

Canciones Populares en el Alto Cea Aproximación etno-musicológica a la música de un pueblo.

MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ

INTRODUCCIÓN

En las montañas de León, próximos a los Picos de Europa se encuentra un grupo de siete pueblos encerrados en la cabecera del valle del río Cea. Prioro, con sus 1.800 habitantes a principios de siglo y con solo 420 en la actualidad, es el pueblo más grande de la comarca; los demás son pequeños núcleos de población muy próximos entre sí, agazapados en los rincones más resguardados del valle.

Allí los veranos son cortos y los habitantes de la comarca tienen que aprovechar todo el día y parte de la noche para las faenas de recolección, no hay tiempo para otra cosa. Por el contrario en los interminables inviernos con grandes nevadas no hay casi nada que hacer. Es cuando tienen tiempo para reunirse, para contar cuentos e historias y para cantar.

Hasta hace unas décadas, así ha transcurrido la vida de estos pueblos encerrados en sí mismos, frecuentemente incomunicados por la nieve; el cura y los maestros representaban la cultura oficial, las cinco aulas de la escuela abarrotadas de niños, muchos de los cuales irían al seminario... Era por los años 50.

Con una economía agrícola-ganadera de subsistencia, la población de estos pueblos se mantuvo en lento proceso de crecimiento hasta los años 60. A partir de entonces se produjo el "éxodo rural", con él vino la afluencia de dinero y la mecanización de las faenas del campo. Hoy la comarca se encuentra semidespoblada y en vías de transformación. Muchas de aquellas viejas casas de piedra se han convertido en bonitos chalets cerrados todo el

año menos en verano. El pueblo se está convirtiendo en lugar de veraneantes que recuerdan con nostalgia las antiguas tradiciones. El verano es una buena ocasión para celebrar el reencuentro con los que quedaron en el pueblo, cantando las viejas canciones en torno a una buena fritada de cordero. Es ahora cuando caen en la cuenta de su rico repertorio de canciones y no quieren que se pierda.

En este contexto han surgido ya algunos voluntariosos recopiladores de las letras de las canciones.

En este mismo contexto nos hemos acercado a la música de este pueblo tratando de ver su realidad actual y sus conexiones con el pasado, lo que realmente se encuentra vivo y lo que ya no es más que un simple recuerdo o una nostalgia.

I.- MUSICA EN EL RECUERDO

Las canciones son el objeto fundamental de nuestro trabajo, pero antes de ocuparnos de ellas nos planteamos el hecho musical en su globalidad e intentamos ver qué modos de expresión musical ha habido en el pasado. Nos interesamos por la música instrumental, si tiene o ha tenido alguna significación, si hay personas que toquen instrumentos y cuáles son éstos.

Actualmente solo hay dos personas que han tocado lo que llama la “**gaita**”, una especie de oboe popular (boquilla de doble lengüeta de asta de toro, tubo cónico de seis agujeros) que ellos mismos fabricaban y aprendían a tocar en las largas horas de su oficio de pastores. Esta “gaita” se tocaba en los bailes al aire libre.

Como instrumento de percusión encontramos el **tambor** y la **pandereta**. Ambos servían para animar los bailes y el tambor además era y es instrumento insustituible en las rondas de los mozos. Hubo y hay todavía verdaderos expertos en el toque del tambor y la pandereta; hay toques que se consideran propios del pueblo y se observa un especial celo por que no lo copien los de otros pueblos.

Una última referencia instrumental es el **rabel**. Antiguamente hubo varias personas que lo tocaban, hoy día ya no hay nadie que lo toque, su práctica desapareció hacia los años 50.

De todas estas manifestaciones de música instrumental quedan ya poco más que recuerdos; ya no se utiliza otro instrumento que el tambor en las rondas.

II.- MUSICA EN LA ACTUALIDAD

Es en el campo de la música vocal donde la vida musical de Prioro muestra una gran riqueza. Existe un amplísimo repertorio de canciones religiosas y profanas. Recopilar todo este material es sin duda una tarea apa-

sionante, como apasionante es el trabajo del arqueólogo que rescata piezas antiguas para mostrarlas en un museo. Pero las piezas de un museo son ya historia o prehistoria y no es nuestro propósito hacer la historia de estos cantos populares, sino mostrar la parte del repertorio que permanece vigente, que crece y evoluciona porque aún cumple una función en la vida de un pueblo.

Hemos escuchado y grabado muchas canciones, muchas más de las que podemos mostrar en este estudio. Aquí presentamos una pequeña selección con características comunes. No se trata, pues, de un trabajo definitivo sobre el tema, sino más bien de una "*aproximación a la realidad musical de un pueblo*". Esta aproximación la haremos a través de dos tradiciones en las que las canciones juegan un papel fundamental: las bodas y las rondas de los quintos.

1.- LOS CANTOS DE BODA

Sea por nostalgia o por afán de originalidad, lo cierto es que en Prioro se siguen celebrando bodas al estilo tradicional. Todo el pueblo se conmociona un poco cuando comienzan a sonar los estallidos de los cohetes que anuncian la comitiva de la novia camino de la iglesia en carro adornado de flores. El cortejo empieza en la casa de la novia adonde acuden las "amigas de la novia" y cantan:

1. CORTEJO DE LAS BODAS

Hin-ca, ni-ña la ro - di - lla en-ci - ma del co - ber-
Pi-dea tu pa-dre que - ri - do que te dé la ben - di-
tor ción. Que te dé la ben - di - ción.

