BLOQUE I: LOS ANTECEDENTES DE LA EDUCACIÓN ESPECIAL

TEMA 1: CONCEPTO Y ORÍGENES DE LA EDUCACIÓN ESPECIAL

TEMA 2: LA ERA DE LA INSTITUCIONALIZACIÓN

TEMA 3: EL PRINCIPIO DE NORMALIZACIÓN

BLOQUE II: LA RUPTURA. HACIA NUEVOS PLANTEAMIENTOS EN EDUCACIÓN ESPECIAL.

TEMA 4: LA EMERGENCIA DE LA INTEGRACIÓN ESCOLAR EN EL DISCURSO EDUCATIVO. EL PASO A UNA NUEVA CULTURA.

TEMA 5: LA L.O.G.S.E. Y LA ATENCIÓN A LA DIVERSIDAD: LA NUEVA ESTRUCTURA DEL SISTEMA EDUCATIVO.

BLOQUE III: LA RESPUESTA EDUCATIVA ANTE LAS NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES.

TEMA 6: RESPUESTA A LAS NECESIDADES EDUCATIVAS A TRAVÉS DEL CURRÍCULUM: LAS ADAPTACIONES CURRICULARES DE CENTRO Y AULA.

TEMA 7: ADAPTACIONES CURRICULARES INDIVIDUALES.

TEMA 8: LOS PROGRAMAS DE DIVERSIFICACIÓN CURRICULAR.

TEMA 9: ATENCIÓN EDUCATIVA A LA DIVERSIDAD.

BLOQUE I: LOS ANTECEDENTES DE LA EDUCACIÓN ESPECIAL

TEMA 1: CONCEPTO Y ORÍGENES DE LA EDUCACIÓN ESPECIAL.

- **ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA EDUCACIÓN ESPECIAL.**
- **LOS PRECURSORES DE LA EDUCACIÓN ESPECIAL(No Va Para Examen).**
- **LA EDUCACIÓN ESPECIAL EN EL MARCO DE LAS DISCIPLINAS CIENTÍFICAS(No Va Para Examen).**
- **CONCEPCIÓN Y ASPECTOS GENERALES DE LA EDUCACIÓN ESPECIAL(No Va Para Examen).**
- **LOS SUJETOS DE LA EDUCACIÓN ESPECIAL(No Va Para Examen).**

- **ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA EDUCACIÓN ESPECIAL. LOS INICIOS: ASPECTOS HISTÓRICOS GENERALES.**

La preocupación por la conducta de las personas con alguna deficiencia ha evolucionado a lo largo del tiempo y no siempre ha sido abordada su comprensión, a nivel conceptual y terapéutico, con acierto y rigor. Desde el punto de vista organizativo y de la practica concreta, la Educación Especial ha existido en los últimos tiempos como un subsistema dentro de la planificación del sistema educativo general. Sin embargo, esta diferenciación es bastante reciente desde el punto de vista histórico.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA EDUCACIÓN ESPECIAL

En el tema de la evolución histórica de la educación, en general, y de la Educación Especial, en particular, se hace necesario considerar los acontecimientos y las concepciones científicas que han influido en el marco educativo.

A. EDAD MEDIA: OSCURANTISMO PSIQUIÁTRICO

Si nos remontamos al periodo histórico anterior a la Edad Media, en general, parece que los individuos mas afectado física y psíquicamente eran aniquilados o fallecían a temprana edad, pero también es posible que muchos retrasados leves sobreviviesen y contribuyesen activamente al desarrollo de su sociedad primitiva.

En la antigüedad los modelos demonológicos dificultaron la comprensión adecuada de todos los individuos que se desviaban de la norma. Durante la Edad Media se considera a las personas con algún déficit como poseídas por el demonio o por espíritus infernales, sometiéndolas a exorcismos y, en algún caso, a la hoguera. La influencia de la Iglesia fue muy importante. Desde ella, se generó una actitud negativa hacia los deficientes a los que se deja de considerar inocentes del Señor para ser productos del pecado y del demonio.

El movimiento religioso−cultural de la Reforma no ofreció cambios importantes. Los retrasados mentales eran atendidos en diversas instituciones: monasterios, hospitales, centro de beneficencia, cárceles, etc. Es importante señalar que esta reclusión obedecía, en el mejor de los casos, a criterios meramente asistenciales.

A esta época del llamado *oscurantismo psiquiátrico* en la que se sostenía la presencia de lo diabólico en los orígenes del comportamiento anormal, le sigue el periodo correspondiente a los siglos XVI al XVIII, que se ha denominado *naturalismo psiquiátrico.*

B. NATURALISMO PSIQUIÁTRICO.

La situación de abandono va a prevalecer, e incluso a recrudecerse, durante los siglos XVII y XVIII, periodo histórico de la Razón y de las Luces. El siglo XVII podría caracterizarse como la época del gran encierro. Se produce el internamiento indiscriminado de todos los que no participaban de la Razón Universal. Todo aquel que mostraba ausencia de razón en cualquiera de sus formas (lógica, política, moral) era encerrado.

Por otra parte, los desordenes del comportamiento humano empiezan a buscarse en la naturaleza misma y no en hechos externos a ella y de difícil credibilidad. Se producen, por tanto, cambios importantes en las concepciones medicas que inician una modificación de actitud con respecto a las personas mentalmente enfermas.

C. SIGLO XIX: LA INSTITUCIONALIZACIÓN.

Será en el siglo XIX cuando se produzca un cambio importante en la Educación Especial. Comienza a existir realmente la Educación Especial, que arranca con un periodo conocido como la institucionalización y evoluciona hacia una fase posterior de normalización. En primer periodo la Educación Especial tuvo un marcado carácter segregador, el cual precede al espíritu integrador cuya aparición será mucho más tardía.

TEMA 2: LA ERA DE LA INSTITUCIONALIZACIÓN

- **CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA INSTITUCIONALIZACIÓN.**
- **AUTORES CLAVE EN LA COLABORACIÓN MEDICO−PEDAGÓGICA(No Va Para Examen).**
- **EL MOVIMIENTO INSTITUCIONAL EN ESTADOS UNIDOS(No Va Para Examen).**

1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA INSTITUCIONALIZACIÓN.

La era de la institucionalización abarca desde el siglo XIX a la primera mitad del siglo XX, es a partir de

entonces cuando podemos considerar que surge la Educación Especial.

Se considera a la persona no normal un peligro para la sociedad, así que al deficiente se le separa, se le segrega, se le discrimina.

Progresivamente, la sociedad toma conciencia de la necesidad de atender a las personas con deficiencias, si bien esta atención se caracteriza por ser de tipo asistencial. Las razones que determinan dicho planteamiento son:

- El modelo teórico y terapéutico imperante era el MEDICO
- La generalización de una actitud NEGATIVA hacia las posibilidades de recuperación del deficiente.
- Los resultados poco alentadores que ofrecen las instituciones que escolarizan a estos sujetos.
- Un excesivo arraigo en la sociedad de actitudes de MARGINACIÓN y SEGREGACIÓN SOCIAL hacia la persona con deficiencia.

Así mismo, el clima social vigente resulta propicio para la creación de instituciones de carácter fundamentalmente asistencial. Dichas instituciones se caracterizan por:

- *Ubicarse alejadas de las poblaciones*, argumentando la protección del deficiente de la sociedad y especialmente la evitación de otros riesgos, tales como la reproducción, el contagio, ...
- *Atender a personas con discapacidades heterogéneas* (deficientes mentales, dementes seniles, psicóticos, ...) *de por vida.*
- *Construirse con un tamaño paulatinamente mayor para abaratar servicios y ampliar la atención necesaria*, lo que origina un hacinamiento y la asistencia deficitaria de estos sujetos.

Los factores que condicionan la larga vigencia de esta era se concretan en los aspectos siguientes:

- El importante y significativo arraigo de las actitudes negativas hacia los deficientes.
- La utilización de la psicometría desde comienzos del siglo XX permite clarificar conceptos tales como: Edad Mental, Cociente Intelectual, ...
- La alarma eugenésica que obliga a establecer medidas drásticas, como la esterilización, para proteger a la sociedad.
- El abandono del estudio de la deficiencia.
- Las dos guerras mundiales y la gran depresión de los años 30 paralizó el desarrollo de los servicios sociales, al desviar recursos− materiales y personales− a otros sectores.

A pesar de todo, podemos considerar que es una época de progreso, produciéndose en la segunda mitad del siglo XIX una combinación en el tratamiento a los deficientes mentales entre una línea ASISTENCIAL CONTINUISTA y otra EDUCATIVA desde la que se confía en las posibilidades educativas de estos niños y en el desarrollo de métodos adecuados. Así, a lo largo del siglo XIX se crean escuelas especiales para ciegos y sordos, y a finales del siglo se inicia la atención a los deficientes mentales en instituciones creadas para ello.

TEMA 3: EL PRINCIPIO DE NORMALIZACIÓN

- EL PRINCIPIO DE NORMALIZACIÓN: CONTEXTO DE SURGIMIENTO Y FACTORES PARA EL CAMBIO.
- FORMULACIÓN DEL PRINCIPIO DE NORMALIZACIÓN.
- EL PRINCIPIO DE NORMALIZACIÓN EN ESPAÑA(No Va Para Examen).

1. EL PRINCIPIO DE NORMALIZACIÓN: CONTEXTO DE SURGIMIENTO Y FACTORES PARA EL CAMBIO.

A. Contexto.

A lo largo de la era anterior surgieron las primeras instituciones con los mejores deseos de proporcionar buenos servicios y buena capacitación a los deficientes. Pero pronto se apartaron de tan noble fin, debido, entre otros factores, al aumento del numero de internos y a la incorporación de sujetos mas severamente incapacitados.

La imagen de la institución sufre un cambio, pasando de concebirse como un lugar donde las personas con déficits podían recibir el cuidado y entrenamiento especial que necesitaban, a una imagen mucho más negativa que respondía a un lugar en el que se encerraba a las personas en contra de su voluntad y donde se rebajaba, aun más su nivel de inteligencia.

A ello se sumo la denominada alarma eugenésica, que trajo como consecuencia la concepción del deficiente, en muchas ocasiones, como un elemento perturbador y antisocial, por lo que la solución consistió en retirarlo de la sociedad en época de procreación y esterilizarlo en un gran porcentaje de casos. La justificación de ello radicaba en los estudios realizados, que demostraban que los retrasados mentales suponían una amenaza para el futuro de la especie(darwinismo social) en cuanto que el retraso se heredaba en las familias y traía saciado la delincuencia e inmoralidad.

B. Factores.

Estas actitudes negativas fueron cambiando en torno a las décadas de los sesenta y setenta, propugnándose la idea de que:Los diferentes y marginados debían salir de los guettos e insertarse en todos los ámbitos de la vida social. En este contexto nos encontramos con factores sociales, políticos y culturales que conllevaron tal cambio y que a continuación describiremos:

- *Las investigaciones realizadas indicaban que la inteligencia era determinada por la crianza y al ambiente al igual que por la herencia.*
- *Los padres de estos sujetos deficientes se cuestionaban la razón por la que sus hijos estaban segregados del medio familiar y decidieron tomar medidas adecuadas para cambiar esta situación. Entre otras adoptaron el asociacionismo para reivindicar sus derechos.*
- *La preocupación por la protección de los derechos humanos y reconocimiento de los derechos de las personas deficientes, influyó en 1957 para que la Asamblea General de las Naciones Unidas especificara en su articulo quinto: El niño deficiente físico, mental o social debe recibir el tratamiento, la educación y los cuidaos especiales que necesite su estado o situación. Sin embargo, será en 1971 cuando la misma organización, en la declaración de los derechos fundamentales del deficiente, especifica que este tiene, entre otros derechos, el de recibir atención medica y tratamientos físicos adecuados, derecho a una instrucción, formación y readaptación, así como a las orientaciones que puedan ayudarle a desarrollar al máximo sus capacidades y aptitudes.*
- *Los fallos judiciales que tuvieron lugar durante la década de los setenta, fueron de gran trascendencia y reafirmaron que las personas retrasadas tenían los mismo derechos legales que todos lo demás ciudadanos.*

(mirar páginas 39−40)

2. FORMULACIÓN DEL PRINCIPIO DE NORMALIZACIÓN.

Vamos a realizar una revisión de las aportaciones de los principales ideólogos que lo formularon y difundieron a través del mundo: Bank Mikkelsen, Nirje y Wolfensberger.

Bank Mikkelsen incorporo a la ley danesa el concepto de normalización. Desde su punto de vista, dicho concepto llevaba implícita la idea de que las personas con deficiencia mental debían desarrollar una vida tan

normal como fuera posible, puesto que una situación de vida segregada genera pocas oportunidades para aprender como el resto de las personas e integrarse socialmente.

Bengt Nirje resalta la necesidad de introducir en la vida de las personas con deficiencia mental unos medios y métodos provechosos a la vez, tanto para la vida de la persona con deficiencias como para la sociedad. Es decir, enfatiza no solo los resultados a conseguir a largo plazo, sino la mejora de las formas de vida y condiciones en la existencia cotidiana de estas personas en la sociedad.

La normalización para Nirje hay que entenderla desde un doble sentido:

− Poner al alcance de las personas con deficiencia mental aquellos medios que normalicen su existencia y su forma de vida en su contexto más próximo.

− Y dar la oportunidad a la sociedad de conocer y respetar formas distintas de ser; circunstancia fundamental para reducir los temores y mitos que han llevado a la sociedad a marginar a estas personas.

Como consecuencia, la normalización debiera ser entendida como la posibilidad de respetar a personas que son, piensan y sienten de manera diferente y que tienen que vivir el ciclo de su vida junto a nosotros, vivir en una sociedad de diferentes sexos y niveles económicos distintos.

A partir de 1969, el concepto de normalización se extendió por toda Europa y América del Norte. En Canadá surge la figura de Wolfensberger, quien en 1972 publicó su primera obra sobre el principio de normalización. Este principio guarda relación con la utilización de los medios más normalizadores posibles, con el fin de que las personas con deficiencias puedan mantener comportamientos y características personales lo más normales posibles en el medio cultural en el que se desenvuelven.

Para Wolfensberger la finalidad última del principio de normalización sería la integración social de las personas con alguna deficiencia.

MIKKELSEN(1959)	***NIRJE(1969)***	***WOLFENSBERGER(1972)***
Permitir que los deficientes mentales lleven una existencia tan próxima a lo normal como sea posible. *Se centra en la deficiencia mental.* *Preocupación primaria por el resultado.*	*Poner a disposición de los retrasados mentales los modelos y condiciones de la vida cotidiana lo más cercanos posible a las normas y modelos de la corriente principal de la sociedad.* *Se centra en la deficiencia mental.* *Preocupación por los medios.*	*El uso de los medios más normativos posibles desde el punto de visa cultural, para establecer y/o mantener comportamientos y características personales que sean lo mas normativas posibles.* *Puede ser aplicable a cualquier tipo de deficiencia.* *Énfasis tanto en los medios como en los fines.*

Podemos concluir diciendo que la característica fundamental del principio de normalización excluye la idea de hacer normales a las personas con alguna deficiencia, pretendiendo por le contrario normalizar las condiciones de vida de las personas con deficiencias. García García lo expresa y resume así: normalizar no es pretender convertir en normal a una persona deficiente, sino reconocerle los mismos derechos fundamentales que los demás ciudadanos del mismo país y de la misma edad. Normalizar es aceptar a la persona deficiente, tal como es, con sus características diferenciales, y ofrecerle los servicios de la comunidad para que pueda desarrollar al máximo sus posibilidades, y vivir una vida lo más normal posible.

BLOQUE II: LA RUPTURA. HACIA NUEVOS PLANTEAMIENTOS EN EDUCACIÓN ESPECIAL.

TEMA 4: LA EMERGENCIA DE LA INTEGRACIÓN ESCOLAR EN EL DISCURSO EDUCATIVO. EL PASO A UNA NUEVA CULTURA.

- EL MOVIMIENTO DE LA INTEGRACIÓN ESCOLAR. SUS ORÍGENES.
- LA INTEGRACIÓN ESCOLAR. SU DEFINICIÓN Y PRINCIPIOS CLAVE.
- SU DEFINICIÓN.
- SUS PRINCIPIOS CLAVE.
- LOS DISTINTOS ENFOQUES SOBRE INTEGRACIÓN ESCOLAR.
- ALGUNAS NOTAS SOBRE EL PROCESO INTEGRADOR SEGUIDO EN ESPAÑA.

- **EL MOVIMIENTO DE LA INTEGRACIÓN ESCOLAR. SUS ORÍGENES.**

Podríamos decir que las nuevas tendencias que se apuntaban en la decada de los sesenta hacia la inserción y participación de las personas diferentes, desviadas, etc., en los circuitos normales de la sociedad, vienen a significar una voluntad política por dar respuesta a conflictos sociales mas amplios. En el esquema siguiente aparecen recogidos los acontecimientos que ejercieron una mayor influencia a la hora de proponer un clima social adecuado sobre el que poder asentarse la integración escolar.

Las tensiones sociales originadas en décadas anteriores, encuentran en este periodo su punto mas álgido. La segregación y, rodo lo que este modelo pudo significar, comienza a perder credibilidad y poyo, fundamentalmente, por parte de los sectores sociales mas sensibilizados y vinculados con este temática.

Si bien es verdad que la normalización ejercio un papel relevante en el giro que empezaba ya a fraguarse, este también vino acompañado de otros factores que resultaron ser decisivos, tanto por su impacto social como político. Tal es el caso, de la creciente preocupación que durante ese periodo se despierta por la protección de los derecho humanos y, dentro de ese nuevo contexto, por el reconocimiento progresivo de los derechos de las personas deficientes mentales.

Otro de los factores decisivos, se relaciona con el duro reves que sufrio el empleo de las pruebas de inteligencia, no solo como elemento clave, sino exclusivo, a la hora de decidir la ubicación de los alumnos en aulas especiales. El conocido caso Hobson contra Hansen fue el desencadenante de esta situación. Lo que se cuestionaba, no era solo la validez de las pruebas de inteligencia, como el unico criterio administrativo para reubicar a todo aquel alumno que nolograba satisfacer las exigencias impuestas por el sistema educativo ordinario, sino que, ademas, y eso fue lo mas importante, se estaba produciendo una fuerte denuncia en contra de su mal uso.

Por último, y si nos centramos en el ámbito educativo, quien ejercio un notable impacto en la opinión social de la época fue Lloyd Dunn. Contribuyo a reconceptualizar la Educación Especial en su país, trayendo como consecuencia una fuerte presion ante los tribunales.

En 10968 publica un articulo en el que trata de exponer las razones que le llevan a considerar la practica educativa especial como obsoleta e injustificable desde el punto de vista delos alumnos que son ubicados en las aulas especiales.

En síntesis, las razones aducidas por Dunn a la hora de no considerar justificable la Educación Especial para los alumnos con retraso mental educable son las siguientes:

- **las numerosas investigaciones efectuadas sobre la eficacia de la Educación Especial vs la educación ordinaria, no habían conseguido demostrar que los lumnos ubicados en aulas especiales obtuviesen un nivel mayor que los que habían permanecido en aulas ordinarias. Por tanto, las aulas especiales no eran necesarias para los alumnos con retraso mental educable.**

- **a la etiqueta de retraso mental y, consecuentemente, a la ubicación en aulas especiales, se le asocia con demasiada frecuencia una especie de estigma. Si estos alumnos no fuesen ubicados en aulas especiales no se verian estigmatizados.**
- **las aulas segregadas están racialmente discriminadas, desde el momento en que la mayor parte de los niños que se ubican en ellas pertenecen, bien a minorias étnicas o a familias desfavorecidas.**
- **en la educación ordinaria, se han producido notables avances en el terreno del diseño de programas curriculares individualizados. Por esta razón, es porisble que el aula ordinaria sea capaz de acomodarse a lis ritmos de aprendizaje de os alumnos con retraso mental educable.**
- **LA INTEGRACIÓN ESCOLAR. SU DEFINICIÓN Y PRINCIPIOS CLAVE**
- **Su definición.**

Para Birch, la integración escolar supondría la unificación de la educación ordinaria y especial, con el fun de ofrecer los servicios educativos necesarios en funcion de las necesidades de cada alumno. Esta unificación se basaria, tal y como puntualiza Ortiz, en una serie de principios:

- ♦ **el mejor entorno y lugar natural del niño deficiente es la escuela ordinaria.**
- ♦ **Se trata de un proceso gradual, dinamico y permanente, que abarca desde la edad temprana hasta la universitaria.**
- ♦ **La escolarizacion en el aula ordinaria, presupone para el niño la educación diferenciada que el mismo precisa.**
- ♦ **Se supoeran las clasificaciones entre niños normales y niños disminuidos, para concebir a los alumnos como personas diferentes con problemas diferentes.**
- ♦ **Esta unificación, exigiria una coordinación funcional y organizativa entre todos los profesionales del centro.**
- ♦ **Se considera de vital importancia la iplicacion familiar y de la comunidad en el proceso integrador desarrollado en el centro.**

La definición que propone el Council for Exceptional Children dice que la integración escolar se define en terminos de algunos temas básicos relativos a los que es y a lo que no es:

- ♦ **la integración es:**
  - ◊ **proporcionar a cada niño el tipo de educación mas apropiado en el entorno menos restrictivo.**
  - ◊ **Atender a las necesidades educativas especiales de los niños, en vez de a las etiquetas clinicas o diagnosticas.**

- **Sus principios clave.**

  - ♦ ***Reconocimiento de la existencia de un continuo de diferencias individuales.***

Reynolds y Ballow resumen así los efectos negativos que produce el uso de las etiquetas:

- **La etiqueta dificulta la vision del alumno como individuo, con sus propias características y particularidades.**
- **los profesores tienden a asociar las categorías con expectativas negativas sobre la evolución de los niños.**
- **la categorización va a tener un escaso valor para la toma de decisiones instructivas, ya que fomenta una vision clinica del alumno.**

Los trabajos e investigaciones llevadas a cabo han dado paso a un panorama bien distinto. En la actualidad, se reconoce, cada vez con mayor decisión, la heterogeneidad intra e Inter. Categorías. Es decir, <u>la existencia de diferencias individuales, incluso, entre los niños adscritos a una misma categoría</u>

deficitaria.

- ***La integración, ha provocado la difusión y uso de una nueva terminología proponiendo, de este modo, un cambio de lenguaje.***

Es así, como el lenguaje categórico desde el cual se enfatizaba lo deficitario, ha sido sustitudo por un nuevo concepto de necesidades educativas especiales. Incluimos un cuadro en el que aparecen recogidas l as diferencias fundamentales entre ambos terminos.

ALUMNO DEFICIENTE	ALUMNO CON NEE
Hace creer que las dificultades tienen su origen en el niño	Las dificultades de aprendizaje tienen un carácter interactivo alumno/contexto de enseñanza−aprendizaje
Carácter estatico y determinante	Son relativas y cambiantes
No proporciona información suficiente para planificar la intervención educativa	Obliga a referir las necesidades del alumno al curriculo escolar
Lleva a proporcionar recursos especiales exclusivamente para los alumnos deficientes	Obliga a la escuela a dar respuesta a al diversidad de sus alumnos ya dotarse de recursos para diversidad.

Hablar de necesidades educativas especiales significa desviar la atención del terreno deficitaraio, carencial o negativo del alumno, al terreno de las necesidades, ayudas, o recursos educativos propios para llevar adelante su proyecto educativo. En el informe warnock encontramos recogida la primera referencia de lo que debe entenderse por nee. Se considera, en dicho informe que la educación es un bien al que todos tienen derecho y que los fines de la educación son los mismos para todos, independientemente de las ventajas de los distintos niños. Entre estos fines cabe destacar, en primer lugar, el aumento del conocimiento que el niño posee del mundo en que vive, al igual que su comprensión imaginativa, tanto de las posibilidades de ese mundo como de sus propias responsabilidades en el y, en segundo lugar, otro fin que debe persiguir la educación es el de proporcionarle toda la independencia y autosufiiiencia de que sea capaz, enseñándole, por tanto, lo necesario para que encuentre un trabajo y este en disposición de controlar y dirigir su propia vida.

En este nuevo contexto, la escuela adquiere una mayor responsabilidad en el proceso educativo de las personas con estas necesidades, ya que las necesidades educativas del alumno no son exclusivamente inherentes a el mismo, sino que también están ligadas a la respuesta que la escuela da a las mismas.

- ***Un tercer principio asociado con la puesto en marcha de la integración escolar, se relaciona con el fuerte cuestionamiento que ha venido produciéndose respecto a la homogeneidad como hipótesis pedagógica.***

Cada vez mas, los principios de continuidad didáctica e individualizacion educativa, cobran una especial relevancia como ejes para la instrucción dentro de los marcos de integración escolar. Por tanto, si la nueva población en las aulas se caracteriza por la heterogeneidad, la instrucción y organización en las mismas debe llevar a cabo el necesario esfuerzo por respetar y combinar al máximo los objetivos y procesos comunes a cada grupo socio−cultural de alumnos, con las características individuales de los mismos.

- ***Por último, los principios enumerados hasta ahora, de indole conceptual, terminologico, de accion educativa, reclaman y precisan de un nuevo profesional de la enseñanza.***

La puesta en marcha de programas de integración genero nuevas demandas para las que nadie esta

preparado, nilos tradicionales profesores de Educación Especial ni los profesores de la educación general.

Las propuestas formativas que surgen para dar respuesta a la nueva situación educativa, adolecen, desde un principio, de un excesivo énfasis en la especial. Este excesivo énfasis en lo especial, se constituyo en uno de los mayores obstáculos para la autentica comprensión de la integración escolar. Tal orientación formativa, propone y perpetua, los ya clásicos conflictos y disonancias existentes entre los profesores regulares y especiales. Conflictos y disonancias que se relacionan con: el papel que deben dese,peñar los profesores de Educación Especial en el proceso integrador, el modo en que ambos grupos de profesores caracterizan el proceso de enseñanza−aprendizaje, las dificultades de entendimiento procedentes del empleo de codigos de comunicación distintos, y, por último, las cofusiones generadas en el alumno de integración por el empleo de métodos y materiales incompatibles.

La formación de los profesores debe articularss bajo la lógica de la diversidad y la heterogeneidad, desde el momento en que la introducción de la integración en las aulas dibuja un panorama bien distinto. El profesor, se situa ante una nueva realidad en la que la diversidad es la nota predominante, resultando poco acertado seguir ofreciendo un tipo de formación que refuerce la idea de que el aula y los sujetos que en ella se encuentran pueden ser divididos en grupos homogéneos.

- **LOS DISTINTOS ENFOQUES SOBRE INTEGRACIÓN ESCOLAR**

Parrilla distingue tres grandes enfoques respecto al desarrollo teórico−practico de la integración escolar:

- **La integración centrada en el emplazamiento de los alumnos.**

La normalización del entorno escolar es entendida como el mero trasvase físico de alumnos desde el sistema educativo especial al ordinario.

Se entiende que la escuela ha de prever un continuo de servicios y emplazamientos educativos. Continuo, que puede abarcar desde la ubicación de un alumno en un aula regular, con o sin poyo, hasta su ubicación permanente en un aula de Educación Especial. En esta línea, han sido elaborados toda una serie de modelos en un intento por sistematizar los diferentes tipos de provisios de servicios educativos y las diferentes alternativas que pueden ofrecerse en el proceso de la integración escolar.

