneficioso para adquirir un mayor control sobre las emociones ante una ejecución (Trujillo, 2022: 23-24). Las emociones positivas son esenciales para generar un bienestar integral, de tal modo que el estudiante las use de manera favorable para el desarrollo de su formación musical. Mantener una buena salud emocional genera mayor autoestima y seguridad en el momento de realizar la práctica musical. A nivel físico, cabe destacar que experimentar emociones positivas permite mantener los músculos relajados y los niveles de energía más altos (Trujillo, 2022: 25).

En la literatura que trata el entrenamiento mental, se hace hincapié en conectar las emociones de uno mismo cuando se está estudiando mentalmente. «*Descubrirás que las elecciones que tomas en relación con cuestiones interpretativas (tempo, carácter, intensidad...) influyen enormemente en la vivencia emocional*» (García, 2017: 77).

Al conectar con tu experiencia emocional, sea esta musical o situacional, resulta más factible mejorar diversos aspectos de la misma. Por otro lado, atender al significado personal de un acontecimiento concreto (concierto, prueba, audición...) genera un interesante contexto emocional que nos conecta con él por anticipado (García, 2017: 52).

1.1. Formas de utilizar las imágenes mentales

El alumnado a menudo se encuentra sin recursos extra-musicales para afrontar una eparación óptima para las actuaciones públicas. «Un trabajo bien orientado pedagógicamente es mucho más eficaz y, sobre todo, da al intérprete una seguridad en sí mismo muy superior. Es necesaria una preparación técnica y musical del repertorio, pero no menos importante es la preparación psicológica» (Viejo y Lauricica, 2016: 74).

Son muchos los autores que hablan de diferentes herramientas de estudio relacionadas con la imaginación musical. Tras contrastar las diferentes fuentes, esta investigación propone tres formas de emplear imágenes mentales tanto *fuera de línea* (sin tocar la trompeta) como *en línea* (durante la ejecución).

a) Imaginación de la melodía

Se trata de crear una imagen mental auditiva del pasaje lo más nítidamente posible, buscando mejorar diferentes aspectos tanto técnicos como musicales. Es decir, crear una representación mental clara de lo que conforma una interpretación de máxima calidad (García, 2017: 34). Esta propuesta engloba en sí misma además dos maneras de uso: realizar una práctica mental sin el instrumento o combinar sesiones breves de imaginar la música y de interpretarla (García, 2017: 34).

Intercalar la práctica real con el estudio mental es considerada una herramienta altamente beneficiosa por numerosos docentes e investigadores. Sirve para clarificar qué es aquello que se pretende lograr. «El procedimiento básico de trabajo combinado consiste en pasar mentalmente un fragmento y ejecutarlo físicamente a continuación. La pasada mental ayuda a clarificar la acción musical, y a permanecer más receptivos a la hora de supervisar los resultados de la ejecución real⁴» (García, 2017: 43).

Las condiciones físicas del funcionamiento de la trompeta demandan una alta capacidad de entonación por parte del instrumentista. Si la afinación no está clara en la mente, es difícil acertar en el centro de la nota y en consecuencia el sonido pierde calidad. Por eso imaginar la melodía previamente a tocarla es de especial utilidad para los trompetistas (Steenstrup, 2007: 70).

a) Imaginación completa de la actuación en público

Estudiar deliberadamente para alcanzar un dominio técnico en la trompeta es tan importante como entrenar la mente para ser capaz de gestionar los procesos cognitivos que se dan en una actuación en público. Para poder hacer frente a las diferentes barreras que suponen este tipo de circunstancia, es de gran utilidad realizar este tipo de práctica: imaginar no solo la música, sino también los sentimientos, sensaciones físicas e imágenes visuales de la actuación en público. El objetivo es representar en la mente lo más fielmente posible el momento de la actuación, para revivir y aprender a gestionar las emociones que produce un concierto (García, 2017: 158).



Ilustración 2: Esquema del modelo PETTLEP. Fuente: elaboración propia en base a la clasificación de García (2017).

⁴ Para ampliar información, véase el artículo Holmes, P. (2005). Imagination in Practice: A Study of the Integrated Roles of Interpretation, Imagery and Technique in the Learning and Memorisation Processes of Two Experienced Solo Performers. *British Journal of Music Education*, 22, 217-35.

Un modelo validado en el ámbito profesional del deporte, aplicable a la actividad musical, que sintetiza las claves que permiten sacar el máximo partido a la imaginación guiada es el modelo de visualización deportiva PETTLEP⁵⁵ (*Physical, Environment, Task, Timing, Learning, Emotion, Perspective*). Pretende aportar la mayor viveza y realismo a las visualizaciones y «está basado en la constatación científica de que durante la visualización y la ejecución física se produce una actividad neuronal similar» (García, 2017: 49).

a) Uso de imágenes mentales durante la actuación

«Las imágenes mentales también se encuentran presentes durante la ejecución musical real. Aunque no solemos ser conscientes de ello, cuando interpretamos una obra, nuestra mente anticipa mediante representaciones sonoras y motoras aquello que va a ser ejecutado inmediatamente después» (García, 2017: 27). La representación mental de la música y la secuencia de movimientos que el intérprete ha de realizar para tocar lo que está imaginando están estrechamente ligados. Gracias a la *memoria de trabajo* se realiza la acción motora encargada de ejecutar lo que se pretende interpretar (García, 2017: 27).

A través del proceso de creación de diferentes imágenes mentales, los intérpretes son capaces de manipular diversos aspectos interpretativos (tempo, fraseo, dinámicas...). Al imaginar el sonido o el estilo adecuados, un intérprete puede facilitar el cambio de timbre y carácter durante la interpretación real de manera automática. Es por eso que este estudio sugiere crear una imagen mental auditiva de una interpretación "ideal" del pasaje de manera simultánea a la interpretación real (Trusheim, 2021: 143-144).

2. Análisis de la imaginación musical de los alumnos de trompeta del COSCYL

A continuación, se consolida todo lo investigado en un estudio a pequeña escala sobre la comprensión y aplicación de la imaginación musical de los alumnos de trompeta del COSCYL. Consiste en un análisis y comparación de las respuestas recabadas en las entrevistas realizadas a los sujetos que tenemos como objeto de estudio.

Para culminar esta investigación, se han realizado entrevistas a 11 alumnos de trompeta del curso 2022-2023 del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León. La forma de recabar información ha sido mediante una conversación cara a cara de unos 30 minutos con cada persona, en la que han contestado a una serie de preguntas centradas en todo lo relativo al capítulo 2 del trabajo, es decir; la imaginación musical.

Estos estudiantes aprenden a mejorar su interpretación guiados por el profesor Roberto Bodí, el cual basa sus enseñanzas en el *Song and Wind* de Arnold Jacobs. La hipótesis planteada previamente al desarrollo de las entrevistas es que, debido a las enseñanzas comunes recibidas, estos instrumentistas pudieran presentar ciertas similitudes en los elementos que imaginan cuando tocan y cuando buscan crear su sonido propio.

El objetivo de este capítulo es elaborar un estudio comparativo entre los resultados obtenidos en las entrevistas y la información recabada mediante la revisión de la literatura que investiga la imaginación musical. Se analiza el nivel de concienciación que tiene cada uno de los participantes respecto al tema a tratar, para así poder detectar qué tipos de conductas adoptan con el estudio y a la interpretación. Es un análisis progresivo en el que se muestra cada pregunta y las diferentes conclusiones sacadas respecto a las respuestas recabadas.

Cabe destacar que los entrevistados y la entrevistadora, como compañeros de aula durante un curso académico o en algunos casos más tiempo, tienen una relación más allá de la cordialidad que ha podido influir en las respuestas recabadas. Siete de los participantes son hombres y cuatro son mujeres. Para intentar conservar el anonimato de los sujetos, serán todos referidos en masculino sea cual sea su género. Las preguntas realizadas son las siguientes:

PREGUNTA1:	a. ¿Qué es una imagen mental?
PREGUNTA2:	a. ¿Qué tipos de imágenes mentales empleas en tu estudio diario: Musical ; Visual, Sensorial-Cinestésica y/o Emocional? b. ¿Qué tipos de imágenes mentales empleas en una audición?

⁵ Para ampliar información sobre el modelo PETTLEP, véase el artículo Holmes, P. S. y Collins, D. J. (2001). The PETTLEP Approach to Motor Imagery: A Functional Equivalence Model for Sport Psychologists. *Journal of Applied Sport Psychology*, 13(1) 60-83.

PREGUNTA3:	a. ¿Comprendes las ideas abstractas que los profesores intentan transmitirte en sus clases? b. ¿Cuáles son las que mejor comprendes y recuerdas luego, a la hora de tocar?
PREGUNTA4:	a. ¿Utilizas el estudio mental durante tu práctica diaria? b. ¿De qué manera lo haces?
PREGUNTA5:	a. ¿Utilizas la estrategia de imaginarte realizando la actuación para prepararte mejor? b. ¿De qué manera lo haces?
PREGUNTA6:	a. ¿Qué pensamientos utilizas conscientemente para afrontar una actuación?

Tabla1: Preguntas de la entrevista

Conclusiones

La intención inicial del trabajo era pensar a cerca de ciertos conceptos abstractos que básicamente parecían “autoayuda” y no mostraban tener una base científica. Al avanzar con la investigación, se ha podido llegar a comprender de cierta manera el origen de los conceptos que encontramos en libros como Arnold Jacobs: *Song and Wind* de Brian Frederickesn o *El juego interior del Tennis*: todas estas teorías están basadas en el efecto que tiene la aplicación de imágenes mentales tanto en el estudio diario como en el momento de la actuación. “Cantar internamente mientras tocamos” es a fin de cuentas representar en nuestra mente una imagen auditiva de lo que queremos interpretar.

Encontramos muchos más ejemplos de este fenómeno en libros como los de Rafael García, Fermín Galduf o Guillermo Dalia. Aunque también dan alguna explicación detallada de qué ocurre en el cerebro al estudiar mentalmente, son a efectos prácticos, manuales para estudiar de manera más eficiente.

Lo mismo se puede observar respecto a los conceptos que a menudo transmiten los docentes. Traslada al alumno mediante metáforas, el uso de diferentes tipos de imágenes mentales. Esto ocurre debido a que la manera más fácil de aprender algo es por la vía experiencial. Si para adquirir cierto conocimiento no es posible vivir experiencias, escuchar una historia e imaginarla es también igual de útil en muchos casos. Dicen que aprendemos mejor con historias. Por eso existen las fábulas.

Tal y como he dicho antes, ocurre lo mismo con el *Song and Wind*. Es una historia fácil de explicar y por lo tanto de entender. Gracias a esta sencilla idea se puede transmitir al alumnado el uso de imágenes mentales en su estudio. Así, sugiriendo que simplemente han de cantar y soplar, los docentes trasladan al alumnado de viento metal, de una forma práctica, conceptos complejos que son más bien abstractos.

Tras aclarar qué es una imagen mental y los tipos de imágenes que somos capaces de crear, se han realizado las entrevistas para averiguar si los alumnos de trompeta del COSCYL comprenden estos términos. La verdad es que muchos han mostrado estar bastante informados. Este último curso algunos han tenido el privilegio de asistir a un seminario impartido por Rafael García y a un curso de Técnica Alexander con Anne Landa. Es evidente que esto ha influido enormemente en el nivel conocimiento que tienen los entrevistados respecto al tema a tratar.

Es difícil sacar unas conclusiones generales, porque cada sujeto tiene un contexto muy diferente al de los demás: edad, género, procedencia, recorrido musical, número de años estudiando en el COSCYL, etc. Sería más sencillo sacar conclusiones individuales gracias a analizar la influencia del contexto de cada uno sobre sus respuestas. Tras conocer las ideas que tienen respecto a su manera de estudiar, se puede observar que 7 alumnos muestran haber realizado previamente una actividad metacognitiva en la que reflexionan sobre su propia acción. En cambio, los otros 4 han demostrado haber hecho una reflexión semejante por primera vez gracias a la entrevista realizada. No parecen haberse parado a pensar nunca en este tipo de problemática.

Si hay algo que comparten todos estos sujetos es el tipo de enseñanza que reciben. Aunque es verdad que su profesor adapta la clase a las necesidades de cada sujeto, siempre se pueden percibir unas bases pedagógicas que transmite a su alumnado de la misma manera. Esto ocurre, en mi opinión, porque, al fin y al cabo, la imagen realmente la crea el profesor y el alumno lo que hace es absorberla (cuando ve que le sirve) o desecharla (cuando no la comprende bien del todo y no le funciona).

Con esto, puedo responder a la última pregunta de los interrogantes respecto al lenguaje abstracto que se intercambia entre profesionales: cuando se emplean metáforas y cualquier tipo de representa-

ciones multimodales para hablar de música, hasta que uno mismo no vive y experimenta la influencia de esa idea en su interpretación, puede ser que no comprenda lo que quiere explicarle la otra persona. Es decir, si en este caso Roberto le dice a su alumno que toque imaginando que la frase tiene forma de línea horizontal, hasta que el alumno no prueba a tocar imaginando esto a su manera y no vea un resultado que le beneficie en su interpretación, no va a comprender realmente qué le quiere decir con esa expresión.

Considero que la trompeta es un instrumento que requiere de este tipo de herramientas imaginarias, debido a que gran parte del instrumento es uno mismo (por ejemplo, a diferencia de un violinista que puede ver cómo coloca el arco, un trompetista no puede ver qué está haciendo con su diafragma). Por eso, pedagogías como el *Song and Wind* son tan abrazadas por los instrumentistas de viento metal: son ideas abstractas que se transmiten de manera sencilla al alumnado para que simplifique sus pensamientos a la hora de practicar y así pueda centrarse en lo importante; cantar y soplar.

Respecto a los sujetos entrevistados, puedo decir que algunos no recurren al uso de imágenes mentales tanto como esperaba. Se que dan en lo aprendido en clase y se centran cosas sencillas como en no fallar notas, tocar buscando una relajación corporal o buscar un buen sonido. Aun así, hay unos cuantos que demuestran un grado alto de implicación con su instrumento y su aprendizaje y se ha podido ver cómo van más allá tratando de implementar imágenes de todo tipo.

En definitiva, tras realizar esta investigación, considero que las imágenes mentales de todo tipo de modalidades sensoriales son fundamentales para alcanzar una interpretación musical artística de calidad. Podemos decir que cultivar el imaginario de un intérprete de trompeta (o cualquier otro instrumento), para poder recurrir a esta información archivada en la mente a la hora de tocar, es tan importante como practicar diariamente el instrumento.

Bibliografía

- BERGAN, J. R. (1967). The Relationships among Pitch Identification, Imagery for Musical Sounds, and Musical Memory. *Journal of Research in Music Education*, 15(2), 99- 109.
- BODÍ, R. P. (2021). *Técnicas de entrenamiento de habilidades mentales. Aplicación práctica para músicos del aula de trompeta del conservatorio superior de Castillay León*. [Trabajo Final de Máster]. Universidad Internacional de la Rioja.
- BRUBECK, D.(1991). The Pedagogy of Arnold Jacobs. *Tuba Journal*,19(1), 54-58.
- GARCÍA, R. (2013). *Técnica Alexander para músicos. La «Zona de confort»: Salud y equilibrio en la música*. Ma Non Troppo.
- GARCÍA, R. (2015). *Cómo preparar con éxito un concierto o audición: Técnicas básicas para dominar el escenario*. Ma Non Troppo.
- GARCÍA, R. (2017). *Entrenamiento mental para músicos: Técnicas de estudio mental y visualización para potenciar el rendimiento interpretativo*. Ma Non Troppo.
- GARDNER, J. E. (1990). *The Use of Pitch Imagery in the Management of Trumpet Embouchure. A Theoretical Consideration*. [Tesis Doctoral]. The University of North Carolina at Greensboro.
- KELLER, P. E. (2012). Mental Imagery in Music Performance: Underlying Mechanisms And Potential Benefits. *Annals of New York Academy of Sciences*. 1252: 206-213.
- MENG CHEN (2023). Investigation of the Understanding and Application of Musical Imagery in China University Music Students. *Applied & Educational Psychology*,4(3), 54-58.
- MONTSENY, F. (2021). Las imágenes mentales. *Kibbutz-Psicología*. Recuperado de <https://kibbutzpsicologia.com/las-imagenes-mentales/>
- MORGADO, I.(2014). *Aprender, recordar y olvidar. Claves cerebrales de la memoria y la educación*. Ariel.
- Nelson, B (2006). *Also Sprach Arnold Jacobs: A Developmental Guide for Brass Wind Musicians*. Windsong Press Ltd.
- RAYMOND, K. (2015). "Audiation": pensar en música con comprensión. *Todos sabemos música*. Recuperado de <https://oidomusical.com/audiation-pensar-musica/>
- SAMBRE, P., & FEYAERTS, K. (2017). Embodied Musical Meaning-Making and Multimodal Viewpoints in a Trumpet Master Class. *Journal of Pragmatics*. 122: 10-30.
- STEENSTRUP, K. (2007). *Teaching Brass*. Royal Academy of Music.
- TRIPIANA, S. (2017). Conocimiento acerca de las estrategias de práctica instrumental al inicio del Grado Superior de Música. *Revista electrónica de Leeme*. 39: 103-137.
- TRUSHEIM, W. H. (2021). Audiation and Mental Imagery: Implications for Artistic Performance. *Visions of Research in Music Education*, 16(2), 18.
- TRUJILLO, T. N. (2022). *Emociones básicas y logros de aprendizaje en música de los estudiantes de un conservatorio*. [Tesis de pregrado]. Conservatorio Regional de Música del Norte Público "Carlos Valderrama". Trujillo, Perú.
- VIEJO, C. & LAUCIRICA, A. (2016). Entrenamiento mental, relajación e intervención educativa para la reducción del miedo escénico en estudiantes de flauta travesera. *Revista Electrónica de LEEME*. Vol. 37: 63-80.