La novia, de rodillas ante su padre recibe de éste la bendición antes de cruzar el umbral de la casa. Durante el recorrido se van cantando letrillas inventadas para la ocasión, como éstas:

Aunque dé vuelta el cerrojo/y media vuelta la llave
no te despidas del todo/de la casa de tus padres.

Salga, señor cura, salga/con los libros de casar,
que los saca pocas veces/y se van a apolillar.

Después de la ceremonia se forma de nuevo la comitiva de regreso entre cohetes y canciones. Sobre la misma melodía se van engarzando nuevas letras cargadas de intencionalidad:

Al tomar agua bendita/niña, ten mucho cuidado,
no se te caiga el anillo/que tu marido te ha dado.

O aquellas que se cantan al llegar a casa de los padres:

Salga la madre querida/a recibir a su hija.
Soltera salió de casa,/casada viene de misa.

Recibela por tu hija,/no la recibas por nuera.
La madre que la crió,/llorando en casa se queda.

Por la tarde, después del convite, tiene lugar el baile de la "Rosca". Es una convidada general a la que se invita a todo el pueblo. Se ofrece vino y rosquillas.

La pareja de casados, acompañada de sus parientes y amigos está delante de una mesa bien servida. Con la misma melodía que se utilizó por la mañana para el cortejo, las amigas de la novia cantan:

1. CANTO DE LA ROSCA

Quien a-quí pu-so es-ta me - sa con el pan y con el
En el cielo la ha-llé pues- ta de -lan-te del Rey di -
vi - no De - lan- te del Rey di - vi - no
vi - no

Toma entonces el turno la novia y entona a modo de brindis:

Con este vaso de vino/que en la mano tengo ahora,
señores, a todos brindo/en el día de mi boda.

Continúan los mozos con el siguiente estribillo, mientras las mozas efectúan una danza circular alrededor de la mesa:

2. NO SE MORIRÁ DE SED

Buen vi - no tie - nes, ca - sa - da, yo lo - - - 3



A partir de aquí se establece un curioso "dialogo de sordos" en el que las chicas, cantan letras alusivas a los novios, a los padrinos, a los presentes, al buen vino; los chicos, por su parte, responden con su estribillo, en el que relatan historias varias, como las peripecias ocurridas en el camino cuando traían el vino desde Tierra de Campos. El vino venía en lento carro de bueyes, se tardaba varios días y siempre ocurrían imprevistos en el camino.

Las chicas:

Esta mesa es de pino,/la sobremesa de seda,
los vasos de cristal fino,/la jarra de Talavera.

Los chicos:

El camino estaba malo,/yo lo sé./No se morirá de sed.
Siete *cambas* se rompieron,/yo lo sé./No se morirá de sed.

Las chicas:

Bebe, compañera, bebe,/que este vino está muy bueno,
lo ha traído el buey "Galán"/y también el buey "Romero".

Los chicos:

Por eso tardaron tanto,/yo lo sé./No se morirá de sed.
Sus padres les esperaban,/yo lo sé./No se morirá de sed.

Las canción se prolonga con nuevas estrofas mientras se reparten las bebidas y los dulces. El ambiente se va animando y las copillas que comenzaron con una invocación "divina", ahora discurren improvisadas por cauces más "humanos":

Vino blanco, vino tinto,/criado entre verdes matas,
a cuántos hombres de bien/haces 'andar a gatas'.

Toda la música utilizada hasta aquí se reduce a una simple y única canción estrófica con estribillo; éste adaptado por el uso para recibir diferentes letras.

Desde el punto de vista musical, estrofa y estribillo son frases únicas formadas por dos semifrases asimétricas. La melodía es **tonal** y tiene un **ámbito de sexta**.

Cuando se agota la vena inventiva, se echa mano de otras canciones. Una que nunca falta en el baile de la Rosca en ésta:

3. MARINERO, SUBE, SUBE



Es una canción propiamente de ronda como se deduce de su letra original, pero aquí se le acoplan nuevas estrofas, unas de carácter “aleccionador” hacia los casados, otras de índole jocosa:

Las arras y los anillos/que os “puson” en los dedos
son lazos irresolubles/que os dejan prisioneros.

El día que yo me case/me alegro que no aparezcan
ni el cura ni el sacristán/ni las llaves de la iglesia.

Esta melodía es **tonal**, caso poco frecuente en este cancionero, se desarrolla en un **ámbito de sexta** y se estructura en dos semifrases, la primera de línea ascendente hacia la Dominante y la segunda descendente a la Tónica. La reiteración motivica y la repetición del comienzo de la segunda semifrase caracterizan esta canción.

El baile de la “Rosca” concluye retornando de un ambiente un tanto jocoso, irónico o burlesco, hacia un clima más sentimental, cuando las amigas se despiden de la novia cantando esta nostálgica canción:

4. ADIOS ROSINA DE MAYO



Esta primera letra se repite a manera de estribillo entre las siguientes estrofas que se cantan con la misma música:

Asómate a la ventana/y echa los brazos afuera
y danos un triste adiós/a todas tus compañeras.

La melodía abarca un **ámbito de sexta**, aunque prácticamente solo se mueve dentro de un tetracordo, utilizando el **modo de Mi** cromatizado. La alternancia de cromatismo en el 2º y 3º grado confiere a la canción un colorido nostálgico y lastimero muy acorde con el contenido de la letra. La cadencia final descendente es un rasgo típico que encontraremos en muchas canciones de Prioro.