Incluimos aquí, por su gran difusión en la literatura especializada, el modelo de cascada desarrollado por Deno:

1º Aulas ordinarias. Niños con alguna discapacidad, pero que pueden integrarse bien sin ninguna asistencia especial.
2º Aula ordinaria. Los niños necesitan de un consultor y cierta asistencia. No necesitan profesor de recursos.
3º Aula ordinaria. Necesitan, además de orientación por el consultor, material especialmente diseñado.
4º Aula ordinaria. Necesitan profesor de recursos dentro de su misma aula.
5º Aula ordinaria y aulas de recursos. Profesor regular mas profesor de recursos. Mas tiempo en el aula ordinaria.
6º Mitad del tiempo en aula ordinaria y mitad en aula de recursos.
7º aula de recursos ubicada en la escuela ordinaria. Todo el tiempo en el aula de recursos.
8º escuela especial.

9º niños enfermos en casa y hospitalizacion.
10º instituciones.

Las implicaciones que este enfoque ha tenido y , atiene aun hoy, para la practica de la integración escolar son mas estructurales que reales. Solo daran muestras de interes los profesores que tienen en sus aulas alumnos integrados o, también, aquellos profesionales que normalmente se incorporan a a quellos centros donde se lleva a cabo el programa de integración.

Del mismo modo, la vida del aula aparece débilmente alterada. El cambio fundamental se reduce a la presencia de alumnos con necesidades educativas especiales, operándose escasas alteraciones en los aspectos organizativos.

Por otra parte, la vida de las aulas puede verse excepcionalmente modificada por la presencia del profesor de apoyo. Esta duplicidad de adultos en el aula posee, sin duda, importantes virtualidades de cara a la dinamizacion general del aula y a la atención mas individualizada de los alumnos. Sin embargo, no esta exenta de riesgos, sobre todo, su el nuevo profesor se dedica, preferentemente, a atender alos alumnos integrados. Esta modalidad de trabajo conduce, en no pocas ocasiones, a una desintegración, aunque esta discurra en el escenario de un aula ordinaria.

Como señala Parrilla, los planteamientos que sustentan esta vision sobre la integración son bastante simplistas. Se da una mayor relevancia a la puesta en marcha de cambios estructurales de la vida del centro, que al desarrollo de la accion educativa como eje central para que se produzca el cambio, lo cual trae como consecuencia mas inmediata su escasa capacidad para afectar a la denominada *cultura escolar*. Se corre el riesgo de potenciar procesos de integración meramente burocráticos que , como tales, quedan circunscritos al esfuerzo personal y aislado de algunos profesores o servicios de apoyo del centro.

- **La integración centrada en proyectos de intervención sectorial.**

La integración escolar va a definirse como un proceso destinado a integrar al alumno, enfatizando su déficit y/o necesidades educativas especiales.

Se aprecia una concepción mas amplia de la integración que la ofrecida en el enfoque anterior. Se consideran nuevas dimensiones integradoras: la instructiva y la social, además de la integración física.

Mayor porfundizacion y comprensión de la dinamica de los procesos integradores. Así, se da por sentado que la integración no se producirá linealmente con el simple contacto entre alumnos, sino que es preciso contemplar yplanificar, además, la dimension instructiva y social de la misma.

Por otra parte, asume la necesidad de que los profesores que participan en programas de integración posean una formación acorde a las demandas de esta y que , al mismo tiempo, se efectue una redefinición de roles y responsabilidades entre el personal de apoyo y el profesor ordinario. Comienza a otorgarse importancia al profesor como mero ejecutor de las prescripciones elaboradas desde fuera de la propia escuela. La presencia del tecnicoresulta vital para poder adecuar los procesos de enseñanza−aprendizaje en el aula y para marcar las directrices sobre las cuales articular la accion educativa del profesor.

Por lo que respecta al proceso didáctico y curricular, cabe decir que este aparece débilmente alterado, siendo lo mas comun la presencia de dos flujos de actividad paralelos: uno general, destinado a los alumnos ordinarios y otro, especifico e individual, para el alumno integrado.

Este enfoque supone la consideración de un amplio y complejo conjunto de dimensiones que definen el proceso de integración y posibilitan su puesta en marcha. Sin embargo, su misma tendencia a decentarse habcia el alumno integrado como eje de la integración, dificulta la vision de la integración como cambio *global total.*

- **La integración desde el enfoque institucional.**

Este enfoque se constituye, sin lugar a dudas, en el mas critico y arriesgado. Dos ideas básicas lo definen: en primer lugas, la idea de fusion de la accion educativa general y especial en una síntesis unitaria y , en segundo lugar, la implicación institucional del centro en este proceso. La integración se define, en este caso, por el establecimiento de una unica modalidad educativa que resulta de la fusion de las dos modalidades precedentes. Su meta se define por el intento de ofrecer a través de la misma, una educación acorde a la diversidad.

Se trata de una opcion educativa cuyo rasgo esencial es la apertura a la diversidad de todo el alumnado. Con lo cual, podría dejar de hablarse de integración, al menos, como clave identificadora del centro. Del mismo modo, se sostiene que debe ser todo el centro elq ue dene enfrentarse al cambio, no solo alguna de sus partes. El centro de interes no vendría representado tanto por la integración en si cuanto por la naturaleza del encuentro entre los dos sistemas educativos.

Además, se asume que para este proceso de unificación entre sistemas nadie se encuentra preparado y que, si debe ser la institución en su totalidad la que debe enfrentarse al cambio, la formación de los profesores denbe vincularse dentro de la misma. La integración se define como unfenomeno de relación cultural entre mundos distintos, el de los diseñadores y profesores. Como un proceso dinamico y complejo en el que la escuela y profesores ejercen una influencia notable en el cabio.

Se intenta dsmitificar la distribución de responsabilidades entre profesores ordinarios y servicios de apoyo, para dar paso a un trabajo de cooparticipacion y colaboración mutua de todos los profesionales. Por último, este enfoque adopta un punto de vista sobre el alumno, sea o no de integración, que antepone la globalidad e individualidad de este a cualquier otro planteamiento. De aho, la insitencia de adaptar la instrucción a las necesidades de *todos los alumnos.*

Este enfoque supone un gran avance respecto de los anfoques mas tradicionales sobre integración. Si los dis enfoques anteriores se centran en la introducción de cambios o reestructuraciones puntuales, en este, bajo la idea de fusion, el foco de la integración se situa en la propia escuale, siendo esta la que se transforma y cambia en su totalidad.

- **ALGUNAS NOTAS SOBRE EL PROCESO INTEGRADOR SEGUIDO EN ESPAÑA.**

La incorporación definitiva de España al movimiento integrador, se produce en el año 1985. la Orden Ministerial de 20 de marzxo de 1985 sobre la Planificación de la Educación Especial y Experimentación de la Integración Escolar para a constituirse, no solo en el marco legal sino en el marco curricular,en el que se sustentaba la voluntad de integrar a los alumnos con necesidades educativas especiales dentro del sisatema educativo ordinario. De manera sucinta señalaremos los criterios que se establecen en dicha orde para poner en marcha la integración, con vistas al curso academico 1985−1986:

- **La conveniencia de no integrar en una misma aula alumnos con diferentes tipos de disminución.**
- **Dar prioridad a los centros educativos que cuenten con un minimo de 16 unidades de Educación General Básica y cuatro de preescolar.**

TEMA 5: LA L.O.G.S.E. Y LA ATENCIÓN A LA DIVERSIDAD: LA NUEVA ESTRUCTURA DEL SISTEMA EDUCATIVO.

- CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE DOS CONCEPTOS FUNDAMENTALES AL MODELO EDUCATIVO QUE PROPUGNA LA L.O.G.S.E.: COMPRENSIVIDAD Y DIVERSIDAD.
- LA LEY ORGÁNICA DE ORDENACIÓN GENERAL DEL SISTEMA EDUCATIVO(1/1990, DE 3 DE OCTUBRE).
- FINES GENERALES DE LA LEY
- CONTENIDOS DE LA LEY REFERIDOS A LAS NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES.
- MEDIDAS DE ATENCIÓN A LA DIVERSIDAD.
- LA ATENCIÓN EDUCATIVA A LOS ALUMNOS CON NECESIDADES EDUCATIVAS DESDE EL NUEVO MARCO LEGAL.
- ATENCIÓN Y ESCOLARIZACIÓN DEL ALUMNO CON NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES.
- PROCESO PARA LA ESCOLARIZACIÓN DE ALUMNOS CON NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES.
- LA EVALUACIÓN PSICOPEDAGÓGICA.
- EL DICTAMEN DE ESCOLARIZACIÓN.
- MODALIDADES DE ESCOLARIZACIÓN PARA ALUMNOS CON NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES.

BLOQUE III: LA RESPUESTA EDUCATIVA ANTE LAS NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES.

TEMA 6: RESPUESTA A LAS NECESIDADES EDUCATIVAS A TRAVÉS DEL CURRÍCULUM: LAS ADAPTACIONES CURRICULARES DE CENTRO Y AULA.

- EL CURRÍCULUM COMO RESPUESTA A LAS NECESIDADES EDUCATIVAS ESPECIALES.
- PARTIR DE UNOS PRINCIPIOS EDUCATIVOS BÁSICOS.
- ADECUACIÓN AL CURRÍCULUM.
- DOTACIÓN DE RECURSOS EXTRAORDINARIOS.
- EMPLAZAMIENTOS ESCOLARES.
- LAS ADAPTACIONES CURRICULARES: CONCEPTO Y CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTALES.
- TIPOS DE ADAPTACIONES CURRICULARES.
- NIVELES DE ADAPTACIÓN CURRICULAR.
- ADAPTACIONES CURRICULARES DE CENTRO.
- CONCEPTO
- PROCESO DE ELABORACIÓN DE LAS ADAPTACIONES CURRICULARES DE CENTRO.
- MEDIDAS DE RESPUESTA A LA DIVERSIDAD DESDE EL PROYECTO CURRICULAR DE CENTRO.
- PROGRAMACIONES DE AULA.
- CONCEPTO.
- PROCESO DE ELABORACIÓN DE LAS PROGRAMACIONES DE AULA.
- MEDIDAS DE RESPUESTA A LA DIVERSIDAD DESDE LA PROGRAMACIÓN DE AULA.

TEMA 7: ADAPTACIONES CURRICULARES INDIVIDUALES.

1. BASES LEGALES DE LAS ADAPTACIONES CURRICULARES INDIVIDUALES.

2. DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTALES.

3. PROCESO PARA LA ELABORACIÓN DE LAS ADAPTACIONES CURRICULARES INDIVIDUALES.

4. EL DOCUMENTO INDIVIDUAL DE ADAPTACIÓN CURRICULAR.

5. PLANIFICACIÓN EDUCATIVA A TRAVÉS DE LA ADAPTACIÓN CURRICULAR INDIVIDUAL.

TEMA 8: LOS PROGRAMAS DE DIVERSIFICACIÓN CURRICULAR.

TEMA 9: ATENCIÓN EDUCATIVA A LA DIVERSIDAD.

CAPÍTULO 1: FOLKLORE. FOLKLORE MUSICAL

l. EL FOLKLORE

- **Precedentes**

El interés sistemático por lo que hoy denominamos *folklore* se despierta cuando muchos escritores empiezan a considerarlo como un *valor* susceptible de perderse pero digno de ser conservado. Dicha conciencia arranca intelectualmente con el movimiento romántico y su visión idealista del pueblo o nación. Y arraiga de manera especial en Inglaterra,

Desde el punto de vista intelectual, como precedente de esta interpretación suele señalarse a Johann G. Herder, escritor alemán que, entre otras obras, en 1778 publicó la que denominó *Volkslieder.* Se trata de un estudio sobre canciones de varios países donde por primera vez se concibe la música popular, la lengua, etc... como realización del *espíritu* de un pueblo, en la línea del más puro idealismo germano.

El término *folklore,* en cambio, es algo más tardío. Se debe a un arqueólogo inglés, William J. Thoms, quien en 1846 lo empleó por vez primera en un artículo para la revista *rhe Atheneum* de Londres. En él, proponía coleccionar y estudiar las antiguas tradiciones populares y, para delimitar el tema, buscó entre las antiguas voces sajonas en desuso las raíces que le sirvieran para su denominación. Eligió las de *folk* (= pueblo) y *lore* (= saber), que unidas pueden traducirse como *saber popular.*

1.2. Definición

Actualmente suele designarse como *folklore* el conjunto de formas culturales *vi− vas,* conservadas como costumbres o como creencias, y practicadas en función de tradiciones populares asumidas por una población, un pueblo, una comunidad o una nación. Alude a las prácticas colectivas y anónimas; y que, más que a los arcaísmos, se refiere a las formas culturales que se mantienen y conservan de algún modo el sello de su funcionalidad.

Para los especialistas del Continente las fronteras entre *folklore y etnología* en puridad son inexistentes, *y* las diferencias estriban más bien en el método *y* las prácticas científicas.

Se han caracterizado por su enfoque cambiante, de acuerdo con el paradigma ideológico dominante en cada época. Para sintetizar, podemos distinguir en ellos cuatro fases:

- En su **primera fase*, romántica***, los estudios folklóricos mantuvieron la orientación que inicialmente les dio Herder, cuando interpretó las manifestaciones de la cultura popular como resultado de un supuesto espíritu étnico, trascendente a los individuos que lo incorporan.
- Ésta le sigue, desde **mediados del siglo XIX, la fase *positivista***. Ciencia como el factor determinante del progreso de las civilizaciones, por otra parte, impulsa los estudios sistemáticos encaminados a reconstruir las culturas del pasado, dominadas por la naturaleza, en contraste con la civilización.
- **Principios del siglo XX** se inicia la fase que podríamos denominar ***desmitificadora,*** negaban el origen popular del *folklore;* Según ellos, el pueblo no ha creado, sino que 1 se ha limitado por ejemplo a recibir *y* deformar la música culta, proceso que ha dado lugar a la música tradicional de las clases no ilustradas.
- En *la* ***actualidad***, todos los especialistas convienen en la subsistencia autónoma de unos saberes, unas

músicas, unas artes, unas prácticas... de raíz popular, aunque reconocen las interrelaciones existentes entre lo popular *y* lo culto, que se han dado en ambas direcciones. Y entienden que el *Folklore,* como disciplina, estudia aquella parcela de la cultura que evoluciona en paralelo con la producción llamada culta, pero que queda desatendida por la Historia de la Cultura.

1.3. Campo del folklore

Los saberes *y* las prácticas que estudia el *folklore* incluyen las manifestaciones culturales de los pueblos en su sentido más amplio, tanto las de la Ilamada *cultura material* como las de la *cultura espiritual* .En definitiva todas sus *tradiciones.*

El *folklore* ha acabado por designar el conjunto de los hechos colectivos de las comunidades europeas, o de raíz europea, fundamentalmente rurales; en contraste con la *etnografía,* la cual describe hechos similares de las comunidades no europeas, y con la *etnología,* convertida prácticamente en *antropología social* y *cultural.*

claudio Esteva Fabregat agrupa los **contenidos culturales del folklore** en los siguientes bloques temáticos:

- **Artístico−ergológicos**. incluiría la artesanía, los aperos y utensilios, los trajes y vestidos, las artes del tejido y el bordado, la cerámica y la cestería, la arquitectura popular, el mobiliario y la decoración, y un largo etcétera de artefactos tradicionales
- **Narrativo−literarios**. Prácticas y saberes de carácter verbal, integrado en lo que se llama literatura popular de transmisión oral. Ésta incluye mitos, leyendas, cuentos, refranes, adivinanzas, poesías, fábulas, chanzas, encantamientos, canciones, romances, baladas, etc., así como la misma música que las acompaña.
- **Festivo−ceremoniales**. Actividades de ritmo anual y los ritos que acompañan a las fases de la vida (efemérides, celebraciones de primavera, navidad, semana santa, carnaval, rituales de boda, nacimiento y muerte, etc.).
- **Costumbres gastronómicas**. Aparecen como formas de folklore las comidas y bebidas, los modos de prepararlas y consumirlas, así como las pertinentes racionalizaciones de los mismos y sus funciones culturales, de festival y análogas.
- **Medicina étnica**. No alude simplemente a la forma de entender el cuerpo humano, su higiene y su salud; lo importante es su divergencia de la medicina académica, porque se basa en otros valores y asume otra racionalidad acerca de la salud y la enfermedad: representa un componente ideológico específico. Los saberes y prácticas populares prefieren los *remedios* a los fármacos, e incluyen creencias ligadas a la magia o a la religión, así como distintos simbolismos sobre la vida y la muerte.
- **Juegos**. competiciones, exhibición de destrezas, solución de problemas elementales de combinatoria y manifestaciones literarias de cultura popular como las adivinanzas, las chanzas, las charadas y otras formas del discurso oral. Los juegos folklóricos abarcan desde los concebidos para el ocio hasta los de tipo ceremonial.

- **Religión, creencias e ideología**. Implica la interpretación de mitos, historias, sagas, héroes..., así como quimeras sobre la vida ultramundana y creencias animistas propias del mundo rural.

2. EL FOLKLORE MUSICAL

2.1. Antecedentes

La unión del término *folklore,* genérico y relativamente impreciso según se ha visto, con el especificativo *musical* acota una realidad y un campo de estudio así mismo difusos; pero es difícil encontrar mejor denominación.

folklore musical ha ido imponiéndose para designar todo tipo de productos populares relacionadas con el arte

de los sonidos, así como aquellas formas culturales que llevan implícito algún elemento musical, tal como el ritmo, el timbre, la entonación, la intensidad, etc...

En España, los estudios metódicos con pretensiones de sistema sobre el contenido del *folklore musical* fueron iniciados en 1883, en Sevilla, por Antonio Machado y Álvarez. Este primer impulsor de los estudios folklóricos en nuestro país participó en la creación de la *Sociedad de Folklore Andaluz* y publicó un inventario sobre el dominio del *folklore* en sus distintos aspectos, entre ellos los correspondientes a los fenómenos musicales.

2.2. Elementos de estudio

Cuando se habla de ***folklore musical*** no se alude, por tanto, a cualquier tipo de música popular, sino a aquella que cabe encuadrar como *folklore.* **ha de cumplir** una serie de características, que en esencia son las siguientes:

- ***Anónima***, en el sentido de que su autoría carece de importancia, porque ha ido recreándose y enriqueciéndose en múltiples versiones a lo largo del tiempo.
- ***Colectiva***, lo que significa que ha sido asimilada por la sociedad en que se da, en un proceso asimismo de recreación vinculado a la evolución de su sistema cultural.
- ***Tradicional***, en el sentido de que, habiéndose originado en el pasado, aun− que no sea demasiado remoto, y habiendo evolucionado en el tiempo, ha ido decantándose hasta adquirir sus formas actuales.
- ***Funcional***, es decir ligada a determinadas prácticas y actividades vitales, laborales, comunitarias, etc., y no interpretada como «arte puro».
- ***De transmisión oral***. El folklore musical lo es por haberse mantenido vivo mediante la transmisión oral directa, con independencia de que haya sido registrado, conservado o publicado por los investigadores en soporte escrito o magnético.

En consecuencia, los **elementos de estudio básicos para el *folklore musical*** son los propios de la música de tradición oral.

- «**Los *sistemas melódicos* y *rítmicos*** formaron el objetivo principal para estas investigaciones» .
- «Asimismo **las *estructuras esquemáticas***, las ***formas primitivas de la polifonía***, las ***modalidades de ejecución*** y la ***variabilidad*** de dichas músicas es causa y motivo principal de tratamiento en estos estudios de tipo interno».
- «La ***organología primitiva*** (estudio de los instrumentos tradicionales y de factura popular) mostró siempre un panorama amplio de estudio y catalogación para quienes sentían vocación por esta disciplina».
- «La ***comparación de las melodías entre sí***, sean éstas procedentes de canciones, bailes, danzas o instrumentales, proporcionaba un campo inagotable de peculiaridades insólitas para aquel que quisiera obtener un conocimiento cada vez más profundo sobre el pasado musical y el lenguaje sonoro».
- «Paulatinamente fue estimándose indispensable el conjugar todos estos elementos puramente musicales con *los de* ***carácter histórico, demográfico, sociológico*** y todos los que puedan derivarse del extenso panorama de ciencias y artes auxiliares e interrelacionadas con el *folklore* y la *etnología,* sin descuidar los elementos complementarios de los fenómenos musicales: los ***textos*** de las canciones en cuanto al ritmo implícito en las palabras, su métrica y ordenación estrófica, los ***utensilios*** usados en los momentos de la interpretación si éstos generan ritmos condicionados, las ***circunstancias*** *de ejecución* de una pieza, etc.».

La progresiva ampliación de los elementos de estudio del *folklore música* derivó en la formación de una disciplina especial llamada *etnomusicología.*

2.3. Etnomusicología

El campo de la *etnomusicología* se acota, pues, por integración de las investigaciones etnológicas (estudio de los pueblos y sus culturas) y musicológicas (estudio de las músicas con criterios académicos) en una disciplina que las aplica al conocimiento de las tradiciones musicales de transmisión oral.

Etnomusicología, estudio de la música folklórica y de la no occidental, el estudio antropológico de la música o el estudio de la música por investigador ajeno a su cultura.

En todo caso, su objeto de estudio es básicamente la música que vive en la tradición oral, y sus análisis se basan en los conceptos acuñados por la *etnología* o la *antropología.* El etnomusicólogo observa sobre todo el presente, graba, des− cribe y analiza lo que sucede en sociedades aún mal conocidas o lo que corre el riesgo de desaparecer; pero también interroga al pasado al tomar en considera− ción la historicidad de la música en la tradición oral.

Podría decirse, en definitiva, que el estudio científico del *folklore musical* equivale en la actualidad a hacer *etnomusicología.*

2.4. Entre lo popular y lo tradicional

El uso del término *popular* para catalogar una determinada música, una poesía o una canción ha dado lugar a una gran ambigüedad, incluso en las publicaciones especializadas, a pesar de su evidente polisemia.

Para los primeros recopiladores, pudo tener el mismo significado que el de *tradicional,*; de hecho, a ello se aludía con el nombre de *folklore.* Pero, a partir del siglo XIX, empezaron a darse géneros culturales nuevos, tal como el de la llamada *música popular,* que tienen poco que ver con lo que entendemos por *folklore.*

Por *música popular* se entiende hoy, en cambio, la música reciente de estructura sencilla, autor conocido y gran difusión, que la gente asume y reproduce sin apenas modificaciones porque, desde fines del siglo XIX, se divulga básicamente a través de los medios

Menéndez Pidal definía como *poesía popular* las composiciones de fecha relativamente reciente, que se propagan entre un público amplio y durante un período relativamente breve, en cuyo transcurso su forma se mantiene. Y, por oposición, definía como *poesía tradicional* aquellas otras obras, que no sólo se habían recibido de la tradición, sino que además habían sido colectivamente asimiladas por el pueblo en una acción continua y prolongada de recreación y variación.

3. EL FOLKLORISMO

El folklore puede cultivarse como disciplina científica, pero también como practica social ligada a determinados valores, y en este caso puede convertirse en folklorismo. El folklorismo podría definirse como la reproducción de la cultura tradicional fuera de su contexto, adaptando el acervo folklórico a los gustos de un publico de sensibilidad predominantemente urbana o a los intereses de grupos e instituciones.

Se manifiesta a tres niveles:

- ***El nivel de las ideas****. Se encuentra todavía vinculado a la visión herderiana de la etnicidad, que implica la concepción del folklore como un derivado inevitable de la idiosincrasia de un pueblo.*
- ***El nivel del producto.*** *El folklorismo tiende a metamorfosear el folklore con el fin de adaptarlo a su nuevo contexto funcional. Entonces necesitara simplificarlo, o dotarlo de mayor complejidad, o pulimentarlo, o congelarlo. En ultimo extremo, el folklorismo llega a inventar folklore, como sucede en los famosos casos del kilt escocés o la queimada gallega, ambos exportaciones urbanas en momentos relativamente recientes;*
- ***El nivel de su reproducción****. En el nivel de la práctica el folklorismo implica un cambio semántico y*

funcional, especialmente cuando se convierte en espectáculo ajeno su sentido originario, o se da el curioso caso de que sean los monitores venidos de la ciudad quienes enseñen en los pueblos los cantos y danzas tradicionales caídos ya en desuso.

El *folklorismo* no tiene por qué considerarse necesariamente un fenómeno negativo Se trata simplemente una pieza cultural distinta del concepto crítico de *folklore* y, como tal, objeto asimismo de estudio reciente por parte de los antropólogos.

CAPITULO 2: FOLKLORE INFANTIL

1. PECULIARIDADES

El hecho de que la música infantil de transmisión oral siga dando lugar a muchas recopilaciones puede atribuirse, en parte, a razones pedagógicas; pero, desde el punto de vista estrictamente etnomusicológico, se debe sin duda a que ha constituido, hasta épocas bastante recientes, uno de los mejores *reductos de conservación del folklore,* comprendidas las formas léxicas y dialectales del pasado.

Esta circunstancia se explica, en primer lugar, por la importancia que adquiere en estas edades el *proceso de socialización.*

Tradicionalmente, el proceso se desarrollaba primero en la familia y después en el grupo infantil, en el seno del grupo infantil se imitaban, guardaban y transmitían las pautas de conducta, comportamientos sistemas jerárquicos, símbolos y utensilios del mundo adulto, incluso después de que éste los hubiera abandonado.

Contribuye a la explicación el hecho de que, todavía más que en el caso de los mayores, la sociedad infantil haya utilizado la *oralidad primaria* o *directa* como vehículo exclusivo de comunicación. Como es sabido, la oralidad primaria tiende a envolver el mensaje en rituales y fórmulas estereotipadas:

Otra peculiaridad de la música y la poética infantil es el *modo festivo* o *lúdico de* su *transmisión,*

como afirma Ángel Carril, el niño ha venido siendo «...depositario, portador, renovador y transmisor de unas determinadas formas de comportamiento que conocemos como folklore»

Así que lo que denominamos genéricamente *folklore infantil,* y en especial el complejo música−texto−movimiento, vienen constituyendo, al menos hasta hace poco tiempo, parte esencial de su estructura vital. Ya desde que nace, el niño es receptor de gestos, recitados y canciones que incorporan valores de siglos. Y luego, al entrar en la *pandilla* o el grupo, se integra en un modelo de sociedad −la infantil− reproducida una y otra vez mediante ejercicios y juegos de corro, comba, jerarquía, habilidad o exhibición, ritual izados mediante la repetición de canciones y prosodias de transmisión oral.

No debe extrañar, por tanto, el interés que suscitan en los pedagogos las melodías y textos de sus canciones, el ritmo de sus prosodias, el movimiento y los demás elementos rítmico−musicales que contiene el *folklore infantil,* útiles para la acción educativa.

2. CLASES DE MÚSICA TRADICIONAL INFANTIL

2.1. Canciones y prosodias de que es receptor

- **Cantos de cuna**

Las canciones de cuna son un género que, aunque deriva de pulsiones instintivas y responde a necesidades fisiológicas, paradójicamente está en vías de desaparición.