HAROUNA DEMBÉLÉ

ENTREVISTA REALIZADA POR: ÁNGELA GARCÍA GONZÁLEZ, LIDIA BERDEJO ESCANILLA, ARTURO MARTÍN PÉREZ Y ÓSCAR MÍNGUEZ RAMOS

E: Buenos días, somos Arturo, Lidia, Ángela y Óscar, alumnos de primero de etnomusicología en el Conservatorio Superior de Castilla y León. Queríamos hacerle una entrevista para la revista del conservatorio ya que este año hemos estudiado a los rapsodas y a los *griots*. Nuestro trabajo de este curso trata sobre ellos, así como de personas similares en España.

H: Okay.

E: ¿Tiene Hijos?

H: Sí, dos. Sus nombres son Leó e Issa.

E: ¿Cómo les explicaría a sus hijos lo que es ser un *griot*?

H: De entrada, en la familia, dado que yo soy *griot* y músico, ellos lo aprenden con el contacto. Antes de que yo les hable si quiera, ya han aprendido mi visión. Sin que les explique la música, ya se impregnan, como yo con mis padres. En cuanto al concepto, lo primero que les explico es que la primera cualidad del *griot* es tener respeto. El respeto se gana con la confianza, haciendo las cosas que se han de hacer. También les insisto en que el *griot* debe tener el corazón tranquilo. Esto, es lo primero. Para mí los *griots* están para solucionar los problemas, no para crearlos. Un *griot* que no tiene el corazón tranquilo, ¿cómo puede apaciguar a una persona con el corazón intranquilo? No puede. Tiene que tener el corazón tranquilo, y así, si dos personas riñen, él puede venir y mediar entre ellos, tranquilizarlos. Ese es el papel del *griot*, en el momento en que empieza a tranquilizarlos... hay respeto. El *griot* es alguien que siempre debe estar tranquilo, que siempre da una solución para poder calmar las cosas. Después, ya hablaríamos de todo lo que sigue: música, danza, palabras... Eso te lo va a dar la vida. El aspecto de la paciencia es pues, muy importante cuando eres *griot*. La paciencia, el perdón, la sabiduría, la tranquilidad para saber lo que tienes que decir. Cuando no aceptas el perdón como parte de tu vida, ¿cómo puedes exigirle a alguien que perdone? Este es el primer papel del *griot*. Contribuir a la paz entre aquellos que se encuentran en disputa. Si no tienes su respeto no puedes arreglar las cosas.

E: Dado que pertenecemos a un conservatorio de música, nos interesa la educación musical que ustedes dan. ¿Cómo se realiza el aprendizaje? ¿Cómo enseñan la música?

H: En África las enseñanzas no están regladas, no es-



tán programadas. Es la vida cotidiana, en la familia, en el poblado... donde comienza el aprendizaje. Los padres se van a encargar de decirte «haz esto», o «no hagas eso», y el niño no va a preguntar el por qué. Aquí, en Europa, cuando le dices al niño «no hagas eso», él te va a preguntar, ¿por qué? Él desea saber el por qué. La educación en África es al contrario. Si le dices «no tienes que tocar eso», y lo hace, se va.

E: En África, ¿el resto de gente hace música también?

H: No, solo se encarga de ello el *griot*. Al joven aspirante a *griot* se le va entrenando para ello. Si el padre hace un ritmo, el hijo lo repite, sin preguntar el por qué. Así transcurre su entrenamiento musical. La formación se hace con los padres, y siempre haciendo caso de aquellos que son más ancianos.

E: ¿Cuáles son sus referencias musicales en Burkina Faso y a nivel mundial?

H: Mi primera referencia en Burkina Faso es el balafón pentatónico. En Burkina, los músicos conocen siempre más de un instrumento. Mínimo, tocan dos. Más adelante tocan tres, cuatro... En Burkina es así, aunque en otros países puede ser diferente. La referencia básica es el balafón.

E: ¿Tiene referencias o conoce algún músico de España o de Castilla y León?

H: No, conozco solo las capacidades que tiene mi alumno. He dado muchos cursillos con muchos alumnos, pero no hemos pasado mucho tiempo juntos. Con el tiempo que he pasado con Juan Fran¹, he podido ver sus capacidades, sus ganas de ir más lejos. Si tuviera que tomar a alguien como referencia en España, sería él. Tengo alumnos por muchas partes del mundo, también en España. Juan Fran, siempre realiza un arduo trabajo. Yo le doy un ritmo y él lo hace.

E: ¿Conoce más estilos de música en España, el fla-

¹ Juan Francisco Carrillo Rubio es Catedrático de percusión en el COSCYL, así como alumno de Djembé de Harouna.

menco, por ejemplo?

■: En general no. Pero si he escuchado flamenco en distintas ocasiones.

■: ¿Has tocado el Djembe en algún concierto de flamenco?

■: He tocado muchos estilos. Jazz, cubano, clásico... Del flamenco, veo el baile, veo la melodía con la guitarra. La melodía me atrae. He intentado hacerla con el balafón. Un día me gustaría hacer una creación musical que aune las dos culturas.

■: ¿Cómo se siente respecto al instrumento?

■: Mi primer amor es el djembé, es como si fuera mi mujer. El resto va después.

■: En los años ochenta y noventa, hemos visto una masificación en la utilización del djembé por todas partes. Hoy en día, ciertos grupos de folk español han introducido instrumentos locales como el pandero cuadrado. ¿Qué le parece a usted esa explosión del djembe por todo el mundo?

■: En un primer momento, estaba feliz de que mi cultura saliera, de presentar mi cultura al mundo. Después, sin embargo me he sentido triste al ver que mi cultura se utiliza nada más que para el negocio.

■: ¿Afectaron estos grandes negocios a su cultura, a su país?

■: Sí, al principio vendíamos el djembé individualmente, a las personas que habíamos formado. Te enseño el djembé, te vendo el djembé, te explico el djembé. Más adelante, llegó un momento en el que vi que el djembé se vendía en las grandes cadenas, tal como



se hace con la ropa. Hay gente que simplemente lo compra, lo lleva a casa y le pone un tiesto encima.

■: Imagino que es una absoluta falta de respeto.

■: Eso es. Como digo, al principio tenía un pensamiento positivo porque el djembé saliese de África y se explicara al resto de personas. Después, empecé a ver como se vendían 2000 djembés, 4000 djembés. Se produce así una tala masiva en los bosques. Vemos como la naturaleza se enfadaba con nosotros. No podemos ver esto con buenos ojos. Ver evolucionar mi cultura me parece bien, pero ver que los negocios hacen que se le pierda el respeto, me entristece.

■: Nosotros estudiamos distintas transcripciones de los ritmos y melodías de todo el mundo. Sería un honor poder escuchar la voz de tu "primer amor". Para la entrevista nos gustaría que los músicos de nuestro conservatorio pudieran leer una transcripción de un poco de tu música con el djembé.

■: En Francia, en los ambientes donde se toca el djembé, esto que voy a tocar, se conoce como la firma de Harouna Dembélé² (toca el djembé). En los distintos lugares del mundo donde se toca el djembé, cuando se toca este ritmo, la gente sabe que está escuchando la firma de Harouna dembélé. Os estoy muy agradecido por interesaros por mi cultura.

■: Para nosotros ha sido un placer, Harouna.

²Transcripción rítmica de la firma de Harouna.

Firma Harouna Dembélé

$\text{♩} = 90$

Djembé $\frac{12}{8}$

1

3

5

7

EL PROYECTO “RESUENA” (COSCYL) Y LA CRECIENTE NECESIDAD DE LLEVAR LA MÚSICA DE LOS CONSERVATORIOS A OTROS ENTORNOS

CAROLINA MONREAL ROMÁN

Resumen

Cada vez son más instituciones las que apuestan por emplear la música como herramienta para el cambio social, un hecho muy presente en los conservatorios y academias de educación superior musical europeos. En España, las iniciativas se encuentran en crecimiento, y numerosos conservatorios superiores están desarrollando nuevos e interesantes proyectos. Este curso 2023-2024 el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (COSCYL) da nacimiento a Resuena, un proyecto solidario que trata de exportar la música a diversos entornos sociales. Sus primeros intentos de utilizar la música como medio de interacción social están siendo exitosos, si bien a su vez acarrearán una serie de cuestiones y conclusiones acerca de la motivación del profesorado y alumnado para llevar a cabo este tipo de proyectos.

Palabras clave: Música, solidaridad, inclusión, educación, conciertos

Abstract

More and more institutions put faith in using music as a tool for social change, a fact very present in Higher Music Education Institutions (HMEIs) of Europe. In Spain, initiatives are growing, and numerous higher conservatories are developing new and interesting projects. This 2023-2024 academic year, the Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (COSCYL) gives birth to Resuena, a solidary project which aims to export music to diverse social environments. Their first attempts to using music as means of social interaction are being successful, although at the same time there raise a series of questions and conclusions about the motivation of teachers and students to carry out this type of projects.

Keywords: Music, solidarity, inclusion, education, concerts

Introducción: La presencia de la música en proyectos sociales

A lo largo de estos últimos años, está en desarrollo un cambio de paradigma en los conservatorios y otras instituciones de educación superior de música europeas. Cada vez son más centros los que se plantean qué servicios ofrecen a la sociedad y a quiénes consideran capaces de formarse como músicos (Gaunt et al., 2021, 2). De este modo, se están modificando los currículos para que estos sean más inclusivos y cuenten con una perspectiva menos eurocéntrica. Algunas de las instituciones interesadas en permitir estos cambios son la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena (Austria)¹ y la Academia Sibelius de Helsinki (Finlandia)².

Un importante proyecto que se llevó a cabo entre 2015 y 2021 fue ArtsEqual: The Arts as Public Service—Strategic Steps Toward Equality. Se trata de una iniciativa coordinada por la Universidad de las Artes de Helsinki (Finlandia) en la cual seis equipos de investigación, de entre ellos la Academia Sibelius, examinaron cómo el arte como servicio público podría promover la igualdad y el bienestar en la sociedad (Artsequal, s.f.). Contó con la colaboración de instituciones como el Ministerio de Educación y Cultura, el Ministerio de Asuntos Sociales y Salud, el Centro de Promoción de las Artes de Finlandia y algunas ONG, como Break the Fight³.

Strengthening Music in Society de la Asociación Europea de Conservatorios (Association Européenne des Conservatoires o AEC) es otro gran proyecto desarrollado entre 2017 y 2021. Su objetivo principal es educar a los alumnos de tal manera que, en un futuro, como músicos, puedan contribuir a la sociedad en la que viven (AEC, s.f.). Trata de buscar mejoras en la educación musical para que cuando el artista finalice sus estudios pueda enfrentarse al mundo externo. Por ejemplo, en 2021 creó la Asociación Europea de Estudiantes de Artes Escénicas⁴, la cual se encarga de dar voz a los estudiantes europeos de disciplinas artísticas y promover sus intereses y necesidades.

Si nos remontamos a épocas anteriores, el empleo de las artes para la transformación social estaba ya presente en contextos como la Gran Bretaña y Estados Unidos de los años setenta, donde se originó el arte comunitario. En este contexto, el artista elaboraba su arte en entornos desfavorecidos con la colaboración de los vecinos del barrio (Barrios, 2009, 201)⁵.

Para poder entender a la música como un elemento influyente en la mejora de la sociedad, no podemos ceñirnos únicamente a la sesgada perspectiva de «música como transmisora de sentimientos, de arte y nada más que arte», pues esta puede estar presente en una heterogeneidad de contextos, desde la reivindicación de derechos fundamentales hasta la irradiación de propaganda política (Gaunt et al., 2021, 4). Y de entre todas sus finalidades, está su función solidaria, la cual no solamente pretende beneficiar a un colectivo de personas, sino generar la necesidad de originar un cambio en la sociedad, como es el caso de los conciertos sociales:

Este uso de la música es social, ya que implica generar un sentimiento o una emoción a toda la sociedad buscando que esta acción consiga varias metas, desde fomentar una participación solidaria hasta concienciar acerca de una problemática concreta y mostrar la capacidad de ayuda que podemos proporcionar a diversas personas, consiguiendo así una transformación social». (Moreno, 2020, 2)

En España encontramos diversos proyectos artísticos que tratan de utilizar la música con fines solidarios, como es el caso de Acción Social por la Música⁶ y Grupo Amás⁷ (Moreno, 2020, 12-15). No obstante, si centramos el enfoque en los conservatorios superiores españoles, ¿qué acciones están llevando a cabo?

¹ Con carreras como el grado en Música Popular o el Máster en Etnomusicología: <https://www.mdw.ac.at/1229/>.

² Con su grado y máster en Música Folk: <https://www.uniarts.fi/en/study-programmes/folk-music-bachelor-and-master/>.

³ Es una ONG que trata de prevenir el acoso escolar y la exclusión social a través de la cultura callejera y las artes escénicas (Break The Fight Business Model, s.f.). Toma su inspiración de la cultura hip-hop.

⁴ European Performing Arts Students' Association (EPASA): <https://www.epasa.eu/home>.

⁵ Fue predominante la creación de murales, tal y como se puede comprobar con el gran mural The Great Wall, un proyecto coordinado por la artista Judy Baca y originado en 1976, en el cual cientos de adolescentes de diversos orígenes culturales colaboraban en reflejar la «Historia no Blanca» de Los Ángeles (California, EE.UU) a través de la pintura.

⁶ Es una asociación madrileña sin ánimo de lucro que tiene como fin integrar a personas en riesgo de exclusión social a través de la música (<https://accionesocialporlamusica.es/>). Ha trabajado con colegios en los que se llevan a cabo programas de orquesta, coro, ensemble y percusión para niños, así como otros proyectos, como bancos de instrumentos, donde los vecinos pueden donar instrumentos musicales.

⁷ Se trata de otra organización ubicada en varios puntos de Madrid que lucha por la inclusión de personas con discapacidad intelectual (<https://www.fundacion-amas.org/>). Un proyecto que llevaron a cabo en 2019 fue el Coro Desafío, comprendido por treinta integrantes con y sin discapacidad intelectual.

Existen diferentes tipos de iniciativas. En primer lugar, siendo además los más numerosos, encontramos proyectos en los que lo inicial es la interpretación musical, representada a través de conciertos. Un ejemplo notable es El poder de la música, desarrollado por el Conservatorio Superior de Música de Murcia “Manuel Massotti Littel”. Se trata de una propuesta de colaboración con hospitales de la Región de Murcia. Una de sus iniciativas es Minutos Musicales, la cual consiste en realizar pequeños conciertos en la UCI del Hospital Morales Meseguer (Murcia), con el fin de «posibilitar un pequeño momento de bienestar tanto a los pacientes como a los equipos médicos que los atienden» (Conservatorio Superior de Música de Murcia, s.f.). Minutos Musicales fue sugerido por parte de los médicos del hospital mencionado, y hasta la fecha se está logrando que los pacientes sientan como si estuviesen en otro tipo de ambiente a través de pequeñas intervenciones musicales de veinte minutos (Sánchez, 2023).