Esta es la parte musical todavía vigente en las bodas que se celebran a la manera tradicional. Si nos preguntamos por el significado de estos ritos y canciones dentro de esta comunidad, detectamos que las utilizan no por rutina, sino conscientes de su valor y orgullosos de mantener su vigencia. Las canciones para ellos son un factor de cohesión además de un medio ideal para solemnizar la boda.

Debemos destacar la actividad creadora que implican estas canciones. Esta creatividad a veces es pura y simple improvisación, -otras es un trabajo preparado, cuando las amigas de la novia se reúnen, sacan sus cuadernos donde han recopilado letras cantadas en anteriores ocasiones y seleccionan, adaptan y preparan las que van a cantar en ésta. Así las canciones están en un continuo proceso de crecimiento y modificación.

El interés de estas letras radica en que son una radiografía de la sociedad que las produce. A través de ellas descubrimos una mentalidad tradicionalista, religiosa y conservadora: la comitiva de la boda se inicia cuando la novia recibe de su padre la bendición, el baile de la Rosca comienza con una bendición de la mesa en el sentido más tradicional. De la boda se resaltan los aspectos más severos y conservadoras (pena por la despedida de la casa paterna o las nuevas ataduras y obligaciones...) poco se habla de la felicidad, o del amor.

2.- CANTOS DE LOS QUINTOS

Los mozos cuando cumplen los veinte años adquieren la categoría de "quintos". Ser quinto es un honor y una responsabilidad por el especial protagonismo que ostentarán en determinadas fiestas y rondas. Según sea su actuación así serán catalogados por la opinión pública y en esto las canciones tendrán un papel decisivo: si el grupo es numeroso y canta bien dejarán el pabellón muy alto.

Las canciones de quintos van a tener un significado múltiple:

- Les servirán como autoafirmación ante la comunidad.
- Serán elemento insustituible de animación en las fiestas.

- Serán un factor de cohesión entre los miembros del grupo.
- La comunidad juzgará de su gracia y buen hacer teniendo en cuenta la calidad de sus voces y canciones.

Estos aspectos los podemos ver siguiendo sus principales actuaciones.

2.1.- PONIENDO EL RAMO.

Los quintos comienzan su mandato el 25 de julio, día de Santiago. La noche anterior hacen su primera ronda y colocan el Ramo en el balcón de las quintas, donde permanecerá durante todo el año. Es un ramo de pino que se adorna con rosas, cintas y escarapelas.

Las canciones que cantan son las típicas de ronda; pero entre todas ellas destaca "su" canción, una canción que ellos se han procurado, acudiendo a alguna persona mayor que se la enseñe o bien inventándola ellos mismos. Esta canción solo sirve para esa noche y, naturalmente es alusiva al Ramo. Podemos ver algunos ejemplos:

5. AL PONERTE EL RAMO

The musical score consists of four staves of music in common time (indicated by 'C') and treble clef. The lyrics are written below each staff. The first staff starts with 'Al po - ner - te el ra - mo'. The second staff continues with 'u - na te - ja - ha vo -' and 'la - do de tu te - ja - do'. The third staff continues with 'Si quie - res que no se mo - je,' and 'tá - pa - la con o - tra que é - sa no vuel - ve.' The fourth staff concludes with 'E - cha - te del' and 'ja - rro de e - se vi - no bue - no has - ta que di -'. Below the fourth staff, it says 'ga - mos; Bue - no es - tá - lo bue - no'. The score includes a bracket labeled '1a' over the first two staves and '2a' over the last two staves.

La canción de versificación un tanto irregular tiene estrofa y estribillo bien diferenciados.

La melodía de **ámbito de octava** está construida en base a dos motivos principales combinados también de una manera irregular: el primer elemento se perfila sobre un salto de 4^a ascendente (compases 1-2; 4-5; 8-9) el otro aparece al final de la primera semifrase (compás 6-7) y será reutilizado para iniciar el penúltimo verso (compás 11). Esta estructura atípica es indicio de que estamos ante una canción bastante reciente y poco modelada, quizás porque se ha cantado pocas veces. La estrofa utiliza el **modo de Mi** cromatizado (gama española) y el estribillo es tonal en Mi mayor.

Veamos otro ejemplo:

6. VAMOS POR LA ENRAMADA

The musical score consists of four staves of music in common time (indicated by '2/4'). The key signature changes throughout the piece, starting in G major (no sharps or flats), moving through A major (one sharp), E major (two sharps), and finally back to G major (no sharps or flats). The lyrics are written below each staff, corresponding to the melody. The first staff begins with 'Va - mos por la en - ra - ma - da has-tael En - ti - go, Tra - e-mos'. The second staff continues with 'con a - le - grí - a ra - mos de pi - no. Ra - mos de pi - Blan-ca - zu - ce -'. The third staff follows with 'no de la ar - bo - le - da Tie - - nes en tu te - ja - do, blar-ca - na, ra - sa en - car - na - da, Se des - pi - den los quin - tos has - ta'. The fourth staff concludes with 'zu - ce - na. Por la ca - lle del sol no se pue - de pa - sar ma - ña - na. Es - ta no - che a ron - dar y con gran i - lu - sión, que sa - li - mos los quin - tos es - - ta no - che a ron - dar, no se pue - de pa - sar por la ca - lle del sol.'

La versificación es de cuartetas encadenadas, fórmula muy repetida en nuestro cancionero, pero esta vez se añade un estribillo. Hay alusiones locistas como al Entigo, lugar de donde se traen los ramos.

La melodía en **modo de Mi** cromatizado (gama española) arranca del tercer grado elevado, es una simple frase de seis compases que se utiliza tanto para estrofas como para estribillo. Su **ámbito es de octava**.