En su sencillez, las nanas poseen siempre una gran expresividad melódica, motivo por el cual han suscitado estudios y nunca faltan en las antologías.

«Las canciones de cuna españolas encarnan tipos arcaicos de diferentes capas históricas conservadas en el repertorio musical de una alta cultura».

Estas canciones son, en efecto, una de las manifestaciones de la cultura oral que con mayor uniformidad ha pervivido, por su funcionalidad elemental.

Nanas y tipos de canción equivalentes se reparten por toda la geografía de España, con distintas denominaciones según la región en que se cantan. Además de *nanas,* se conocen como *arrorros* en el interior y en la zona meridional, *vouveri−rou* en Mallorca, canciones *de bressol* en Cataluña, *lo kantak* en el País Vasco, y *arrolos*, *añadas*,

Todas ellas tienen características comunes, que **agrupamos en tres dimensiones**: literaria, musical y psico−sociológica:

- En su **dimensión literaria**, utilizan regularmente la forma de *copla* de cuatro versos o más, a veces con estribillo. Propician el sueño mediante formas reiterativas de una vocal «<eh», «ah»), de una sílaba «<non, nan», «ea, ea», «ro, ro»), combinaciones de dos sílabas «<lora, lara»), etc.
- En su **dimensión musical**, se distinguen por ser de ámbito reducido (muchas veces *de segunda),* con melismas y apoyos de voz, de *tempo* moderado, sin acompañamiento instrumental. Abunda el ritmo binario,
- Desde el punto de vista **psico−sociológico**, alternan los temas dulces con los conjuros y tiernas amenazas al niño que no se duerme (el coco, la mora, evocaciones animistas como la loba...). Están íntimamente relacionadas con la mujer como madre y no se vinculan a una clase o grupo social en concreto.

- *Primeros juegos de entretenimiento*

Además de las canciones de cuna, existe un tipo de cancioncillas, rimas, retahílas o sonsonetes que escucha el niño a lo largo de su primera infancia, usadas por los familiares para entretenerlo, para que deje de llorar, para estimular su apetito o simplemente para divertirlo. Algunas de ellas se caracterizan también por su antigüedad, como el conocido *Aserrín, aserrán*..., o como el juego de dedos con la retahíla *Este fue* a *por leña, éste le ayudó*..., documentado entre los sefardíes expulsados de España hace cinco siglos.

En principio, el niño participa en ellos de modo pasivo; pero después, a medida que crece y va dominando sus funciones psicomotrices y se proyecta al exterior, tiende a repetir en sus juegos las cantinelas y formulillas, canturreando, balanceándose o batiendo palmas. Son sus primeros pasos musicales.

Sus principales rasgos son: un ámbito melódico reducido (intervalos *de* tercera *menor,* o *de* segunda *mayor* y *tercera menor),* un ritmo binario y monótono, diseños rítmicos repetitivos y aire tranquilo. Cancioncillas, cantinelas, sonsonetes, rimas, dichos y retahílas componen estos primeros juegos de entretenimiento.

La lírica infantil abarca numerosos temas. Ordenar un material tan amplio implica establecer previamente algún criterio de clasificación; se opta aquí por un esquema enunciativo y abierto, susceptible de ampliaciones y subdivisiones.

La clasificación que sigue tiene un enfoque temático y funcional, basado solamente en el diálogo verbal y corporal de la madre cuando enseña, tranquiliza o entretiene al hijo:

- Monerías y cucamonas (de manos, dedos, etc.).

- Oracioncillas.
- Balanceos y galopes.
- Para enseñar a andar y saltar.
- Para provocar cosquillas y risas.
- Para sanar o curar.
- Peticiones y conjuros.
- Otras formulillas.

2.2. Canciones y prosodias que interpreta

Las canciones y prosodias de que el niño es protagonista, abundantes y muy variadas, son piezas elaboradas o incorporadas por la sociedad infantil en el entorno del campo, de la calle, de la escuela, etc. Se trata de canciones de pelota, corro, comba, elásticos, salto, ..., o de rimas, retahílas y sonsonetes para manos, sorteos, trabalenguas, acertijos y otras formulas.

Sus ***características musicales****:* dominio del *modo mayor*; métrica regular, en ritmos binarios y ternarios; desenvolvimientos melódicos con tendencia al fraseo regular y simétrico; aire unas veces tranquilo, otras vivo y alegre. Destaca la forma estrófica, con varias letras, seguida de la binaria en forma de estrofa y estribillo, o de pregunta y respuesta.

Todas estas manifestaciones, son valiosas no sólo por su contenido, sino también desde el punto de vista del aprendizaje musical. Pues canciones y prosodias suelen acompañarse de fijaciones mnemotécnicas y automatismos que se ejecutan con placer.

Los ***temas literarios*** a que se refieren los textos son bastante variados, aunque tradicionalmente el *folklore infantil* ha dado preferencia a los narrativos, alusivos a viejas historias, fragmentos de canciones−leyenda, etc. del tipo de *El conde Olinos*, o los romancillos jocosos que acompañan a las canciones−juego, como el de *Don Gato*.

- *Repertorios tradicional y reciente*

El material actualmente vivo en la transmisión oral infantil es muy variado, sino porque forman parte de él canciones y prosodias tradicionales, aliado de muchas otras que evidentemente no lo son.

El hecho tiene su explicación. En la segunda mitad del siglo XX se ha producido en el mundo infantil y sus vivencias un proceso de cambio

Como resultado del cambio, viene registrándose en el repertorio infantil de transmisión oral la coexistencia, de dos conjuntos de distinto origen −tradicional y reciente−, catalogables en todo caso como versiones de oralidad infantil. las últimas recopilaciones

Así que, conviene tener en cuenta esta distinción:

- Por un lado están las **versiones *tradicionales***, que son aquellas que han venido transmitiéndose secularmente en el ambiente de los grupos de niños, y que suelen presentar variantes y readaptaciones. Normalmente se acompañan de juegos de movimiento y acción −como el corro, la cuerda, la pelota , o de fórmulas verbales muy características −como los trabalenguas, disparates, adivinanzas .

- Por otro lado se encuentran las **versiones modernas *no tradicionales***, de origen diverso, incorporadas al repertorio infantil sobre todo en las últimas décadas. Van unidas a los juegos de palmas, de animación, del elástico y otras prácticas que no se daban en el pasado. Pese a la brevedad del tiempo

transcurrido desde su incorporación, se observan ya en ellas variaciones y derivaciones de interés para el analista.

- **Una clasificación por su funcionalidad**

a) ***Canciones−juego tradicionales***, o sea ligadas a las prácticas infantiles heredadas del pasado

• De rifa o sorteo. • De prendas. • De pelota. • De corro. • De comba.	• De columpio. • De filas. • De baile. • De gestos. • Narrativas.

b) ***Canciones−juego* de *incorporación reciente***, inicialmente compatibles con las anteriores y que paulatinamente van sustituyéndolas

• De pasillo. • De palmas. • De palmas y gestos.	• De elástico. • De entretenimiento, campamento, etc. • Didácticas.

3. TENDENCIAS RECIENTES

Es un hecho que el mundo infantil ha experimentado notables modificaciones en su estructura, en sus prácticas, en sus procesos de socialización.

Menos numerosa y libre, la infancia ha pasado de la pandilla en lugares abiertos al confinamiento en la vivienda o en los espacios establecidos para la diversión organizada. Elemento de la familia nuclear individualista, la influencia del grupo familiar o vecinal extenso ha sido sustituida por otros instrumentos de socialización, sean institucionales (el Estado, la escuela...) o no (el mercado, los medios de comunicación audiovisuales...).

las canciones−juego recientes pueden tener su origen en:

- La ***familia***. Una parte de los cantos y prosodias infantiles se aprenden en el ambiente familiar, no sólo por transmisión directa de los mayores, sino también por medio de discos y cintas magnéticas, que aquellos seleccionan según sus gustos.
- *La* ***Calle***. *En el g*rupo infantil se realiza la transmisión oral directa, y también la reelaboración y adaptación, de las canciones relacionadas con el juego, sea cual sea su origen.
- El ***colegio***. Es otro cauce de transmisión de cantos y juegos, no ya en el patio de recreo, sino en el aula, donde se impone ya la influencia del profesor y la acomodación a las necesidades docentes.
- Los ***media***. La televisión, la radio, el cine, los canales ambientales, en fin: la música comercial, divulgan los productos musicales de moda, reiterados durante períodos temporales breves. Por su misma índole mercantil, son productos perecederos; pero los niños adaptan a su repertorio con increíble facilidad el *estilo* musical, el sedimento rítmico−melódico, éste sí permanente en el tiempo, y así se explican muchos elementos constructivos de la canción de transmisión oral más reciente.

El resultado es la combinación de elementos constructivos tradicionales y actuales en las creaciones infantiles, las cuales adquieren **características** como las siguientes:

- En lo **musical**, una claro predominio de elementos rítmicos, con síncopas y contratiempos.

- En los **textos**, una curiosa amalgama de fragmentos tradicionales con ráfagas de publicidad, resíduos de las sintonías televisivas, distorsiones de la lengua inglesa «<ameriguán, chu, zri») y otros sinsentidos.
- En los **movimientos**, adaptación de las habilidades rítmicas y motrices a espacios más reducidos (juegos de elástico y de palmas), con gran movilidad de manos y gestos.

CAPITULO 3: LA CANCION y LA DANZA TRADICIONAL EN ESPANA

1. LA CANCIÓN

1.1. Caracteres generales

Las canciones, composiciones que reúnen letra y música, constituyen la forma de expresión más frecuente en el repertorio tradicional español.

- **Principales formas poéticas**

- ***Cuarteta octosílaba***, también llamada *cantar*, una estrofa de cuatro versos con rima en los pares (esquema 8a 8b 8c 8b). Forma dominante en todas las regiones, típica en ***jotas, folías*** **y cantos de** ***ronda***, su antigüedad se remonta hasta los orígenes de las lenguas romances, pues se encuentra ya en las *jarchas* mozárabes del siglo XI. En la canción popular aparecen a veces encadenadas, de acuerdo con el recurso llamado *leixa/prende* (deja y toma).

- ***Copla de seguidilla***, estrofa más irregular, de cuatro versos, primero y tercero heptasílabos sueltos, segundo y cuarto pentasílabos rimados (de esquema 7a 5b 7c 5b). Frecuente en las canciones para danza, por ejemplo en las ***sevillanas***, sus precedentes alcanzan también hasta los siglos XI y XII. Muestra fluctuaciones en el número de sílabas, compensada con el ritmo acompasado de la música y la danza, y añade a menudo un terceto o estribillo volante (5a 7b 5a) como remate de varias coplas.

- ***Quintilla octosilábica***, conjunto de cinco versos cuya rima es variable, ordinariamente en los pares por una parte y en los impares por la otra (de fórmula 8a 8b 8a 8b 8o). Aparece en los ***fandangos*** y sus sucedáneos, ***rondeñas, malagueñas, granadinas, tarantas, murcianas, cartageneras*** **y otros géneros.**

- ***Terceto octosilábico***, estrofa menos usada, en la que riman los versos primero y tercero. Se encuentra en las ***ruedas*** y ***bailes de pandeiro*** gallegos, y en la ***soleá*** andaluza.

- ***Copla de muñeira***, por otro nombre *versos de gaita*, cuarteta compuesta de dos pareados endecasílabos. Es la forma que adopta el canto y el baile tradicional de Galicia.

- ***Playera flamenca*** **o** ***seguidilla gitana***, cuarteta de seis sílabas, salvo el tercer verso, que tiene once con cesura entre la quinta y la sexta. Riman los versos segundo y cuarto. De origen desconocido, es forma casi exclusiva del cante flamenco.

- Los ***estribillos*** suelen ser estrofas de cuatro versos, que pueden reducirse a tres, dos e incluso uno sólo, utilizados como complemento de *coplas, seguidillas, romances, villancicos,* etc. *Cuartetas hexasílabas* de esquema 6a 6b 6c 6b aparecen *como* estribillos de *jotas* y *villancicos.*

- El ***villancico*** es una forma poética de tema rústico (villano) y muy variado, que arranca de la Baja Edad Media y que, en la canción popular, suele ajustarse a la fórmula 8ª 8b 8c 8b/ 6d 6e 6f 6e; es decir: una cuarteta octosílaba y un estribillo hexasílabo.

- El ***romance***, la forma narrativa por excelencia en nuestro país, consiste, como se sabe, en una larga serie de versos comúnmente octosílabos, impares sueltos y pares asonantes *(8a* 8b 8c 8b 8d 8b...). Muy populares, cantados por el pueblo del siglo XIV a hoy, y recogidos aún entre los judíos sefardíes descendientes de los expulsados en 1492, pueden adoptar otras formas (hexasílabos, cuartetas de rima independiente, alternancia de cuartetas de seis y ocho sílabas, ...); ocasionalmente, como ocurre en los *romances de* corro infantiles, se les intercala un estribillo a intervalos regulares.

- **Formas musicales**

Se admite que la forma musical de *canción,* tal como hoy la conocemos, surge en plena Edad Media en los ambientes trovadorescos, donde se cantarían estrofas y estribillos acompañados de preludios, interludios y postludios instrumentales. Tomaría paulatinamente las formas regulares que hoy presenta.

Una tipología esquemática de las **estructuras formales de nuestra canción tradicional** es la siguiente:

- **Canciones *de tipo primario***, llamadas «de frase cuadrada», compuestas únicamente de coplas o estrofas musicales simétricas, sin estribillo, tantas veces repetidas como estrofa s literarias tenga el texto. Zonas septentrional y central de la Península, comprende las canciones populares de fisonomía análoga a la de las canciones europeas. Cabe subrayar como rasgos característicos los siguientes: se trata de canciones melódicas y silábicas; se basan en los tonos mayor y menor; son acompasadas y de estructura simétrica; tienen carácter muy armónico; presentan frecuentemente melodías heptáfonas. En general, parecen influidas por la música de corte clásico del mundo occidental.
- **Canciones *de tipo binario***, compuestas de dos elementos, copla (estrofa) y refrán (estribillo). Éste suele repetirse con la misma letra al final de cada estrofa, con elementos musicales de la copla o con otros distintos. Más bien propio de la zona meridional, muestra un fuerte contraste con las del tipo anterior en su forma externa e interna. Las características que destacan en ellas son: el ritmo libre y la heterometría o compás cambiante; su carácter melismático; la presencia de mordentes y ornamentos; las modalidades antiguas; etc.
- **Canciones a base de coplas con *estribillo interior***, tengan o no estribillo exterior. El estribillo interior está formado por palabras o grupos reiterados de palabras, intercalados o adosados a la copla, que no constituyen frase musical independiente de ella.

1.2. Clasificación

Las expresiones musicales populares, al menos las tradicionales, cumplían funciones muy específicas en la vida colectiva: familiares, morales, religiosas, narrativas, rituales, de cortejo, de trabajo... Al ser las canciones inseparables del acontecer vital y social de los pueblos, no tiene mucho sentido clasificarlas sobre la base de su dimensión puramente técnico− musical

Lo más común es clasificarlas por ciclos, bien sea anuales −de mayo, de San Juan, de otoño , bien sea vitales −de cuna, de quintos, de boda Para evitar una relación excesivamente prolija, seguiremos aquí un criterio parecido, aunque agrupándolas en unos pocos tipos:

- **Canciones infantiles**, grupo en el que entrarían desde las ***nanas*** entonadas por las madres, hasta las usadas por los familiares para entretener a los niños, ya crecidos, y las que interpretan éstos en sus juegos y actividades.
- **Canciones de ronda**, normalmente ligadas a los paseos nocturnos de los mozos enamorados, pero también sus análogas: las ***alboradas*** que se entonan en la amanecida de los domingos, las *de* ***quintos*** que se cantan una semana antes de la partida para el servicio militar, las ***petitorias*** para recoger aguinaldos y otros regalos, etc.
- **Canciones de acontecimientos del ciclo vital**, del tipo de los ***epitalamios*** de bodas y despedidas de soltero, las de ***nacimiento*** y ***bautizo***, incluso las *endechas* funerarias, etc.

- **Canciones de trabajo**, que incluyen tanto las propias del ciclo agrario (de arada, siembra, siega, trilla, vendimia...), *como* las de los diferentes oficios (artesanos, pastores, leñadores, carboneros, pescadores, arrieros...) y algunas de las faenas domésticas (de lavanderas, etc.).
- **Canciones religiosas**, algunas de ellas seriadas de acuerdo con el ciclo litúrgico anual (Navidad, Semana Santa, Pascua...), pero otras vinculadas a supersticiones y antiguos ritos de fecundidad (como las marzas y mayos o las de la noche de San Juan), a las peregrinaciones y romerías, a las rogativas, al día del patrón o la fiesta mayor del pueblo, etc.
- **Canciones de fiesta y diversión**, especialmente las destinadas al baile y las danzas (reforzadas con instrumentos de percusión *como* el pandero o la pandereta), pero también las burlescas, las de Carnaval y otras expansiones más o menos vedadas, etc.
- **Canciones narrativas y circunstanciales**, clase en la que entran sobre todo los ***romances***, y también los ***pregones***, las alusivas a sucesos famosos o las seriadas y enumerativas (de piezas del arado, de horas del reloj, de animales...), todas ellas muy frecuentes.

2. BAILES Y DANZAS

2.1. Generalidades

Puede aceptarse la teoría de que, en sus comienzos, la música brotara natural− mente de las acciones del cuerpo humano, de movimientos y fluctuaciones vocales que implicaran ritmo y un principio de melodía. Así, pues, en su origen los elementos que conforman la música y la danza se darían unidos y, a lo largo del tiempo, unas danzas habrían mantenido la canción, y otras habrían perdido los textos y sólo habrían quedado melodía y coreografía.

Al lado de esta interpretación general, aplicable a las fases originarias de las distintas civilizaciones, se dan claras diferencias en el comportamiento etnocoreográfico de los pueblos del mundo.

En cuanto a España, danzas y bailes tienen gran arraigo en todas sus regiones. Muchas de sus formas son conocidas, y algunas universalmente famosas por su originalidad, fuerza expresiva, capacidad de seducción y riqueza de valores estéticos y psicológicos; de otras, en cambio, el conocimiento es toda− vía limitado.

Sus primeros testimonios se remontan al arte parietal del último Paleolítico, en los abrigos rocosos de Cogul (Lérida), Valltorta (Castellón) o Alpera (Albacete), donde se representan escenas con danzas colectivas de hombres y mujeres. Asimismo aluden a ellas algunos escritores de la Antigüedad, como Tito livio y Estrabón, los cuales registran bailes y danzas de los pueblos prerromanos. Las danzarinas de la Bética gozaban de prestigio en Roma, donde se las hacía bailar en fiestas y reuniones de la sociedad refinada.

Durante la etapa paleocristiana y el período visigodo, es seguro que se mantuvo la afición a las danzas: Al contrario: la Iglesia acabó adoptándolas para solemnizar su liturgia, tradición que pervivió en los siglos posteriores.

El Islam, cuando llegó a la Península, no propició el cultivo de la danza; aun− que conviene advertir que el dominio político y cultural de los invasores no eliminó, ni mucho menos, las costumbres de las comunidades mozárabes, de tradición cristiana, de AI−Andalus. Tales costumbres se mantuvieron, cobraron fuerza con el avance de los reinos del Norte y se intensificaron en los siglos XV y XVI. El gusto por los bailes se transmitió, con algunos cambios, a los siglos siguientes, y de ahí pasaron, iguales o muy parecidos, al XIX y hasta nosotros en el siglo XX. Se insistirá, más adelante, en la importancia de este período como raíz de las formas actuales.

2.2. Clases

Contando con una tradición tan larga y tan pertinaz, se comprende que el acervo de bailes en nuestro *folklore*

sea grande y variado. García Matos hace una clasificación elemental: *bailes rituales* −los que se ejecutan en actos religiosos o profanos− y *bailes de diversión* −los que se ejecutan por puro regocijo−. Es quizás un criterio discutible, porque muchos de los catalogados en la segunda clase tuvieron, al menos en el pasado, un sentido ritual; pero también es cierto que la mayoría ha perdido su función original y, como se trata de una sistematización frecuente en la biblio− grafía, se sigue también aquí.

- **Bailes y danzas rituales**

El rito puede definirse como el conjunto de acciones o prácticas regladas, general− mente repetitivas, con las que se expresan o evocan en forma simbólica determinadas necesidades sociales. En España se ha practicado y todavía se practica un variado conjunto de danzas rituales, que adquieren sentido religioso o profano dependiendo del acontecimiento al que se destinan o con el que se asocian: fiestas de los santos, bodas, salutaciones, llegada del mes de mayo, etc.

- Dentro del grupo de las **danzas rituales profa*nas***, se conservan los famosos ***paloteos*** o danzas de palos, ejecutadas generalmente por ocho hombres, que bailan sujetando un palo o un bastón entre las manos. Se supone que son simbologismos de antiguas danzas guerreras y de fecundidad. Un carácter equivalente tienen las ***danzas de espadas***, las **de *escudos***, los ***cavallets*** de tierras levantinas, las de ***moros*** **y *cristianos***... Diferentes mitologemas contienen la **de los *arcos*** en regiones del Norte, la **de las *cintas* o *cordones***, los famosos ***zancos*** de Anguiano en La Rioja, los ***mayos*** de Burgos... Las bodas dan pie a danzas en muchos pueblos de España: ***ses nou rodades*** o nueve vueltas de Ibiza, la **de *pita* y *pon*** de Burgos, y otras.
- Los **bailes rituales de tipo religioso** son práctica muy antigua, testimoniada en muchas fuentes históricas. Una de las más explícitas es el manuscrito de los siglos XIV y XV, conservado en el monasterio de Montserrat con el nombre de *El Llibre Vermell.* Contiene diez de las danzas sagradas que los peregrinos bailaban en el pórtico y en el interior del santuario. Ya han desaparecido las ***zambras*** o bailes que acompañaban a las procesiones del Corpus Cristi de muchos pueblos en el siglo XVI; sólo se conserva una práctica de este tipo, la ***danza de los seises***, ejecutada por niños e incorporada a los actos religiosos de la catedral de Sevilla.

- **Bailes y danzas de diversión**

Los destinados al divertimiento, son mucho más abundantes. En el Norte dominan tipos de danzas antiguos, ejecutados en círculo y en grupo: la ***danza prima*** de Asturias, la ***giraldilla*** de Asturias y León, el ritual ***aurresku*** del País Vasco, la ***sardana*** de la Cataluña Vieja... Estos bailes circulares son sin duda una reminiscencia o evolución de la atávica *ronda simbólica.*

El tipo de danza más extendido en nuestro país es el de pareja mixta, enfrentada y suelta; a esta categoría corresponden la ***jota***, de origen navarro−aragonés no muy antiguo, y la ***seguidilla***, de probable origen manchego en el siglo XVI. Las formas de hilera o calle son asimismo comunes a muchas danzas, y es frecuente el corro de parejas, en que los hombres se sitúan en el interior del círculo y las mujeres en el exterior. Los brazos actúan de manera diferente según los bailes.

Del conjunto de danzas, a veces muy variado, que posee cada una de las regiones españolas, hay algunas que han acabado por representarlas de manera singular, quizá por adecuarse al sentir o al temperamento de sus pueblos. En este sentido, suelen asociarse:

• Con Galicia *muñeiras* y *pandeiradas.* • Con Asturias *giraldilla* y *danza prima.* • Con Cantabria *bailes* a *lo ligeru* y a *lo pesau.* • Con el País Vasco *aurresku* y *ariñ−ariñ.*	• Con Murcia *la parranda.* • Con Castilla y León *entradillas, ruedas, charradas* • Con Castilla−Mancha *la seguidilla.*

• Con Navarra y Aragón *la jota.* • Con Cataluña *la sardana.* • Con Valencia *las dansaes.*	• Con Extremadura *sones* y *jotas.* • Con Andalucía *fandangos* y *sevillanas.* • Con Mallorca *boleros* y *mateixas.* • Con Islas Canarias *isas* y *folías.*

2.3. Las canciones de baile

Hasta hace algunas décadas, no muchas, los bailes de esparcimiento eran el elemento indispensable de todo tipo de fiestas populares. También se bailaba en casi todos los pueblos y aldeas durante la tarde de los domingos, exceptuando los de Cuaresma por imposición del párroco. Solían celebrarse en la plaza principal del lugar, a partir de la media tarde, y terminaban con la puesta del sol.

De ordinario, el acompañamiento instrumental del baile estaba a cargo del gaitero, del dulzainero o del tamborilero de la localidad; y, cuando no lo había, los reemplazaba alguna moza de buena voz, que cantaba al ritmo del pandero o de las castañuelas que ella misma tocaba. Con frecuencia, a las canciones de baile se unía la ***rondalla****;* entonces la interpretación solía realizarse a *solo* por parte de un cantor, una cantora o cualquiera de los músicos que integraban el grupo.

Sin embargo, no siempre la ejecución vocal era hecha por un solista. En ocasiones, eran los propios danzantes quienes cantaban a *coro,* al mismo tiempo que bailaban; otras veces, la interpretación quedaba a cargo de grupos de personas que no bailaban sino que cantaban, e incluso lo hacían alternadamente en dos coros, de forma *antifonal.* Así se mantuvo, espontáneamente y por transmisión oral directa, la continuidad del repertorio tradicional.

El **contenido temático** de este repertorio de canciones de baile de tipo tradicional es muy variado. Entre la gran cantidad de coplas que se han recopilado, abundan tanto las de tipo amoroso, sentimental o lírico como las cómicas y burlescas. También son muy numerosas las pícaras, las de intención irónica y las relativas a sucesos cuotidianos o excepcionales de la vida campesina.

En cuanto a la **métrica**, en las canciones de baile predomina el *compás temario*, que a su vez puede ser *vivo* o *moderado.* Su configuración rítmica y melódica depende ya de muchas variables (geográficas, técnicas, psicológicas, coreográficas...) que son en definitiva las que distinguen a los numerosos bailes existentes en este compás. Son ejemplos de lo dicho los cantos que acompañan a la *jota,* las *seguidillas,* el *fandango,* la *mateixa,* la *folía,* el *bolero,* la *parranda,* los *cantos* a *lo bajo* y a *lo pesao,* el *son llano* y muchos otros.

No obstante, en la zona septentrional de la Península es fácil encontrar canciones de danza también en *compás binario* −que en la zona meridional casi no existe−−. Prototipos de canciones con esta métrica son las que acompañan los *bailes* a *lo agudo* y a *lo ligero,* la *porrusalda* o *ariñ−ariñ,* la *giraldilla,* los *bailes de pandero,* etc. Es peculiar en ellas el aire animado, incluso animadísimo, acompañado comúnmente por el ruidoso y vivaz toque de la pandereta.

También existe una serie de canciones para baile con tipos métricos y rítmicos más complejos. La combinación de 6/8 con 3/4, de cinco partes (3/8 y 2/8 por ejemplo) y hasta en 10/16 es frecuente en las *charradas* salmantinas, en las *ruedas* castellanas, en los *perantones* extremeños o en los *zortzicos* vascos, por citar sólo algunos ejemplos.

3. ORGANOLOGÍA

Es el estudio científico de los instrumentos musicales. Y se entiende por instrumento cualquier elemento físico emisor de sonidos que puedan ser considerados música por la persona que los produce, a excepción de la voz humana y de las partes del cuerpo utilizadas con intención musical.