Junto a las iniciativas de conciertos sociales, encontramos a su vez proyectos pedagógicos. Uno de ellos es Creando Sinergia (CRESI), organizado por el Conservatorio Superior de Música de Asturias “Eduardo Martínez Torner” (CONSMUPA). Se trata de un proyecto de innovación pedagógica originado en 2014 y reconocido por la Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias (Veintimilla y Botas, s.f., 2). En sus inicios, el CONSMUPA y el Conservatorio Profesional de Música de Oviedo “Anselmo González del Valle” establecieron un convenio que prometía organizar todos los años un encuentro de ensambles de clarinete. Durante estos encuentros el mismo alumnado sería el encargado de la gestión y de la convivencia entre los dos centros, con el fin de que todos los participantes aprendieran y enseñasen a los demás. El proyecto alcanzó tal magnitud, que en 2019 se unieron como colaboradores el Conservatorio de Música y Danza de Gijón, la Escuela de Música de Oviedo y el Centro de Apoyo a la Integración “Monte Naranco” de Oviedo (CAI Naranco)⁸. Juntos organizaron Danza infinita, un concierto llevado a cabo en marzo de 2019 en el teatro de La Laboral (Gijón) y en el cual participaron 123 clarinetistas, 5 percusionistas y 12 artistas del CAI Naranco. Los artistas pintaron dos cuadros a través de la técnica de pintura gestual o action painting mientras los músicos interpretaban el repertorio (Veintimilla y Botas, s.f., 4).

Otros conservatorios, por su parte, ofrecen iniciativas de diversa índole, como es el caso del Conservatorio Superior de Música de Badajoz “Bonifacio Gil” (CSMB). Este cuenta con una Campaña de recogida de Alimentos (CrA) iniciada en 2020 a raíz de la crisis propiciada por el Covid-19 (Conservatorio Superior de Música de Badajoz, s.f.). Todos los alimentos son destinados al comedor social San Vicente Paul (Badajoz). A su vez, el CSMB está desarrollando el Proyecto COMPARTE junto a la Fundación Yehudi Menuhin España (FYME)⁹. El fin de esta iniciativa es que el profesorado y alumnado conozca las metodologías de la FYME, con el fin de que despierte en ellos una necesidad de protección a todas aquellas comunidades víctimas de exclusión social.

Si bien en múltiples ocasiones (y en comparación con otras disciplinas) no se ha contado con la música como herramienta para la cooperación humana dentro del ámbito educativo, es pertinente destacar su principal característica, tal y como describe Fernández-Carrión (2011): «La música en sí misma es inclusiva, pues aglutina dimensiones intelectuales, sociales y afectivas, lo que la convierte en una herramienta ideal para el modelo de transformación social y educativo propuesto» (76). Su rasgo de ser inclusiva permite que por ende se puedan plantear iniciativas que lleven consigo la inclusión social. Es por ese motivo que paulatinamente se aprecia todo lo que puede llegar a hacerse a través de la música, desembocando en la exploración de nuevos proyectos por parte de las instituciones de educación musical superior.

El Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (Salamanca), si bien ya está en constante organización de iniciativas como por ejemplo conciertos didácticos¹⁰, este curso además se une a la amalgama de proyectos musicales solidarios mediante Resuena, el leitmotiv de este artículo.

Resuena: La nueva iniciativa del COSCYL

Resuena es un proyecto solidario originado durante el curso 2023-2024 en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (COSCYL). Nace tras la necesidad de retomar los ciclos de conciertos en residencias de mayores que ya estaban realizando alumnos y profesores a lo largo del pasado año académico.

⁸ «El Centro de Apoyo a la Integración es un recurso de atención diurna perteneciente a la Consejería de Servicios y Derechos Sociales del Principado de Asturias, especializado en la atención y formación de personas con discapacidad intelectual entre 18 y 65 años» (Veintimilla y Botas, s.f., 3).

⁹ La Fundación Yehudi Menuhin España es una organización sin ánimo de lucro creada en 1998 por Yehudi Menuhin, un músico estadounidense de origen ruso y ascendencia judía. Tiene como objetivo emplear la cultura y el arte para enfrentarse a cualquier tipo de intolerancia dentro de nuestra sociedad (<https://fundacionyehudimenuhin.org/>).

¹⁰ Uno de los más recientes fue Cuento musical: Pedro y el Lobo, un concierto para órgano a cuatro manos organizado por la profesora de órgano Saskia Roures (COSCYL Salamanca, 2024).

En palabras de Yolanda Alonso (entrevista personal, 15 de marzo de 2024), la coordinadora de Resuena durante este curso: «Es un proyecto solidario para llevar la música a otros entornos». En efecto, el objetivo principal de Resuena es acercar la música a distintos ámbitos sociales mediante conciertos y talleres. Por tanto, se pretende contribuir al bienestar de aquellos círculos sociales a los que nos vamos a dirigir, ya que en ocasiones están necesitados de compañía y nuevos estímulos. Por supuesto, no se pretende menospreciar el trabajo de los terapeutas y empleados de las residencias y resto de centros, pues su labor es vital en el día a día de aquellas personas a las que brindan de cuidados.

Orígenes

Si bien el nombre de Resuena ha surgido este curso 2023-2024, sus primeras acciones ya se estaban llevando a cabo durante el año pasado, como se ha citado anteriormente. A sus creadores, los profesores Amat Santacana e Imanol Bageneta, les conmovía la idea de poder organizar conciertos en residencias de ancianos, con el fin de ofrecerles pequeños momentos de entretenimiento:

El objetivo principal era el de compartir. La música sirve para comunicarse y para emocionar. Los ancianos están muy solos y a veces aburridos. La música podría ser un bálsamo que les alejara del dolor y de la monotonía. Para el alumnado era un modo de tocar para un público amplio y muy agradecido. A menudo lo que aprendemos se queda en el aula, y muchas veces en exámenes y audiciones se toca con demasiada tensión, lo que no ayuda en nada a la comunicación. Siempre he pensado que el intercambio entre distintas generaciones es muy enriquecedor. (Amat Santacana, entrevista personal, 28 de noviembre de 2023)

Esta necesidad de generar un diálogo intergeneracional entre ancianos y jóvenes músicos los llevó a tomar acción durante el curso 2022-2023. Así, se pusieron en contacto con las residencias de ancianos de las Hermanitas de los Pobres y de Nuestra Señora de las Mercedes. Según Imanol Bageneta (entrevista personal, 10 de marzo de 2024), siempre estuvo presente un trato cercano, en el cual las mismas instituciones les situaban en su plan de actividades mensual. De este modo, llevaron a cabo dos conciertos mensuales, (uno en cada residencia) a lo largo del curso, alcanzándose un total de doce conciertos.

Los participantes eran agrupaciones de alumnos de música de cámara del COSCYL, y allí interpretaban el repertorio que estaban preparando en clase, «aunque alguien se animó también a cantar música popular» (Amat Santacana, entrevista personal, 28 de noviembre de 2023). El contacto con las residencias siempre fue fácil de llevar e incluso otras residencias fueron conscientes del proyecto y pidieron al centro que también realizasen conciertos allí. No obstante, se decidió que se haría en el futuro una vez el proyecto hubiera madurado.

Este curso se decidió que el proyecto seguiría en pie, si bien sus fundadores no podían hacerse cargo de su gestión durante el año. Es por ello que Yolanda Alonso decidió tomar el relevo, quien ve necesario que como músicos aportemos algo y no limitemos nuestras aspiraciones a «cómo ganarnos la vida»:

No me gusta de nuestra profesión lo aislados que podemos estar del mundo (...). La música también te aporta mucho en otras facetas, no solo enseñándole a la gente “esta cosa especializada”, sino que lo que tiene la música es un lenguaje. (Yolanda Alonso, entrevista personal, 15 de marzo de 2024).

Desde su experiencia participando en otros proyectos ajenos al conservatorio, ha podido observar cómo estas actividades verdaderamente tienen la capacidad de aportar cambios en el ánimo de las personas asistentes. Es así como este ciclo de conciertos en residencias pasaría a llamarse Resuena para consolidarlo y permitir que se convierta en un proyecto de mayor magnitud.

Objetivos actuales de Resuena y expectativas futuras

Tal y como se ha mencionado, el objetivo de Resuena es permitir que la música del conservatorio atraviese sus muros para poder llegar a otros entornos, ya sea mediante conciertos o talleres. Por el momento, solo se han llevado a cabo dos conciertos, si bien está pendiente plantear otro tipo de actividades.

Llevar a cabo estas actividades es una enriquecedora experiencia para los involucrados en ellas. No solo se sienten realizados tras su participación, sino que además se ven envueltos en situaciones posiblemente ajenas a aquello con lo que están familiarizados. Al fin y al cabo, el perfeccionismo que muchas veces exige el conservatorio provoca que por momentos se distorsione la conexión entre intérprete y oyente. Por ese motivo, Resuena pretende que «tocar bien» no sea una prioridad, sino que lo esencial resida en generar un diálogo con «el Otro» a través de la música.

Para que el proyecto comience a dar sus primeros pasos, se ha contactado (y se está contactando) con diversas organizaciones y residencias de mayores. La intención en un principio es realizar como mínimo un concierto al mes a lo largo de todo el curso. Se pensó que sería buena idea abrir convocato-

ria para apuntarse cada trimestre. Todo tipo de repertorio musical e intérpretes son válidos, y se acoge la participación de personas ajenas al centro. No solo se admiten intérpretes, sino que también son bien recibidas todas aquellas personas interesadas en desarrollar internamente el proyecto a través de la gestión y la aportación de ideas. Para apuntarse, se ha creado un formulario de Google en el cual además los posibles participantes pueden leer una breve descripción del proyecto. Este ha sido difundido por el grupo de WhatsApp de la Asociación de Alumnos del COSCYL.

Como propósito futuro, se intentará establecer un convenio con la Asociación de Alumnos del COSCYL con el fin de que presente en el Ayuntamiento de Salamanca a Resuena como un proyecto social y así poder recibir una subvención por parte del mismo. Sería una óptima manera de permitir que la Asociación cuente con un mayor presupuesto para seguir desarrollándose y organizar más actividades, tal y como ya se está realizando con los ciclos de conciertos en el Casino de Salamanca y la Casa Lis (Museo de Art Déco y Art Nouveau). Por tanto, si el Ayuntamiento aceptase la propuesta, Resuena sería un proyecto que asimismo colaboraría en beneficiar no solo a los participantes, sino también al resto del alumnado. Además, también se plantea que la participación en el proyecto ofrezca créditos extra a los alumnos a modo de reconocimiento¹¹.

Primeras actividades de Resuena y resultados

Hasta la fecha, se han realizado dos conciertos con Resuena como proyecto. El primero, que contaba con una temática navideña, se celebró en la Asociación de Familiares de Enfermos de Alzheimer (AFA) el pasado 13 de diciembre de 2023.

Al ser la primera actividad, estuvieron presentes algunos pequeños obstáculos, como la escasa difusión del proyecto, ya que este todavía no había sido formalizado ni se había difundido el cuestionario de Google, por lo que la participación del alumnado pudo ser posible gracias al «boca a boca» y no fue hasta el día previo al concierto que se confirmó el programa. A pesar de ello, el concierto fue todo un éxito y causó un buen recibimiento por parte de los pacientes y terapeutas¹². Estuvo presente una escucha atenta y los asistentes interaccionaban con los músicos. Se interpretaron clásicos con piano como el Danubio Azul (Johann Strauss), villancicos corales como el Adeste fideles, canciones populares con viola como My Way (Paul Anka) e incluso composiciones propias como Trece mentiras del alumno de piano Víctor Elguero.

Julia Karlsson, alumna que tocó piano a cuatro manos con su compañero Lucas Andrei Novac y cantó con el coro, cuenta que llevar a cabo un concierto así le pareció increíblemente divertido. El ambiente navideño y la colaboración con otros compañeros del centro le hizo sentirse más motivada: «Al final la experiencia casi viene más de con cuánta gente has participado, porque... Es como lo de coro, pues es como un trabajo en grupo mucho más extenso» (Julia Karlsson, entrevista personal, 15 de marzo de 2024).



Fig. 1 – Julia Karlsson y Lucas Andrei Novac interpretando con piano a cuatro manos el Danubio Azul de Johann Strauss. Autoría propia.

¹¹ Instituciones como el Conservatorio Superior de Música “Manuel Massoti Littel” de Murcia ofrecen a los participantes «un crédito de libre configuración por su participación, al que llamaremos “crédito solidario”» (Conservatorio Superior de Música de Murcia s.f.).

¹² Por supuesto, no fue así en todos los casos, pues el Alzheimer provocaba en algunos de los espectadores sentirse alterados ante tanta variedad de estímulos.

Y es que, sin duda alguna, el componente grupal es indispensable dentro de esta clase de proyectos. Se trata de un contexto en el que la música no es empleada meramente para una performance, sino para el contacto interpersonal. Música no es solamente el momento del escenario, sino todo lo que conlleva: desplazarse hasta la residencia, esperar en grupo hasta que llegue el momento de actuar, interactuar con los asistentes y hacerles compañía, reunirse después con el resto de los compañeros y comentar el concierto... Tal y como describiría Small (1999), la música no es un concepto etéreo, sino una acción. Por tanto, más que de un sustantivo deberíamos hablar de un verbo: musicar.



Fig. 2 - Adrián López tocando con su viola My Way (Paul Anka). Autoría propia.



Fig. 3 - Víctor Elguero interpretando Trece mentiras (composición propia) y algunas improvisaciones. Autoría propia.



Fig. 4 – La profesora Elena Ruiz Ortega y sus alumnos de coro interpretando villancicos y temas navideños corales. Autoría propia.

Este componente grupal no pudo tan estar presente en el segundo concierto, llevado a cabo el 1 de marzo de 2024 en la residencia de ancianos Hermanitas de los Pobres, pues al contrario que en el anterior, en este no se llegó a ofrecer una merienda para los participantes, por lo que ese momento de reunirse e intercambiar impresiones entre compañeros fue inexistente¹³, si bien una pequeña parte del alumnado y profesorado pudo tener un momento de conversación con algunos de los ancianos. María Escudero, una de las ancianas presentes con la que fue posible compartir un momento de compañía, estaba totalmente conmovida y agradecida de recibir esta visita:

Yo por ejemplo he sido bailarina y siento la música mucho. Y al sentirla se siente uno muy feliz porque estás haciendo algo que te gusta, y lo mejor de la vida que hay es hacer algo que te sientas que te encuentras feliz, que lo sientes. Y eso es lo que pasa con vosotros. (...). Lo que yo os digo a vosotros es que disfrutéis de la vida bien, porque eso es lo que queda cuando seáis mayores (...), porque si no vivís en el recuerdo, ¿de qué vivís? ¿No me veis a mí cómo estoy, imposibilitada¹⁴? Pues esos momentos que nos daís vosotros, que me hacéis recordar, y eso es lo que te hace. (María Escudero, entrevista personal, 1 de marzo de 2024)

Natalia Ossorio, alumna de guitarra, quien cantó *Alfonsina y el mar* y *Volver* junto a su compañera Luz Ramírez al piano, es consciente de la importancia de participar en estos proyectos, pues «Todos tenemos abuelos, todos tenemos padres que van a ser abuelos y nosotros seremos mayores (...)». Considera que las personas se sienten solas en las residencias, y si tocamos temas que les recuerden a su juventud trabajan la memoria¹⁵. Piensa en que podrían ser sus abuelos y eso es lo que le hace disfrutar: «Estamos estudiando música, pero que no sea solo para tocar notas y ya está. Que sirva para algo, ¿sabes? Y pensar que tantos años de estudio sirvan para que una persona se emocione o transmita algo es muy bonito» (Natalia Ossorio, entrevista personal, 21 de marzo de 2024).

¹³ Es importante tener en cuenta que no todas las instituciones cuentan con los mismos medios para ofrecer un obsequio a los partícipes. Concretamente la residencia de las Hermanitas de los Pobres puede mantenerse gracias a las providencias de terceros, tal y como describió Sor Josefina, la monja encargada de organizar el concierto (1 de marzo de 2024, entrevista personal).

¹⁴ Debido a un problema en sus huesos, utiliza silla de ruedas.

¹⁵ La elección de repertorio es un asunto a considerar para próximas ocasiones, pues gracias al momento de conversación que se pudo tener con los ancianos, se llegó a la conclusión de que ellos prefieren canciones que escuchasen en su juventud antes que repertorio que estén preparando los alumnos para las diferentes asignaturas. Aunque les agrada la música clásica, muchos de ellos no terminan de concebirla y prefieren algo que conozcan. Es por ese motivo que esto para ellos es una excelente manera de trabajar la memoria.

Para esta ocasión, el repertorio también fue bastante variado, incluyendo desde piezas del romanticismo e impresionismo, hasta el jazz, el bolero y el pasodoble. Los temas que reconocían los ancianos eran cantados e incluso bailados por ellos, algo que también sucedió en AFA. Sor Josefina (1 de marzo de 2024, entrevista personal), quien nos acompañó a lo largo del evento, cuenta lo siguiente: «Cuando veo disfrutar a los ancianos, es lo único que me llena. (...), las últimas canciones que habéis tocado y habéis cantado, todos los ancianos por detrás cantando, pues eso te llena el corazón, te llena la vida. Lo que buscamos nosotras: hacer felices a los ancianos (...)».