Son dos ejemplos de canciones de un solo uso. Los quintos de años sucesivos no las cantarán, pues se consideraría un plagio. Es posible que puestos muchos años alguna sea recuperada a través de la memoria de algún viejo y se vuelvan a cantar; pero lo más probable es que se olviden. Comparando estos dos ejemplos con el resto del cancionero se nota una cierta falta de elaboración estructural.

2.2.- PIDIENDO LOS QUESOS

Estamos ante una vieja tradición muy querida y muy vigente en el pueblo: la noche del 14 de agosto, víspera de la fiesta de Nuestra Señora, los mozos hacen una ronda muy especial "pidiendo los quesos" ante cada puerta con esta canción:

7. CANCIÓN DE LOS QUESOS



Antiguamente les daban queso, chorizo, jamón, etc. En la actualidad se les invita a un trago de vino, se les da un donativo en dinero para contribuir a sufragar los gastos de la Fiesta y se charla breve y amigablemente con ellos. Los mozos agradecen la acogida y el donativo despidiéndose con una segunda estrofa antes de partir para otra casa:

Quédate con Dios,/niña, quédate con Dios,
que nos has dado un queso (bis)
que vale por dos./Quédate con Dios, niña.

Es una canción relacionada con las "marzas" o canciones de marzo extendidas por muchos pueblos de la cornisa cantábrica y que tiene sus orígenes en algunos ritos paganos transformados por el Cristianismo y aplicados a otros fines y fechas (Reyes, fiestas mayores).

La melodía muestra rasgos de gran antigüedad: Carácter modal, próximo al **modo de Re, ámbito de cuarta** que discurre por grados conjuntos, ritmo libre, estructura melódica de frase única repetida en la misma estrofa.

La versificación es en seguidillas.

Esta canción es un buen ejemplo de música funcional. Es pieza inalterable, insustituible y exclusiva para esta ocasión: Nadie se plantea si es bonita o no, es la misma que los viejos oyeron cantar a sus abuelos, igual que se cantó el año pasado y que se cantará este año.

2.3.- LOS QUINTOS RONDAN

En las noches de sábado y vísperas de fiestas de primavera y verano es cuando los mozos rondan cantando con el único acompañamiento del tambor. Las canciones de ronda constituyen el bloque más numeroso del cancionero y también el que tiene más piezas comunes con otros pueblos; pero todo los años hay una canción "nueva": Es la canción propia de los quintos del año, la que cantan como si fuera su himno particular, la canción por la que se les recordará en el futuro.

Esta canción no siempre es rigurosamente original, bastará que sea nueva en el pueblo. Es frecuente acudir a algún viejo para que les cante alguna de las canciones ya olvidadas de su tiempo, otras veces puede ser una canción que alguien ha aprendido en algún pueblo lejano, en ocasiones puede ser una canción original. En todo caso siempre será original alguna de las letras que se cante.

Este proceso activo en torno a las canciones va a dar como resultado un repertorio variado, formado por canciones antiguas sucesivamente rescatadas, por piezas originales y por obras procedentes de otras regiones, que serán asimiladas y adaptadas al propio temperamento. Ninguna premisa previa rige este proceso selectivo sino una fina intuición popular que detecta las canciones que conectan mejor con su sensibilidad. El resultado final será que muchas de estas canciones muestran rasgos comunes en el perfil melódico, el ámbito, el tipo de escala utilizada y la estructura.

Veamos algunos ejemplos:

8. ESTA NOCHE RONDO YO

Es - ta no - che ron - do yo ma - ña - na ron - de quién quiera
es - ta no - che ron - do yo -- la ca - lle de mi mo - re - na

La calle de mi morena / no la ronda los chavales
que la rondamos los quintos / con navajas y puñales.

Sorprende el carácter retador con que los quintos reclaman su protagonismo. Quizá en su origen esta canción sea expresión de rivalidad entre distintos grupos de ronda. El texto se articula en cuartetas encadenadas, de las que aquí solamente mostramos dos. Es un modelo muy repetido en este cancionero.

La melodía es de carácter modal, perteneciente al **modo de Sol** (equivalente al 8º modo medieval). Su **ámbito es una octava**, aunque mayoritariamente se mueve dentro de una **quinta**. La cadencia final es un tetracordo descendente desde la nota dominante a la final. La estructura melódica es una sola frase, formada por dos semifrases simétricas. Son caracteres que aparecen en otras muchas canciones.

9. DONDE VA LA MI MORENA

Dónde va la mi morena, dónde va la re sa - la - da. Dónde
de va la mi morena, a la fuente va por a - gua

A la fuente va a por agua / y un galán me la entretiene.
Aquí la estoy esperando / por ver si viene o no viene.

Por ver si viene o no viene / por ver si venía sola.
La vienen acompañando / los quintos que van de rondan.

Como en el caso anterior la versificación es en estrofas encadenadas.

La melodía se mueve en **ámbito de sexta** y está en el **modo de Mi** cromatizado (gama española). La cadencia es de sentido descendente sobre la nota modal. Una sola frase de dos semifrases gemelas de idéntico comienzo conforma la estructura.

10. UNA NOCHE MUY OSCURA

U - na no che muy os - cu - ra a u - na pie - dra me a - rri - mé



Yo le dije: Jilguerito, / vuelve a cantar otra vez,
que estoy queriendo a una niña / de catorce a dieciséis.

De catorce a dieciséis, / de dieciocho a veintidós;
si ella quiere y yo también, / nos casaremos los dos.