Por extensión también se entiende como *organología* el conjunto de los artefactos desarrollados y utilizados por una determinada cultura para su expresión musical. Los **objetivos fundamentales de la *organología*** serían: por un lado, la **investigación sobre los orígenes y relaciones de filiación entre los instrumentos**, apoyándose en la etnología y la antropología; y por otro, **la descripción de los mismos, las particularidades de su construcción y las distintas técnicas interpretativas.**

Para la **clasificación de los instrumentos musicales**, el criterio utilizado por la mayoría de los organólogos se basa en sus características físicas y en la práctica interpretativa o el modo como se ejecuta el ataque. cuatro categorías siguientes:

- ***Idiófonos***, que son los que suenan por sí mismos, como los de percusión.
- ***Membranófonos***, que son los que suenan debido *a* las vibraciones de una membrana tensa, que se golpea o se frota.
- ***Cordófonos***, que son aquellos cuyo sonido se debe a la vibración de una cuerda tensa, activada por percusión, pulso o frotación con un *arco.*
- ***Aerófanos***, que emiten sonido por obra del aire que les insufla el intérprete.
- (A estas cuatro categorías se ha incorporado hoy la de los ***electrófonos***, instrumentos cuyo sonido se obtiene y amplifica por medios electrónicos).

Se encuentran antecedentes históricos de muchos instrumentos tradicionales de España en antiguas obras plásticas y literarias,

La naturaleza y características de los instrumentos de la música tradicional española se reflejan a menudo en la terminología popular utilizada para denominarlos: así, el *txistulari* vasco llama *tun−tun* al tamboril con el que se acompaña; *roncón* es el nombre que se da al bordón en las gaitas de fuelle; *zumbón* es como llaman los pastores, por su timbre, a un gran cencerro...

Asimismo, el nombre de los componentes de algunas agrupaciones instrumentales, puede indicar su funcionalidad o tesitura. En la *cobla* catalana, el *tiple* y la *tenora* nombran juntos, indicando la relación de tesituras existente entre ellos. De forma similar, los nombres de *tiple, guitarra* y *guitarrón* en las *rondallas* establecen entre ellos relaciones análogas.

En ocasiones es el criterio tecnológico o su configuración lo que determina el nombre del instrumento musical. Los nombres de los *ferriños,* los *hierrillos,* los *huesos* o las *conchas* aluden, todos ellos, a los materiales de que están hechos. Los del *triángulo,* las *castañuelas* o el *serpentón* hacen referencia directamente a su forma.

Finalmente, las peculiaridades étnicas y regionales inducen a particularizar o adjetivar los instrumentos de la música tradicional con denominaciones vernáculas. Por ejemplo la *gaita de fuelle,* que presenta ciertas variantes según su procedencia, se denomina *gallega, asturiana* o *zamorana.* Las históricas *chirimías,* precedentes de la familia de los *oboes,* se llaman *dulzainas* en Castilla, *donsainas* en las tierras de Levante, *grallas* en Cataluña, *bolin−gozo* en el País Vasco, etc.

En términos genéricos, los **instrumentos más usados para acompañar a las canciones y danzas tradicionales de España** son los siguientes:

- Entre los **idiófonos**, las castañuelas, las esquilas y campanillas, la botella labrada y el almirez.
- Entre los **membranófonos**, el tamboril que siempre acompaña a flautas y dulzainas, la *zambomba*, el *pandero* y la *pandereta*.
- Entre los **cordófonos**, además del *rabel* y la *zanfoña*, caídos en desuso, la *guitarra*, el *laúd*, la *bandurria* y el *violín*.
- Entre los **aerófonos**, la *gaita*, la *dulzaina* y distintos tipos de *flautas* y *pitos* según la región.

CAPÍTULO 4: FOLKLORE MUSICAL DE LA REGIÓN MURCIANA

La Región de Murcia es una región peculiar y también contradictoria. Es a la vez una tierra periférica y una tierra de contacto. Muchos de sus caracteres la dotan de unidad y, sin embargo, es harto heterogénea.

Por un lado, se asemeja a un enorme graderío entre el litoral y la Meseta, que se eleva desde el nivel del mar hasta los 2.000 metros en que culmina la Sierra de Moratalla. Por otro lado, parece un panal de múltiples celdillas, separadas por sierras, que individualizan las áreas habitadas y que históricamente condicionaron no poco las comunicaciones entre unas y otras.

Hasta muy avanzado el siglo XVII, la Región de Murcia funcionó como periferia semidespoblada de Castilla, constituida por pequeños oasis de policultivo, defendidos por sendas acrópolis, en medio de soledades abandonadas al pasto− reo. Así que el pueblo murciano, tal como lo entendemos hoy, no empieza a cristalizar hasta el siglo XVIII, y las huellas de este fenómeno todavía se captan en el presente.

A partir de entonces, por la propia dinámica de sus habitantes, y circunstancial− mente por los aportes del exterior, la Región se pobló con rapidez, colonizando los campos, ocupando densamente las vegas de los ríos, añadiendo a la trilogía ce− real−aceite−vino los frutales y cultivos de huerta, y también el apéndice minero en algunas comarcas del Sur. Posteriormente aparecería la agricultura especulativa, la industria conservera, el comercio especializado, la urbanización, la sociedad terciarizada y todo lo demás.

No obstante, a pesar del proceso de modernización de los últimos decenios, pervive en el pueblo murciano un notorio gusto por lo rural, y la misma vida de las ciudades lo refleja muchas veces en los comportamientos, en las fiestas, en los hábitos gastronómicos, en los usos familiares y sociales... Un elemento de esta cultura, peculiar y variada según comarcas, es precisamente el folklore musical.

l. CANTOS

Los pueblos se singularizan por características tales como el carácter, las costumbres, las instituciones, la lengua, los problemas a que se enfrentan, la visión del mundo y de las cosas... Pero, de todas ellas, cabe destacar aquí en particular el folklore, el cual pone de manifiesto su cultura básica, sus prácticas, sus saberes y sus raíces.

La Región de Murcia posee un folklore musical interesante y variado. Este folklore refleja los contrastes ya mencionados, como también las influencias recibidas del exterior, especialmente de La Mancha y de Andalucía, espacios aledaños con los que presenta coincidencias económicas, históricas y culturales. En cuanto a los cantos, **destacan por su personalidad estas manifestaciones:**

- **Auroros y cuadrillas.**
- **Animeras y aguilandos.**
- **Los trovos.**
- **El cante de las minas.**

1.1. Auroros y cuadrillas

En las colectividades preindustriales, las personas tendían a agruparse en instituciones corporativas, de las que eran un buen ejemplo los gremios y las cofradías. En Murcia, estas asociaciones acabaron cayendo bajo la tutela de la jerarquía eclesiástica, de manera que las que pervivieron en los siglos XIX y XX estuvieron ligadas a determinadas advocaciones pías. Dos de ellas tienen singular importancia para el folklore musical: las Hermandades de Ánimas y las del Rosario de la Aurora, de las que derivan *animeros* y *auroros*.

Muchos de estos grupos han perdido con el tiempo su vinculación religiosa y, aunque ocasionalmente

participan en los rituales eclesiásticos −como la *misa de gallo*−, su actividad se concreta en la animación de las fiestas y otros actos de carácter laico. A los conjuntos musicales de este tipo suele designárseles como ***cuadrillas***, mientras que aquellos otros se conocen más bien como ***campanas de auroros*** y nombres análogos.

- **Los auroros**

Ligados al ritual de la Hermandad de la Virgen del Rosario de la Aurora, desde el punto de vista musical lo que interesa aquí es la costumbre que han venido practicando de salir a cantar sus devociones por la noche, en sábados y vísperas de fiesta, formando una *campana* o coro de *despertadores, campanilleros* o *auroros.*

El repertorio de estos grupos cantores es testimonio de una tradición polifónica, generalizada en muchas tierras de España, y transmitida hasta hoy por vía oral, que data como poco de la Edad Media. En el de las hermandades murcianas, son dignas de especial mención las ***salves*** y las ***auroras***.

Entona estas piezas un grupo de cofrades dividido en dos círculos que alternan el canto, antifonario, guiados por los toques rítmicos de una campanilla que maneja el hermano mayor o *mayordomo*, pues tradicionalmente la cofradía poseía una estructura muy jerarquizada.

La melodía principal se acompaña de una voz en terceras o sextas paralelas inferiores, al tiempo que otras dos voces mantienen el texto sobre un pedal o bordón inferior y superior, el cual enmarca el desarrollo de la melodía.

El resultado son unos cantos dotados de especial magnetismo o, como observaba García Matos cuando los registró, unos cantos «dotados de belleza rudamente ingenua y sugestiva». No es difícil imaginar qué hubiera sido de este conjunto de canciones rituales, singular en el folklore musical de España, si no lo hubieran mantenido estas instituciones tradicionales.

- **las cuadrillas**

Ordinariamente, la *cuadrilla* no es más que el grupo tradicional de músicos del pueblo o de la pedanía. Suele estar formada por un conjunto de 10 a 15 personas, a las que se suma en Pascuas el *mayordomo* de la cofradía, cuando existe. Su actividad se desarrolla preferentemente en las fiestas de Navidad, con ocasión de las romerías o a propósito de los bailes y fiestas celebrados en cualquier otra época del año.

Las *cuadrillas* también adquieren sus conocimientos musicales por simple transmisión oral de los músicos más antiguos del grupo. Normalmente actúan en la propia localidad; pero está imponiéndose la costumbre de acudir a los festivales que. Se celebran anualmente en determinadas poblaciones donde coinciden *cuadrillas* de toda la Región. Todas ellas siguen muy arraigadas en la cultura rural

1.2. Animeras y aguilandos

Estos cantos acompañan a los rituales petitorios de la Navidad, una costumbre sostenida en el pasado por los *animeros* o Hermandades de la Virgen del Carmen −de las Ánimas del Purgatorio−, y que acabó superponiéndose también a la primitiva función de las hermandades de auroros. Son conocidos con los nombres de *animeras, aguilanderas* y *pascuas*

Responden a una estructura métrico−literaria de copla y estribillo, ambas en cuartetas octosílabas, que entona el guía trovando −es decir repentizando− y replica el coro apoyándose en el último verso. Desde el punto de vista musical, se caracterizan por un ritmo ternario, en un fraseo claro y con armonía modulante al tono relativo.

Se trata de improvisaciones graciosas, con frases jocosas y divertidas, y alusiones directas que comprometen a

las personas para provocar su generosidad, por lo que el *aguilandero* debe ser un virtuoso del *trovo.*

el contenido literario y el significado de los textos varía en función del ritual al que se destinan las más típicas son dos:

- Las ***animeras***, con textos más tradicionales, cuyas estrofas aluden a las ánimas del Purgatorio. Se mantienen en localidades como Blanca o Moratalla, pero están prácticamente en extinción.
- Los ***aguilandos***, coplas alusivas a la Navidad, o improvisadas para lanzar alabanzas a las imágenes sagradas y para abordar a los vecinos en solicitud del aguinaldo. Se cantan, como un rito, por todos los rincones de la Región.

1.3. Trovos

En la Región de Murcia se denomina ***trovar*** a la *habilidad popular para improvisar versos cantando*; a los que la practican con gracia se les llama ***troveros***, y a sus composiciones ***trovos***. La costumbre de repentizar coplas no es privativa de la Región y, aunque se da en toda ella, donde está más fuertemente arraigada es en las antiguas cuencas mineras de Cartagena y La Unión.

En el pasado, la principal función del trovo era la expresión lírica o el desahogo doliente de las clases oprimidas −como los mineros−; pero después evolucionó hacia temas burlescos o festivos, particularmente en las ***veladas de trovos***, una especie de torneos de agilidad mental preparados de antemano para enfrentar entre sí a los más famosos *troveros*.

Su estructura formal se ajusta a reglas muy fijas: versos exclusivamente octosílabos, formando estrofa s muy determinadas, casi siempre cuartetas (8A 8B 8B 8A) y quintillas (8A 8B 8A 8B 8A) redondillas. En la comarca de Cartagena se cantan como *malagueñas −malagueñas del trovo−*, más sobrias y desgarradas que las otras, frecuentemente con el acompañamiento de la guitarra.

1.4. El *cante* de las minas

El ciclo económico del auge minero, iniciado a mediados del siglo XIX en la Sierra de Cartagena, alteró no poco la estructura poblacional de la comarca, a la que afluyeron en busca de trabajo miles de hombres de la Región y del exterior, especialmente de la vecina Andalucía. Fue así como arraigó en determinadas lo− calidades, sobre todo en el municipio de La Unión, la tradición del *cante flamenco.*

Se mantienen aún vivos en la zona diferentes *palos* flamencos, apoyados actualmente en la actividad de una organización: el Festival Nacional del Cante de las Minas, que se instituyó en 1961 y que aglutina muy diversas actuaciones relacionadas con la cultura popular; concursos de *trovos,* sin ir más lejos. Pero las actividades más destacadas son, como es obvio, las competiciones de *cante jondo,* en particular las de *mineras,* de *cartageneras,* de *malagueñas,* de *tarantas* y de alguna otra.

2. BAILES Y DANZAS

En el contexto de la cultura tradicional, bailes y danzas son manifestaciones populares, que expresan, entre otras cosas, las pautas de funcionamiento social de un colectivo. En los bailes tradicionales de la Región de Murcia **priman los tipos de danza destinados al entretenimiento y la diversión, sin otra funcionalidad**

En cuanto a las **formas**, que mayoritariamente son coreográfico−cantábiles, se corresponden con las comunes a otras regiones españolas; aunque, eso sí, adoptando variaciones que, con el tiempo, han ido configurando un repertorio dotado de personalidad, de acuerdo con las maneras y costumbres de la Región.

El **estilo interpretativo** es el baile de parejas mixtas, sueltas o enfrentadas, mientras la *cuadrilla* o rondalla y

cantores ejecutan la parte musical. Dentro de esta clase de baile suelto, *se dan dos géneros o modalidades*, que son:

- El denominado ***antiguo***, conocido desde hace tiempo por hombres y mujeres de los campos y las huertas. Expresivo, natural, está ligado a la tradición secular.
- El de la ***escuela bolera***, académico y estereotipado. Sus bailes vienen a ser reelaboraciones de los géneros más tradicionales.

En su conjunto, las ***modalidades*** más extendidas en la Región son: la **jota**, las **seguidillas** y el **fandango**.

2.1. *Jotas*

De compás ternario, en general consta de dos partes: una es la instrumental y otra es la copla, en la que los cantores procuran lucir sus facultades. Se baila por parejas independientes, un danzante frente al otro. (*Siete frases musicales en modo mayor*)

Como se ha dicho, en la Región de Murcia la *jota* tiene sus matices y su propio sabor. Siendo una variante de la forma tradicional española, está especialmente influida por la de corte aragonés y presenta algunas concomitancias con los *cants de I'horta* −especie de fandangos− valencianos y con los cantos de Andalucía.

La *jota* murciana asume nombres diversos. En unos casos, por su procedencia: *jota* de Cieza, *jota* de Lorca, *jota* de YecIa, *jota* huertana, etc. En otros casos, por diversas determinaciones: *jota panadera, jota chipirrín, jota de tres*, etc. Algunas, como la de Águilas, nada tienen que envidiar en bravura a la aragonesa, definida por ese carácter.(La jota murciana se caracteriza por sus estribillos).

2.2. *Seguidillas*

Es éste un tipo de danza muy antiguo; bien conocido en la época de Cervantes, a fines del siglo XVI, se hallaba ya extendido por todo el Sur de España en el siglo XVIII. De compás ternario, moderadamente rápido, se baila en parejas, con acompañamiento de guitarras.

Los estilos de *seguidillas* más característicos y conocidos en la Región son las ***parrandas*** y las ***pardicas****:*

- **las *parrandas***

Se trata de los bailes más típicos de las tierras murcianas, y son propios del campo. Se atribuye su nombre a la costumbre de festejar a las mozas que tenían los mozos, cuando salían por la noche que sería, obviamente, noche de parranda.

Componían la danza, por lo general, dos parejas. Las mozas llevaban castañuelas y los mozos, con la montera en la mano −cortesía en desuso, las invitaban a bailar; si no decían nada, es que aceptaban. Ellas marcaban el ritmo musical con las castañuelas, mientras que ellos sostenían la montera sobre la cabeza de la pretendida.

Aunque en su estilo hay variedades, suelen ser danzas rápidas, alegres y vistosas en sus mudanzas. Lo son en particular las de Lorca, llamadas las ***parrandas de la tía María Carrillo***, y también las ***parrandas del tío pillo***. Famosas igualmente son las ***parrandas del uno*** y las ***parrandas del medio***.

La vistosidad del baile alcanza el máximo cuando se agrega el ***retal***, una especie de coda, semejante a un estribillo, que se añade para concluir la interpretación; pero de ritmo tan vivo, que induce a los danzantes a dar brincos y palmadas, provocando un efecto final extraordinario.

Cuando se trata de coplas cantadas, se interpretan con estrofas de *seguidillas.* Cuando se trata de baile, resulta

imprescindible la rondalla o *parranda* acompañante, integrada por el violín, además de la guitarra, la pandereta y las castañuelas.

- **las *pardicas***

Así se llaman las *seguidillas* en la comarca del Noroeste, concretamente en los términos municipales de Caravaca y Moratalla. En esta comarca carecen de estribillo y sólo constan de coplas, constituidas por estrofas, entre las que se intercala una separación musical.

Las *pardicas* son sincopadas y alegres, y sus interpretaciones resultan muy vistosas. Se tocan a la guitarra en acordes de Re mayor y La mayor, por lo que reciben popularmente los nombres específicos de ***pardicas de arriba*** *y* ***pardicas de abajo*** o *pardicas del tres.*

Seguidillas sevillanas, roblatas* o *toreras, gandulas, manchegas y torrás son diferentes denominaciones de otras tantas variantes que adoptan las *seguidilla*s en las distintas comarcas de la Región. Aunque la *seguidilla* genérica tiene una forma literaria precisa, no existe homogeneidad desde el punto de vista musical. Con frecuencia se dan otras estructuras en los cantos de *parrandas y roblatos;* cuartetas octosílabas, por ejemplo.

- **los *boleros***

La primera escuela bolera murciana apareció en los últimos años del siglo XVIII, y con ella los *bailes boleros.* De éstos, en la Región de Murcia se dan el *fandango bolero*, las *seguidillas boleras*, la *jota bolera* y el *bolero* por antonomasia.

El *bolero* es una danza española de aire moderado y compás ternario, que se baila en pareja y se acompaña con repique de castañuelas. Se compone de pasos complejos, y cada una de sus partes concluye con un gesto muy característico, denominado «bien parado», que consiste en dejar un brazo arqueado por encima de la cabeza y otro cruzado por delante del pecho.

Parece que fue introducida en la Corte de los Borbones Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, donde bailarlo se consideraba signo de españolismo, y se difundió por toda España, especialmente por la zona Sur y por la banda de Levante. En la Región de Murcia, uno de los ejemplos más bellos de este género es el *bolero* de Fuente Álamo.

2.3. *Fandangos*

El *fandango* es una danza española, y una canción danzado, de compás ternario moderadamente rápido. Apareció igualmente en el siglo XVIII, aunque se desconoce cuál es exactamente su origen. También está muy extendida, e incluye variantes regionales, tales como las ***malagueñas***, las ***granadinas***, las ***murcianas***, etc. No debe confundirse con el *fandango* y el *fandanguillo* del cante flamenco.

El *fandango* es un baile de parejas, que se acompaña con guitarras y castañuelas, e incluye coplas cantadas análogas a las de la jota, las cuales alternan con interludios instrumentales. Empieza con una introducción instrumental que no se baila, la *entrada* o primer estribillo, y acaba con una copla.

En la Región, el del Altiplano de Yecla y Jumilla se ejecuta con lentitud, y es elegante y señorial. También se le denomina *roda*, porque, en uno de los estribillos musicales, los danzantes se disponen en círculo y las mujeres giran alrededor de los hombres.

En un amplio territorio centrado en la Huerta de la Capital, se da la *malagueña* o *fandanguillo murciano*, caracterizado por su aire pausado y melancólico. En el Campo de Cartagena y el término de Fuente Álamo hay otra variante muy singular, la *malagueña bolera*, también muy reposada.

Por la banda occidental de la Región se extiende la variedad llamada *granaína* o *fandanguillo del Noroeste,* que es afín al de la Andalucía Oriental. Incluye tres estilos básicos, según el acorde por el que comience la guitarra

En la Región de Murcia, aparte de los descritos, hay otros bailes populares, aunque tienen menor arraigo. Un género de jota−vals y de letra jocosa son las, *jerigonzas.* Las *yerbabuenas* son una especie de jota con estribillo que se baila en círculo con detenciones al final de cada conjunto de versos. Además están los agarraos, o sea las adaptaciones populares de *pasodobles, valses, mazurcas, polkas* y otras danzas.

3. INSTRUMENTOS MÁs FRECUENTES

3.1. Instrumentos de cuerda

- La ***guitarra* clásica** de seis cuerdas es la que lleva el acompañamiento y sirve para marcar las partes fuertes del compás.
- El ***guitarro***, de sólo cinco cuerdas y con sonoridad de reminiscencias orientales; con él se ejecutan redobles, contratiempos y otras filigranas por el estilo, para romper la sequedad de los acordes de guitarra.
- La ***bandurria***, como la guitarra, es un instrumento que resulta imprescindible en cualquier rondalla o cuadrilla que interprete los cantos y bailes de la Región; compuesta de dobles cuerdas para facilitar los trémolos, lleva la voz cantante.
- El ***laúd*** Contribuye igualmente a llevar la parte de la melodía, aunque por lo general ejecuta voces diferentes, adornos y contracantos, que enriquecen armónicamente las canciones.
- El ***violín*** También es frecuente que se añada, el cual suele comenzar llevando la voz cantante, para pasar luego a efectuar adornos con dosillos o con tresillos, según el tipo de pieza. Su sonido, de gran brillantez, se vuelve llorón y desafinado si el intérprete carece de buen oído o de técnica medianamente depurada.

3.2. Instrumentos de percusión

- Las ***postizas*** son prácticamente imprescindibles. Son mayores y más gruesas que las castañuelas, van sujetas al dedo corazón, y tienen un sonido grave y, por decirlo así, majestuoso.
- Las ***castañetas*** de sonido lejanamente parecido, pero de forma absolutamente distinta. Se trata de una sección de caña ligera, gruesa y bien seca, de unos 45 centímetros de largo, partida longitudinalmente hasta uno de los nudos. Se hace sonar tomándola por la parte inferior con la mano izquierda y frotándola por la base con la palma de la mano derecha, que para ello debe ser fuerte y encallecida.
- La ***pandereta*** es otro instrumento indispensable en rondallas y cuadrillas. Suelen añadírsele complementos sonoros −chapas, tiras de cascabeles, etc.− y ornamentales −cintas de colores−, que le proporcionan vistosidad.
- La ***campana***, una esquila de bronce de sonido agudo, del tipo de las de vaca, aparece también en rondallas y cuadrillas. En las hermandades de *auroros,* es el único instrumento de guía y acompañamiento; les sirve incluso para afinar, por lo que ha de tener sonido claro y brillante.
- También se utilizan mucho los ***platillos***, especie de crótalos de unos doce centímetros de diámetro y algunos milímetros de grosor, que se tocan con ambas manos. Emiten un sonido agudo y penetrante, que marca la primera parte del compás.
- Se añaden a veces otros instrumentos de percusión, como la ***carrasquilla*** −serie escalonada de cañas unidas por un cordón−, el ***triángulo***, la **botella labrada**, etc.

CAPÍTULO 5: MÚSICA FOLKLÓRICA EUROPEA

l. CARACTERES GENERALES

1.1. La canción folklórica europea

- **Estructura estrófica semejante**

A diferencia de otras partes del mundo, los pueblos europeos tienden a ordenar los poemas en versos, que se repiten y se relacionan entre sí por el número de sílabas o por un sistema de rimas. La relación entre la letra y la música se extiende a sus fragmentos más pequeños, hasta el punto de que tienden a coincidir el acento prosódico y el acento musical.

Lo peculiar es que la repetición de un motivo musical, en sucesivas agrupaciones regulares de palabras, constituya la estructura dominante en los distintos tipos de música folklórica, y que se dé en todas las regiones de Europa.

- **Gran variedad de escalas**

Un gran número de canciones se ajusta al sistema de siete notas, con sus disposiciones modales, hasta el punto de ser éste un sello distintivo del repertorio de la música folklórica europea.

Hay también una importante proporción de canciones pentatónicas, fenómeno que se comparte con otras regiones del mundo. En cambio, las melodías de dos o tres notas, frecuentes en otros continentes, aquí son escasas, si se exceptúan los sonsonetes y canciones−juego infantiles.

- **Metro y ritmo**

La mayoría de las canciones europeas se ajusta al concepto de métrica, y el isometrismo −−o patrón métrico único− es un rasgo predominante. La regularidad en los patrones de acentuación de la música es tal que, cuando se utilizan diferentes compases, alternan sistemáticamente en secuencias periódicas.

Hay pueblos de Europa, sobre todo de Europa Oriental, en cuyo repertorio aparece música no métrica, o de patrón métrico complejo.

- **Los tipos de canción**

Hay ciertos tipos de canción que se encuentran en todo el Continente. El más común de todos es la canción *narrativa,* pero la analogía se extiende a muchos otros:

- De la ***canción narrativa*** se han desarrollado dos clases: la **épica** *y* la **balada**. La épico es larga *y* compleja, con varios sucesos unidos por un tema común. La *balada* cuenta un acontecimiento en unas pocas frases musicales *y* varias estrofas.
- La ***canción amoroso***, rara en otros continentes, *y* más frecuente en Europa Occidental que en la Oriental, tiene matices melancólicos *y* a veces trágicos.
- Hay ***canciones ceremoniales***, religiosas o no. Éstas proceden probablemente de rituales anteriores o independientes del cristianismo, referentes al nacimiento, la pubertad, el matrimonio o la muerte.
- También las hay ***estacionales***, es decir relacionadas con el ciclo anual de la agricultura, los solsticios de verano e invierno, etc., *y* a menudo cristianizadas.
- Característica de los pueblos europeos es la **canción *humorístico***, incluyéndose aquí las «acumulativas», en que cada estrofa añade un nuevo elemento a los de las estrofas anteriores.
- La **canción de *baile*** es uno de los tipos frecuentes, si bien no es ésta una característica exclusiva de Europa, sino común a todo el mundo. Las más antiguas, vinculadas a rituales *y* ceremonias, se acompañan de músicas sencillas. Las recientes, como las de pareja, tienen música más elaborada.

1.2. Los instrumentos musicales

La relación entre la música folklórico *y* la música culta es todavía más estrecha /7 en la organología *y* en la música instrumental que en la canción. Es así porque la cultura popular adoptó, naturalmente que con simplificaciones artesanales, muchos instrumentos procedentes de la Iglesia, de las Cortes *y* de las ciudades, además de las culturas no occidentales.