Fig. 5 – Natalia Ossorio (voz) y Luz Ramírez (piano) interpretando Alfonsina y el Mar (Ariel Ramírez) y Volver (Carlos Gardel). Autoría propia.



Fig. 6 - Julia Karlsson tocando en solitario Polonesa op. 40 n°1 (Chopin) y My Funny Valentine (Rodgers y Hart). Autoría propia.



Fig. 7 – Alonso Parada (piano) e Irene Sánchez (flauta) interpretando *Beau Soir* (Debussy), *Sicilienne* (Fauré), *Quizás, quizás, quizás* (Osvaldo Farrés), *Bésame mucho* (Consuelito Velázquez) y *La morena de mi copla* (Alfonso Jofre de Villegas y Carlos Castellano). Autoría propia.

Conclusiones: ¿Estamos preparados para afrontar esta serie de proyectos?

Con todo esto, se ha podido apreciar la relevancia y necesidad de llevar a cabo este tipo de proyectos. No obstante, si bien ambos conciertos resultaron un éxito, la iniciativa a unirse al proyecto por parte de alumnado y profesorado ha sido escasa. Mayoritariamente se consiguieron intérpretes gracias al «boca a boca» más que a la difusión por mensajería y redes sociales. Algunos alumnos partícipes del último concierto mencionaban que había compañeros que ni siquiera habían escuchado qué era Resuena a pesar de haber sido mencionado en varias ocasiones. Por supuesto, el error procede en gran medida por parte de la organización, pues la difusión no ha sido la suficiente. Pegar carteles por los pasillos e insistir por más redes sociales aparte de WhatsApp son dos importantes aspectos a mejorar, si bien la colaboración por parte de la comunidad es imprescindible para que el proyecto pueda crecer.

En nuestra vida cotidiana vivimos estancos en mundos totalmente separados, y muchas veces nos desentendemos por completo de la existencia de este tipo de iniciativas, incluso si nos parecen de lo más admirables. Ya no se trata de una falta de tiempo, porque son actividades que no requieren una gran preparación, sino más bien una carencia de consciencia de lo que puede significar participar en ellas. A fin de cuentas, seguimos una rutina semanal que nos es compleja de interrumpir, pues el nivel de exigencia y el volumen de trabajo son elevados. Pero entonces, ¿por qué somos músicos? ¿Hacia qué tipo de «excelencia» aspiramos? ¿Acaso no nos estamos condenando a inducirnos en un bucle eterno de búsqueda de perfección cuando realmente deberíamos estar aquí para disfrutar? ¿Hacemos música para nosotros o para los demás? ¿Incluimos en nuestra rutina el hacer algo por «el Otro»?

Tal vez sean preguntas que debemos formularnos en más ocasiones para concebir la música y sus usos desde otra perspectiva. El arte de por sí causa un impacto con el mero hecho de existir, y con todas las herramientas y conocimientos con los que contamos podemos hacer de la música una excelente mediadora del cambio social.

Bibliografía

- Acercamiento Solidario. En línea. Conservatorio Superior de Música de Badajoz. [s. f.]. Disponible en: https://csmbadajoz.es/?page_id=2488. [consultado el 19/04/2024].
- AEC SMS (2017-2021) - Creative Europe Network. En línea. AEC. [s. f.]. Disponible en: <https://aec-music.eu/project/aec-sms-2017-2021-creative-europe-network/>. [consultado el 18/04/2024].
- Artsequal: The arts as public service: Strategic steps towards equality. En línea. Artsequal. [s. f.]. Disponible en: <https://www.artsequal.fi/en/about>. [consultado el 18/04/2024].
- COSCYL Salamanca [Instagram: @coscyl]. Cuento musical: Pedro y el Lobo Órgano a cuatro manos Sergei Prokofiev

- (1891-1953) Pedroy el Lobo, Op. 67 Transcripción ... Publicación. 02/04/2024. Disponible en: Instagram, https://www.instagram.com/reel/C5RHe24I7J6/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. [consultado el 20/04/2024].
- El poder de la Música*. En línea. Conservatorio Superior de Música de Murcia. [s. f.]. Disponible en: <https://csmmurcia.com/el-poder-de-la-musica/>. [consultado el 13/04/2024].
- FERNÁNDEZ-CARRIÓN QUERO, Marta. *Proyectos musicales inclusivos*. En línea. Tendencias pedagógicas, 2011, n.º 17, pp. 74–82. ISSN 1133-2654. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3653720.pdf>. [consultado el 06/04/2024].
- GAUNT, Helena, Celia DUFFY, Ana CORIC, Isabel R. DELGADO GONZÁLEZ, Linda MESSAS et al. Musicians as “makers in society”: a conceptual foundation for contemporary professional higher music education. En línea. *Frontiers in Psychology*, vol. 12 (2021). ISSN 1664-1078. Disponible en: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.713648>. [consultado el 06/04/2024].
- MORENO TARJUELO, Estela. *Conciertos de carácter social en España*. En línea. Trabajo fin de grado. Jaén: Universidad de Jaén, 2020. Disponible en: CREA: Colección de Recursos Educativos Abiertos, <https://hdl.handle.net/10953.1/15757>. [consultado el 06/04/2024].
- PALACIOS GARRIDO, Alfredo. “El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas”. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, vol. 4 (2009), pp. 197–211. ISSN 1886-6190.
- SÁNCHEZ, Paco. “Escuchó en la UCI del Morales Meseguer a una violonchelista y le faltaban palabras de agradecimiento”. En línea. *Cadena SER*, 19/12/2023. Disponible en: <https://cadenaser.com/murcia/2023/12/19/escucho-en-la-uci-del-morales-meseguer-a-una-violonchelista-y-le-faltaban-palabras-de-agradecimiento-radio-murcia/>. [consultado el 08/04/2024].
- SMALL, Christopher. “El musicar: un ritual en el espacio social”. En línea. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 1999, n.º 4. ISSN 1697-0101. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/252/el-muscar-un-ritual-en-el-espacio-social>. [consultado el 06/04/2024].
- VEINTIMILLA BONET, Alberto y José BOTAS CARVAJAL. *Creando sinergia: práctica de acción social en proyectos educativos colaboración del Centro de Apoyo a la Integración de Oviedo (CAI) y Conservatorios de Música de Asturias*. En línea. Repositorio Institucional de Asturias (RIA), [s. f.]. Disponible en: <https://ria.asturias.es/RIA/handle/123456789/14426>. [consultado el 07/04/2024].
- What is Break the Fight?* En línea. *Break the Fight Art Business Model*. [s. f.]. Disponible en: <https://breakthefight.com/en/>. [consultado el 18/04/2024].

Transcripción realizada por los alumnos de 1º de Etnomusicología: Artur Martín, Lidia Berdejo, Ángela García y Óscar Mínguez



El golfillo del tranvía

Pinarnegrillo (Segovia)

Higinio San

♩. = 70

E-ra un cha-val muy a - le - gre pa-se a-ba to-dos los dí - as

5 las ca-lles de Bar-ce - lo - na en - gan - cha-do a los tran - ví - as

Era un chaval muy alegre
paseaba todos los días
las calles de Barcelona
enganchado a los tranvías

La niña estaba en peligro
de morir entre las llamas
y sus padres afligidos
a la Virgen suplicaban

No tenía padre ni madre
según la gente decía
y por nombre lo pusieron
el golfillo del tranvía

Cuando todos se pensaban
que la niña estaba muerta
vieron salir al golfillo
que sacaba un lío a cuestras

Todos los días se iba
enganchado a los tranvías
a la barriada de Sants
donde una fábrica había

Y delante de los padres
desliaron el bultillo
y vieron a a su hija sana
salvada por el golfillo

Y en la fábrica un jardín
y en el jardín una verja
y por dentro una muchacha
más linda que las estrellas

Los padres quieren pagarle
su buena acción con dinero
y el golfillo les contesta
nada quiero caballero

Apenas le vio al golfillo
con su boquita de risa
le da un papel envuelto
las sobras de la comida

Yo no quiero nada más
que me dé su hija querida
hasta que puea' trabajar
las sobras de la comida

Dios te lo pague ángel bueno
no quiera dios que algún día
te vieras en un apuro
que hasta mi vida daría

Padre mío de mi alma
traite a casa a Manolito
usted tendrá un hijo más
y yo tendré un hermanito

No pasaron muchos meses
ni tampoco muchos días
en que un incendio voraz
a la fábrica envolvía

Porque él ha expuesto su vida
sólo por salvar la mía
tan sólo porque le daba
las sobras de la comida

TÍTULO	El golfillo del tranvía
SISTEMA MELÓDICO	Modo de LA en altura RE
ÁMBITO	6ª menor
MENSURA POÉTICA	Cuarteta octosilábica (8-8-8-8) con rima asonante en los versos pares
ESTRUCTURA	Simple. Anisorrítmica
ESTILO	Silábico
RITMO	Ternario compuesto: 6/8 + 3/4
GÉNERO	Género narrativo, romances de cordel
COMENTARIOS	Comienza la tonada con un recitado en el que Higinio Santos dice: «Bonita colección de cantares cantados por una joven de diez años en el pueblo de Linares, provincia de Salamanca. Tinta, la tinta, tinta, tinta, tinta, papel y sobre para escribir. Les voy a cantar a ustedes El golfillo del tranvía. Este ha sido un hecho ocurrido en Barcelona».
REFERENCIA	Ramón Marijuán Adrián y Gonzálo Pérez Trascasa (1995). La música tradicional en Castilla y Leon, Madrid: RTVE/ Música (Volumen 9, pista 20)
RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	A B C D A b c d

El golfillo del Tranvía pertenece a lo que llamamos «literatura de cordel». Esta, también conocida como «pliegos de cordel» constituye un tipo de género popular, en el que se narra un hecho o acontecimiento en prosa o verso. Su forma era la de cuadernillos impresos sin encuadernar. El nombre pliego de «cordel» hace alusión a su comercialización en tendidos de cuerda.

Tiene su origen en la península ibérica, concretamente en el romancero luso-español. Más tarde se extendieron a piezas cortas del teatro del Siglo de Oro.

El pliego consistía en un producto barato, popular, y creado para el consumo de masas. Poseen una apreciable simplicidad en el lenguaje, ya sean en prosa o en verso, además de una gran variedad temática: históricos, burlescos, satíricos, teatrales, amorosos, relacionados con crímenes, etc.

Muchos de ellos eran recitados oralmente en las villas, acompañados por instrumentos como la zanfona o la vihuela, de ahí que su principal medio de difusión corriera a cargo de vendedores ambulantes o buhoneros, con frecuencia ciegos copleros. Estos ciegos recitaban la tonada, mientras la gente se la aprendía para después comprarla.

Nos contaba María Eugenia, la hija del intérprete de esta transcripción, Higinio Santos, que él aprendió el pliego de unos vendedores ambulantes que circulaban por Pinarnegrillo (Segovia), por lo que el texto de este pliego ya se podría conocer desde años anteriores por vía oral.

Gran parte de este repertorio ha sido objeto de estudio de investigadores, entre los que destacamos a labor de Joaquín Díaz, quien además custodiaba una importante colección de pliegos expuestos en la Fundación Joaquín Díaz, en Urueña (Valladolid). La imagen que se observa a continuación, y que pertenece a la citada colección, es un pliego que

narra la historia de El golfillo del tranvía, donde se puede leer «de la película del mismo nombre de la Metro. Por Francisco Martínez». La Metro Goldwyn Mayer fue una compañía de distribución y producción de películas, actualmente propiedad de Amazon. Tras revisar el catálogo de la cinematográfica no hemos podido encontrar la cinta donde se ubica esta copla. Sobre Francisco Martínez, tampoco encontramos referencias, sin embargo, sí que podemos afirmar que la imprenta donde fue impreso este pliego es Santamaría, ubicada en Burgos. En la parte posterior del pliego aparecen tres textos más: Santa Madre de Pepe Blanco, La primera comunión de Juanito Valderrama y Las muchachas de la plaza España, sin autoría señalada y con un subtítulo que reza Canción Veguine [sic].



Fig. 1. Fundación Joaquín Díaz PL 551

Bibliografía

- CARO BAROJA, Julio (1968). "Ensayo sobre la literatura de cordel" en Revista de Occidente, vol. I. Madrid.
- DÍAZ, Joaquín (1992). Coplas de ciegos: antología. Valladolid: Ed. Ámbito. Mapping Pliegos [en línea]: <http://biblioteca.cchs.csic.es/MappingPliegos/> [30 de abril, 2024]
- Universidad de Jaén (s.f.) Corpus de literatura oral: El golfillo del tranvía. <https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/0193r-el-golfillo-del-tranvia>
- María Eugenia Santos, comunicación personal, 16 de enero de 2024.

CORRIDO

Zamora

$\text{♩} = 170$

Sa-lí-a bai-lar mo-ci-tas sa-lí-a bai-lar mo-ci-tas sin co-bar-dí
a la ver-güen-za en el bai-le ya es-tá per-di-da. Sa-lí-a bai-lar, mo-
ci-tas, sin co-bar-dí a Al-gún dí-a ig-no-ra-ba y al-gún dí-a ig-no-
ra-ba lo que aho-ra e-o ¡las vuel-tas que da el mun-do! ¡vál-ga-me el ci-e-lo!
Al-gún dí-a ig-no-ra-ba lo que aho-ra ve-o
Al-gún dí-a qui-se ser hi-ja y nue-ra de tus pa-dres Di-cen
que no les cua-dra-ba bus-quen o tra que les cua-dre. Di-cen que no me
quie-res y le re-ga-las ya la no-che le lle-vas las a-ve-lla-nas.

34 Sé can - tar y sé bai - lar _____ sé to - car la pan - de - re - ta

39 el que se ca - se con - mi - go _____ lle - va mú - si - ca com - ple

43 ta. Di - cen que no me qui - res por - que soy po - bre más po - bre es la ci

46 güe - ña y vi - ve en la to - rre Al - gún dí - a ma - ji - to y al - gún dí - a ma

50 ji - to ma - jo al - gún dí - a a cuan - to más te mi - ra - ba más te que rí - a

54 Al - gún dí - a ma - ji - to ma - jo al - gún dí - a _____ Có - mo quie - res que

59 vi - de _____ có - mo quie - res que ol - vi de _____ tan de re - pen - te a quien tan - to ca

62 ri - ño le tu - ve siem - pre Có - mo quie - res que ol - vi - de _____ tan de re - pen - te _____

Pandereta 

El término corrido hace referencia a un tipo de género bailable binario cuya plantilla rítmica, así como su coreografía e interpretación (voz o instrumentos) puede presentar diferentes variantes según el ámbito geográfico. Según Calos A. Porro (2001: 46) se popularizaron especialmente en el norte de Palencia, Soria, León y Burgos, lugares en los que dicho género adquiere diferentes denominaciones como «aguidillos, brincadillo, a lo menudito, el saltado, etc.». Según el etnógrafo, Zamora y León son las únicas localizaciones en las que se emplea el término «corrido» (2001: 46).

Miguel Manzano (1991: 396) puntualiza que el término «corrido» se emplea principalmente en la zona Sur de León, en territorio Sanabrés y en algunas localizaciones de Zamora que colindan con León. En el Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral (2007), añade que en Segovia existe el «baile corrido de rueda», del que describe que, «después del baile llano, se interpretaban los “bailes corridos”» (Manzano, 2007: 928). También existe el «fandango corrido» en Salamanca, muy parecido al «brincao» de Peñaparda y el «repituetean» que se interpreta en El Payo (Manzano, 2007: 918).

La tonada transcrita en este artículo es un caso peculiar ya que Manuel García Matos la concibe como una única tonada. De hecho, el folklorista lo titula «Corrido», en singular. Sin embargo, a través de la transcripción y el análisis, descubrimos que el audio contiene dos corridos intercalados.

Las razones que justifican esta conclusión son, por una parte, la existencia de dos medidas poéticas diferenciadas. En el caso del primer corrido titulado «Salir a bailar mocitas», se trata de una seguidilla; mientras que el segundo, «Dicen que no me quieres» (señalado en la partitura en azul), presenta una cuarteta octosilábica en la copla y seguidilla en el estribillo. Por ende, además de las diferencias en la medida poética, muestran diferencias en la estructura, siendo el primero simple y el segundo compuesto. Por otra parte, en el audio podemos escuchar que el ritmo de la pandereta se desestabiliza en el segundo 00:35 y en la siguiente entrada de la voz, la informante comienza a cantar

«Dicen que no me quieres», en vez de continuar con el corrido que estaba interpretando. El hecho de que incluyera una nueva tonada pudo verse motivado por un fallo memorístico del momento y, dado que antiguamente las grabaciones suponían un gasto económico importante y no había cabida a repeticiones, la informante continuó cantando para evitar parar la grabación. Finalmente, en el minuto 01:30 retoma el primer corrido.