La Melodia, en el **modo de Sol** aunque con rasgos que la hacen dudosamente tonal, es de desarrollo diatónico, y se mueve en un **ámbito de quinta**. Es una hermosa canción basada sobre la reiteración de un motivo en intervalo de tercera al que incorpora distintos giros cadenciales consiguiendo un resultado melódico muy equilibrado.

La versificación es en estrofas encadenadas.

A continuación presentamos dos canciones de caracteres melódicos muy parecidos. Ambas se basan en la misma escala, próxima al **modo de Re**, en el que aparecen cromatizados los grados VI y VII. Ambas se mueven en un **ámbito de octava** poco frecuente y tienen una cadencia similar en tetraacordo descendente.

11. CARRETERA DE LEON

A musical score in G clef, common time. The lyrics are placed below the notes.

Ca - rre - te - ra de Le - ón to - di - to lo tie - ne
 bue - no: Bue - nos co - ches, bue - nas mu - las y bo - ni - tos
 los co - che - ros. Ma - dre mí - a, ma - dre mí - a,
 yo me voy con él, yo me voy con él. E - se chi - co
 me ha ro - ba - do la ra - iz de mi que - rer —

Observamos una gran libertad estructural y rítmica en aras de la expresividad. La segunda estrofa presenta una desigualdad métrica debido a la repetición del inciso "yo me voy con el", de gran fuerza expresiva. El perfil melódico es de los que muestran mayor profusión de saltos interválicos.

12. COMO NO VIENES AMOR

A musical score for a voice part, consisting of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The lyrics for this staff are "Có - mo no vie - nes, a - mor," with the 'o' in 'vienes' and the 'o' in 'a' both accented. The second staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The lyrics for this staff are "ver - me, ya la ven - ta - na so - la me tie - nes," with the 'e' in 'verme' and the 'e' in 'tie' both accented.

Algunas de las siguientes estrofas son de invención ocasional:

Qué bueno está el aguardiente/a las dos de la mañana
con el cigarro en la boca/y la novia a la ventana.
Cómo no vas./cómo no vienes.

En el mar se crían peces/y en la arena caracoles.
Y en el pueblecín de Prioro,/unas niñas como soles.
Cómo no vas,/como no vienes.

Al igual que la anterior, la melodía se mueve con agilidad por intervalos de 3 y 4^a. Hay una diferencia métrica entre la primera estrofa y las siguientes. En éstas los dos primeros versos repiten la primera semifrase melódica, convirtiéndose la segunda en estribillo de dos versos. Son asimetrías ocasionadas por el proceso creativo que a partir de una letra original, va añadiendo letras nuevas o adaptando las de otras canciones.

13. SIGUELA, MANUEL

A musical score for two voices in 2/4 time, featuring a soprano and a basso. The soprano part consists of a single melodic line with lyrics. The basso part provides harmonic support with sustained notes. The lyrics are: "Sí - - que - la, Ma - nue - lu - co, sí - que - la, Ma - nuel, de no - che con la lu - na, con el lu - ce - ro del a - ma-ne-cer". The music includes various dynamics and performance markings.

Dices que no la quieres/y vas a verla,
pero la veredica/no cría hierba.
Síguela, Manuel.

De noche con la luna/si vas a moras,
ten cuidao con las zarzas/que son traidoras.
Síguela, Manuel.

Esta canción aparece en el cancionero cántabro con el mismo texto y con un parentesco lejano en la melodía y ritmo. La versificación a partir de la segunda estrofa se regulariza en seguidillas, aunque forzando los acentos, e introduce un estribillo.

La melodía de un **ámbito de quinta** está en **modo de MI** cromatizando II y III grado (gama española).

La estructura es la tan repetida de dos semifrases de idéntico comienzo y desigual longitud y cadencia.

14. UNA VEZ QUE FUI LADRON

U - na vez que fui la - drón en los mon-tes Pi - ri - os
lo pri-me-ro que ro - bé fue-ron u - nos o - jos ne - gros

Fueron unos ojos negros/en una cara morena.
Muy caro me ha de costar/si no me caso con ella.

Si no me caso con ella,/Rosina de Alejandría,
que de noche vengo a verte/porque no puedo de día.

Porque no puedo de día./que me lo impide el trabajo.
Ahí te quedan mis amores/en la ventana de abajo.

Esta canción, con el mismo ritmo y algunas variantes cadenciales se canta también en Asturias con otro texto. La versificación una vez más aparece en estrofas encadenadas.

La melodía se desarrolla en el **modo de SOL**, tiene un **ámbito de octava** y presenta una interválica bastante variada. La estructura es la misma de los casos anteriores. La cadencia también repite la fórmula de tetracordo descendente.

15. DALE LA MANO A LA NIÑA

The musical score consists of two staves of music in common time. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a bassoon-like instrument symbol. The second staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a cello-like instrument symbol. The lyrics are written below the notes:

Dale la mano a la niña para que salga del agua que si
- la niña no sa - le no puede pa - sar a Es -
pa - ña - , Ma - ri - ne - ro, dale al barco que me muero

Un soldado me dio un ramo/y lo puse a mi ventana,
vino el viento y lo llevó./Adiós, soldado del alma.
Marinero,/dale al barco que me muero.

Por decir, "viva San Roque"/me metieron prisionero.
De la cárcel ya salí./Viva San Roque y el perro!
Marinero,/dale al barco que me muero.

Es esta una de las canciones que vemos mejor elaboradas. La versificación es de cuartetas de octosílabos con estribillo en pareado.