Los instrumentos utilizados en el *folklore musical* de Europa son muy numerosos y heterogéneos en cuanto a su origen y diseño. Bruno Nettl los agrupa, atendiendo a su origen, en cuatro categorías:

Simples o arcaicos

Es el grupo más numeroso. Está constituido por todos aquellos que el folklore europeo comparte con las culturas primitivas del resto del mundo, y cuya difusión data de épocas muy antiguas.

Entre ellos se encuentran algunos instrumentos de percusión, como **carracas** y **sonajeros**, las **flautas** y **pitos**, las **trompetas de madera**, como el *alphorn* suizo, el **primitivo arco musical** y otros artilugios sencillos. Resulta muy sintomática su asociación a los juegos infantiles y a los residuos de ritos ancestrales de todos los países.

Importados

Ordinariamente son trasferencias desde el Próximo Oriente. A esta categoría pertenecen las distintas clases de **gaitas** −sólidamente arraigadas después en las costas del Atlántico−, los **violines elementales**, como el *gusle* balcánico de una sola cuerda, los instrumentos de doble lengüeta, como los **oboes**, las **flautas dobles**, los **xilófonos**, etc.

Populares autóctonos

Éstos son los instrumentos creados por las propias culturas folklóricas europeas, con independencia de la música culta y a partir de materiales sencillos, de uso común.

Aquí se clasificarían **violines sencillos**, como el *Dolle* del Noroeste de Alemania, que se hace con un zueco; o la ***lira de arco***, una lira frotada, en tiempos más extendida, que todavía se toca en Finlandia.

De origen culto o urbano

Se trata de los instrumentos tomados directamente de la tradición clásica o de la música popularizada entre las clases medias urbanas, unas veces por vía directa, otras veces considerablemente transformados por los artesanos locales.

El **violín**, el **contrabajo**, el **clarinete**, la **guitarra** y sus análogos pertenecen al primer grupo. Al segundo pertenecen otros, como la ***zanfoña*** −término que se derivo de la *symphonia* del siglo XIII−, un instrumento de cuerdo frotada, propio de la música culta medieval, pero que, sobre modelos rústicos, pervivió con éxito en la música folklórica hasta el siglo XX.

La *zanfoña*, como los precedentes de la guitarra o el laúd, es un ejemplo de instrumento folklórico de origen culto, pero en realidad de importación desde Oriente, a través de España, por cierto. Aquí se llamó originariamente *organistrum* y está representado en ilustraciones del siglo XII. En lo Europa de los siglos XVI y XVII, era un instrumento de mendigos y músicos ambulantes, y continuó siéndolo con independencia de su recuperación paro la música culta durante el siglo XVIII.

2. FOLKLORE DE LOS PAISES DE EUROPA

2.1. Europa Oriental

La música culta ha tenido menos incidencia en el *folklore musical* de este conjunto de países que en la mitad occidental de Europa. De esta forma, en sus tradiciones populares conviven herencias helénicas, eslavas, islámicas, orientales e incluso norasiáticas, y se perciben influencias musicales de origen tan dispar como los cantos de la Iglesia bizantina, las melodías pentatónicas de Mongolia o los complicados ritmos de las músicas árabe e hindú.

Aun así, existen unos cuantos **rasgos comunes** a casi todos ellos, entre los que cabe destacar la ***supervivencia de la canción épica***, el ***desarrollo de la polifonía***, el ***gusto por los ritmos complejos*** y la ***riqueza instrumental***.

− La tradición del **canto épico** estuvo también muy extendida en Europa Occidental durante la Edad Media; pero lo específico de la Oriental es que la epopeya se mantiene viva en el folklore.

− la **polifonía** es asimismo característica de toda Europa Oriental. Se da en todos los pueblos, excepto entre turcos y ugro−fineses, aunque donde alcanza su mayor desarrollo es en Bulgaria, Rusia y el Cáucaso.

− El **gusto por los ritmos complejos** se observa especialmente al Sur, en los países balcánicos, y en Bulgaria y Rumania.

− **El folklore de los países de Europa Oriental es además rico en instrumentos y en música instrumental**. Por ejemplo los *cheremíes*, tribu semialfabeta del Este de Rusia, emparentada con los húngaros, tocan muy variados instrumentos: largas trompetas de madera, trompas de corteza, gaitas rústicas, flautas elementales, violines de una cuerda, tambores sencillos, pitos de cerámica...

En Europa y parte de Asia están muy difundidas las *gaitas*, sean rústicas, sean muy elaboradas. En Hungría y países del entorno es típico el *cimbalom*, dulcémele o cítara de percusión de gran tamaño. En los Balcanes se usa el *gusle*, artefacto de una cuerda frotada y forma de pera, con el que se acompaña la poesía épica. La música polaca es prototipo de riqueza instrumental en el acompañamiento de sus numerosas danzas...

La pluralidad de *folklores musicales* de esta parte de Europa aconsejaría distinguir, con independencia de las fronteras naturales o políticas, cuatro conjuntos poblacionales con homogeneidad estilística −aunque sea relativa−. Estos conjuntos serían:

- Los ***eslavos occidentales****:* polacos, eslovacos, checos, etc. El folklore musical de estos pueblos exhibe más afinidades con el de Europa Occidental y está más influido por la música culta.
- Los ***eslavos orientales****:* bielorrusos, ucranianos, rusos, caucásicos... La música popular de estos pueblos destaca principalmente por su polifonía muy elaborada.
- Los ***pueblos balcánicos****:* servio−cróatas, búlgaros, etc... Su música emplea intervalos pequeños, posee una gran complejidad rítmica y está fuertemente influenciada por la del Cercano Oriente.
- Los ***pueblos ugro−fineses****:* húngaros, finlandeses y otros de origen magiar (como los *cheremíes* del Volga−Urales. Aunque aislados entre sí, conservan elementos de su legado ancestral común, tales como la escala pentatónica sin semitonos, o la práctica de transportar frases musicales en las canciones.

2.2. Los pueblos germánicos

Siendo variado, el *folklore musical* de los pueblos de lenguas germánicas es menos heterogéneo que el de los eslavos y otros pueblos orientales.

Del mismo modo, los pueblos germánicos han intercambiado influencias musicales con los países vecinos. De

hecho, las canciones populares británicas testimonian una intensa relación con la cultura francesa, las melodías italianas han deja− do su impronta en Austria, la música alemana exhibe semejanzas con la de polacos, checos y eslovacos, están patentes los intercambios entre la música escandinava y la rusa...

- **Islas Británicas**

El tipo más representativo de canción inglesa es la *balada,* un canto narrativo centrado en un episodio singular, con estribillos y metáforas introducidas por economía de lenguaje. Pero existen otros tipos, como las *work−songs,* las canciones religiosas −*carols*−, etc.

Las *baladas* más conocidas son las de la colección Child, que son 305 piezas numeradas, 200 de ellas con su música, recogidas por Francis J. Child en el siglo XIX.

En cuanto a la danza folklórica, hay en Inglaterra dos variedades: Las danzas *rituales* −asociadas a las estaciones del año− y las *country dances;* éstas se bailan en determinadas ocasiones, hombres y mujeres enfrentados en dos filas. En Irlanda Una de las más populares es la *jiga* −*jig*−, en compases de 6/8, 9/8 ó 12/8.

- **Escandinavia**

Son dignas de mención determinadas prácticas musicales del folklore islandés, heredadas de la cultura medieval noruega. Se registran en el primero construcciones de quintas paralelas, e incluso formas parecidas a las de la antigua polifonía de la música religiosa occidental, como el organum, de tipo libre y melismático. Los runos islandeses son, por otro lado, un ejemplo de canto épico antiguo.

Es Importante el repertorio de música de danza, sobre todo en Noruega, donde se interpreta con el violín Harding. En Suecia se conservan vestigios de una tradición violinística bastante intensa, con melodías de danza como la *polska,* el *vals,* etc. Otro instrumento escandinavo es el *dulcémele* que se utiliza como solista

- **El Continente**

No hay pais donde las relaciones entre la música folklorica y la música culta sean tan intensas como Alemania. La influencia de la Iglesia en la cancion folklorica es importante ya en la edad media.

Son rasgos propios de este *folklore musical* el modo mayor, las melodías con armonía implícita, y con tempo y métrica uniformes y constantes. Existen, naturalmente, estratos folklóricos posteriores, por ejemplo *«baladas de pliego»* del siglo XIX

Al Sur de Alemania, en la zona alpina, se desarrolló una peculiar técnica de canto vocalizado, conocida con el nombre de *jodler* o *jodel.* Consiste en la sucesión de imprevistos cambios de voz, la cual alterna entre las notas de pecho y las de falsete, y se canta al aire libre. Existen, incluso, *jodel* polifónicos con terceras paralelas o tríadas.

Instrumento singular de la zona es el *alphorn,* gran trompeta de madera de hasta tres metros, usada tradicionalmente para llamar al ganado y para transmitir señales a través de los valles. Su música hace uso de una escala especial (Do−Re− Mi−Fa#−Sol), que se encuentra en algunas canciones suizas, trasportada a distintas alturas según sea el tamaño del *alphorn.*

La danza es parte importante del folklore austríaco, muy ligado a fiestas y ceremonias tradicionales. Aquí nació una de las más atractivas, el *vals.*

2.3. Países latinos

- **Francia**

Las regiones francesas donde mejor se conservan las viejas tradiciones son La Bretaña y los Pirineos, territorios que estuvieron siempre más aislados del resto. En ellos no abundan las baladas y canciones religiosas tanto como en otras partes de Europa; en cambio, son numerosas las líricas amorosas, las humorísticas y la música de danza.

Las más típicas melodías francesas son isométricas, en tono mayor o menor, monofónicas o acompañadas con acordes o bordones; su canto se ejecuta con voz relajada y pocas ornamentaciones. Las melodías acompañadas de bordón tienen importancia en todo el folklore musical europeo; gaitas y *chifonías* cumplen esa finalidad. Este último instrumento, la *zanfoña,* que en Francia se llama *vielle* −aunque no es un violín−, tiene un número variable de cuerdas, pero todas menos una funcionan como bordón.

- **Italia**

Las investigaciones de algunos etnomusicólogos han puesto de manifiesto la pervivencia de un fondo de canciones llamadas de *estilo antiguo,* justamente en las regiones más atrasadas, como las áreas montañosas central y meridional, o las islas de Sicilia y Cerdeña. Está presente en canciones de cuna, cantos de trabajo y endechas funerarias, y se distingue por unas estructuras melódicas arcaicas y un ámbito melódico reducido

Además del *antiguo,* existe un *estilo más moderno,* nacido sin duda de la expansión de la música culta y centrado en la Italia septentrional. Se caracteriza por el uso de escalas mayores y menores, acompañamiento armónico y melodías construidas sobre un fondo armónico latente.

La polifonía, de rica tradición, es elemento importante en el *folklore musical* italiano. Es frecuente en algunos cantos la alternancia del movimiento melódico entre las voces (una voz canta la melodía y otra sostiene, y al revés en la frase siguiente). También es típico el uso de diferentes estructuras rítmicas en cada voz (una lleva la melodía, otra sostiene notas de acompañamiento y otra interpreta un rápido grupo rítmico con sílabas sin sentido). Muestras de polifonía se encuentran en canciones de pastores, de marineros, de estibadores portuarios...

Los instrumentos más empleados en el folklore italiano son los de la tradición culta: violín, guitarra, mandolina, clarinete, acordeón. Sin embargo, también los hay antiguos y muy poco evolucionados: Varios de percusión, trompetas marinas, flautas, gaitas sencillas, ocarinas de barro y otros. En Cerdeña se utiliza uno bastante singular, *el launeddas,* especie de clarinete de tres tubos para hacer polifonía con bordón, del que se obtiene sonido continuo mediante una difícil técnica de respiración.

- **Portugal**

De Portugal, el *folklore musical* más genuino está constituido por las *canciones*− danza de carácter rural. Estas canciones se componen normalmente de dos partes: una lenta, como una balada o un recitado, *y* otra veloz *y* de ritmo muy marcado. En el Norte son célebres el *verdegaio y* la *vira;* en la Extremadura, el *bailarico* y en el Algarve, el *corridinho.*

Las canciones para danza del Norte, la *muñeira* entre otras, se parecen muchísimo a las gallegas. En las del Sur se ha creído descubrir influencias árabes *y,* en menor medida, hebraicas. En la región central se han encontrado piezas claramente inspiradas en los modos del canto gregoriano.

En los barrios tradicionales *y* en el entorno de Lisboa apareció, en el siglo XIX, un género de canción urbana que se conoce como el *fado.* De origen controvertido, se canta en los cafés *y* en la calle, con acompañamiento

de guitarra o instrumento similar. Sus temas son de amor triste, con *saudade*, concepto intraducible que denota al mismo tiempo nostalgia, sentimiento *y* ternura.

CAPÍTULO 6: FOLKLORE MUSICAL EXTRAEUROPEO

ESQUEMA:

1. EL MUNDO ÁRABE.

.2. EL ÁFRICA NEGRA.

3. EL ASIA ORIENTAL:

3.1. La India.

3.2. Extremo Oriente.

4. AMÉRICA:

4.1. Los amerindios.

4.2. Iberoamérica.

4.3. Norteamérica.

1. EL MUNDO ÁRABE

Una de las características más inmediatas de la música islámica sea su extensión y, con ella, su influencia sobre las músicas de varios continentes.

Se da la paradoja de que, por un lado, la actitud religiosa del Islam es renuente a la expresión musical, sobre todo si es profana, y, por otro lado, la música desempeña un importante papel social y constituye un componente imprescindible de los actos públicos y privados. Mahoma limitó las expresiones musicales al acompañamiento de los textos sagrados y a las celebraciones familiares; pero existe un importante patrimonio de música culta y cortesana, yen la cultura popular música y danza se usan profusamente para el entretenimiento, para inducir estados de trance y como parte de los rituales sociales.

Sin embargo, en la mayoría de estos países la actividad musical es escasamente , participativa, en el sentido de que, incluso en el folklore, suele desarrollarse en forma de interpretación por parte de uno o varios especialistas, frente a un público atento pero pasivo.

La música del Mundo Árabe está basada en la tradición oral, de forma que la memoria, la imaginación y la improvisación asumen una importancia fundamental. Predominantemente vocal, tiende a aprovechar al máximo las posibilidades de la voz, aunque los instrumentos musicales, numerosos y variados, no quedan ni mucho menos relegados a un segundo plano.

Uno de sus conceptos esenciales es el de *modo (maqam)*, modelo melódico que obedece a una serie de leyes consagradas por la tradición, el gusto e incluso las inflexiones dialectales de cada área.

Otro elemento básico es el ritmo, que aparece en forma de proceso cíclico, con una rica variedad de fórmulas, combinaciones y matices.

La música cultivada es esencialmente de carácter solista. Suele contener una única línea melódica, bien sea simple, bien sea abundantemente ornamentada. Se caracteriza por los ritmos complejos, la escala microtónica −con intervalos menores que el semitono− y el canto melismático. El grupo musical suele estar formado por un vocalista o instrumento principal, un instrumento de cuerda que le acompaña, reexponiendo las frases musicales una o dos notas por detrás, y una sección rítmica compuesta por uno o dos instrumentos de percusión.

No es mucha la distancia que media entre la música folklórico y la música culta. En los ambientes rurales la música popular, igualmente vocal, es también cosa de especialistas, varones o mujeres, y son escasos los cantos en grupo. Se interpreta normalmente con voz de solista, o bien en forma responsorial, mediante pregunta y respuesta entre solista y coro unísono. Es habitual el acompañamiento de la palmada en el acento principal del compás binario, al que se añade el pandero o la pandereta, de piel montada sobre un bastidor de madera.

El repertorio folklórico se compone sobre todo de canciones de boda, canciones de amor, cuentos épicos y danzas en fila. Existen también canciones de trabajo y de viaje en caravana, con el característico ritmo del camello *(huda)*, así como cantos religioso−extáticos. Se acompañan de vihuelas y laúdes elementales, así como de instrumentos de percusión.

El laúd *('ud)* es, sin duda, el instrumento árabe más señalado. Antiquísimo −se remonta al segundo milenio antes de nuestra era−, los árabes lo tomaron de los persas y, junto con el rabel *(rabab)*, desde España lo transmitieron a Europa en la Edad Media. Los hay de muchas clases, siendo muy conocido el *tunbur*, de mástil largo y dos o tres cuerdas, una de ellas bordón.

Otros artefactos musicales muy característicos son el *qanum*, salterio de tabla con muchas cuerdas; el *santur*, un dulcémele o cítara percutida, de la que deriva el cimbalom húngaro; chirimías y varios tipos de flautas, verticales o traveseras; y diversos instrumentos de percusión, como tambores, pequeños timbales, castañuelas metálicas, cimbalillos de cobre, etc.

2. EL ÁFRICA NEGRA

Los pueblos del África Negra comparten una cultura musical y unas prácticas de rasgos bastante homogéneos. Uno de los más destacados es el carácter participativo de la ejecución musical, que se percibe en el uso generalizado del canto colectivo, en el acoplamiento rítmico entre intérpretes y oyentes, e incluso en la estrecha relación entre la música y la danza.

Como, por otra parte, todo el repertorio africano es de transmisión oral, y no hay trabajo ni función que no lleve aparejada la expresión musical adecuada al caso, la música está sujeta a la recreación comunitaria, y la improvisación y la variación están muy desarrolladas.

Ello no significa ausencia de intérpretes profesionales, los cuales poseen a veces un estatuto social bien determinado y llegan a constituir algo parecido a las castas.

La norma es el canto o la ejecución instrumental en grupo; pero compleja: polifónica cuando se trata de interpretación vocal, y polirrítmica cuando es instrumental.

En la melodía, las escalas utilizadas son muy variadas, frecuentemente heptatónicas o pentatónicas con intervalos aproximados a las segundas mayores y a las terceras menores; apenas se encuentran intervalos más pequeños, del tipo de las segundas menores. Así que la música negra resulta familiar al oído occidental, ya que, a pesar de la variedad de sus escalas, encaja con facilidad en el esquema diatónico que sirve de base a la música europea.

Es el ritmo el elemento de más complejo desarrollo. En general, los compases que se aplican son binarios, ternarios y binarios compuestos; lo normal es la interacción de líneas independientes, que arrancan en un punto distinto, pero evolucionan en el marco de un principio rector, señalado ordinariamente por un tambor que marca el pulso.

La percusión alcanza tal importancia que los mismos instrumentos melódicos tienden a asumir el carácter de percutivos. Los xilófonos y cuerdas pulsadas tienen mucho más relieve que las cuerdas frotadas y dobles lengüetas.

Existen membranófonos de todas las formas y tamaños, dispuestos en horizontal y en vertical, de suelo y de axila, tañidos con las manos y con palos; hay incluso carillones de tambores, afinados para tocar melodías.

Numerosísimos son asimismo los idiófonos, tanto de percusión como de agitación, rascadores, semillas atadas a los tobillos de los danzantes, etc. Los más interesantes son dos idiófonos, específicamente africanos, productores de melodías: el *balafo* y la *mbira* o *sanza.*

En cambio, los cordófonos y aerófonos son más escasos. De éstos, cabe citar cuernos y flautas, que se soplan de lado, y algunos de doble lengüeta por influencia islámica. De la misma fuente proceden los laúdes de la zona del sahel, pues entre los autóctonos sólo merecen mención el arco musical del África meridional, su derivada la *koro* o arpa africana, y varias clases de liras y cítaras de tabla o de barra.

3. El ASIA ORIENTAL

3.1. la India

La música de la tradición clásica es esencialmente modal: descriptiva y emotiva, pero dentro de un esquema rígido *(raga* = estado anímico), el cual es el único elemento transmisible. Hay miles de *ragas* o temas dados, que determinan las escalas, los intervalos, el estilo, los adornos..., y que están clasificados en sistemas.

Ajustadas a estos moldes, cabe distinguir dos tradiciones clásicas, la *karnática* y la *indostánica.*

- La música *karnática*, considerada la más autóctona, es propia de los Estados del Sur y se basa en las obras de compositores de los últimos cuatro o cinco siglos. Sigue rígidamente las estructuras musicales heredadas, de modo que la memoria, el virtuosismo técnico, el tempo y el ritmo son las preocupaciones fundamentales.
- La música *indostánica* o septentrional, influida por los islámicos, deja más libertad al intérprete. De él se exige ante todo creatividad y capacidad para la improvisación, por lo que cada *raga* da ocasión a una gran variedad de cantos, con sólo modificar sus ritmos o añadir floreos.

El *folklore musical* más extendido en el subcontinente indio no es el instrumental, por más que los europeos tiendan a relacionarlo con el clarinete doble *(pungi)* del encantador de serpientes, con los tambores y trompetas que acompañan el desfile de elefantes, o con las flautas y platillos del ritual de los santuarios. El auténtico folklore indio es el canto.

Así, por ejemplo, existen conjuntos tribales que entonan canciones antifonales y responsoriales, con armonías en cuartas y en quintas. En Bangladesh y en Cachemira se cantan melodías basadas en prototipos análogos a los de las *ragas,* interpretadas con voz muy suave, como en la música cultivada. Lo que pasa es que estos cantos apenas han empezado a ser registrados por los investigadores, interesados en la tradición culta.

Los instrumentos más usados en la India son los cordófonos, además del viento, la piel y la percusión. De viento, oboes y flautas traveseras, y de piel tambores de diferentes tipos; pero los fundamentales son los de cuerda.

Muy variados, suelen tener tres clases de cuerdas: melódicas, bordones y simpáticas. El más antiguo es el *bin* indostánico, una especie de cítara de barra con cuatro melódicas y tres bordones, y con un resonador esférico a cada extremo. La *vina* del Sur es un laúd de mástil largo y el mismo número de cuerdas. Pero el laúd más peculiar es el *sitar,* dotado de un ancho diapasón de trastes móviles, con cuatro melódicas, tres bordones y una docena de cuerdas simpáticas afinadas de acuerdo con el *raga* que se ejecuta.

3.2. Extremo Oriente

Con esta expresión se hace referencia a China y los países adyacentes, caracterizados por ser culturas de alta civilización, cuyas prácticas musicales están dominadas por intérpretes profesionales, aunque existe también un folklore independiente. Así, en China se distingue, desde hace más de mil años, entre música elegante *(ya−yueh)* y música de las capas populares *(su−yueh).*

Una orquesta *ya−yueh* cortesana podía superar los 200 componentes, entre cantores e instrumentistas; éstos, con los más diversos artefactos y distribuidos en el patio según los cuatro puntos cardinales. Ejecutaban básicamente melodías pentatónicas, pero de gran complejidad, sobre textos de alabanza al emperador, así como música de entretenimiento.

Géneros tradicionales y muy populares son la música procesional de las festividades, el drama musical, el teatro de marionetas y los cuentos amenizados con laúdes y percusión de tambor. De la singularidad de estos géneros pueden dar idea los cuentos, cantados y recitados sobre una métrica irregular, apoyados sobre el batir incesante del tambor, y tan largos que, para narrar uno, se llegan a necesitar varios meses, en sesiones de dos horas diarias.

La música vocal tiene en China mayor importancia que la puramente instrumental, que también existe, a base de improvisaciones sobre unos pocos modelos canónicos. El repertorio más característico se interpreta con cítara de siete cuerdas *(qin),* laúd en forma de pera *(p'i−p'a)* y conjunto de cuerda y viento.

Los musicólogos chinos han recopilado el *folklore musical* de las distintas nacionalidades y lo han clasificado por categorías. Una de ellas se compone de baladas, con melodías pentatónicas y heptatónicas. Otra, de canciones de trabajo de rítmica regular, a solo, a coro, responsoriales y antifonales. En las tierras altas del Noroeste se cantan melodías tetratónicas, unas silábicas y otras melismáticas con tesitura de más de dos octavas.

La cultura musical china, a través de Corea, ejerció su influjo en el Japón, donde se asoció al ceremonial de la corte, a la religión, la poesía, el teatro y la danza. El repertorio culto tradicional se basa en gamas pentafónicas establecidas desde antiguo, articuladas en una rítmica sin tiempos fuertes, pues su interés se proyecta más bien en la sonoridad y los timbres. Se ejecuta con tambores, gong s y muy variados instrumentos de viento; pero el instrumento nacional es el *koto,* cítara solista y de acompañamiento, con 13 cuerdas y puentes móviles, que se toca con púa.

El *folklore musical* nipón se compone de canciones rituales, festivas, infantiles, de trabajo o de danza. Las de grupo se caracterizan por el compás binario y la reducida tesitura; las de sólo, por ritmos libres y amplia tesitura.

China, India, Islam e incluso Occidente han influido en el Sureste Asiático. De las tradiciones indígenas procede el *game/án,* conjunto de gong s, tambores y muy diversos metalófonos que llega a integrar 60 ó 70 instrumentos. El aporte occidental se percibe por ejemplo en Filipinas, cuyas rondallas todavía tocan el repertorio decimonónico español.

4. AMÉRICA

4.1. Los amerindios

A pesar de que se trata de sistemas culturales independientes, pueden destacarse en ellos algunos rasgos comunes. Su expresión musical es casi exclusivamente homofónica, y preferentemente vocal con acompañamiento de percusión. Reacios a la improvisación, sus melodías se han transmitido invariables, por tradición oral, como parte de los rituales o para el acompañamiento de danzas.

En las culturas que conservan estilos más arcaicos, como las del Amazonas o Tierra de Fuego, la música más sencilla consiste en la repetición de un par de frases con dos, tres o cuatro notas. Entre los indios de las llanuras norteamericanas se dan las formas estróficas, asimismo repetitivas, con escalas penta o tetratónicas y perfil melódico descendente. Los *indios pueblos* poseen mayor riqueza de escalas, muchas de ellas diatónicas, y formas complejas sin repetición de estrofas.

Las comunidades indígenas de Hispanoamérica, más evolucionadas, combinan ya sus tradiciones musicales con importantes aportaciones de la cultura occidental, como se percibe en el uso de muchos instrumentos cordófonos y aerófonos de ese origen, o en la presencia de estilos polifónicos vocales e instrumentales. Así, en el espacio de la antigua civilización *maya* se han adoptado violines, arpas y guitarras de construcción artesana, con los que se acompañan melodías occidentalizadas.

Formas musicales hispánicas, e instrumentos europeos más o menos adaptados, abundan igualmente en el altiplano andino. Este área conserva, sin embargo, una tradición musical de fuerte personalidad −y gran atractivo−, caracterizada por la escala pentatónica anhemitónica, las melodías de aire majestuoso y largas notas, y el sonido de flautas primitivas como la *quena* y los *sikuris*

En este espacio la polifonía para voces e instrumentos se ejecuta a menudo en terceras paralelas −como ocurre en el *bailecito* o en la *vidala*−, recordando rasgos del viejo folklore español. Pero se mantienen con vigor modelos prehispánicos puros, tanto en canciones −caso del *yaraví*−, como en las músicas para danzas −caso del *huayno* o el *sanjuanito*−.

- El *bailecito* es una danza de pareja en tempo vivo. Sus melodías, que incorporan el pentatonismo y la bimodalidad característicos de los Andes, se cantan con versos de seguidilla o se tocan con flautas, violín, arpa, acordeón..., acompañados de charanguito, guitarra y bombo.
- La *vidala* es un género de canción colectiva cuya música, aplicada a estrofas con forma de copla, refleja igualmente los sistemas tonales indígenas.
- El *yaraví* es un lamento amoroso, de compás ternario y tempo lento, pentatónico y bimodal, que se canta de ordinario con textos quechuas.
- El *huayno* peruano, como el *sanjuanito* ecuatoriano, es una danza colectiva típica, de compás binario y melodías sincopadas; comparte con los otros géneros el bimodalismo, que resulta de la alternancia de tonos separados por una tercera menor.