Debido a la singularidad de este caso, se ha elaborado una transcripción del audio entero en el que se ha señalado en azul el segundo corrido. En cuanto al análisis, cada tonada ha sido estudiada de forma individual ya que no comparten ninguna relación en cuanto a la música o al texto.

Bibliografía

- Manzano Alonso, Miguel (1991). Cancionero leonés (Vol. I, tomo II). Diputación Provincial de León.
- Manzano Alonso, Miguel (2007). *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral: Aspectos musicales* (Vol. 1, I). Asociación Española de Organizaciones de Festivales de Folklore.
- Porro, Carlos A. (2001). «Denominaciones locales y nombres de bailes y danzas tradicionales de Castilla y León». *Revista de folklore*, N.º 248. Recuperado de: <https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=2485> [26/01/2023].

TÍTULO	Salir a bailar mocitas (Corrido)		
LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA	Zamora		
SISTEMA MELÓDICO	Modo de DO altura SOL		
ÁMBITO	7ª menor	PRÁCTICA	Vocal
ESTRUCTURA	Simple	RITMO	Cuaternario simple: 4/4
MENSURA POÉTICA	Seguidilla con rima asonante en los pares	ESTILO	Silábico, anisorritmia
GÉNERO	Género funcional, baile binario de subdivisión binaria. Corrido		
RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	A B C D E a a b c d		
REFERENCIA	García Matos, Manuel (1992). «Corrido», en <i>Magna antología del folklore musical de España</i> : Interpretado por el pueblo español, disco 6, pista 4.		

TÍTULO	Dicen que no me quieres (Corrido)		
LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA	Zamora		
SISTEMA MELÓDICO	Modo de DO altura SOL		
ÁMBITO	5ª justa	PRÁCTICA	Vocal
ESTRUCTURA	Compuesta	RITMO	Cuaternario simple: 4/4
MENSURA POÉTICA	<ul style="list-style-type: none"> Copla: Cuarteta octosilábica con rima asonante en los pares Estríbillo: Seguidilla con rima consonante en los pares 	ESTILO	Silábico, anisorritmia
GÉNERO	Género funcional, baile binario de subdivisión binaria. Corrido		
RELACIÓN TEXTO-MÚSICA	A B A B' C D E D →→a b c d e f g h		
REFERENCIA	García Matos, Manuel (1992). «Corrido», en <i>Magna antología del folklore musical de España</i> : Interpretado por el pueblo español, disco 6, pista 4.		

«SHOUTS OF KAHE'ARAWA»: PROPUESTA DE TRANSCRIPCIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN DEL PUEBLO 'ARE 'ARE

Carolina Monreal Román, Mauro Portela Pousa
y Laura Silva Huerta

HUGO ZEMP, EL PUEBLO 'ARE 'ARE Y LA GÉNESIS DE 'ARE 'ARE MUSIC (1979)

Hugo Zemp es un etnomusicólogo nacido en Basilea (Suiza) en 1937. Titulado en Musicología y Antropología en la Universidad de Basilea (1958-1961) y en Percusión en el Conservatorio de Basilea (1957-1960) (Discogs), es conocido por los documentales que ha rodado en distintas áreas de África, Asia y Suiza¹¹. Ha sido investigador en el Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) del Departamento de Etnomusicología del Musée de l'Homme (París), desde 1967 hasta su jubilación, en 2004 (Documentary Educational Resources). A su vez ha impartido cursos de producción de documentales en la Universidad de Nanterre (París).

Cuando todavía era estudiante, presentó en una conferencia de antropología los resultados de su trabajo de campo en el pueblo dan (Costa de Marfil). Allí conoció al antropólogo Daniel de Coppet (1933-2002), quien le mostró algunas grabaciones que había realizado en las Islas Salomón. Fascinado por las músicas que acababa de escuchar, Zemp decidió acompañar a Coppet en su próximo viaje (Zemp 2013). Fue en 1969 cuando tomó contacto por primera vez con los 'are 'are.

Los 'are 'are son un pueblo que ocupa el sur de la isla Malaita (Islas Salomón, Melanesia). Su idioma, llamado también 'are 'are, es una de las 87 lenguas nativas que poseen las Islas Salomón, un país con tan solo 707.851 habitantes en 2021 (Oficina de Información Diplomática del Ministerio de Asuntos Exteriores). No obstante, la lengua oficial es el inglés pidgin.

El área geográfica que habitan se divide en dos partes: el sur, de donde proceden los jefes hereditarios, y el norte, donde viven otros hombres de poder dedicados a organizar fiestas fúnebres. Ambos grupos son conocidos como *aaraha*. Esta división geográfica también determina sus géneros musicales. Mientras en el sur comúnmente se cantan canciones vinculadas a la cotidianidad (canciones de remar, canciones de martillar...), en el norte se interpretan cantos de adivinación (Zemp 2013).

Si bien su religión se basaba en el culto a los ancestros, en la actualidad la población 'are 'are es mayoritariamente cristiana. Los cristianos católicos de la Catholic Church y los anglicanos de la Melanesian Church mantuvieron la interpretación de música tradicional durante el culto. Sin embargo, los bautistas de la South-Sea Evangelical Church prohibieron el uso de música tradicional en las ceremonias religiosas, ya que era considerada por ellos «música del diablo». Es por ello que comenzaron a interpretar unos himnos de origen norteamericano con acompañamiento de guitarra y ukelele considerados por algunos etnomusicólogos como *Panpacific Pop* (Zemp 2013). Los 'are 'are, conscientes de la situación, comenzaron a distinguir dos tipos de música: su propia «música autóctona tradicional» ('*au or nuuha ni tootoraha*) de la «música de los blancos» ('*au ni haka*).

¹¹ Algunos de estos documentales son *A Swiss Yodelling Series: "Jüüzli" of the Muotatal* (1987), *The Song of Harmonics* (1990) y *The Feast-Day of Tamar and Lashari* (1998).

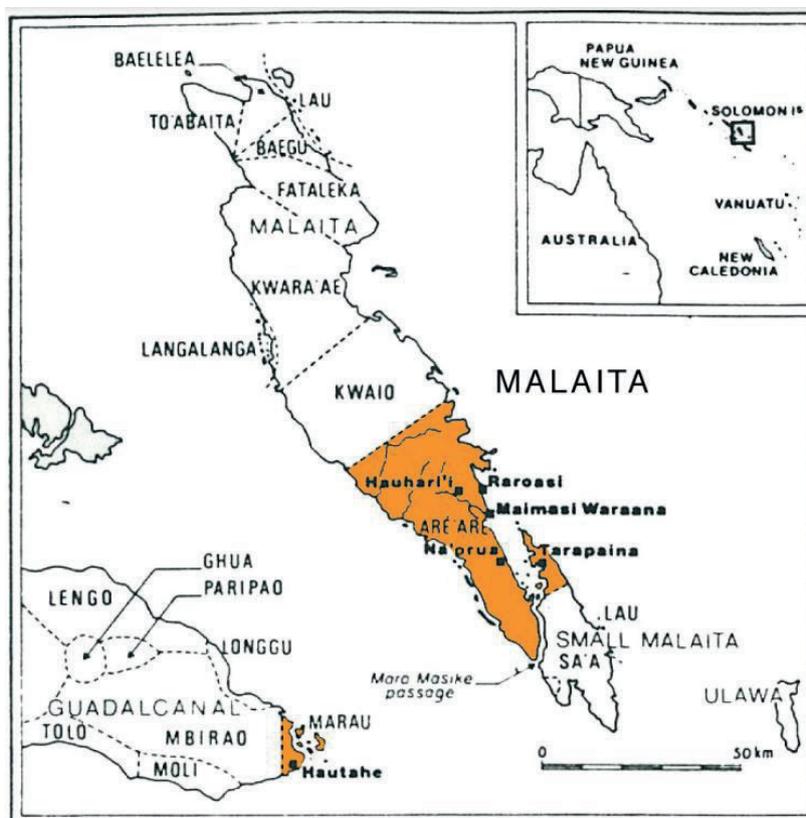


Fig. 1 - Mapa de Malaita y Guadalcanal que muestra el territorio habitado por los 'are 'are (Zemp 2013).

Su experiencia con los 'are 'are le inspiró a regresar a Islas Salomón en 1975 para grabar *'Are 'are Music*, un documental que saldría a la luz en 1979. Su objetivo era mostrar y visibilizar los diferentes géneros de la música tradicional 'are 'are, la cual estaba siendo tapiada por la influencia de la música occidental:

In order to be able to study traditional music, I had to show unambiguously that I was on the side of those who performed it. I could not be a neutral observer. I chose the "side of custom" (*po'o ni tootoraha*) at the expense of the "church side" (*po'o ni sukuru*); this was a precondition necessary to gain the confidence of the traditional musicians².

El proceso de rodaje fue extenso. La escasa cantidad de carretes y la falta de contexto causaron que Zemp tuviera que realizar varios viajes. Gracias a ello pudo conocer a 'Irisipau, un músico que pudo facilitarle toda información sobre la música 'are 'are.

² "Para poder estudiar la música tradicional, debía mostrar inequívocamente que estaba de parte de quienes la interpretaban. No podía no ser un observador neutral. Elegí el 'lado de la costumbre' (*po'o ni tootoraha*) a expensas del 'lado de la iglesia' (*po'o ni sukuru*); era una precondition necesaria para ganarme la confianza de los músicos tradicionales» [traducción propia]. *Ídem*.



Fig. 2 – Grabación del ensemble de flautas de Pan 'au paina en la aldea de Hauhari'i, 1975. Imagen tomada por Ada Zemp-Martinkus (Zemp 2013).

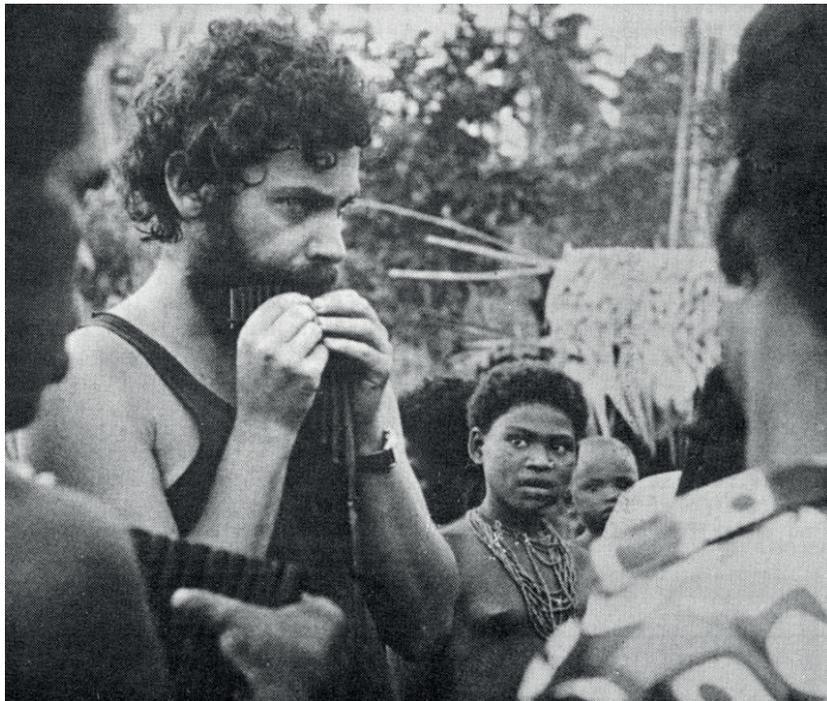


Fig. 3 – Hugo Zemp tocando con un conjunto de flautas de pan 'au tahana en el festival en honor al Jefe Supremo de 'Are'are, Ariki Nono'ohimae Eerehau, en la aldea de Kiu. Foto BSI (Islas Salomón Británicas) News Sheet, núm. 21, 1974 (Zemp 2013).

SISTEMA MUSICAL Y ORGANOLÓGÍA DE LOS 'ARE ARE

La concepción musical de este pueblo es realmente interesante, ya que su forma de conceptualizar la música va ligada al vocabulario cotidiano que emplean. En este caso, se tratará el caso de la música realizada con su flauta de Pan que, aunque normalmente se toca soplada y en conjuntos instrumentales, también se puede interpretar golpeada como en el caso presente transcrito; pero la afinación de los tubos es, obviamente, la misma. La afinación de las flautas de Pan está fuertemente influida por su forma de elaboración. Los constructores de estos instrumentos antiguamente, de forma tradicional, lograban las medidas utilizando las distancias naturales de la mano, sin embargo, cuando Zemp realizó su trabajo de campo, ya pocos artesanos sabían elaborar estas flautas de esta manera, se construía más bien, copiando como referencia un modelo antiguo preexistente.

Lo primero que conviene entender de su forma de concebir la música es que, cuando los intérpretes se refieren a las notas o los intervalos, van a hacer referencia a un bambú ('au en su idioma), es decir, un tubo en específico de la flauta, de esta manera, la interválica será la *aahoa* (distancia entre dos lugares físicos), entre dos 'au (bambúes).

El intervalo básico de su sistema melódica es la 2ª equiheptafónica o *rapi'au*. *Rapi* hace referencia a "gemelos de diferente sexo", con lo cual se refiera a lo que suena ("de distancia") al soplar dos bambúes específicos, este intervalo puede ser tocado por dos personas simultáneamente o de forma sucesiva, pero principalmente se toca de forma armónica en los conjuntos de flauta de Pan. Este curioso intervalo es el resultado sonoro de dividir una octava en 7 partes iguales.

Otro de los intervalos que resultan de este instrumento es una tercera neutral que es el resultado de sumar dos distancias de 2ª equiheptafónica. El término que se emplea es *hoa ni'au*, que significa literalmente "alejamiento", con lo que en esta concepción se entiende que este intervalo "se aleja" del intervalo básico de segunda. Se concibe principalmente de forma melódica, entendiéndose de forma armónica solo en el conjunto de flautas 'au *paina*.

Los 'are 'are definen una distancia más bajo el término *hari'au*, que significa "el que se desvía", porque hace referencia, efectivamente a una "desviación" auditiva con respecto al intervalo de 2ª equiheptafónica, es como una segunda "básica" (equiheptafónica), pero un poco más "separada": la 2ª mayor. El término *hari* se aplica, por ejemplo, en el lenguaje cotidiano para expresar la "separación" de dos hermanos que se marchan a vivir en diferentes casas. Algunos músicos que ejecutaban la flauta de Pan en su conjunto 'au *pana* para referirse al sexto o incluso primer tubo. Este intervalo se interpreta exclusivamente de forma melódica.

Este pueblo cuenta con un intervalo más que conforma la escala de estas flautas; la octava o *suri'au*. La curiosidad de este intervalo viene de que el término *suri* se podría traducir dentro del contexto musical como "seguir" (también se emplea el término *aano suri*, que sería como "seguir gateando"). Esto es debido a que, en algunos de los conjuntos de flautas de pan, se doblan las voces a la octava y el instrumento "pequeño" (*masika*), "sigue" (*suri*) al "grande" (*paina*) copiando su línea melódica y doblándolo a la octava. Normalmente cuando se aprende a ejecutar este instrumento el aprendiz va siguiendo con la mirada, en su instrumento más pequeño (*masika*), los movimientos que va haciendo el maestro en su instrumento más grande (*paina*), sonando conjuntamente intervalos paralelos.

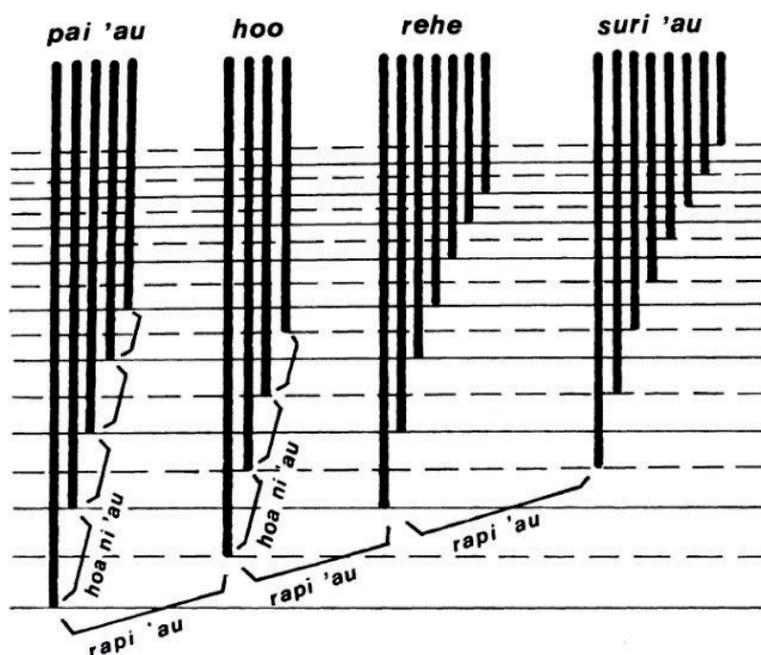


Fig. 4 - Distancias flauta 'are 'are (Zemp 1979).