La melodía tiene un **ámbito de séptima**, está en el **modo e Fa** plagal con el cuarto grado rebajado y tiene una estructura de frase única repetida dos veces en cada cuarteta, a la que se añade una "coda" como estribillo.

Podríamos presentar otros muchos ejemplos, pero nos extenderíamos demasiado. Creemos que con los hasta ahora vistos quedan los caracteres del repertorio suficientemente representados.

Antes de cerrar este apartado de canciones de ronda, debemos hacer referencia a un elemento de animación, ingrediente fundamental de toda buena ronda: el "relinchido". Entre canción y canción, de manera espontánea, sin norma fija, pero con una lógica interna que el clima de la ronda rige, salta como un relámpago el relinchido.

Es un grito vibrante en rápida cascada cromática sobre un impresionante "hi, hi, hi..." Este grito de orígenes remotos, se puede oír en las rondas de muchos pueblos de la cornisa cantábrica donde se le conoce con distintos nombres. Lo han relacionado algunos con los gritos de guerra de origen céltico, otros lo han interpretado como un grito de hostilidad entre tribus rivales. Hoy en el pueblo nadie sabe dar una explicación teórica sobre sus orígenes, pero todos entienden su significado, que marca los momentos cumbres de la ronda.

2.4.- CANTOS DE DESPEDIDA DE LOS QUINTOS

El protagonismo de los quintos, que se ha ido diluyendo a lo largo del año, vuelve a primer plano con motivo del sorteo de los quintos y de su despedida para ir al servicio militar.

El día del sorteo todo el pueblo se concentraba esperando la llegada del telegrama con los destinos; la suerte era recibida con gritos de júbilo o con silencio y lágrimas de madres y novias, según el destino de cada uno. Para entender esto hay que remontarse a épocas pasadas cuando para los mozos que no hubieran sido pastores transhumantes, el servicio militar era la primera salida del pueblo quizás para varios años, quizás para ir a las guerras de África.

Pasadas, las primeras impresiones, los sentimientos personales se ahogan en la animación de la ronda. Una mezcla de orgullo, bravuconería y oculto drama personal acompaña a estos cantos de despedida.

16. YA SE VAN LOS QUINTOS, MADRE

The musical score consists of two staves of music in common time (indicated by '3'). The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics for this staff are:

ya se van los quin-to-s, ma - dre , ya se van los es - co-gi - dos

The second staff continues the melody and has lyrics:

y se que-dan los co - bar - des, los que Es-pa - fia no ha que-
me ia ma - no, mi no - via, ma - na - na voy por sol -

Below the second staff, there are two endings:

ri - do y a mi no - via doy la ma - no. Da - 1a

da - do y a mi no - via doy la ma - no. Da - 2a

Si supiera que en Argel/estaba la prenda mía,
me vistiera de encarnado/y entre moros me metía.
Y a mí novia doy la mano.

Es un texto idealista, de exaltación patriótica en la que se oculta la pena por despedirse de la novia. La versificación sigue un esquema muy particular a base de estrofa en cuartetas, estribillo y dos versos de "vuelta" que nos llevan a la siguiente estrofa.

La melodía consta de una sola frase que se emplea con repetición de alguno de sus incisos, tanto para estrofa como para estribillo. Es de carácter modal, tiene **ámbito de séptima**, se basa en el **modo de Fa** plagal, y presenta la típica cadencia en tetracordo descendente.

17. MANOLO MIO

Ma - no - lo mí - o, a mí me han di - cho que por tres a - ños te vas de aquí.
e - sos tres a - ños pa' mí son si - glos, Ma - no - lo mí - o, lle - va - me a mí

La primer carta cayó en mis manos,
y la segunda en el corazón,
y la tercera cayó en la era
donde Manolo me enamoró.

El texto, en versos decasílabos es infrecuente en el cancionero.

La melodía de **ámbito de sexta**, se basa en el **modo de Mi** cromatizado (escala andaluza) y tiene cadencia frigia. Sus dos semifrases están construidas en torno a tres motivos bien definidos (compases 1-2; 5-6 y 11-12).

18. SOLDADITO ARTILLERO

Ya no se pasa a Melilla, ya no se pue - de pa - sar.
Por que me ha di - cho un mo - ro que hay guerra en la mar. vas. Voy
Sol - da - di - to ar - ti - ilero, di - me dón - de
a car - gar los ca - ño - nes a las o - ri - llas del mar, voy
a car - gar los ca - ño - nes pa - ra po - der dis - pa - rar.

Si supiera que estabas/en casa sola,
de noche fuera a verte./blanca paloma.
Ya no se pasa a Melilla...

Si supera que estabas/en el molino,
molinera del alma/fuera contigo.
Ya no se pasa a Melilla...

Esta canción hace referencia a las guerras de Marruecos que tantas huellas dejaron entre los hombres de esta tierra. Se canta también en otros pueblos de la ribera leonesa con algunas variantes.

La versificación es en seguidillas más estribillo en pareado de octosílabos. Las dos primeras estrofas nos parecen las originales y las siguientes son adaptación de la canción para la ronda.

La estructura melódica no sigue el esquema literario: consta de una frase formada por dos semifrases, utilizándose la primera para el estribillo y parte de la estrofa. Utiliza **el modo de Mi** cromatizado (-gama española) y el **ámbito es de octava**.