4.2. Iberoamérica

La herencia ibérica se percibe en muchos de sus rasgos

El repertorio folklórico iberoamericano incluye coplas, rondas, alboradas, romances −muchas veces en sus formas originales−, villancicos, seguidillas, jotas, fandangos..., y conserva piezas que ya se han perdido en la Península Ibérica.

También mantiene la costumbre de la improvisación y el trovo o concurso de ingenio entre dos cantantes, práctica que se pone de manifiesto en la *milonga* argentina, el *seis de controversia* puertorriqueño, la *porfía* venezolana, el *desafío* brasileño...

Otras veces incorpora y adapta danzas y ritmos europeos. Entre éstos el más sobresaliente es el vals, del que derivan, por ejemplo, los *pasillos* de Colombia, Ecuador, Venezuela y Centroamérica, del mismo modo que los conocidos *valsecitos criollos* de la costa peruana.

Pero abundan los tipos de canción y de danza que, aunque de remota raíz ibérica, son exclusivos del Nuevo Mundo. A modo de ejemplos, entre las primeras cabe citar el *corrido* mejicano, un derivado del romance en cuartetos octosílabos; las *toadas* de Brasil y las *tonadas* del Cono Sur, cantos en modo mayor que se acompañan de guitarra; e incluso las *habaneras* cubanas y las *modinhas* brasileñas, canciones sentimentales posteriormente extendidas por España y Portugal.

Y, entre las danzas, los bailes de pareja derivados de la tradición colonial, como las *cuecas* de Bolivia y Chile, y las *zambas* y *gatos* de Argentina; o las danzas colectivas, como los distintos *sones* de Méjico y Guatemala, y el *joropo* de los llanos de Colombia y Venezuela.

En estos últimos países, lo mismo que en Brasil y las Antillas, el legado musical del Continente Negro es además particularmente perceptible.

A este grupo pertenecen, en Brasil, las *sambas* y *batuques*, bailes de cuadrilla y patrón responsorial con orígenes en Angola y el Congo; la *capoeira*, danza ritual de combate, asimismo responsorial, ejecutada por hombres solos y acompañada con sonajeros y arco musical; los cantos rituales del *candomble* y la *macumba*... En las costas del Caribe, los *cantos de pilón* venezolanos o el *tamborito* panameño, cantado éste por mujeres. En Santo Domingo el *merengue*, en Puerto Rico la *bomba* y la *plena*, en Cuba los *son es*, las *congas*, las *rumbas* y tantos otros.

4.3. Norteamérica

América Anglosajona es también, en realidad, mosaico de culturas, aunque poco mestizadas, por la tendencia de los inmigrados a formar comunidades separadas. Y, sin embargo, el *folklore musical* más interesante es el que se deriva del contacto intercultural, precisamente con la población de origen africano.

En efecto, si bien los distintos grupos de inmigrantes llevaron consigo sus músicas al Nuevo Mundo, fueron los negros quienes más contribuyeron a crear un estilo específicamente americano. Inicialmente, los colonos ingleses de Norteamérica reprodujeron sin más los estilos : campesinos de las Islas Británicas. Hasta tal punto es así, que importantes colecciones de *folklore musical* se han recopilado justamente en las áreas rurales de Kentucky, donde los descendientes de los colonos conservaban en su pureza original baladas que dos siglos antes se habían cantado en las campiñas británicas.

De esa raíz, surgió entre los blancos del Sur la *country and western music*, a principios del siglo XX. Su repertorio, se compone básicamente de viejas baladas y danzas, acompañadas por banjos, violines y guitarras.

Cien años antes, había empezado ya a formarse un *folklore musical* específicamente negro, a base de *worksongs*, *spirituals*, *gospels* y, sobre todo, *blues*. Los dos primeros son cantos responsoriales, acompañados de palmadas o sencillos instrumentos de percusión, y polifonías de tipo africano. Los *gospels* son himnos evangélicos, alterados por la introducción de ritmo, gritos, síncopa s y *blue notes*.

Las *blue notes* son el elemento más característico −y fascinante− del *blues*. Los negros, al tratar de adaptar su sentido pentatónico al sistema tonal europeo, encontraban dificultades. El resultado fue una escala mayor cuyos grados tercero y séptimo estaban rebajados o bemolizados −las notas *blue*−, y una ambigüedad emocional entre la alegría y la tristeza que suelen sugerir las tonalidades mayor y menor.

Precisamente esta simultaneidad de sentimientos es el rasgo distintivo del *blues*, un canto dolorido, que interpreta un solista sobre la base de los tres acordes básicos −tónica, subdominante y dominante− y un

esquema de doce compases, cuyo último verso resuelve con un giro humorístico la tristeza de fondo. En paralelo, la simultaneidad entre intervalos mayores y menores provoca disonancias típicas −luego heredadas por el *jazz*−, en las que la nota *blue* funciona como previa a la resolución.

CAPíTULO 1: **FOLKLORE. FOLKLORE MUSICAL**

ESQUEMA:

1. El FOLKLORE:

1.1. Precedentes.

1.2. Definición.

1.3. Campo del folklore.

2. EL FOLKLORE MUSICAL:

2.1 .Antecedentes.

2.2. Elementos de estudio.

2.3. Etnomusicología.

2.4. Entre lo popular y lo tradicional.

3. EL FOLKLORISMO.

La cultura de una sociedad tiende a perpetuarse, en la mayoría de sus conteni− dos, de una generación a la siguiente. Esta continuidad en los estilos de vida se mantiene, en parte, gracias al proceso conocido como *endoculturación.* Marvin Harris *(Introducción* a *la antropología general,* Madrid, Alianza, 1987, p. 1 24) define la endoculturación como una experiencia de aprendizaje, parcialmente cons− ciente y parcialmente inconsciente, a través de la cual la generación de más edad invita, induce u obliga a la generación más joven a adoptar modos de pensar y de comportarse tradicionales.

Etnólogos y antropólogos han puesto de relieve el importante papel que han jugado, y que parcialmente siguen jugando, las *tradiciones orales* en la reproduc− ción de las sociedades. Unos y otros han evidenciado cómo las culturas arcaicas, sean las del pasado, sean las que sobreviven aún con carácter marginal, han po− dido mantenerse gracias a aquellas tradiciones. Nuestra misma cultura, caracteri− zada en ocasiones por su desarraigo, se encuentra todavía tan impregnada de tradiciones de transmisión oral que tampoco podría subsistir como tal sin ellas.

11

cc,ob

–

Lévi−Strauss y otros han señalado, por otra parte, que las tradiciones orales, antes que representar curiosidades ociosas acerca del pasado, realmente reflejan valores contemporáneos de una determinada sociedad, ya que el repertorio de tradiciones que no ha llegado a interesar ha terminado por desaparecer con el tiempo; se mantiene lo que de alguna manera sigue vivo. Es en este sentido en el que el *folklore,* conjunto de

saberes y comportamientos colectivos tradicionales, lle− gados hasta nosotros fundamentalmente por transmisión oral, se estudia como rea− lidad que mantiene su vigencia.

I

**l. EL FOLKLORE **

!

1.1. Precedentes ;

A lo largo de la historia, los hombres han procurado conservar el acervo cul− tural recibido de la tradición y han ido registrando materiales pertenecientes al *folklore,* mucho antes de que recibieran esa denominación. Escritores griegos y latinos, como Pausanias en su *Descripción de Grecia* o Estrabón en su *Geografía,* recogieron costumbres populares que hoy incluiríamos en ese campo. En la Edad Media, peregrinos y expedicionarios dejaron testimonio de los comportamientos de los pueblos y las gentes hallados en sus viajes, como el veneciano Marco Polo a raíz de su viaje por Oriente.

Sin embargo el interés sistemático por lo que hoy denominamos *folklore* se des− pierta mucho más tarde, cuando muchos escritores empiezan a considerarlo como un *valor* susceptible de perderse pero digno de ser conservado. Dicha conciencia arranca intelectualmente con el movimiento romántico y su visión idealista del pue−

blo o nación. Y arraiga de manera especial en Inglaterra, que precisamente en el !

siglo XIX era la representación más acabada de sociedad industrial. Fue quizá el desmoronamiento de la sociedad agraria tradicional, junto con gran parte de sus prácticas, el factor determinante de que los románticos las descubrieran como un valor, e insistieran en recogerlas y conservarlas.

Desde el punto de vista intelectual, como precedente de esta interpretación suele señalarse a Johann G. Herder, escritor alemán que, entre otras obras, en 1778 publi− có la que denominó *Volkslieder.* Se trata de un estudio sobre canciones de varios paí− ses donde por primera vez se concibe la música popular, la lengua, etc... como reali− zación del *espíritu* de un pueblo, en la línea del más puro idealismo germano.

El término *folklore,* en cambio, es algo más tardío. Se debe a un arqueólogo inglés, William J. Thoms, quien en 1846 lo empleó por vez primera en un artículo para la

12

.

""

revista *rhe Atheneum* de Londres. En él, proponía coleccionar y estudiar las antiguas tradiciones populares y, para delimitar el tema, buscó entre las antiguas voces sajonas en desuso las raíces que le sirvieran para su denominación. Eligió las de *folk* (= pue− blo) y *lore* (= saber), que unidas pueden traducirse como *saber popular.*

1.2. **Definición**

No han sido pocas las dificultades que han aparecido al querer definir el objeto de estudio del *folklore.* El término se ha caracterizado desde el principio por su inestabilidad y su ambigüedad, hasta el punto de que el

Diccionario del Folklore de M. Leach *(Standard Dictionary of Folklore, Mytho/ogy and Legend,* Nueva York 1949−1950) daba nada menos que treinta y tres definiciones diferentes del mismo.

Actualmente suele designarse como *folklore* el conjunto de formas culturales *vi− vas,* conservadas como costumbres o como creencias, y practicadas en función de tradiciones populares asumidas por una población, un pueblo, una comunidad o

f una nación. Por consiguiente, está claro que, más que a las actividades individua− I les, alude a las prácticas colectivas y anónimas; y que, más que a los arcaísmos, se

refiere a las formas culturales que se mantienen y conservan de algún modo el sello de su funcionalidad.

Ahora bien, se han discutido muchos otros aspectos, no menos importantes, en relación con su objeto. Así, son bastantes los folkloristas que han buscado casi exclusivamente estos restos de la tradición en los ambientes rurales, considerados como la auténtica reserva de lo popular, mientras que otros no han encontrado razones para excluir del *folklore* determinadas prácticas de la cultura urbana.

En una línea parecida, para un especialista ya clásico (Cecil J. SHARP: *English folk song,* Londres 1965) la gente llamada culta quedaba en este sentido separada de la común −*common people*−, caracterizada por el dominio de la intuición y la ausen− cia de entrenamiento metódico. Este mismo autor afinaba el atributo de popular, pro− pio del folklore, interpretándolo como una elección común, más que como una crea− ción colectiva; es decir: entendía que se trata de creaciones individuales, más o menos logradas, que la comunidad hace suyas al sentirse identificada con ellas. Explicaba así el largo proceso de adaptación y transformación, que permite considerar el resultado como obra colectiva, como fruto del pueblo y patrimonio del mismo.

De modo análogo, la escuela inglesa restringía el campo del *folklore* al saber tradicional, colectivo y anónimo de las sociedades civilizadas, dejando para la *etnología* el estudio del mismo en los pueblos «naturales» o ágrafos, en los que el

saber popular equivale a la cultura toda. En cambio, para los especialistas del

13

.

Continente las fronteras entre *folklore y etnología* en puridad son inexistentes, *y* las diferencias estriban más bien en el método *y* las prácticas científicas.

Posiblemente es la misma historia de la disciplina la que, aclarando las razones de estas discrepancias, permite precisar mejor su definición. En efecto, los estudios del *folklore,* como los de las otras ciencias, se han caracterizado por su enfoque cambiante, de acuerdo con el paradigma ideológico dominante en cada época. Para sintetizar, podemos distinguir en ellos cuatro fases:

.En su primera fase, *romántica,* los estudios folklóricos mantuvieron (y en algunas publicaciones todavía mantienen) la orientación que inicialmente les dio Herder,

cuando interpretó las manifestaciones de la cultura popular como resultado de

un supuesto espíritu étnico, trascendente a los individuos que lo incorporan.

.A ésta le sigue, desde mediados del siglo XIX, la fase *positivista.* El positivis− mo concibe la ciencia como el factor determinante del progreso de las civi− lizaciones, *y* acuña el concepto de lo *natural* frente a lo

civilizado (de donde deriva la dicotomía *música natural−música artificia~; y,* por otra parte, im− pulsa los estudios sistemáticos encaminados a reconstruir las culturas del pasado, dominadas por la naturaleza, en contraste con la civilización.

.A principios del siglo XX se inicia la fase que podríamos denominar *desmitificadora,* coincidiendo con la difusión de la alemana *Teoría* de *la* Re− *cepción.* Sus intérpretes, basándose en investigaciones analíticas, negaban

I el origen popular del *folklore;* según ellos, el pueblo no ha creado, sino que 1 se ha limitado por ejemplo a recibir *y* deformar la música culta, proceso que

ha dado lugar a la música tradicional de las clases no ilustradas.

.En *la actualidad,* todos los especialistas convienen en la subsistencia autónoma de unos saberes, unas músicas, unas artes, unas prácticas... de raíz popular, aunque reconocen las interrelaciones existentes entre lo popular *y* lo culto, que se han dado en ambas direcciones. y entienden que el *Folklore,* como disciplina, estudia aquella parcela de la cultura que evoluciona en paralelo con la produc− ción llamada culta, pero que queda desatendida por la Historia de la Cultura. La dicotomía *culto−popular* se concibe como una distinción artificial, es decir como una forma de acotar un campo sobre el que proyectar el análisis científico, por− que en la realidad las fronteras entre ambos nunca son claras.

1.3. Campo del folklore

Los saberes *y* las prácticas que estudia el *folklore* incluyen las manifesta−

ciones culturales de los pueblos en su sentido más amplio, tanto las de la Ila− 1

1:

14 :,,$,

.

r

moda *cultura material* (vivienda, mobiliario, trajes, herramientas, artesanía, etc.) como las de la *cultura espiritual* (lengua, arte, saberes, refranes, leyen− das, normas consuetudinarias, etc.). En definitiva, y como dice Palacios Garoz *(Introducción* a *la música popular castellana* y *leonesa,* Burgos 1984), todas sus *tradiciones.*

~

'"c

j Según se deduce del apartado anterior, no es fácil disociar el campo del *folklore* de la *etnología,* de la *etnografía* y de la *antropología cultural,* que son todas ellas ciencias humanas dedicadas al estudio de las culturas y los pueblos. Sin embargo, atendiendo al desarrollo de estas disciplinas, el *fo− lklore* ha acabado por designar el conjunto de los hechos colectivos de las comunidades europeas, o de raíz europea, fundamentalmente rurales; en contraste con la *etnografía,* la cual describe hechos similares de las comuni− dades no europeas, y con la *etnología,* convertida prácticamente en *antropo− logía social* y *cultural.*

claudio Esteva Fabregat (en «El folklore en el contexto de la antropología cul− tural», *I Encuentro de Cultura*

Tradicional y *Folklore,* Murcia 1981) agrupa los contenidos culturales del folklore en los siguientes bloques temáticos:

.Artístico−ergológicos.

.Narrativo−literarios.

.Festivo−ceremoniales.

.Costumbres gastronómicas.

.Medicina étnico.

.Juegos.

.Religión, creencias e ideología.

La agrupación artístico−ergológica incluiría la artesanía, los aperos y utensilios, los trajes y vestidos, las artes del tejido y el bordado, la cerámica y la cestería, la arquitectura popular, el mobiliario y la decoración, y un largo etcétera de artefac− tos tradicionales. Se trata de complejos culturales en los que predomina la función económica propiamente dicha, que muestran las artes populares aplicadas a sub− venir a las necesidades materiales.

El segundo grupo, de contenidos narrativo−literarios, está representado por un conjunto de prácticas y saberes de carácter verbal, integrado en lo que se llama literatura popular de transmisión oral. Ésta incluye mitos, leyendas, cuentos, refra− nes, adivinanzas, poesías, fábulas, chanzas, encantamientos, canciones, roman− ces, baladas, etc., así como la misma música que las acompaña. Los elementos que configuran este grupo aparecen directamente relacionados con el ceremonial y el ciclo de la vida a que se refiere el grupo siguiente.

15

!

I

~

.\

El tercer grupo, el de los contenidos festivo−ceremoniales, incluye las actividades de ritmo anual y los ritos que acompañan a las fases de la vida (efemérides, cele− braciones de primavera, navidad, semana santa, carnaval, rituales de boda, naci− miento y muerte, etc.). Todos ellos revisten formas públicas o caracteres de partici− pación social, a los que se superponen habitualmente el drama, la música, la dan− za, el canto y cualesquiera otras representaciones estéticas y literarias de acompa− ñamiento.

El cuarto bloque incluye actividades de tipismo folklórico, especialmente en las sociedades con fuerte conciencia de su personalidad y diferenciación étnico, que se extiende también al ámbito de lo gastronómico. En esa línea, aparecen como formas de folklore las comidas y bebidas, los modos de prepararlas y consumirlas, así como las pertinentes racionalizaciones de los mismos y sus funciones culturales, de festival y análogas.

El quinto bloque, referente a la medicina popular, no alude simplemente a la forma de entender el cuerpo

humano, su higiene y su salud; lo importante es su divergencia de la medicina académica, porque se basa en otros valores y asume otra racionalidad acerca de la salud y la enfermedad: representa un componente ideológico específico. Los saberes y prácticas populares prefieren los *remedios* a los fármacos, e incluyen creencias ligadas a la magia o a la religión, así como distintos simbolismos sobre la vida y la muerte.

El grupo sexto, relativo a los juegos, no sólo incluye las actividades dominantes en el mundo infantil, sino que se extiende al ocio creador de las colectividades tradicionales, frecuentemente dedicado a las competiciones, exhibición de destre− zas, solución de problemas elementales de combinatoria y manifestaciones litera− rias de cultura popular como las adivinanzas, las chanzas, las charadas y otras formas del discurso oral. Los juegos folklóricos abarcan desde los concebidos para el ocio hasta los de tipo ceremonial.

Religión, creencias e ideología, integradas en el último grupo, son formas diver− sas de la visión del mundo o de la racionalización de las cosas propia del saber tradicional. Incluye la psicología de las funciones folklóricas; pero la trasciende, e implica la interpretación de mitos, historias, sagas, héroes..., así como quimeras sobre la vida ultramundana y creencias animistas propias del mundo rural. En este campo, el saber popular es tributario de la imaginación; pero también pueden rastrearse en él supervivencias o desarrollos no dogmáticos de los mitos y religio− nes clásicos.

16

.

, I

I

2. EL FOLKLORE MUSICAL

2.1. **Antecedentes**

La unión del término *folklore,* genérico y relativamente impreciso según se ha visto, con el especificativo *musical* acota una realidad y un campo de estudio asi− mismo difusos; pero es difícil encontrar mejor denominación.

Antes que *folklore musical,* se utilizaron términos como *Volkslied, folksong* o *chanson populaire* para enunciar tales estudios especializados. El problema es que resultan vocablos demasiado restringidos, puesto que estrictamente reseñaban sólo las canciones (melodía vocal más texto) populares tradicionales, y dejaban al margen el resto de los elementos musicales, tales como la música instrumental, la música para bailes y danzas, la organología y todos los otros fenómenos paramusicales que han practicado tradicionalmente las clases populares.

En definitiva, la expresión *folklore musical* ha ido imponiéndose para designar todo tipo de productos populares relacionadas con el arte de los sonidos, así como aquellas formas culturales que llevan implícito algún elemento musical, tal como el ritmo, el tim− bre, la entonación, la intensidad, etc... De esta manera, no sólo las canciones, danzas y bailes, sino también los instrumentos, las agrupaciones instrumental es, los ritmos de palmas y pitos, los recitados, pregones y reclamos, etc., han terminado por tener ca− bida en las recopilaciones y estudios sobre el *folklore musical.*

Desde esta perspectiva, tiene sentido el diagrama con que Palacios Garoz *(/bidem,*

p. 19) ilustra la definición del objeto de estudio, entendido como un subconjunto

dentro de la cultura artística popular, que a su vez se encuentra incluida en el di−

latado campo del *folklore.*

De PALACIOS GAROZ, *Introducción* a *la música popular castellana* y *leonesa,* p. 19.

~*L*

.17

Las primeras recopilaciones de canciones tradicionales se remontan en Europa a los siglos XVI y XVII, aunque, como para el resto del *folklore,* es preciso esperar al movimiento romántico para que se tome conciencia de su importancia, y para que los eruditos inicien su estudio sistemático.

En España, los estudios metódicos con pretensiones de sistema sobre el conteni− do del *folklore musical* fueron iniciados en 1883, en Sevilla, por Antonio Machado y Álvarez. Este primer impulsor de los estudios folklóricos en nuestro país participó en la creación de la *Sociedad de Folklore Andaluz* y publicó un inventario sobre el dominio del *folklore* en sus distintos aspectos, entre ellos los correspondientes a los fenómenos musicales.

Para entonces ya se había iniciado la recolección de piezas populares en can− , ~

cioneros. Dejando aparte registros esporádicos de otros siglos (Francisco de Sali− nas publicó en 1577 *De musica libri septem* con unas 50 canciones populares), merecen citarse como pioneros decimonónicos anteriores a Machado los nombres de Juan Ignacio de Iztueta y Pedro de Albéniz *(Colección de canciones vasconga− das,* 1826), Lázaro Núñez Robres *(La música del pueblo,* 1869), José Inzenga *(Ecos de España,* 1874, aprovechado por RimSky−Korsakov), Julián Calvo *(Alegrías* y *tristezas de Murcia,* 1877), etc.

2.2. Elementos de estudio

Cuando se habla de *folklore musical* no se alude, por tanto, a cualquier tipo de música popular, sino a aquella que cabe encuadrar como *folklore.* Para ello, y siguien− do los criterios de los especialistas (como B. NETTL: *Música folklórica* y *tradicional de los continentes occidentales,* Alianza, Madrid 1985, o M.A. PALACIOS GAROZ: *Opus cit.),* ha de cumplir una serie de características, que en esencia son las siguientes:

a) *Anónima,* en el sentido de que su autoría carece de importancia, porque ha ido

recreándose y enriqueciéndose en múltiples versiones a lo largo del tiempo.

b) *Colectiva,* lo que significa que ha sido asimilada por la sociedad en que se da, en un proceso asimismo de recreación vinculado a la evolución de su sistema cultural.

c) *Tradicional,* en el sentido de que, habiéndose originado en el pasado, aun− que no sea demasiado remoto, y habiendo evolucionado en el tiempo, ha ido decantándose hasta adquirir sus formas actuales.

d) *Funcional,* es decir ligada a determinadas prácticas y actividades vitales, la−

borales, comunitarias, etc., y no interpretada como «arte puro».

18

.

.–

i

e) *De transmisión oral.* El folklore musical lo es por haberse mantenido vivo me− diante la transmisión oral directa, con independencia de que haya sido re− gistrado, conservado o publicado por los investigadores en soporte escrito o magnético.

En consecuencia, los elementos de estudio básicos para el *folklore musical* son los propios de la música de tradición oral. Crivillé i Bargalló *(Historia de la música española. El folklore musical,* Alianza, Madrid 1983, p. 24) los enuncia así:

.«Los *sistemas melódicos* y *rítmicos* formaron el objetivo principal para estas investigaciones» .

.«Asimismo las *estructuras esquemáticas,* las *formas primitivas de 'a polifonía,* las *modalidades de ejecución* y la *variabilidad* de dichas músicas es causa y motivo principal de tratamiento en estos estudios de tipo interno».

.«La *organología primitiva* (estudio de los instrumentos tradicionales y de fac− tura popular) mostró siempre un panorama amplio de estudio y catalogación para quienes sentían vocación por esta disciplina».

.«La *comparación de las melodías entre sí,* sean éstas procedentes de cancio− nes, bailes, danzas o instrumentales, proporcionaba un campo inagotable de peculiaridades insólitas para aquel que quisiera obtener un conocimiento cada vez más profundo sobre el pasado musical y el lenguaje sonoro».

.«Paulatinamente fue estimándose indispensable el conjugar todos estos ele− mentos puramente musicales con *los de carácter histórico, demográfico, so− ciológico* y todos los que puedan derivarse del extenso panorama de cien− cias y artes auxiliares e interrelacionadas con el *folklore* y la *etnología,* sin descuidar los elementos complementarios de los fenómenos musicales: los *textos* de las canciones en cuanto al ritmo implícito en las palabras, su métri− ca y ordenación estrófica, los *utensilios* usados en los momentos de la inter− pretación si éstos generan ritmos condicionados, las *circunstancias de ejecu− ción* de una pieza, etc.».

La progresiva ampliación de los elementos de estudio del *folklore musica/−viene* a decir Crivillé− derivó en la formación de una disciplina especial llamada *etnomusico/ogía.*

2.3. Etnomusicología

El campo de la *etnomusicología* se acota, pues, por integración de las investiga− ciones etnológicas (estudio de los pueblos y sus culturas) y musicológicas (estudio

19

–

de las músicas con criterios académicos) en una disciplina que las aplica al cono−

cimiento de las tradiciones musicales de transmisión oral.

En realidad, tampoco aquí existe acuerdo sobre su definición precisa. Caso aná− logo al de la voz *folklore,* en un artículo para la revista de la internacional *Society for Ethnomusicology* «<Perspective on Definitions», *Ethnomusicology,* XXI, 1977), Alan P. Merriam cita hasta 42 definiciones del término.

Pero cabe hacer una aproximación. Inicialmente se cultivó como una subdivi− sión de la musicología que se ocupaba del estudio comparativo de las músicas del mundo, lo que explica que hasta 1950 se la conociese como *musicología comparada,* por influencia de la «Escuela de Berlín». Posteriormente, y ya con el nombre de *etnomusicología,* procedente de la escuela americana, tendió a deli− mitar su campo como el estudio de la música folklórico y de la no occidental, el estudio antropológico de la música o el estudio de la música por investigador ajeno a su cultura.

En todo caso, su objeto de estudio es básicamente la música que vive en la tradición oral, y sus análisis se basan en los conceptos acuñados por la *etnología* o la *antropología.* El etnomusicólogo observa sobre todo el presente, graba, des− cribe y analiza lo que sucede en sociedades aún mal conocidas o lo que corre el riesgo de desaparecer; pero también interroga al pasado al tomar en considera− ción la historicidad de la música en la tradición oral.

Aún no hace mucho, los especialistas distinguían en el ámbito de la *etnomusicología* entre una *etnomusicología descriptiva* y una *etnomusicología sis− temática.* La primera se orientaría más bien a los trabajos de campo y el registro del fenómeno musical en la cultura que se estudiaba, mientras que la segunda comprendería el trabajo de gabinete y el análisis de la organología y los demás aspectos teóricos.