Otro concepto musical relacionado con la concepción musical de los 'are 'are es los *ro'u mani'au* o "segmentos melódicos". Este término expresa literalmente "pliegue" o "unión" (musical), ya que, lo que se busca transmitir es una direccionalidad en la melodía; por ejemplo *hi hu'a*, en dirección al agudo y *hi uur*, en dirección al grave. Estos son ejemplos de segmentos transcritos por Hugo Zemp (Ver. Fig. 5)



Fig. 5 - Transcripción de segmentos melódicos (Zemp 1979).

Dos de los segmentos melódicos más utilizados son el “ostinato” (*uui ta’a po’o*), es decir una línea melódica repetida en bucle; suele ser típica en los conjuntos de varios músicos y la “secuencia con transposición” (*haimaanha*), que hace referencia a un fragmento melódico (secuencia) que luego se repite pero transportado a otra intervállica. Como se puede observar, el uso de frases y su repetición en ciclos es algo frecuente en esta música. A continuación dos ilustraciones-ejemplo de ostinato y secuencia con transposición transcritas respectivamente:



Fig. 6 - Transcripción de segmento melódico: ostinato (Zemp, 1979).

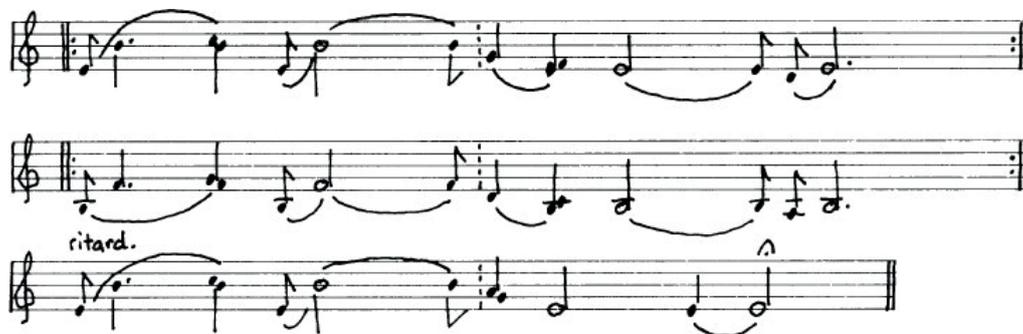


Fig. 7 - Transcripción de segmento melódico: secuencia con transposición (Zemp 1979).

«SHOUTS OF KAHE'ARAWA»

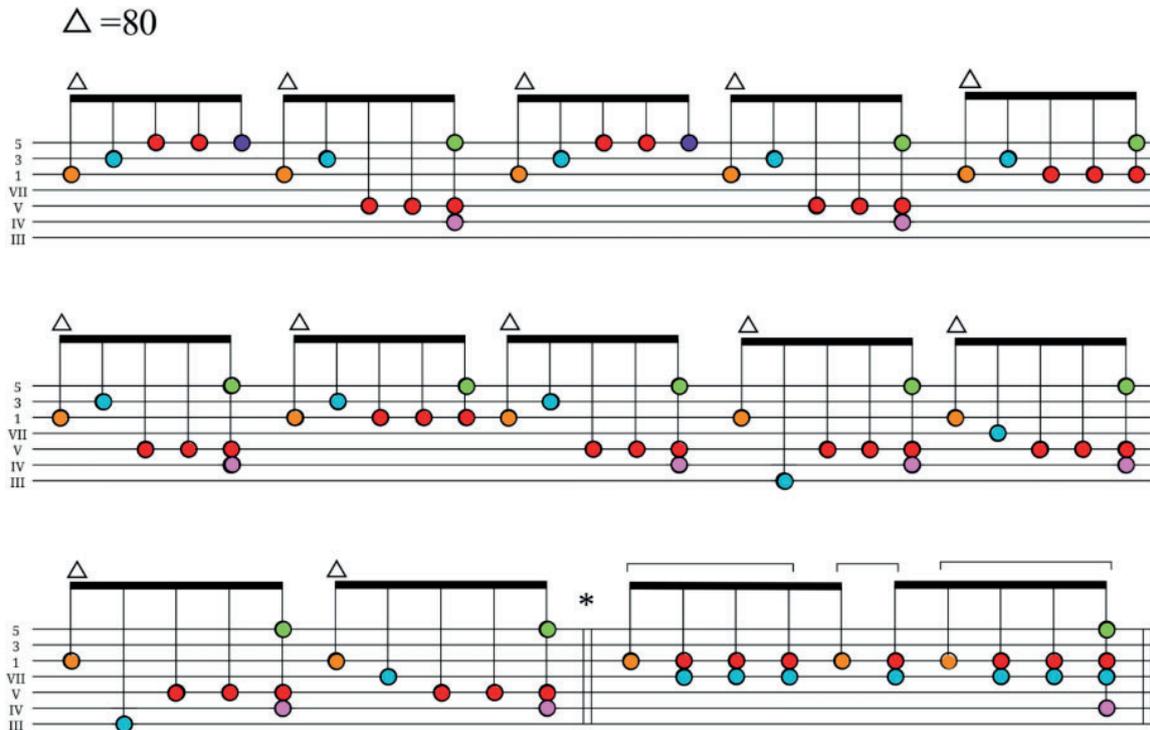


Fig. 8 – Transcripción de *Shouts of Kahe'arawa* (autoría propia).

La transcripción corresponde a la tonada *Shouts of Kahe'arawa*, la cual aparece en la décima escena (01:15:56) de *Áre 'are Music*. Esta es interpretada por el ya mencionado 'Irisipau, quien utiliza *stamping tubes* o *'au ni mako* (Zemp 2013). Se trata de un compendio de doce tubos de bambú, cuyo extremo inferior está cerrado. Pueden utilizarse en ensemble o en solitario.

Si se tocan en ensemble, los tubos se reparten en tres voces: *ke'etou*, *aarita'i* y *hoo*. En cambio, si es una sola persona la que los hace sonar, entonces utiliza diez tubos; uno en cada pie (*hoo*) y cuatro en cada mano (*ke'etou* con la derecha y *aarita'i* con la izquierda). Estos instrumentos son utilizados para la música de entretenimiento (Zemp 2013).



Fig. 9 - *'Au ni mako* interpretados a trio (Zemp 2013).



Fig. 10 - 'Au ni mako interpretados en solitario por 'Irisipau (Zemp 2013).

Para crear la notación, se ha evitado el uso de pentagrama, aunque se ha utilizado un método bastante parecido. Las líneas horizontales indican las siete notas distintas que suenan a lo largo de la grabación, y aparecen ordenadas de agudo a grave (de arriba abajo), para poder relacionar visualmente los tubos cortos con las líneas transversales cortas, y los largos con las largas. A la izquierda de cada una de las líneas que indican la altura, se ha apuntado un número asociado cada uno a una nota.

El sistema utilizado para numerar la escala sacada de los sonidos de los tubos está basado en el que utiliza Béla Bartók en su libro *Escritos sobre música popular* (Bartók 1990). En él, selecciona una nota como nota base, *tonus finalis*, y la asocia con el número arábigo 1. La nota siguiente con el 2, la siguiente con el 3, y así hasta la más aguda de la melodía. La octava grave de la escala que se construye se indica con los mismos números, pero en el sistema numérico romano.

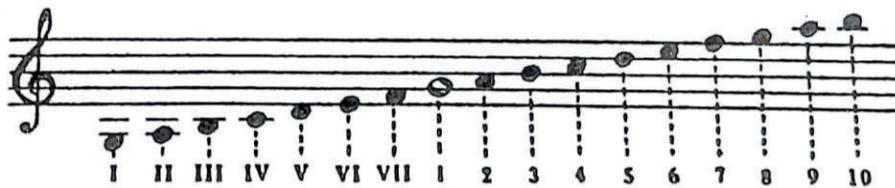


Fig. 11 – Sistema utilizado por Béla Bartók (Bartók 1990).

Siguiendo este sistema, se ha creado la siguiente escala, traducida a la notación occidental, con los sonidos de los tubos. Se ha tomado como *tonus finalis* el Re, ya que es la primera de cada grupo de cinco notas, y la que marca el pulso de toda la pieza.

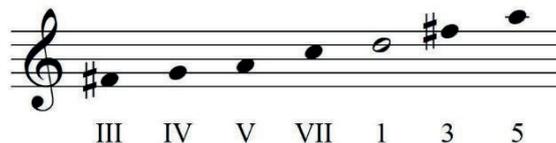


Fig. 12 – Escala saca de los sonidos de los tubos (autoría propia).

Los colores indican si el golpe se produce con los tubos *hoo*, los *ke'etou* o los *aarita'i*. Así, el círculo rojo indica los golpes con los palos de la mano derecha, el azul los de la mano izquierda, el rosa los del pie derecho y el verde los del pie izquierdo. Al darse el caso de que se da al mismo tiempo con más de un palo a la vez, aparecen, a mayores, el círculo morado, que indica un golpe con la mano derecha más el pie izquierdo, y el naranja que indica un golpe con ambas manos. En la siguiente ilustración se ha señalado la relación entre las siete líneas horizontales y los diferentes tubos.



Fig. 13 – Leyenda del significado de los colores (autoría propia).

Se observa de esta manera que los tubos hoo se corresponden con los sonidos IV (pie derecho) y 5 (pie izquierdo); los ke'etou con los sonidos V, 1 y 5; y los aarita'i, los III, VII, 1 y 3.

Los triángulos que se muestran encima de cada grupo de cinco notas, indican el pulso regular de la melodía. Tras haber escuchado la grabación tanto a velocidad normal como a velocidades menores ($\times 0'75$ y $\times 0'5$) y no haber llegado a una conclusión clara, se exponen las tres posibles interpretaciones rítmicas de cada uno de los grupos de cinco notas:

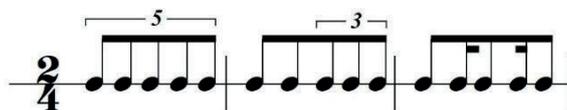
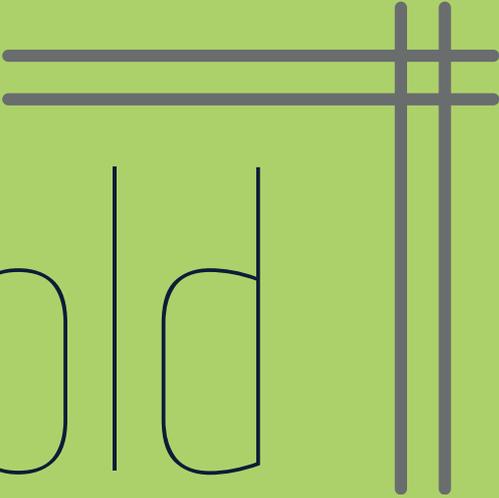


Fig. 14 – Posibles interpretaciones rítmicas (autoría propia).

No se ha notado el fragmento entero, ya que los doce primeros grupos de cinco sonidos se repiten un total de tres veces. Una vez acaban estas repeticiones, Manolo finaliza la interpretación con el fragmento final, marcado con un asterisco. Estos dos grupos finales, separados entre líneas dobles, rompen con la rítmica de los grupos anteriores, hecho que se ha indicado con unos corchetes encima de estos grupos.

Bibliografía

- BÁRTOK, Bela. Sobre el método de transcripción. En: BÁRTOK, Bela. *Escritos sobre música popular*. Madrid, España: Siglo XXI Editores, 1997. Págs. 199-221. ISBN 968-230375-3.
- Disogs: *Hugo Zemp* [en línea] [fecha de consulta: 18 de enero de 2024]. Disponible en: <https://www.discogs.com/es/artist/925969-Hugo-Zemp>
- Documentary Educational Resources: *Hugo Zemp* [en línea] [fecha de consulta: 18 de enero de 2024]. Disponible en: <https://www.der.org/resources/filmmaker-bios/hugo-zemp/>
- Oficina de Información Diplomática del Ministerio de Asuntos Exteriores: *Islas Salomón* [en línea] [fecha de consulta: 18 de enero de 2024]. Disponible en: https://www.exteriores.gob.es/Documents/FichasPais/ISLASSALOMON_FICH A%20PAIS.pdf
- ZEMP, Hugo. Aspectos de la teoría musical 'Are 'Are. En: *Ethnomusicology*. 1979. Vol. 23, n. ° 1, págs. 5-39. ISSN 00141836. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/851365>
- ZEMP, Hugo. Filming Music and Looking at Music Films. En: *Ethnomusicology*. 1988. Vol. 22, n. ° 3, págs. 393-427. ISSN 00141836. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/851939>
- ZEMP, Hugo. 2013. *Study Guide: 'Are 'are Music and Shaping Bamboo* [libreto]. 'Are 'are Music & Shaping Bamboo, VHS cassette [consulta: 18 de enero de 2024]. Disponible en: <http://www.der.org/resources/guides/are-are-music-study-guide.pdf>



Reinhold
Glière

Huit Morceaux pour Violon et Violoncelle
Eight Pieces for Violin and Cello
Op. 39

Alternative violin part for
Clarinet B \flat

Ed. Ana FERNÁNDEZ FERRER
Salamanca 2022



Prefacio

Reinhold Glière (1875-1956) compuso sus 8 piezas para violín y violoncello Op. 39 en 1909 al poco de llegar a Moscú desde Berlín. La obra está dedicada a Boris Kaliushno.

En esta edición se ha transportado y arreglado la voz de violín para que pueda ser tocada con un clarinete en Si \flat . La línea de violoncello se ejecuta en la tonalidad original. Se han modificado ciertos pasajes por razones técnicas: dobles cuerdas y trémolos. Estos cambios se han llevado a cabo con diferentes criterios: en algunos pasajes se han ido alternando las notas, como puede ser en los primeros compases del primer movimiento, *Prélude*, o en el c. 15:



En otros pasajes, como en el c. 47 del tercer movimiento, *Berceuse*, se ha optado por cambiar la figuración de manera que suenen todas las notas originalmente escritas:



En el último tiempo del c. 22 del primer movimiento, *Prélude*, el violín también tiene escritas dobles cuerdas mientras que el violoncello tiene una nota larga. Para adaptar ese compás, las notas inferiores del violín deberían ser tocadas por el violoncello junto con su nota original, quedando el compás de la siguiente manera:



En el último movimiento, *Étude*, se han eliminado los trémolos en la parte de clarinete. Se sugiere que, cuando estas piezas vayan a ser tocadas con un violoncello, se eliminen igualmente los trémolos de este último instrumento.

Este arreglo se ha realizado con la finalidad de ampliar el corto repertorio camerístico para clarinete y violoncello. Igualmente, la voz de violoncello también se podría arreglar para que pudiese ser interpretada con un fagot o con un clarinete bajo. Como anexo, se incluye la partitura general editada por Jurgenson en 1909 y la particella de violoncello, igualmente editada por Jurgenson y reimpresa por Robert Forberg en Bonn (posterior a 1950).

Ana FERNÁNDEZ FERRER

Salamanca, 2022

Preface

Reinhold Glière (1875-1956) composed his 8 pieces for violin and cello Op. 39 in 1909 shortly after arriving in Moscow from Berlin. The work is dedicated to Boris Kaliushno.

In this edition the violin part has been transposed and arranged so that it can be played with a B \flat clarinet. The cello part is played in the original key. Certain passages have been modified for technical reasons: double strings and tremolos. These changes have been carried out with different criteria: in some passages the notes have been alternated, as it can be in the first measures of the first movement or in measure 15:



In other passages, such as in measure 47 of the third movement, *Berceuse*, it has been decided to change the figuration so that all the originally written notes sound:



In the last beat of c. 22 of the first movement, *Prélude*, the violin also has double strings written while the cello has a long note. To adapt that measure, the lower notes of the violin should be played by the cello along with its original note, leaving the measure as follows:



In the last movement, *Étude*, the tremolos in the clarinet part have been eliminated. It is suggested that, when this piece is to be played with a cello, the tremolos of the latter instrument should also be eliminated.

This arrangement has been made with the purpose of expanding the short chamber repertoire for clarinet and cello. Likewise, the cello part could also be arranged so that it could be played with a bassoon or bass clarinet. As an appendix, the full score edited by Jurgenson in 1909 and the cello part, also edited by Jurgenson and reprinted by Robert Forberg in Bonn (after 1950), are included.