19. ES EL QUE ME ROBA EL ALMA

The musical score consists of two staves of music in common time (indicated by '2'). The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes:

El del pan - ta - lón de pa - na, la cha-que - ta de la - ni -
y las al - par - ga - tas blan - cas, ya le pue - des que - rer, ni -
lla. Yes el que me ro - ba el al - ma

*Es el que me roba el alma,/la vida y el corazón
y si me llevan soldado/me muero de desazón.
Yes el que me roba el alma.*

Esta canción aparece también en algunos lugares de Cantabria con el mismo texto, una melodía muy similar y un aire mucho más rápido. En Priorio se canta como una tonada lenta al estilo de las asturianadas.

El texto es descriptivo de toda una indumentaria popular, con una versificación en cuartetas, seguida de un verso a modo de estribillo.

La melodía es plenamente diatónica salvo un salto de tercera, y se mueve en **ámbito de sexta** dentro del **modo de Sol** (séptimo modo medieval).

Con los últimos ecos de estas canciones se despiden los quintos del año. Muy pronto, en la próxima fiesta de Santiago, tomará el relevo la siguiente "quintada", repitiéndose el ciclo año tras año. Las canciones han jugado un papel esencial en todas sus actuaciones en un año inolvidable para ellos. Los quintos que se van ya han cumplido ante la comunidad, la cual les

ha calificado e incluido de alguna manera en los anales no escritos de este pueblo.

Hemos presentado una pequeña muestra de canciones que aún siguen vigentes. Cuando comenzamos nuestro trabajo de campo no nos imaginábamos que nos íbamos a encontrar con un repertorio superior a las doscientas canciones profanas y religiosas (canciones de trabajo, canciones de la transhumancia, de ronda, de baile, religiosas, romances, etc.); algunas semiolvidadas otras conocidas por todos... Las 19 piezas aquí recogidas son ejemplos que nos permiten llegar a algunas:

III.- CONCLUSIONES

1.- ASPECTOS LITERARIOS:

El texto en su versificación sigue en general pautas comunes a la canción popular en España, bien a base de cuartetas de octosílabos bien en seguidillas. El rasgo más distintivo de nuestro cancionero es el procedimiento de las **estrofas encadenadas** que son como una invitación permanente a seguir ampliando la canción con nuevas estrofas. Lo podemos observar en las canciones nº 6, 8, 9, 10 y 14. La invención de nuevas letras es costumbre común, que aparece en la totalidad de los casos, excepto en la número 7.

2.- ASPECTOS MUSICALES:

- 2.1.- En primer lugar anotemos el predominio de las melodías de **carácter modal**. Raramente siguen una escala modal estricta; en la mayoría aparecen con cromatizaciones; hay *siete* melodías que siguen el modo de Mi, cromatizando total o parcialmente el primer tetracordo (gama española, escala andaluza); *cuatro* siguen el modo de Sol, *tres* el de Fa, *dos* el de Re. Hay *tres* casos de melodía tonal.
- 2.2.- En ocho canciones podemos apreciar un cierto **parentesco melódico** con otras. Compárense los números: 4 y 13; 8 y 10; 11 y 12; 14 y 16.
- 2.3.- El **ámbito** suele ser reducido. El más frecuente es el de *sexta* con nueve ejemplos, seguido del de *octava* con siete; en tres casos aparece el de *séptima*, en dos el de *quinta* y en uno el de *cuarta* y el de *novena*.
- 2.4.- La **sucesión melódica** suele ser por grados conjuntos con algunos saltos de tercera. El intervalo de cuarta fuera de los "incipit" solo aparece en cinco casos (nº 1, 5, 8, 11 y 13), no hay intervalos de quinta, salvo entre incisos; el de sexta en uno (nº 18). No hay intervalos más amplios.
- 2.5.- En el **aspecto rítmico** aparecen pocas novedades. Hay un caso de ritmo libre (nº 7). Predominan los ritmos ternarios y en general hay pocas heterorritmias y heterometrías.

2.6.- La **estructura de frase** suele ser muy sencilla. Lo más frecuente son canciones de una sola frase musical formada por dos semifrases bastante simétricas que a veces solo se diferencian en algunas notas de la cadencia. Tal es la estructura de las canciones números 1, 2, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17 y 19.

Por otra parte encontramos fórmulas reiterativas en algunos parámetros que podemos resumir así:

2.7.- **Los "incipit"** se basan fundamentalmente en dos modelos:

2.7.1: El más frecuente se produce por SALTO DE CUARTA: Es la fórmula que podemos ver en nueve de las 19 canciones: Números 4, 5, 8, 9, 11, 14, 15, 16 y 17.

2.7.2: El "incipit" por GRADOS CONJUNTOS aparece en ocho casos: Números 1, 2, 3, 6, 7, 13, 18 y 19.

Las restantes dos canciones comienzan con SALTO DE TERCERA.

2.8.- En cuanto a **las cadencias**, ya hemos hecho notar a lo largo de la exposición la frecuencia de las de diseño descendente: lo encontramos en todas a excepción de los números 1, 7, 9, 15 y 18.

2.8.1 Un modelo frecuente es éste, emparentado con el MODO DE MI:

Nº 4
vuel - vo a ver, do - ra - do cla - vel

Nº 5
tá - pa - la con o - tra que ésa no vuel - ve

Nº 6
pa - sar por la ca - lle del sol

Nº 13
lu - ce - ro del a - ma - ne - cer

2.8.2 En otras es un tetracordo descendente sobre SOL.

Nº 8
la ca - lle de mi mo - re - na

CANCIONES POPULARES EN EL ALTO CEA
APROXIMACIÓN ETNO-MUSICOLÓGICA A LA MÚSICA DE UN PUEBLO

Nº 10
de su voz me e - na - mo - ré.
Nº 19
es la que me ro - ba el al - ma.
Nº 14
fue - ron u - nos o - jos ne - gros
Nº 3
la ni - ña del a - gua

2.9.- Otra característica es la frecuencia de **melismas o grupos de notas a fin de palabra**. Hay infinidad de ejemplos; veamos algunos:

Nº 3
Ma-ri-ne-ro, su-be, su-be Ma-ri-ne-ro, ba - ja, ba - ja
Nº 5
Al po - ner-te el ra-mo ... e - se vi - no bue-no
Nº 11
Carre - te - ra de Le - ón ... los co - che - ros
Nº 15
Da - la la ma - no a la ni - ña para que sal - ga del a - gua
Nº 16
Ya se van los quintos, ma - dre, ya se van los es - co - gi - dos

Otros ejemplos podemos verlos en los números 8 y 12.