El citado A. P. Merriam «<Ethnomusicology, discussions and definition of de field», *Ethnomusicology,* IV, 1960) recomendaba, en cambio, integrar ambas operaciones en la misma investigación. En ese mismo artículo enumeraba los elementos de análisis que, a su juicio, debían centrar la atención del investigador:

1) Los instrumentos de música utilizados.

2) Las letras de las canciones.

3) La tipología y clasificación de la música.

4) El papel y la categoría social de los músicos.

5) La función de la música en relación con otros aspectos de la cultura, y

6) La música como actividad creativa del grupo estudiado.

20

.

Por su parte, d. Marcel−Dubois «<l'Ethnomusicologie, so vocation, so situation», *Revue de I'enseignement supérieur,* París 1965) dice que los trabajos de *etnomusicología* tienen por objeto la observación directa del comportamiento mú− sico−tradicional de las distintas sociedades, la investigación de los fenómenos mu− sicales expresados, el examen analítico y sistemático de la substancia musical re− cogida en los trabajos de campo y la observación de los fenómenos musicales provocados por la transmisión oral.

Podría decirse, en definitiva, que el estudio científico del *folklore musical* equi− vale en la actualidad a hacer *etnomusicología.*

2.4. **Entre lo** popular y **lo tradicional**

El uso del término *popular* para catalogar una determinada música, una poesía o una canción ha dado lugar a una gran ambigüedad, incluso en las publicacio− nes especializadas, a pesar de su evidente polisemia.

Para los primeros recopiladores, pudo tener el mismo significado que el de *tradi− cional,* puesto que el pueblo era visto como una especie de reserva de las tradiciones que era menester conservar; de hecho, a ello se aludía con el nombre de *folklore.* Pero, a partir del siglo XIX, con el desarrollo de la urbanización y los medios de comu− nicación de masas, empezaron a darse géneros culturales nuevos, tal como el de la llamada *música popular,* que tienen poco que ver con lo que entendemos por *folklore.*

Por *música popular* se entiende hoy, en cambio, la música reciente de estructura sencilla, autor conocido y gran difusión, que la gente asume y reproduce sin apenas modificaciones porque, desde fines del siglo XIX, se divulga básicamente a través de los medios (escritos, como las partituras baratas; mecánicos, como la pianola o el fo− nógrafo; o más complejos, como el disco de 45 r.p.m., el cine o el transistor).

Ya Don Ramón Menéndez Pidal, el maestro de nuestra Filología, tuvo que en− frentarse a distingos semejantes, a propósito de la lírica y las canciones castellanas tradicionales. Por ejemplo, en Cómo *vive* un *romance* (Madrid 1954), afinaba la terminología apoyándose en el modo de difundirse y el grado de asimilación de la poesía cantada (albas, mayas, endechas, romances, etc...).

Menéndez Pidal definía como *poesía popular* las composiciones de fecha rela− tivamente reciente, que se propagan entre un público amplio y durante un período relativamente breve, en cuyo transcurso su forma se mantiene. Y, por oposición, definía como *poesía tradicional* aquellas otras obras, que no sólo se habían reci− bido de la tradición, sino que además habían sido colectivamente asimiladas por el pueblo en una acción continua y prolongada de recreación y variación.

21

.

~

~

−−

o la *queimada* gallega, ambos exportaciones urbanas en momentos relativamente r.. .

h, recientes; por no citar otros casos, muc o más próximos.

¡

Finalmente, en el nivel de la práctica el *folklorismo* implica un cambio semántico y funcional, especialmente cuando se convierte en espectáculo ajeno su sentido originario (transformación festiva del *folklore* religioso, por ejemplo), o se da el curioso caso de que sean los monitores venidos de la ciudad quienes enseñen en los pueblos los cantos y danzas tradicionales caídos ya en desuso.

El *folklorismo* no tiene por qué considerarse necesariamente un fenómeno nega− tivo (ha dado lugar a movimientos tan interesantes como el del «folk» norteameri− cano de los años 60, la llamada música «celta», la música «de raíz», etc.). Se trata simplemente una pieza cultural distinta del concepto crítico de *folklore* y, como tal, objeto asimismo de estudio reciente por parte de los antropólogos.

BIBLIOGRAFíA PARA AMPLIACIÓN

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Historia de la música española,* 7. *El folklore musi− cal.* Alianza Editorial, Madrid 1983.

ESTEVA FABREGAT, claudio: «El folklore en el contexto de la antropología cultu− ral», en *I Encuentro de Cultura Tradicional* y *Folklore.* Murcia 1 981 .

MARTí I PÉREZ, Josep: *El folklorismo, uso* y *abuso de la tradición.* Ronsel Editorial, Barcelona 1996.

NETTL, Bruno: *Música folklórico* y *tradicional de los continentes occidentales.* Alianza Editorial, Madrid 1985.

23

¡

CAPíTULO 2: fOLKLORE INfANTIL

ESQUEMA:

1. PECULIARIDADES.

2. CLASES DE MÚSICA TRADICIONAL INFANTIL:

2.1. Canciones y prosodias de que es receptor.

2.2. Canciones y prosodias que interpreta.

3. TENDENCIAS RECIENTES.

De los distintos géneros del folklore musical, el repertorio infantil ha sido posi− blemente el más recopilado, aunque no metódicamente analizado. Además de los comentarios más o menos superficiales que suelen aparecer en la introducción a los cancioneros, no hay realmente monografías que se hayan planteado este obje− to de estudio con pretensiones de sistema.

En nuestro país, la primera colección con cierta entidad de estos productos folklóricos data de hace más de un siglo, cuando Francisco Rodríguez Marín (en *Cantos populares españoles,* Francisco Álvarez y Cía., Sevilla 1882) recoge y co− menta 41 canciones de cuna y 204 cantos y sonsonetes, agrupados bajo los epí− grafes de «nanas» y «rimas infantiles», quizá porque lo que no recoge es precisa− mente su melodía.

Exactamente la misma estructura expositiva sigue la primera recopilación de estos materiales en la Región de Murcia, realizada algunas décadas después por Alber− to Sevilla (en *Cancionero popular murciano,* Sucesores de Nogués, Murcia 1921); en este caso se registran 20 y 78 piezas, bajo los títulos «de cuna» y «rimas», siguiendo el modelo del anterior.

Desde entonces y hasta hoy, se han publicado muchas colecciones de distinta amplitud. La más interesante, y la primera que recoge las melodías junto con los

25

" −~

~ I

!

textos, es sin duda la de Sixto Córdova y Oña *(Cancionero popular de la provincia de Santande~* t. *1: Cancionero infantil español, Aldus,* Santander 1947). Las 423 canciones infantiles que registra suponen, a pesar del título general de la obra, un exhaustivo repertorio del folklore musical infantil español de lengua castellana.

Se echan en falta, pues, estudios que, sobre la base de los muchos cancioneros existentes y del trabajo de campo, se planteen el análisis etnomusicológico y siste− mático de esta interesante parcela del folklore musical.

1. PECULIARIDADES

El hecho de que la música infantil de transmisión oral siga dando lugar a muchas recopilaciones puede atribuirse, en parte, a razones pedagógicas; pero, desde el punto de vista estrictamente etnomusicológico, se debe sin duda a que ha constituido, hasta épocas bastante recientes, uno de los mejores *reductos de conservación del folklore,* comprendidas las formas léxicas y dialectales del

pasado.

Esta circunstancia se explica, en primer lugar, por la importancia que adquiere en estas edades el *proceso de socialización.* Desde la edad más temprana, el niño se sumerge en una compleja red social que estimula su integración en el grupo, haciéndole asumir sus actitudes, conocimientos y habilidades.

En la actualidad, los agentes socializadores están variando bastante; pero, tra− dicionalmente, el proceso se desarrollaba primero en la familia y después en el grupo infantil, antes de que interviniera la escuela o el trabajo. y en el seno del grupo infantil se imitaban, guardaban y transmitían las pautas de conducta, com− portamientos/ sistemas jerárquicos, símbolos y utensilios del mundo adulto, incluso después de que éste los hubiera abandonado.

Contribuye a la explicación el hecho de que, todavía más que en el caso de los

mayores, la sociedad infantil haya utilizado la *oralidad primaria* o *directa* como vehículo exclusivo de comunicación. Como es sabido, la oralidad primaria tiende a envolver el mensaje en rituales y fórmulas estereotipadas: textuales, rítmicas y melódicas, en el campo que nos interesa. Rituales y estereotipos se transmiten y mantienen en la cultura con tenacidad.

Así cabe interpretar el fenómeno al que alude Crivillé i Bargalló, cuando escri− be: «Las canciones infantiles, usadas por los niños en sus juegos y como juegos, presentan un certero interés en cuanto a estructura melódica y rítmica se refiere. En ellas se guarda de manera muy notable el léxico arcaico de nuestro sustrato etnomusical tanto en cuanto algunos de sus moldes internos pueden simetrizarse

26

−−.

con los antiguos sistemas prepentatónicos y ritmos llamados infantiles» *(Historia de la música española,* 7. *El folklore musical,* Alianza, Madrid 1983, p. 144).

Otra peculiaridad de la música y la poética infantil es el *modo festivo* o *lúdico de* su *transmisión,* circunstancia que también contribuye a explicar su fácil asimila− ción y su permanencia en el tiempo. Es principalmente por medio de ejercicios lúdicos como los niños, de manera inconsciente, intercambian experiencias e infor− maciones, y cumplen el ciclo emisión−recepción que sirve para ampliar su visión del mundo y de las cosas. Al mismo tiempo, a través del juego modifican y adap− tan el material heredado, dotándolo de la frescura que

precisa para su pervivencia.

En definitiva, y como afirma Ángel Carril, el niño ha venido siendo «...deposi− tario, portador, renovador y transmisor de unas determinadas formas de compor− tamiento que conocemos como folklore» («Sugerencias y acotaciones al folklore infantil», en *I Encuentro de Cultura Tradicional* y *Folklore,* Editora Regional, Murcia 1981, p. 246).

Así que lo que denominamos genéricamente *folklore infantil,* y en especial el complejo música−texto−movimiento, vienen constituyendo, al menos hasta hace poco tiempo, parte esencial de su estructura vital. Ya desde que nace, el niño es receptor de gestos, recitados y canciones que incorporan valores de siglos. Y luego, al en− trar en la *pandilla* o el grupo, se integra en un modelo de sociedad −la infantil−

I reproducida una y otra vez mediante ejercicios y juegos de corro, comba, jerar− quía, habilidad o exhibición, ritual izados mediante la repetición de canciones y prosodias de transmisión oral.

I Estas peculiaridades (cauce de socialización, oralidad primaria, carácter lúdico y repetitivo, etc.) se perciben al observar los textos y estructuras rítmico−melódicas de su repertorio musical.

No debe extrañar, por tanto, el interés que suscitan en los pedagogos las melo− días y textos de sus canciones, el ritmo de sus prosodias, el movimiento y los demás elementos rítmico−musicales que contiene el *folklore infantil,* útiles para la acción educativa.

A lo que, para folkloristas y etnomusicólogos, se añade, como se ha dicho, el encanto de que conserva y reproduce, más o menos desfigurados, textos y cancio− nes tradicionales olvidados por la sociedad adulta que los creó, cosa que se cons− tata en los conocidos ejemplos de *Me casó mi madre* (romancillo del siglo XVI), *Al pasar por Toledo* (texto de una seguidilla del XVII), *Mambrú* se *fue a la guerra* (romance del XVIII), *Dónde vas Alfonso XII* (del XIX) y tantos otros.

27

2. CLASES DE MÚSICA TRADICIONAL INFANTil

Desde las primeras recopilaciones, ha sido habitual agrupar la música infantil en dos tipos diferentes, puesto que forman parte de la misma no sólo las piezas de las que el niño es intérprete directo, sino también aquellas de las que simplemente es destinatario. A esa clasificación nos atenemos aquí.

2.1. Canciones y prosodias de que es receptor

Este tipo de cantos y recitativos se interpreta generalmente en el entorno fami− liar y/ en su mayor parte, se compone de *nanas* o canciones de cuna, denomina− ciones que comprenden las distintas expresiones orales que se utilizan para tran− quilizar y adormecer a los más pequeños. Pero también entran en el grupo los canturreos, cantinelas, fórmulas, retahílas... y/ en definitiva, las pequeñas estructu− ras que, a base de conjuros e invocaciones, balanceos e inflexiones de voz/ cons− tituyen los primeros juegos de entretenimiento para el niño.

.Cantos de cuna

Las canciones de cuna son un género que, aunque deriva de pulsiones instinti− vas y responde a necesidades fisiológicas, paradójicamente está en vías de des− aparición. Ésta no se debe sólo a los cambios ocurridos en las técnicas o los siste− mas de vida; también se debe a que los insomnios infantiles venían frecuentemente determinados por enfermedades y hambres prácticamente desconocidos en la ac− tualidad.

Aún así, se conserva un riquísimo muestrario procedente de distintas épocas

históricas, con piezas verdaderamente atávicas, a veces ecos del uso de la magia para el conjuro de los malos espíritus. En su sencillez, las nanas poseen siempre una gran expresividad melódica, motivo por el cual han suscitado estudios y nunca faltan en las antologías.

Para el caso de nuestro país, uno de los mejores análisis aún es el ya histórico del famoso etnomusicólogo Marius Schneider («Tipología musical y literaria de la canción de cuna en España», *Anuario Musical del/.E.M.* vol. 111/ Barcelona 1948)/ para el cual «las canciones de cuna españolas encarnan tipos arcaicos de diferen− tes capas históricas conservadas en el repertorio musical de una alta cultura».

Estas canciones son, en efecto, una de las manifestaciones de la cultura oral que con mayor uniformidad ha pervivido, por su funcionalidad elemental. En la *nana,*

28

I

I

la voz dulce y delicada de la madre u otra mujer de la familia arrulla al niño, mientras lo mece con suaves movimientos de balanceo para facilitar el sueño. Y esto ha sido así de generación en generación, como lo es en los pueblos primitivos, donde las canciones de cuna se hallan entre las primeras manifestaciones musicales.

Nanas y tipos de canción equivalentes se reparten por toda la geografía de España, con distintas denominaciones según la región en que se cantan. Además de *nanas,* se conocen como *arrorros* en el interior y en la zona meridional, *vou− veri−rou* en Mallorca, canciones *de bressol* en Cataluña, *lo kantak* en el País Vasco, y *arrolos, añadas, ber<;e,* etc... en distintos territorios.

Todas ellas tienen características comunes, que agrupamos en tres dimensiones: literaria, musical y psico−sociológica:

.En su dimensión literaria, utilizan regularmente la forma de *copla* de cuatro versos o más, a veces con estribillo. Propician el sueño mediante formas rei− terativas de una vocal «<eh», «ah»), de una sílaba «<non, nan», «ea, ea», «ro, ro»), combinaciones de dos sílabas «<lora, lara»), etc.

.En su dimensión musical, se distinguen por ser de ámbito reducido (muchas veces *de segunda),* con melismas y apoyos de voz, de *tempo* moderado, sin acompañamiento instrumental. Abunda el ritmo binario, aunque también se dan melodías ternarias y amalgamas métricas y libres, guiadas por el impul−

so y la inspiración.

.Desde el punto de vista psico−sociológico, alternan los temas dulces con los conjuros y tiernas amenazas al niño que no se duerme (el coco, la mora, evocaciones animistas como la loba...). Están íntimamente relacionadas con la mujer como madre y no se v!nculan a una clase o grupo social en concreto.

.Primeros juegos **de entretenimiento**

Además de las canciones de cuna, existe un tipo de cancioncillas, rimas, retahílas

o sonsonetes que escucha el niño a lo largo de su primera infancia, usadas por los familiares para entretenerlo, para que deje de llorar, para estimular su apetito o simplemente para divertirlo. Algunas de ellas se

caracterizan también por su antigüedad, como el conocido *Aserrín, aserrán...,* o como el juego de dedos con la retahíla *Este fue* a *por leña, éste le ayudó...,* documentado entre los sefardíes expulsados de España hace cinco siglos.

En principio, el niño participa en ellos de modo pasivo; pero después, a medida que crece y va dominando sus funciones psicomotrices y se proyecta al exterior,

29

tiende a repetir en sus juegos las cantinelas y formulillas, canturreando, balanceán−

dose o batiendo palmas. Son sus primeros pasos musicales.

Desde este punto de vista, sus principales rasgos son: un ámbito melódico redu− cido (intervalos *de* tercera *menor,* o *de* segunda *mayor* y *tercera menor),* un ritmo binario y monótono, diseños rítmicos repetitivos y aire tranquilo. Cancioncillas, cantinelas, sonsonetes, rimas, dichos y retahílas componen estos primeros juegos de entretenimiento.

La lírica infantil abarca numerosos temas, que ha venido recogiendo la tradi− ción oral. Ordenar un material tan amplio implica establecer previamente algún criterio de clasificación; sin embargo, dado el desacuerdo de los especialistas en este punto, se opta aquí por un esquema enunciativo y abierto, susceptible de ampliaciones y subdivisiones.

La clasificación que sigue tiene un enfoque temático y funcional, basado sola− j mente en el diálogo verbal y corporal de la madre cuando enseña, tranquiliza o .~ entretiene al hijo: '1

,~

~

.Monerías y cucamonas (de manos, dedos, etc.).

.Oracioncillas.

.Balanceos y galopes.

.Para enseñar a andar y saltar.

.Para provocar cosquillas y risas.

.Para sanar o curar.

.Peticiones y conjuros.

.Otras formulillas.

2.2. Canciones y prosodias que interpreta

Sus *características musicales* pueden resumirse como sigue: dominio del *modo*

mayor (aunque son frecuentes los esquemas modales); métrica regular, en ritmos binarios y ternarios; desenvolvimientos melódicos con tendencia al fraseo regular y ; simétrico; aire unas veces tranquilo, otras

vivo y alegre. Destaca la forma estrófica tC,

con varias letras, seguida de la binaria en forma de estrofa y estribillo, o de pre− ~, gunta y respuesta.

30

−~ ~

Todas estas manifestaciones, unas ingenuas y graciosas, otras absurdas y disparatadas, con múltiples influencias, son valiosas no sólo por su contenido, sino también desde el punto de vista del aprendizaje musical. Buena prueba de ello son los movimientos que, durante la interpretación, refuerzan indirectamente los elementos musicales, pues canciones y prosodias suelen acompañarse de fijaciones mnemotécnicas y automatismos que se ejecutan con placer. Es el caso de las palmas o los saltos acompasados de la comba y del elástico, que mar− can pulsos y acentos; o el caso de los movimientos rítmicos del corro, la fila y el pasillo, especie de danzas colectivas que delimitan el fraseo y la estructura musical.

Por otro lado, los *temas literarios* a que se refieren los textos son bastante varia− dos, aunque tradicionalmente el *folklore infantil* ha dado preferencia a los narrativos, alusivos a viejas historias, fragmentos de canciones−leyenda, etc. Exponente de ellos

I es la pervivencia de viejos romances, del tipo de *El conde Olinos,* o los romancillos i jocosos que acompañan a las canciones−juego, como el de *Don Gato.*

I Es de destacar la importancia que reviste el texto de las canciones y prosodias,

i derivada del valor rítmico y expresivo que poseen las palabras. Carl Orff ya des−

I tocaba la utilidad de la palabra en el aprendizaje musical del niño, al referirse a

ese conjunto de rimas y retahílas de la literatura infantil de transmisión oral como

a uno de los soportes de sus propuestas educativas.

.Repertorios **tradicional** y reciente

El material actualmente vivo en la transmisión oral infantil es muy variado, no

sólo por sus temas y características, sino porque forman parte de él canciones y

prosodias tradicionales, aliado de muchas otras que evidentemente no lo son.

El hecho tiene su explicación. En la segunda mitad del siglo XX se ha producido en el mundo infantil y sus vivencias un proceso de cambio en cierto sentido análo− go al que sufrió el sistema general durante el siglo XIX, cuando la transformación de las estructuras económicas eliminó los fundamentos de la vida tradicional y, con ella, de una parte de su *folklore.*

lo que interesa aquí es que, como resultado del cambio, viene registrándose en el repertorio infantil de transmisión oral la coexistencia, al menos hasta el momen− to, de dos conjuntos de distinto origen −tradicional y reciente−−, catalogables en todo caso como versiones de oralidad infantil. las últimas recopilaciones (por ejem− plo, la monumental de Miguel Manzano: *Cancionero Leonés,* Diputación Provin− cial, león 1988−1991, 11, 22, p. 212) dan cuenta de ello.

31

Así que, como paso previo a cualquier clasificación funcional de la oralidad hoy existente, conviene tener en cuenta esta distinción:

.Por un lado están las versiones *tradicionales,* que son aquellas que han ve− nido transmitiéndose secularmente en el ambiente de los grupos de niños, y que suelen presentar variantes y readaptaciones. Normalmente se acompa− ñan de juegos de movimiento y acción −como el corro, la cuerda, la pelo− ta , o de fórmulas verbales muy características −como los trabalenguas,

disparates, adivinanzas .Por otro lado se encuentran las versiones modernas *no tradicionales,* de ori− gen diverso, incorporadas al repertorio infantil sobre todo en las últimas décadas. Van unidas a los juegos de palmas, de animación, del elástico y otras prácticas que no se daban en el pasado. Pese a la brevedad del tiempo transcurrido desde su incorporación, se observan ya en ellas variaciones y derivaciones de interés para el analista.

.Una clasificación por su funcionalidad

Abundan en el campo editorial las antologías y cancioneros infantiles, con dife− rentes clasificaciones de estos productos de la cultura oral, basadas normalmente en criterios ajenos al objeto de esta disciplina: pedagógicos, según niveles educati− vos; literarios, por el género o la estructura textual−−acumulativa, iterativa , etc.

Desde el punto de vista del *folklore,* o si se quiere de la *etnomusicología,* parece más adecuado agruparlos según su funcionalidad, que en el caso de la infancia está directamente relacionada con el juego. Como, por otra parte, es preciso dis− tinguir en el repertorio el producto tradicional del que tiene origen reciente −en proceso de decantación folklórica diríamos−, resulta la clasificación que sigue:

a) *Canciones−iuego tradicionales,* o sea ligadas a las prácticas infantiles here− dadas del pasado, a veces en desuso, de las que cabe citar:

.De rifa o sorteo.

.De prendas.

.De pelota.

.De corro.

.De comba.

.De columpio.

i .De filas.

.De baile.

32

.De gestos.

.Narrativas.

b) *CanciQnes−juego* de *incorporación reciente,* inicialmente compatibles con las anteriores y que paulatinamente van sustituyéndolas, por lo que la relación no es exhaustiva:

.De pasillo.

.De palmas.

! .De palmas y gestos.

.De elástico.

.De entretenimiento, campamento, etc.

.Didácticas.

I 3. **TENDENCIAS RECIENTES**

A propósito del repertorio musical, se ha insinuado en el apartado anterior la importancia de los cambios sufridos por la *sociedad infantil* en las últimas déca− das. El asunto ha generado ya no pocos ensayos, alguno desmesurado y con ana− cronismos, como el conocido de Neil Postman sobre la desaparición de la niñez (publicado en forma de libro: *La desaparició* de *la infantesa,* ed. Eumo, Vic 1990). Pero es un hecho que el mundo infantil ha experimentado notables modificaciones en su estructura, en sus prácticas, en sus procesos de socialización.

Menos numerosa y libre, la infancia ha pasado de la pandilla en lugares abier− tos al confinamiento en la vivienda o en los espacios establecidos para la diversión organizada. Elemento de la familia nuclear individualista, la influencia del grupo familiar o vecinal extenso ha sido sustituida por otros instrumentos de socializa− ción, sean institucionales (el Estado, la escuela...) o no (el mercado, los medios de comunicación audiovisuales...).

Naturalmente, por su edad la niñez sigue inmersa en el ámbito de la cultura oral; pero ya no se trata sólo de la oralidad primaria tradicional, sino que también interviene la diferida o electrónicamente mediatizada, ante la que, envolvente y sin otros filtros, resulta extraordinariamente permeable. En consecuencia, las cancio− nes−juego recientes pueden tener su origen en:

.La *familia.* Una parte de los cantos y prosodias infantiles se aprenden en el ambiente familiar, no sólo por transmisión directa de los mayores, sino tam− I bién por medio de discos y cintas magnéticas, que aquéllos seleccionan se−

~ gún sus gustos.

:−,

33

~~~−

.la *calle.* En el grupo infantil se realiza la transmisión oral directa, y también la reelaboración y adaptación, de las canciones relacionadas con el juego, sea cual sea su origen.

.El *colegio.* Es otro cauce de transmisión de cantos y juegos, no ya en el patio de recreo, sino en el aula, donde se impone ya la influencia del profesor y la acomodación a las necesidades docentes.
~~~

.los *media.* la televisión, la radio, el cine, los canales ambientales, en fin: la música comercial, divulgan los productos musicales de moda, reiterados du− rante períodos temporales breves. Por su misma índole mercantil, son pro− ductos perecederos; pero los niños adaptan a su repertorio con increíble facilidad el *estilo* musical, el sedimento rítmico−melódico, éste sí permanente en el tiempo, y así se explican muchos elementos constructivos de la canción de transmisión oral más reciente.

El resultado es la combinación de elementos constructivos tradicionales y actuales en las creaciones infantiles, las cuales adquieren características como las siguientes:

.En lo musical, una claro predominio de elementos rítmicos, con síncopas y contratiempos.

.En los textos, una curiosa amalgama de fragmentos tradicionales con ráfa− gas de publicidad, resíduos de las sintonías televisivas, distorsiones de la lengua inglesa «<ameriguán, chu, zri») y otros sinsentidos.

.En los movimientos, adaptación de las habilidades rítmicas y motrices a es− pacios más reducidos (juegos de elástico y de palmas), con gran movilidad de manos y gestos.

BIBLIOGRAFíA PARA AMPLIACiÓN

FERNÁNDEZ y GONZÁlEZ DE MENDOZA, Manuel: *Cancionero musical infantil de Toledo.* Edit. Universidad de Castilla−la Mancha, Murcia 1992.

GUERRERO RUIZ, P. y lÓPEZ YAlERO, A.: *Poesía popular murciano.* Serv. Publi− caciones Universidad, Murcia 1996.

i, '

MARTIN ESCOBAR, M9 J. y CARBAJO MARTINEZ, C.: *Canciones infantiles de trans. misión oral* en *la Región de Murcia.* (En fase de publicación).

PElEGRíN, Ana: *Cada cual atienda* su *iuego. De tradición oral* y *literatura.* Cincel edit., Madrid 1984.

34

" − **CAPITULO 3: LA CANCION** y LA **DANZA TRADICIONAL EN ESPANA**

ESQUEMA:

1. LAS CANCIONES:

1 .1. Caracteres generales.

1.2. Clasificación.

2. BAILES Y DANZAS:

2.1. Generalidades.

2.2. Clases.

2.3. Las canciones de baile.

3. ORGANOLOGíA.

Hablando del *folklore español,* es un tópico referirse a la riqueza y heterogenei− dad de sus cantos y danzas populares tradicionales, atribuidas a la diversidad de paisajes, pueblos e influencias históricas que singularizan a nuestro país. Así que lo más usual en la bibliografía son las recopilaciones y estudios monográficos re− gionales, incluso en los manuales de carácter general.