Ana FERNÁNDEZ FERRER

Salamanca, 2022

Huit Morceaux

Clarinet B \flat

1. Prélude

Reinhold Glière (1875-1956)

Andante

p

5 **1**

poco cresc. *p*

10 **2**

cresc. *f* *mf*

15

cresc. poco a poco

20 *rit.* **3** *a tempo*

f

25

dim.

30 *p*

Orig. GLIÈRE, Reinhold. "Huit Morceaux pour violon et violoncel". Moscow, P. Jurgenson, 1909.

Violin part arranged for Clarinet B \flat by Ana FERNÁNDEZ FERRER. Salamanca 2022

anaferferrer@gmail.com

Dpto. Musicología, Conservatorio Superior de Castilla y León

Non-commercial copying welcome

2. Gavotte

Allegretto

Musical score for Gavotte, measures 1-32. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features various dynamics including piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and forte (*f*). There are three first endings marked with '1' and two second endings marked with '2'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Musette

Musical score for Musette, measures 33-44. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features dynamics including mezzo-forte (*mf*) and pianissimo (*pp*). There is one first ending marked with '4'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

45 *pp*

49 **5** *f*

53 *dim.*

58 **Tempo I** *mf*

63 **6**

67 *f*

71 **7** *p*

75 *f*

79 *rit.*

3. Berceuse

Tranquillo

p

6 *cresc.*

11 **1** *p* *cresc.* *dim.*

16 **2** *mf*

21 *cresc.*

26 *poco cresc.* *f* *p* **3**

31

36 **4** *a tempo* *poco rit.* 3 3 3 *p*

41 *cresc.* *dim.*

46 *pp* 3

4. Canzonetta

Moderato

5. Intermezzo

Andantino

Musical score for "5. Intermezzo" in G major, 6/8 time, Andantino. The score consists of ten staves of music.

Dynamics and markings include: *mf*, *f*, *dim.*, *p*, *cresc.*, and *mf*.

Rehearsal marks are numbered 1 through 5.

The score begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked "Andantino".

6. Impromptu

Poco animato

p leggiero

5 *cresc.*

10 *dim.*

15 *cresc.*

25 *mf*

34 *mf* *cresc.*

41 *f*

46

52

56

61 *dim.*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "6. Impromptu". The score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Poco animato". The score consists of ten staves of music, with measure numbers 5, 10, 15, 25, 34, 41, 46, 52, 56, and 61 indicated at the beginning of their respective staves. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*). The piece begins with a *p leggiero* marking. It features various articulations, including slurs, accents, and dynamic markings such as *cresc.*, *dim.*, *mf*, and *f*. The score concludes with a *dim.* marking and a double bar line.

7. Scherzo

Vivace

11 **1**

21 **2**

31 **3**

41 **4**

50 **5**

61 **6**

70

81 **7** Tranquillo

91 **8**

f *dim.* *fp* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *ff* *pp* *p*

101 9

Musical staff 101-110: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with a long slur over measures 101-110. Measure 105 is marked with a box containing the number 9. A hairpin symbol is positioned below the staff between measures 105 and 106.

111 10

Musical staff 111-120: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with a long slur over measures 111-120. Measure 115 is marked with a box containing the number 10. The word "cresc." is written below the staff between measures 115 and 116. A double bar line is at the end of measure 120.

121 11 Tempo I

Musical staff 121-130: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measure 125 is marked with a box containing the number 11. The tempo marking "Tempo I" is placed to the right of the staff. The dynamic "f" is written below the staff at measures 125 and 129.

131 12

Musical staff 131-140: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measure 135 is marked with a box containing the number 12. A double bar line is at the end of measure 140.

141

Musical staff 141-150: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents. A double bar line is at the end of measure 150.

151 13

Musical staff 151-160: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 155 is marked with a box containing the number 13. The dynamic "pp" is written below the staff between measures 155 and 156. The word "cresc." is written below the staff between measures 159 and 160. A double bar line is at the end of measure 160.

161 14

Musical staff 161-170: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 165 is marked with a box containing the number 14. The dynamic "f" is written below the staff at measures 161 and 165. A double bar line is at the end of measure 170.

171 15

Musical staff 171-180: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 175 is marked with a box containing the number 15. The dynamic "pp" is written below the staff between measures 175 and 176. A double bar line is at the end of measure 180.

181 16

Musical staff 181-190: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 185 is marked with a box containing the number 16. A double bar line is at the end of measure 190.

191 16

Musical staff 191-200: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 195 is marked with a box containing the number 16. The dynamic "f" is written below the staff at measure 195. The dynamic "ff" is written below the staff between measures 199 and 200. A double bar line is at the end of measure 200.

Étude

Allegro molto

p

cresc.

1

f

2

f

3

dim. *p*

pp *cresc.*

4

f

5

f

6

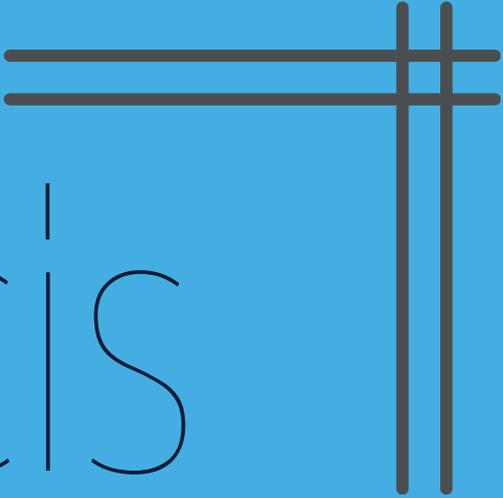
dim.

p *dim.*

pp

*Cuando esta obra sea tocada junto con un violoncello, se sugiere que este renuncie al trémolo.

*When this piece is played along with a cello, it is suggested to delete the trmolos in the cello part



Francis
Poulenc

Sonate pour Hautbois et Piano
Oboe Sonata
Fp. 185

Alternative solo part for
Clarinet B \flat

Ed. Ana FERNÁNDEZ FERRER
Salamanca 2022



Prefacio

Esta *Sonata para oboe y piano* Fp. 185 fue compuesta en 1962, el mismo año en el que el compositor escribió la *Sonata para clarinete* Fp. 184. La *Sonata para oboe* fue la última de las sonatas para instrumentos de viento madera que Poulenc compuso, ya que la *Sonata para flauta* Fp. 164 la data de 1957 y la de fagot, aunque prevista, no llegó a ser escrita. Se dice que el último movimiento, *Déploration*, cumple una función de obituario, dado que fue la última música compuesta por el compositor. La estructura de esta sonata (lento-rápido-lento) es inusual y diferente a las estructuras estándar de sonata solistas (rápido-lento-rápido o lento-rápido-rápido). En este arreglo se ha transportado la línea de oboe original para que pueda ser tocada por un clarinete en Si \flat . Se utilizará, por tanto, la parte de piano original. Más allá de la transposición de 2ª Mayor, se han realizado igualmente algunas transposiciones de 8ª con el fin de aprovechar el amplio registro del clarinete, como por ejemplo, los c. 3 y 4 del primer movimiento, *Élégie*:



El propósito de esta edición es ampliar el repertorio de clarinete con una nueva sonata de Francis Poulenc, un autor que demostró a lo largo de su carrera su amor y conocimiento de los instrumentos de viento madera.

Ana FERNÁNDEZ FERRER

Salamanca, 2022

Preface

This *Oboe Sonata* Fp. 185 was written in 1962, the same year in which the composer wrote the *Clarinet Sonata* Fp. 184. The *Oboe Sonata* was the last of the sonatas for woodwind instruments that the composer wrote, as the *Flute Sonata* Fp. 164 dates it from 1957 and the one for bassoon, although planned, was never composed. It is said that the last movement, *Déploration*, serves an obituary function, since it was the last music composed by Poulenc. The structure of this sonata (slow-fast-slow) is unusual and different from the standard solo sonatas structures (fast-slow-fast or slow-fast-fast). In this arrangement the original oboe part was transposed to be played by a B \flat clarinet. It will be used, therefore, the original piano part. In addition to the 2nd Major transposition, some 8ve transpositions have likewise been made in order to take advantage of the clarinet's wide register, e. g. measures 3 and 4 of the first movement, *Élegie*:



The purpose of this edition is to expand the clarinet repertoire with a new sonata by Francis Poulenc, an author who demonstrated throughout his career his love and knowledge of woodwind instruments.

Ana FERNÁNDEZ FERRER

Salamanca, 2022

à la mémoire de Serge Prokofieff

Sonata

for Oboe and Piano

Francis Poulenc (1899-1963)

Clarinet B \flat

I. ÉLÉGIE

Paisiblement $\text{♩} = 66$

pp

p

mf

molto

mf

p

pp

p

pp

mf

ppp

mf

ppp

mf

pp

ppp

p

mf

Orig. POULENC, Francis. *Sonata for Oboe and Piano*. Moscow, Muzyka, 1963
Oboe part arranged for Clarinet B \flat by Ana FERNÁNDEZ FERRER. Salamanca 2022
anaferferrer@gmail.com

Dpto. Musicología, Conservatorio Superior de Castilla y León
Non-commercial copying welcome

44 *tr* *pp* *f*

48 **6** Sans presser *ff*

51 *ff*

54 **7** *p* *ppp*

59 *ff* *ff*

64 **8** *pp*

67 *p*

72 **9** *p*

76 *mf* *pp* *p*

82 **10** *pp* *ff* Strictement en mesure

88 *pp* *pp*

II. Scherzo

Très animé

♩. = 160

6

12

18

23

31

37

43

48

54

ff

f

mf

f

mf

mf

ff

f

f stacc.

ff

f

tr

61 5 *ff*

68 *f*

73 *tr* 6 *ff*

80

87 7 *mf léger*

93 *fff*

99 8 le double plus lent 9 *p*

106 *mf* 10 *f* *mf*

114 *céder* 11 a tempo *sub. p*

124 *mf* *f* *p*

130 *pp* *court* **12** Tempo I

135 *f* *pp*

140 *f* **13**

145

151 *f*

159 *mf* **14**

164

169

173 **15**

178 *fff* *ffrude*

III. Déploration

1 *pp*

8 *mf* *f* *pp* *mf* *f*

15 **2** *ff* *pp subito* *Sans crescendo*

22 **3** *mf* **4** *p*

29 *f*

33 **5** **Presser un peu (très peu)** *ff* *p*

37 **6** *p* *pp*

45 **7** **Très calme** *mf* *♩ = 56*

53 **8** *f* *ppp*

61 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

PABLO SARASATE

Zigeunerweisen Op. 20

Airs Bohémiens Aires Gitanos
Gipsy Airs

Solo part for Clarinet B♭

Ed: Judith DE MIGUEL RUBIO

Salamanca 2024

Prefacio

Zigeunerweisen, Op. 20, *Aires Gitanos*, compuesta en 1878, es una de las obras más reconocidas del compositor y virtuoso violinista Pablo Sarasate. Es una obra para violín y orquesta inspirada en la música cingara, especialmente en las *csárdás* húngaras.

En esta edición se ha transportado y arreglado la línea de violín para poder ser tocada con un clarinete en Si b. Algunos pasajes han sido modificados por cuestiones técnicas del instrumento como las dobles cuerdas, los acordes pizzicatos que incluso llegan a parecer a un rasgueado de guitarra y pasajes que por registro superaban el del clarinete. Todos estos cambios han sido llevados a cabo de diferentes maneras.

Tipos de modificación

- 1- Las dobles cuerdas del c.14 se han sustituido por fusas y las del c. 21, en cambio, por mordentes de cinco semicorcheas.



c.14

c.21

- 2- Los acordes de cuatro notas, que en el violín pueden ejecutarse mediante el uso de dobles y triples cuerdas, aquí se han resuelto con mordentes.



c.6

cc.169-170

- 3- Los pizzicatos se han indicado mediante una reducción notable de la cabeza de las notas correspondientes en los compases 32, 40, 107, 135, 137-146, 160, por si cada ejecutante quisiera buscar una posición alternativa para conseguir un efecto diferente en el timbre del instrumento. Asimismo, entre los pizzicatos hallamos los previamente mencionados acordes rasgueados, que se han sustituido por mordentes en los compases 11, 100, 101, 108 y 109.



cc. 100-101



cc. 135-140

- 4- No todas las reducciones de nota hacen referencia a los pizzicatos. Podemos encontrar también reducción para indicar armónicos en los compases 30, 38, 129, 130, 132-135.



cc. 130-135

- 5- Las notas pequeñas pueden indicar también una propuesta de una posible ejecución alternativa. Este segundo caso se ve en aquellas notas que tienen debajo otra de menor tamaño.



cc. 37-38

- 6- Varios pasajes han sido readaptados mediante transposiciones a la octava, aprovechando el amplio registro del clarinete como en el final del compás 23.



Parte de violín

Parte de clarinete

Esta edición pretende ampliar el repertorio clarinetístico con una obra enmarcada en la estética cingara. Esta sustitución del violín por el clarinete se justifica por ser dos instrumentos naturalmente asociados en este estilo musical.

La tonalidad original se ha mantenido, lo que permite el uso de esta particella con el acompañamiento original (piano u orquesta).

Judith DE MIGUEL RUBIO

Salamanca, 2024

Preface

Zigeunerweisen Op. 20, *Gypsy Airs*, composed in 1878, is one of the most famous works of the composer and virtuoso violinist Pablo Sarasate. It is a work for violin and orchestra inspired by gypsy music, especially the Hungarian *csárdás*.

In this edition the violin line has been transposed and arranged so that it can be played with a clarinet in B \flat . Some passages have been modified due to technical issues of the instrument such as double strings, pizzicato chords that even resemble guitar strumming and passages that by register exceeded that of the clarinet. All these changes have been carried out in different ways.

Types of change

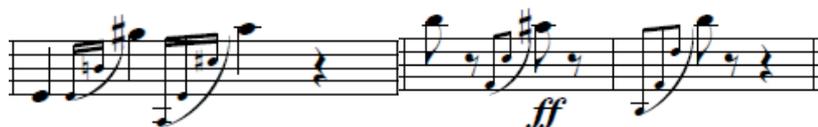
- 1- The double strings in m.14 have been replaced by demisemiquavers and those in m.21 by mordents of five sixteenth notes.



m.14

m.21

- 2- The four-note chords, which on the violin can be played using double and triple strings, have been resolved here with mordents.



m.6

m.169-170

- 3- The pizzicatos have been indicated by a notable reduction of the head of the corresponding notes in measures 32, 40, 107, 135, 137-146, 160, in case each performer would like to find an alternative position to achieve a different effect in the timbre of the instrument. Also, among the pizzicatos we find the previously mentioned strummed chords, which have been replaced by mordents in measures 11, 100, 101, 108 and 109.



m. 100-101



m. 135-140

- 4- Not all note reductions refer to pizzicatos. We can also find reductions to indicate harmonics in measures 30, 38, 129, 130, 132-135.



m. 130-135

- 5- Small notes may also indicate a proposal for a possible alternative performance. This second case is seen in those notes that have a smaller note below them.



m. 37-38

- 6- Several passages have been readapted by transpositions to the octave, taking advantage of the wide register of the clarinet as in the end of measure 23.



Violin part

Clarinet part

This edition aims to expand the clarinet repertoire with a work framed in the gypsy aesthetic. This substitution of the violin for the clarinet is justified by the fact that these two instruments are naturally associated in this musical style.

The original tonality has been maintained, which allows the use of this particella with the original accompaniment (piano or orchestra).

Judith DE MIGUEL RUBIO

Salamanca, 2024

Zigeunerweiweisen

Gypsy Airs

Pablo Sarasate, Op.20

Solo Clarinet B \flat

Musical score for Solo Clarinet B \flat of Zigeunerweiweisen, Gypsy Airs by Pablo Sarasate, Op.20. The score is in 2/4 time and B \flat major. It consists of nine staves of music. The first staff is marked "Moderato" and "f". The second staff is marked "f". The third staff has a "6" above it. The fourth staff has "3 3" above it and "pp" below it. The fifth staff is marked "Lento", "trés passioné", and "f". The sixth staff is marked "rall.". The seventh staff is marked "p", "rit.", "pp", and "f ritenuto espressivo". The eighth staff is marked "dim.", "rit.", "presez", "rit.", and "pp". The ninth staff is marked "f a tempo".