2.10.- Todavía podemos apuntar otras conclusiones en base a los aspectos concretos abordados a lo largo del estudio; tales como el papel que juega el cancionero en la vida del pueblo, los procesos de creación, de transmisión y de conservación del repertorio:

- La canción popular en Priorio es fundamentalmente **colectiva**. No existe otra canción solística que la "asturianada" y ésta es considerada por los propios habitantes del pueblo como importada.

- La canción es una **expresión del sentir de la comunidad** ante los diversos momentos de la vida. Los cantos de boda resaltan los aspectos más severos del compromiso. Las canciones de los quintos tienen un carácter de autoafirmación y un efecto de estructuración y calificación social por referencia a la quinta a que se pertenece.

- Hay un **proceso selectivo** de conservación y renovación del repertorio a través de la recuperación de canciones antiguas en la memoria de las personas mayores.

- En cuanto a los **procesos creativos** más que conclusiones surgen interrogantes. Nadie nos ha sabido decir quién compuso determinada canción, aunque algunas parecen relativamente recientes. Al no haber personas acreditadas como creadoras de obras musicales, nada podemos decir de su consideración social. Las personas a quienes se acude para recuperar canciones gozan de respeto y credibilidad exclusivamente en el ámbito de la canción, a la vez que de cierto aire de deliberado misterio que nos oculta hasta qué punto son autores de algunas canciones; un peculiar sentido de la discreción les hace ser ambiguos en sus explicaciones al respecto.

- Otro interrogante sin respuesta clara por ahora es el que se refiere a los **criterios estéticos o funcionales** que rigen el proceso de selección y conservación del repertorio. Algunas canciones encierran una indudable belleza estética, otras son sumamente simples y elementales y sin embargo se mantienen con tenacidad seguramente por lo que tienen de funcionales.

Quizá la última y más gratificante conclusión sea la constatación de que en el pueblo hay una cuidadosa atención hacia un repertorio musical que consideran muy suyo, mostrando un evidente interés por conservarlo, no como quien se sabe poseedor de un objeto valioso y lo guarda en una vitrina, sino utilizándolo para aquello que fue construído. En Priorio las canciones son patrimonio de todos y una parte muy importante de ellas se sigue utilizando con tenacidad. Esta es la mejor garantía de su conservación.

BIBLIOGRAFIA:

- AROM Simha. (1982) *Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale*. Revue de Musicologie. t. 68, 1.
- BOHLMAN, Philip. (1988) *The Study of Folk Music in the Modern World* Bloomington.
- CRIVILLE i BARGALLO, J. (1988) *El Folclore musical. Historia de la Música Española*. Madrid. Alianza Editorial.
- La Etnomusicología, sus criterios e investigaciones...* (1981) Revista Sociedad Española de musicología.
- DONOSTIA, J.A. (1946) *El modo de Mi en la canción española*. Anuario Musical Vol. I. Instituto Español de Musicología del CSIC.
- IVES, Edward. (1974) *A Manual for Fieldworkers*. Orono, Maine. The University Press.
- MANZANO, Miguel. (1988) *Cancionero Leonés*. Tomo I y II. Diputación Provincial de León.
- MERRIAM, Alan P. (1964) *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- NELT, Bruno. (1985) *Música folclórica y tradicional en los continentes occidentales*. Madrid. Alianza Editorial.
- GARCIA MATOS, M. *España es así. Música y danza popular*. Capítulo dedicado a España en la obra anterior.
- PEDRELL F. (1958) *Cancionero Popular Español* 4 Vols. Barcelona, Ed. Boileau.
- SEEGER, Charles. (1977) *Prescriptive and Descriptive Music Writing*. Studies in Musicology. University of California Press.
- SUBIRATS, M^a. A. (1990) *La Nana andaluza. Estudio Etno-musicológico*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía.

RESUMEN

El estudio de la canción popular, de acuerdo con las modernas tendencias de la Etno-Musicología no se debe limitar a la mera confección de un cancionero. Las canciones deben estudiarse y analizarse en su contexto sociocultural, donde cobran pleno sentido. Este es el objetivo del presente trabajo que estudia las canciones populares de un valle en las montañas del León.

SUMMARY

The study of popular song, according to modern tendencies in Ethnomusicology must go beyond the making-up of a collection of songs. Songs must be studied and analysed in their socio-cultural context, where they recover their whole meaning. This is the aim of this work which studies popular songs in a valley of León.

RÉSUMÉ

L'étude de la chanson populaire, selon les tendances modernes de l'Ethnomusicologie, ne doit pas se limiter à l'élaboration d'un recueil. Les chansons doivent être étudiées et analysées dans le contexte socio-culturel qui leur confère tout leur sens. C'est l'objectif de ce travail qui traite des chansons populaires d'une vallée des montagnes de León.