Orig. SARASATE, Pablo. Zigeunerweisen, Op.20. Leipzig: Bartholf Senff, n.d.[1878].
Violin part arranged for Clarinet B \flat by Judith DE MIGUEL RUBIO. Salamanca 2024.
judemiguel25@gmail.com
To be played with the usual piano or orchestral parts

Dpto. Musicología, Conservatorio Superior de Castilla y León
Non-commercial copying welcome

23 *rit.* *pp* *ad libitum* *rit.* *vite* *molto ritenuto*

24 *pp* *en glissant* *en retenant*

27 *dim.* *rit.*

29 *f* *a tempo* *pp rit.* *f*

32

35 *rit.* *rit.* *p*

37 *f* *pp*

39 *f rit.* *en mesure*

40 *rit.* *gamme chromatique en glissant*

43 *rit.*

45 **Un peu plus lent**
4
avec beaucoup d'expression *pp*

57 *pp* *ppp rit.* 1. 2. *pp*

67 *rit.* *a tempo* 6

69 **Allegro molto vivace** 6 2

76

82

87 *p*

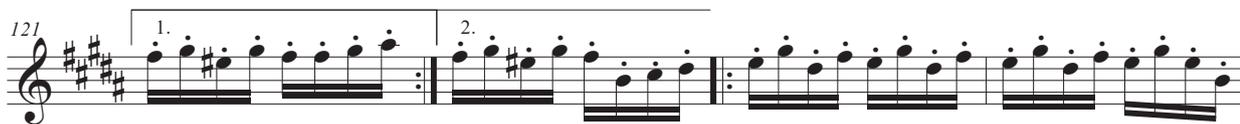
92

97 1. 2.

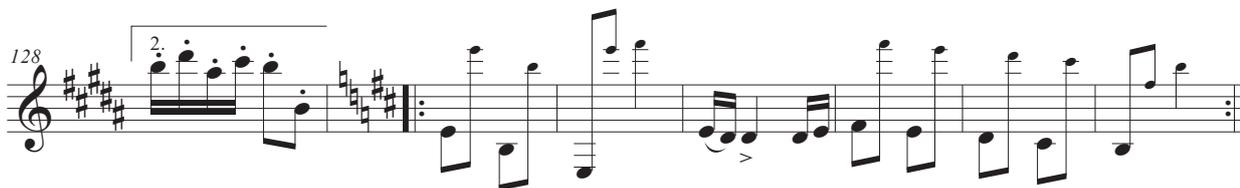
104

110

116 
poco più pp

121 

125 

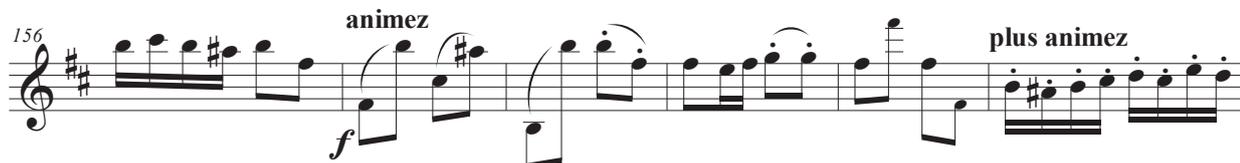
128 

135 

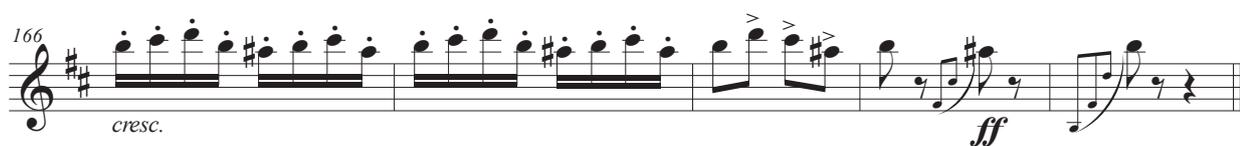
141 
f

146 

152 

156 
f *animez* *plus animez*

162 

166 
cresc. *ff*

GEORG PHILIPP
TELEMANN

Trio Sonata
for two Piccolo Trumpets in A
and Basso

TWV 42:e5

Original
*Sonatina a 3. Dessus de Viole, Oboa e
Basso Cont.*

Daniel Cardiel

Salamanca 2023

Preface

The chamber works of the German composer Georg Philipp Telemann are one of the greatest collections of music of his time. While his music and life represent the pinnacle of the Baroque aesthetic alongside the output of Bach, Handel and Zelenka, it also has characteristics of the gallant music that would develop during Classicism.

Georg Philipp Telemann was born in Magdeburg, in the Holy Roman Empire on March 14 Jul./24 March 1681 Greg. and died in Hamburg, on June 25, 1767. Self-taught in music, he studied law at the University of Leipzig. He was a contemporary of Johann Sebastian Bach and Georg Friedrich Händel.

He was such a prolific composer that he was never able to count the number of his compositions (even today his catalogue continues to expand). He travelled widely, absorbing different musical styles, and incorporating them into his own compositions. He attained a series of important positions, culminating in that of music director of the five largest churches in Hamburg from 1720 until his death in 1767. He was succeeded by his godson Carl Philipp Emanuel Bach.

This piece, originally titled *Sonatina a 3. Dessus de Viole, Oboa e Basso Cont.* is numbered as TWV 42:e5 in his catalogue. The manuscript on which I have based this edition and arrangement for two piccolo trumpets in A and basso is preserved in the German city of Darmstadt, specifically in the library of the *Technische Universität Darmstadt* and is catalogued in RISM under the nomenclature D-DS Mus Ms 1042/9.

Link to the manuscript:

[https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata,_TWV_42:e5_\(Telemann,_Georg_Philipp\)](https://imslp.org/wiki/Trio_Sonata,_TWV_42:e5_(Telemann,_Georg_Philipp))

Daniel Cardiel Manso, Salamanca 2023

Trio Sonata

TWV 42:e5

for 2 Piccolo Trumpets in A and Basso

G. P. Telemann (1681-1767)

The image displays a musical score for a Trio Sonata by G.P. Telemann, TWV 42:e5, arranged for two Piccolo Trumpets in A and Basso. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of three systems of music, each with three staves: Piccolo Trumpet in A I (top), Piccolo Trumpet in A II (middle), and Continuo (bottom). The first system shows the initial measures, with the Piccolo Trumpet in A I playing a melodic line and the Piccolo Trumpet in A II providing harmonic support. The Continuo part is a simple bass line. The second system begins at measure 4 and features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the Piccolo Trumpet in A II and the Continuo. The third system begins at measure 8 and includes trills (tr) in the Piccolo Trumpet in A I and A II parts. The score concludes with a double bar line at the end of the third system.

Orig. *Sonatina a 3. Dessus de Viole / Oboa e Basso Cont. / del Sign. Telemann.* TWV 42:e5
D-DS Mus Ms 1042/9

Arr. Daniel CARDIEL MANSO. Salamanca. 2023 danielcardielmanso@gmail.com

Non-commercial copying welcome

Vivace

Musical notation for measures 1-4. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Trills are indicated by 'tr' above notes in measures 3 and 4.

5

Musical notation for measures 5-8. The music continues with the established rhythmic pattern and includes various rests and melodic lines across the three staves.

9

Musical notation for measures 9-12. This section includes trills marked with 'tr' in measures 10 and 11, and concludes with repeat signs in measures 11 and 12.

13

Musical notation for measures 13-16. This section features trills marked with 'tr' in measures 14 and 15, and ends with repeat signs in measures 15 and 16.

17

Musical notation for measures 17-20. This section continues the piece with a consistent rhythmic and melodic flow across the three staves.

20

23

27

31

35

3

4

Grave

Musical score for measures 4-5, marked "Grave". The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a bass line in the left hand and two treble staves in the right hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by a slow, somber mood with a steady bass line and a right hand that plays a series of chords and single notes.

5

Vivace

Musical score for measures 6-7, marked "Vivace". The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a bass line in the left hand and two treble staves in the right hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by a faster, more lively mood with a steady bass line and a right hand that plays a series of chords and single notes. Trills are indicated above some notes in the right hand.

3

Musical score for measures 8-10. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a bass line in the left hand and two treble staves in the right hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by a steady bass line and a right hand that plays a series of chords and single notes. Trills are indicated above some notes in the right hand.

7

Musical score for measures 11-14. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a bass line in the left hand and two treble staves in the right hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by a steady bass line and a right hand that plays a series of chords and single notes.

11

Musical score for measures 15-18. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a bass line in the left hand and two treble staves in the right hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by a steady bass line and a right hand that plays a series of chords and single notes. Trills are indicated above some notes in the right hand.

16

Musical score for measures 16-19. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 16 starts with a treble clef, a whole note G4, and a quarter rest. The middle staff has a quarter rest followed by eighth notes. The bass staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 17 has a treble clef with a dotted half note G4. The middle staff has eighth notes. The bass staff has a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 18 has a treble clef with a dotted half note G4. The middle staff has eighth notes. The bass staff has a quarter note B2, a quarter note C3, and a quarter note D3. Measure 19 has a treble clef with a dotted half note G4 and a trill (tr) on G4. The middle staff has eighth notes. The bass staff has a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3.

20

Musical score for measures 20-23. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 20 has a treble clef with a quarter rest, followed by eighth notes. The middle staff has eighth notes. The bass staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 21 has a treble clef with eighth notes. The middle staff has eighth notes. The bass staff has a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 22 has a treble clef with a dotted half note G4. The middle staff has eighth notes. The bass staff has a quarter note B2, a quarter note C3, and a quarter note D3. Measure 23 has a treble clef with a dotted half note G4. The middle staff has eighth notes. The bass staff has a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3.

24

Musical score for measures 24-27. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 24 has a treble clef with eighth notes and a trill (tr) on G4. The middle staff has eighth notes and a trill (tr) on G4. The bass staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 25 has a treble clef with eighth notes. The middle staff has eighth notes. The bass staff has a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 26 has a treble clef with eighth notes. The middle staff has eighth notes. The bass staff has a quarter note B2, a quarter note C3, and a quarter note D3. Measure 27 has a treble clef with eighth notes. The middle staff has eighth notes. The bass staff has a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3.

28

Musical score for measures 28-31. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 28 has a treble clef with eighth notes and a trill (tr) on G4. The middle staff has eighth notes. The bass staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 29 has a treble clef with eighth notes. The middle staff has eighth notes. The bass staff has a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 30 has a treble clef with eighth notes and a trill (tr) on G4. The middle staff has eighth notes and a trill (tr) on G4. The bass staff has a quarter note B2, a quarter note C3, and a quarter note D3. Measure 31 has a treble clef with eighth notes and a trill (tr) on G4. The middle staff has eighth notes and a trill (tr) on G4. The bass staff has a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3.

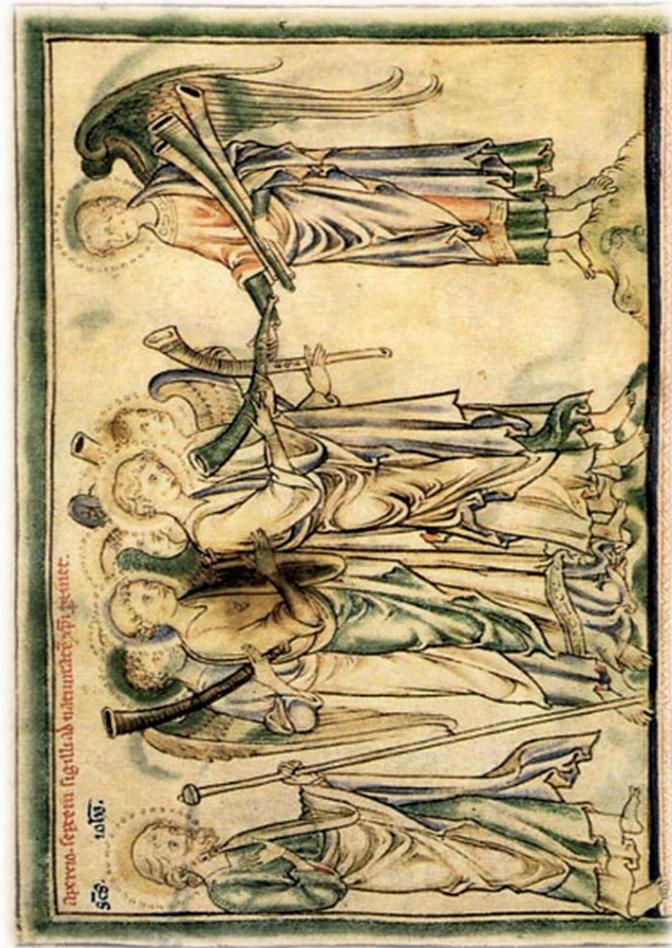
32

Musical score for measures 32-35. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 32 has a treble clef with eighth notes and a trill (tr) on G4. The middle staff has eighth notes and a trill (tr) on G4. The bass staff has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 33 has a treble clef with eighth notes. The middle staff has eighth notes. The bass staff has a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Measure 34 has a treble clef with eighth notes and a trill (tr) on G4. The middle staff has eighth notes and a trill (tr) on G4. The bass staff has a quarter note B2, a quarter note C3, and a quarter note D3. Measure 35 has a treble clef with a whole note G4 and a quarter rest. The middle staff has a whole note G4 and a quarter rest. The bass staff has a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3.

VERDI

REQUIEM

TUBA MIRUM



Arr. for Solo Organ

Juan Antonio CALDERÓN CASTELLANO. Salamanca, 2023

VERDI

REQUIEM

TUBA MIRUM



Arr. for Solo Organ

Juan Antonio CALDERÓN CASTELLANO. Salamanca, 2023

PREFACE

Giuseppe Verdi (1813 – 1901) is one of the greatest romantic opera composers. Verdi came to reign over the Italian opera scene after the era of Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, and Gaetano Donizetti, whose works significantly influenced him.

He intended to create a tribute to the Italian writer Alessandro Manzoni, dead in 1873 and for this very purpose he composed a *Requiem Mass*, premiered in Milan just the following year, 1874.

As for the *Tuba Mirum* section, the solo trumpet eventually evolved into a brass ensemble, due to Verdi's evoking those trumpets which on Judgment Day call forth the dead up from their tombs. I find this piece interesting to be played on the organ, because trumpet sound can be matched by reeds pipes, while sounds of the orchestra and of the choir can be characterized by other pipes of the instrument, thus fitting our composer's original intention.

Dies irae poem (Day of Wrath) is thought to be written by a 17th Century's Franciscan monk as a literary replica of paintings featuring *The Final Judgement*.

<i>Tuba mirum spargens sonum per sepulchra regionum, coget omnes ante thronum.</i>	An astonishing trumpet sending its sound through the tombs in every region, shall bring all before the throne.
--	--

The present edition respects the Kurt Soldan edition, Leipzig: C.F. Peters, n.d.[1934]. Plate 10955. Reprinted, New York: Dover Publications, n.d.[1998], along with subsequent demands for adaptating and reducing voices of the organ. The use of manuals and recommended sounds is indicated, though they can be modified to suit the dimensions of whatever instrument at hand.

Juan Antonio CALDERÓN CASTELLANO, Salamanca, 2023

G.O.: Fondos de 8, 4, 2, Anches de 8
 Pos.: Fondos de 8, 4, 2 + Mixtures
 Ped: 16, 8, 4 + Anches 16
 II/P

VERDI "Tuba mirum". Requiem

G. Verdi

Allegro sostenuto ♩ = 88

Musical score for measures 1-9. It features three staves: Treble I, Treble II, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piece is marked 'Allegro sostenuto' with a tempo of ♩ = 88. The score includes first and second endings for both the Treble and Bass staves. The organ part is labeled 'Solo Organ'.

Musical score for measures 10-17. It features three staves: Treble I, Treble II, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piece is marked 'Allegro sostenuto' with a tempo of ♩ = 88. The score includes first and second endings for both the Treble and Bass staves. The organ part is labeled 'Solo Organ'.

Musical score for measures 18-25. It features three staves: Treble I, Treble II, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piece is marked 'Allegro sostenuto' with a tempo of ♩ = 88. The score includes first and second endings for both the Treble and Bass staves. The organ part is labeled 'Solo Organ'.

Source: Verdi, G. "Tuba Mirum" *Requiem*. (Kurt Soldan, ed.). Leipzig: C.F. Peters, 1934.
 Arr. for solo organ: Juan Antonio CALDERÓN CASTELLANO. burmanflax@hotmail.com
 Musicology Department, Conservatorio Superior de Castilla y León (COSCYL). Salamanca, 2023.

Non commercial copy welcome

Tuba mirum

Musical score for measures 2 to 25. The score is written for Tuba mirum (I and II), Positivo, and Anches. It features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure numbers 2, 25, and 31 are indicated.

Musical score for measures 31 to 34. The score continues for Tuba mirum (I and II), Positivo, and Anches. It features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure numbers 31 and 34 are indicated.

Musical score for measures 34 to 37. The score continues for Tuba mirum (I and II), Positivo, and Anches. It features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure numbers 34 and 37 are indicated.

Tuba mirum

38

8va-

I

3

3

3

Pos.: +Anches

42

8va-

I

3

3

3

Pos.: - Anches

46

8va-

I

3

3

3

Pos.: +Anches



vol. 15, junio 2024

RecoS

Revista del Conservatorio
Superior de Música de
Castilla y León