Conviene, sin embargo, incidir en sus rasgos comunes, incluso en aquellos que lo vinculan al entorno cultural exterior. Pues también es cierto que, en cualquiera de las áreas folklóricas en que suele dividirse el país, se registran superposiciones de elementos procedentes de las otras regiones, como es de esperar cuando se considera la proximidad geográfica o las interrelaciones culturales que se derivan de una historia vivida al menos en paralelo.

Cultural mente, España está inscrita en la Europa mediterránea. De acuerdo con el profesor Crivillé *(Historia de la música española,* 7. *El folklore musical,* edito Alian− za, Madrid 1983), en esta zona de Europa las melodías tradicionales presentan básicamente cuatro formas de expresión, muy ligadas a su función o finalidad:

35

.Melodías de ejecución colectiva: canciones propias de mozos (rondas, albora−

das); cantos religiosos, procesionales, de romería; canciones de primavera (ma−

yos), de boda (epitalamios)... Se trata de monodias a solo y a coro, y participa− ciones polifónicas, con o sin acompañamiento instrumental.

.Melodías de ejecución individual: canciones de cuna (nanas); canciones de tra− bajo (que pueden ser interpretadas colectivamente); amorosas (trovas, albas); llantos funerarios (endechas)... Son monodias a solo o a voces solas alternadas.

.Melodías destinadas al baile y la danza: melodías de jotas, seguidillas, fandangos, ruedas, sardanas, zortzikos, muñeiras, zapateados... Son melodías cantadas casi siempre con acompañamiento Instrumental.

.Melodías de ejecución instrumental: bailes, danzas o tocatas con instrumentos de factura popular. Son discursos melódicos muy determinados por las cualida− des organológicas del instrumento y exhiben un lenguaje musical propio de la región o comarca.

Aceptando en sus trazos generales este esquema básico, se examinan a conti−

nuación los caracteres más sobresalientes de la canción, la danza y la organología

en el folklore tradicional de España.

1. LA CANCIÓN

1.1. Caracteres generales

Las canciones, composiciones que reúnen letra y música, constituyen la forma de expresión más frecuente en el repertorio tradicional español. Estando en ellas la melodía tan estrechamente asociada con el texto, es conveniente empezar expo− niendo las *formas poéticas* más utilizadas en su construcción. A este primer objeto de análisis debe seguir el examen de sus *formas musicales,* estructuras más o menos extensas de frases

y períodos melódicos ligados a las primeras. Un tercer punto de estudio se refiere a los *tipos de expresión,* que incluye tonalidad, modalidad, estilo, simultaneidad sonora, etc.

.Principales formas poéticas

Una relación de las formas poéticas más usadas en el cancionero hispano tra− dicional es la siguiente:

36

c−

.*Cuarteta octosílaba,* también llamada *cantar,* una estrofa de cuatro versos con rima en los pares (esquema Sa Sb Sc Sb). Forma dominante en todas las regio− nes, típica en *jotas, folías* y cantos de *ronda,* su antigüedad se remonta hasta los orígenes de las lenguas romances, pues se encuentra ya en las *jarchas* mozárabes del siglo XI. En la canción popular aparecen a veces encadenadas, de acuerdo con el recurso llamado *leixa/prende* (deja y toma).

.*Copla de seguidilla,* estrofa más irregular, de cuatro versos, primero y tercero heptasílabos sueltos, segundo y cuarto pentasílabos rimados (de esquema 7a sb 7c Sb). Frecuente en las canciones para danza, por ejemplo en las *sevilla− nas,* sus precedentes alcanzan también hasta los siglos XI y XII. Muestra fluctua−

I ciones en el número de sílabas, compensada con el ritmo acompasado de la música y la danza, y añade a menudo un terceto o estribillo volante (50 lb 50) como remate de varias coplas.

.*Quintilla octosilóbica,* conjunto de cinco versos cuya rima es variable, ordinaria− mente en los pares por una parte y en los impares por la otra (de fórmula Sa sb Sa Sb So). Aparece en los *fandangos* y sus sucedáneos, *rondeñas, malague− ñas, granadinas, tarantas, murcianas, cartageneras* y otros géneros.

.*Terceto octosilóbico,* estrofa menos usada, en la que riman los versos primero y tercero. Se encuentra en las *ruedas* y *bailes de pandeiro* gallegos, y en la *soleá* andaluza.

.*Copla de muñeira,* por otro nombre *versos de gaita,* cuarteta compuesta de dos

pareados endecasílabos. Es la forma que adopta el canto y el baile tradicional de Galicia.

.*Playera flamenca* o *seguidilla gitana,* cuarteta de seis sílabas, salvo el tercer

verso, que tiene once con cesura entre la quinta y la sexta. Riman los versos segundo y cuarto. De origen desconocido, es forma casi exclusiva del cante fla−

menco.

.Los *estribillos* suelen ser estrofa s de cuatro versos, que pueden reducirse a tres, dos e incluso uno sólo, utilizados como complemento de *coplas, seguidillas, romances, villancicos,* etc. *Cuartetas hexasílabas* de esquema 6a 6b 6c 6b apa− recen *como* estribillos de *jotas* y *villancicos.*

.El *villancico* es una forma poética de tema rústico «<villano») y muy variado, que arranca de la Baja Edad Media y que, en la canción popular, suele ajustarse a la fórmula So sb Sc Sb / 6d 6e 6f 6e; es decir: una cuarteta octosílaba y un estribillo hexasílabo.

I

37

,––– ––

.El *romance,* la forma narrativa por excelencia en nuestro país, consiste, como se sabe, en una larga serie de versos comúnmente octosílabos, impares sueltos y pares asonantes *(8a* 8b 8c 8b 8d 8b...). Muy populares, cantados por el pueblo del siglo XIV a hoy, y recogidos aún entre los judíos sefardíes descendientes de los expulsados en 1492, pueden adoptar otras formas (hexasílabos, cuartetas de rima independiente, alternancia de cuartetas de seis y ocho sílabas, ...); oca− sionalmente, como ocurre en los *romances de* corro infantiles, se les intercala un estribillo a intervalos regulares.

.Formas musicales

Se admite que la forma musical de *canción,* tal como hoy la conocemos, surge en plena Edad Media en los ambientes trovadorescos, donde se cantarían estrofa s y estribillos acompañados de preludios, interludios y postludios instrumentales. Ajustándose a la cadencia de las nuevas lenguas romances y de las formas poéti− cas rimadas, tomaría paulatinamente las formas regulares que hoy presenta.

Una tipología esquemática de las estructuras formales de nuestra canción tradi− cional es la siguiente:

.Canciones *de tipo primario,* llamadas «de frase cuadrada», compuestas única−

mente de coplas o estrofa s musicales simétricas, sin estribillo, tantas veces repe−

tidas como estrofa s literarias tenga el texto.

.Canciones *de tipo binario,* compuestas de dos elementos, copla (estrofa) y re− frán (estribillo). Éste suele repetirse con la misma letra al final de cada estrofa, con elementos musicales de la copla o con otros distintos.

.Canciones a base de coplas con *estribillo interior,* tengan o no estribillo exterior. El estribillo interior está formado por palabras o grupos reiterados de palabras, intercalados o adosados a la copla, que no constituyen frase musical indepen− diente de ella.

, **.Tipos de expresión**

,1 Simplificando bastante, en el repertorio de la canción tradicional española pue−

den distinguirse dos tipos de expresión diferentes:

.El *primer tipo,* que abunda sobre todo en las zonas septentrional y central de la

Península, comprende las canciones populares de fisonomía análoga a la de las canciones europeas. Cabe subrayar como rasgos característicos los siguientes:

38

~

se trata de canciones melódicas y silábicas; se basan en los tonos mayor y menor; son acompasadas y de estructura simétrica; tienen carácter muy armónico; pre− sentan frecuentemente melodías heptáfonas. En general, parecen influidas por la música de corte clásico del mundo occidental.

.El *segundo tipo,* que es más bien propio de la zona meridional, muestra un fuerte contraste con las del tipo anterior en su forma externa e interna. Las características que destacan en ellas son: el ritmo libre y la heterometría o com− pás cambiante; su carácter melismático; la presencia de mordentes yornamen− tos; las modalidades antiguas; etc.

1.2. **Clasificación**

Se dice que, en el mapa europeo de las áreas etnomusicales, España pertenece a aquella en que las gentes cantan y bailan preferentemente por motivos de diver− sión. El hecho real es que las expresiones musicales populares, al menos las tradi− cionales, cumplían funciones muy específicas en la vida colectiva: familiares, mo− rales, religiosas, narrativas, rituales, de cortejo, de trabajo...

Al ser las canciones inseparables del acontecer vital y social de los pueblos, no tiene mucho sentido clasificarlas sobre la base de su dimensión puramente técnico− musical; el problema es que los criterios utilizados por los etnomusicólogos son bastante divergentes y tampoco se ha llegado a convenir una sistematización más o menos aceptada desde este punto de vista.

Lo más común es clasificarlas por ciclos, bien sea anuales −de mayo, de San Juan, de otoño , bien sea vitales −de cuna, de quintos, de boda Para evitar una relación excesivamente prolija, seguiremos aquí un criterio parecido, aunque agrupándolas en unos pocos tipos:

.*Canciones infantiles,* grupo en el que entrarían desde las *nanas* entonadas por las madres, hasta las usadas por los familiares para entretener a los niños, ya crecidos, y las que interpretan éstos en sus juegos y actividades.

.*Canciones de ronda,* normalmente ligadas a los paseos nocturnos de los mozos enamorados, pero también sus análogas: las *alboradas* que se entonan en la amanecida de los domingos, las *de quintos* que se cantan una semana antes de la partida para el servicio militar, las *petitorias* para recoger aguinaldos y otros regalos, etc.

.*Canciones de acontecimientos del ciclo vital,* de! tipo de los *epitalamios* de bo− das y despedidas de soltero, las de *nacimiento* y *bautizo,* incluso las *endechas* funerarias, etc.

39

"

.*Canciones de trabajo,* que incluyen tanto las propias del ciclo agrario (de ara− da, siembra, siega, trilla, vendimia...), *como* las de los diferentes oficios (artesa− nos, pastores, leñadores, carboneros, pescadores, arrieros...) y algunas de las faenas domésticas (de lavanderas, etc.).

.*Canciones religiosas,* algunas de ellas seriadas de acuerdo con el ciclo litúrgico

anual (Navidad, Semana Santa, Pascua...), pero otras vinculadas a supersticio− nes y antiguos ritos de fecundidad (como las marzas y mayos o las de la noche de San Juan), a las peregrinaciones y romerías, a las rogativas, al día del pa− trón o la fiesta mayor del pueblo, etc.

.*Canciones de fiesta* y *diversión,* especialmente las destinadas al baile y las dan− zas (reforzadas con instrumentos de percusión *como* el pandero o la pandere− ta), pero también las burlescas, las de Carnaval y otras expansiones más o menos vedadas, etc.

.*Canciones narrativas* y *circunstanciales,* clase en la que entran sobre todo los *romances,* y también los *pregones,* las alusivas a sucesos famosos o las seriadas y enumerativas (de piezas del arado, de horas del reloj, de animales...), todas ellas muy frecuentes.

Son variadísimos los tipos particulares que encajan en cada una de las clases

indicadas, y que se diferencian a su vez según regiones y comarcas.

2. BAILES Y DANZAS

2.1. **Generalidades**

El baile y la danza son fenómenos universales y, por lo que se deduce de las investigaciones arqueológicas y antropológicas, actividades esenciales en las *co−* munidades humanas desde su estadio paleolítico. Lo mismo que entre los *primitivos actuales,* la práctica de bailes y danzas se documenta entre los *primitivos prehistó− ricos:* hay pinturas rupestres de la fase *magdaleniense* (de hace unos 15.000 años), que representan rituales y bailes mágicos asociados a las escenas de caza.

Puede aceptarse la teoría de que, en sus comienzos, la música brotara natural− mente de las acciones del cuerpo humano, de movimientos y fluctuaciones vocales que implicaran ritmo y un principio de melodía. Así, pues, en su origen los elemen− tos que conforman la música y la danza se darían unidos y, a lo largo del tiempo, unas danzas habrían mantenido la canción, y otras habrían perdido los textos y sólo habrían quedado melodía y coreografía.

40

1

'1

Aliado de esta interpretación general, aplicable a las fases originarias de las distintas civilizaciones, se dan claras diferencias en el comportamiento etnocoreográfico de los pueblos del mundo. Por ejemplo, en las culturas europeas la danza tiende a expresarse con todo el cuerpo del danzante, mientras que en la danza oriental predomina el movimiento de manos y brazos, y la mímica facial. En Occidente, los danzarines evolucionan en líneas rectas, saltan, se trasladan, co− rren, se agrupan; las danzas orientales son más recogidas y tienden a evoluciones

curvas y espirales.

En cuanto a España, danzas y bailes tienen gran arraigo en todas sus regio− nes. Muchas de sus formas son conocidas, y algunas universalmente famosas por su originalidad, fuerza expresiva, capacidad de seducción y riqueza de valores estéticos y psicológicos; de otras, en cambio, el conocimiento es toda− vía limitado.

Aparte de los indicios magdalenienses recién citados, sus primeros testimonios

se remontan al arte parietal del último Paleolítico, en los abrigos rocosos de Cogul

(lérida), Valltorta (Castellón) o Alpera (Albacete), donde se representan escenas

con danzas colectivas de hombres y mujeres. Asimismo aluden a ellas algunos

escritores de la Antigüedad, como Tito livio y Estrabón, los cuales registran bailes

y danzas de los pueblos prerromanos. las danzarinas de la Bética gozaban de

prestigio en Roma, donde se las hacía bailar en fiestas y reuniones de la sociedad

refinada.

Durante la etapa paleocristiana y el período visigodo, es seguro que se mantu− vo la afición a las danzas: se conservan las actas de varios concilios político−reli− giosos que se refieren explícitamente a ellas, e incluyen −parece que con poco éxito− severas prohibiciones de la costumbre de practicarlas en el atrio y en el interior de los templos. Al contrario: la Iglesia acabó adoptándolas para solemni− zar su liturgia, tradición que pervivió en los siglos posteriores.

El Islam, cuando llegó a la Península, no propició el cultivo de la danza; aun− que conviene advertir que el dominio político y cultural de los invasores no elimi− nó, ni mucho menos, las costumbres de las comunidades mozárabes, de tradi− ción cristiana, de AI−Andalus. Tales costumbres se mantuvieron, cobraron fuerza

I con el avance de los reinos del Norte y se intensificaron en los siglos XV y XVI. El gusto por los bailes se transmitió, con algunos cambios, a los siglos siguientes, y de ahí pasaron, iguales o muy parecidos, al XIX y hasta nosotros en el siglo XX. Se insistirá, más adelante, en la importancia de este período como raíz de las formas actuales.

41

−1

I I

2.2. Clases

Contando con una tradición tan larga y tan pertinaz, se comprende que el acer− vo de bailes en nuestro *folklore* sea grande y variado. Esa misma variedad puede hacer difícil su sistematización, aunque hay un cierto acuerdo al menos en distin− guir, desde el punto de vista funcional, dos o tres tipos generales.

García Matos (en B. NETTL: *Música folklórica* y *tradicional de los continentes occidentales,* ed. Alianza, Madrid 1985, pp. 118 a 154) hace una clasificación elemental: *bailes rituales* −los que se ejecutan en actos religiosos o profanos− y *bailes de diversión* −los que se ejecutan por puro regocijo−. Es quizás un criterio discutible, porque muchos de los catalogados en la segunda clase tuvieron, al menos en el pasado, un sentido ritual; pero también es cierto que la mayoría ha perdido su función original y, como se trata de una sistematización frecuente en la biblio− grafía, se sigue también aquí.

.Bailes y danzas rituales

El rito puede definirse como el conjunto de acciones o prácticas regladas, general− mente repetitivas, con las que se expresan o evocan en forma simbólica determinadas necesidades sociales. Aunque el término suele relacionarse con el ceremonial religio− so, son también frecuentes los rituales profanos. En España se ha practicado y todavía se practica un variado conjunto de danzas rituales, que adquieren sentido religioso o profano dependiendo del acontecimiento al que se destinan o con el que se asocian: fiestas de los santos, bodas, salutaciones, llegada del mes de mayo, etc.

.Dentro del grupo de las *danzas rituales profanas,* se conservan los famosos *paloteos* o danzas de palos, ejecutadas generalmente por ocho hombres, que bailan sujetando un palo o un bastón entre las manos. Se supone que son simbologismos de antiguas danzas guerreras y de fecundidad. Un carácter equi− valente tienen las *danzas de espadas,* las de *escudos,* los *cava"ets* de tierras levantinas, las de *moros* y *cristianos...* Diferentes mitologemas contienen la de los *arcos* en regiones del Norte, la de las *cintas* o *cordones,* los famosos *zancos* de Anguiano en La Rioia, los *mayos* de Burgos... Las bodas dan pie a danzas en muchos

pueblos de España: *ses nou rodades* o nueve vueltas de Ibiza, la de *pita* y *pon* de Burgos, y otras.

¡ .Los *bailes rituales de tipo religioso* son, como se dijo en el apartado anterior, ! práctica muy antigua, testimoniada en muchas fuentes históricas. Una de las más explícitas es el manuscrito de los siglos XIV y XV, conservado en el monas−

terio de Monserrat con el nombre de *El Uibre Verme".* Contiene diez de las danzas

42

sagradas que los peregrinos bailaban en el pórtico y en el interior del santuario. Ya han desaparecido las *zambras* o bailes que acompañaban a las procesiones del Corpus Cristi de muchos pueblos en el siglo XVI; sólo se conserva una prác− tica de este tipo, la *danza de los seises,* ejecutada por niños e incorporada a los actos religiosos de la catedral de Sevilla.

.Bailes y danzas de diversión

los destinados al divertimiento, bailes con los que el pueblo se recrea sin otra finalidad expresa, hoy al menos, son mucho más abundantes. En el Norte domi− nan tipos de danzas antiguos, ejecutados en círculo y en grupo: la *danza prima* de Asturias, la *giraldilla* de Asturias y León, el ritual *aurresku* del País Vasco, la *sardana* de la Cataluña Vieja... Estos bailes circulares son sin duda una reminiscencia o evolución de la atávica *ronda simbólica.*

El tipo de danza más extendido en nuestro país es el de pareja mixta, enfrentada y suelta; a esta categoría corresponden la *iota,* de origen navarro−aragonés no muy antiguo, y la *seguidilla,* de probable origen manchego en el siglo XVI. Las formas de hilera o calle son asimismo comunes a muchas danzas, y es frecuente el corro de parejas, en que los hombres se sitúan en el interior del círculo y las mujeres en el exterior.

Los brazos actúan de manera diferente según los bailes. En muchos de ellos se colocan en cruz o elevados, ligeramente curvados hacia delante y sin rigidez; en otros, oparecen caídos, haciendo los antebrazos suaves vaivenes; y, en los más elaborados, se mueven en graciosas posiciones que contribuyen a realzar el encanto de la danza.

Del conjunto de danzas, a veces muy variado, que posee cada una de las re− giones españolas, hay algunas que han acabado por representarlas de manera singular, quizá por adecuarse al sentir o al temperamento de sus pueblos. En este sentido, suelen asociarse:

.Con Galicia *muñeiras* y *pandeiradas.*

.Con Asturias *giraldilla* y *danza prima.*

.Con Cantabria *bailes* a *lo ligeru* y a *lo pesau.*

.Con el País Vasco *aurresku* y *ariñ−ariñ.*

.Con Navarra y Aragón *la iota.*

.Con Cataluña *la sardana.*

.Con Valencia *las dansaes.*

.Con Murcia *la parranda.*

.Con Castilla y León *entradillas, ruedas, charradas*

.Con Castilla−Mancha *la seguidilla.*

.Con Extremadura *sones* y *iotas.*

43

−−

.Con Andalucía *fandangos* y *sevillanas.*

.Con Mallorca *boleros* y *mateixas.*

.Con Islas Canarias *isas* y *folías.*

2.3. Las canciones de baile

Hasta hace algunas décadas, no muchas, los bailes de esparcimiento eran el elemento indispensable de todo tipo de fiestas populares. También se bailaba en casi todos los pueblos y aldeas durante la tarde de los domingos, exceptuando los de Cuaresma por imposición del párroco. Solían celebrarse en la plaza principal del lugar, a partir de la media tarde, y terminaban con la puesta del sol.

De ordinario, el acompañamiento instrumental del baile estaba a cargo del gaitero, del dulzainero o del tamborilero de la localidad; y, cuando no lo había, los reemplazaba alguna moza de buena voz, que cantaba al ritmo del pandero o de las castañuelas que ella misma tocaba. Con frecuencia, a las canciones de baile se unía la *rondalla;* entonces la interpretación solía realizarse a *solo* por parte de un cantor¡ una cantora o cualquiera de los músicos que integraban el grupo.

Sin embargo¡ no siempre la ejecución vocal era hecha por un solista. En ocasio− nes, eran los propios danzantes quienes cantaban a *coro¡* al mismo tiempo que bailaban; otras veces¡ la interpretación quedaba a cargo de grupos de personas que no bailaban¡ sino que cantaban, e incluso lo hacían alternadamente¡ en dos coros, de forma *antifonal.* Así se mantuvo, espontáneamente y por transmisión oral directa, la continuidad del repertorio tradicional.

El contenido temático de este repertorio de canciones de baile de tipo tradicio− nal es muy variado. Entre la gran cantidad de coplas que se han recopilado¡ abun− dan tanto las de tipo amoroso, sentimental o lírico como las cómicas y burlescas. También son muy numerosas las pícaras¡ las de intención irónica y las relativas a sucesos cuotidianos o excepcionales de la vida campesina.

En cuanto a la métrica¡ en las canciones de baile predomina el *compás temario¡* que a su vez puede ser *vivo* o *moderado.* Su configuración rítmica y melódica depende ya de muchas variables (geográficas¡ técnicas¡ psicológicas, coreográficas...)¡ que son en definitiva las que distinguen a los numerosos bailes existentes en este compás. Son ejemplos de lo dicho los cantos que acompañan a la *;ota,* las *seguidillas,* el *fandango,* la *mateixa¡* la *folía¡* el *bolero¡* la *parranda,* los

i ir *cantos* a *lo ba;o* y a *lo pesao¡* el *son llano* y muchos otros.

,

i ~ Ir No obstante¡ en la zona septentrional de la Península es fácil encontrar cancio− nes de danza también en *compás binario* −que en la zona meridional casi no

44

−−−

existe−−. Prototipos de canciones con esta métrica son las que acompañan los *bailes* I a *lo agudo* y a *lo ligero,* la *porrusalda* o *ariñ−ariñ,* la *giraldilla,* los *bailes de pan−* I*dero,* etc. Es peculiar en ellas el aire animado, incluso animadísimo, acompañado

comúnmente por el ruidoso y vivaz toque de la pandereta.

t

! También existe una serie de canciones para baile con tipos métricos y rítmicos más complejos. La combinación de 6/8 con 3/4, de cinco partes (3/8 y 2/8 por ejemplo) y hasta en 10/16 es frecuente en las *charradas* salmantinas, en las *rue− das* castellanas, en los *perantones* extremeños o en los *zortzicos* vascos, por citar sólo algunos ejemplos.

3. ORGANOLOGíA

Se conviene en designar con este nombre de raíz latina, versión del término alemán *lnstrumentenkunde,* el estudio científico de los instrumentos musicales. Y se entiende por instrumento cualquier elemento físico emisor de sonidos que puedan ser considerados música por la persona que los produce, a excepción de la voz humana y de las partes del cuerpo utilizadas con intención musical.

Ahora bien, por extensión también se entiende como *organología* el conjunto de los artefactos desarrollados y utilizados por una determinada cultura para su expresión musical. Los objetivos fundamentales de la *organología* serían: por un lado, la investigación sobre los orígenes y relaciones de filiación entre los instru− mentos, apoyándose en la etnología y la antropología; y por otro, la descripción de los mismos, las particularidades de su construcción y las distintas técnicas interpretativas.

En términos generales, puede decirse que tanto los usados en nuestra música tradicional, como los que componen la orquesta sinfónico occidental, tienen su origen en los artilugios rudimentarios de las culturas primitivas o poco evolucionadas. Pero el origen de esos instrumentos primitivos es, como el de tantos fenómenos musica− les, incierto.

Arqueólogos e historiadores, etnomusicólogos y organólogos consideran la po−

sibilidad de que sus más remotos antecedentes se encuentren en los órganos del propio cuerpo, en los artificios aplicados para potenciar sus capacidades −como se hace con los sonadores−, o en las mismas técnicas de supervivencia −como los reclamos de caza−. No deja de ser una especulación.

Para la clasificación de los instrumentos musicales, el criterio utilizado por la mayoría de los organólogos se basa en sus características físicas y en la práctica interpretativa o el modo como se ejecuta el ataque. El sistema más aceptado es el

45

que propusieron en 191410s alemanes Hornbostel y Sach «<Sistemática de los ins− trumentos musicales», en *Anales de Etnología* 46, Berlín 1914). Estos autores tipificaron los instrumentos musicales basándose en su

acústica, y los clasificaron en las cuatro categorías siguientes:

.*Idiófonos,* que son los que suenan por sí mismos, como los de percusión.

.*Membranófonos,* que son los que suenan debido *a* las vibraciones de una mem− brana tensa, que se golpea o se frota.

.*Cordófonos,* que son aquellos cuyo sonido se debe a la vibración de una cuerda tensa, activada por percusión, pulso o frotación con un *arco.*

.*Aerófonos,* que emiten sonido por obra del aire que les insuAa el intérprete.

.(A estas cuatro categorías se ha incorporado hoy la de los *electrófonos,* instru− mentos cuyo sonido se obtiene y amplifica por medios electrónicos).

La historia de los instrumentos musicales está muy ligada *a* las estructuras socia− les de los pueblos, pues muchos de aquellos son parte integrante del propio patri− monio cultural. De ahí que los antecedentes históricos de la organología de un determinado país puedan documentarse rastreando en las obras literarias, en la iconografía artística e incluso en las técnicas materiales que sustentan su peculiar civilización.

Se encuentran antecedentes históricos de muchos instrumentos tradicionales de España en antiguas obras plásticas y literarias, por ejemplo en las *Etimologías* de San Isidoro, en las ilustraciones románicas de frescos y códices (como los *Beatos),* en el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, en las miniaturas de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, etc. El *Pórtico de la Gloria* de la catedral de Santiago de Compostela es otro buen ejemplo de documentación iconográfica para la historia de los instrumentos musicales.

La naturaleza y características de los instrumentos de la música tradicional es− pañola se reflejan a menudo en la terminología popular utilizada para denominar− los: así, el *txistulari* vasco llama *tun−tun* al tamboril con el que se acompaña; *roncón* es el nombre que se da al bordón en las gaitas de fuelle; *zumbón* es como llaman los pastores, por su timbre, a un gran cencerro...

Asimismo, el nombre de los componentes de algunas agrupaciones instrumentales 1, puede indicar su funciona\idad o tesitura. En la *cobla* catalana, el *tiple* y la *tenora* i ! se nombran juntos, indicando la relación de tesituras existente entre ellos. De for− :!! ma similar, los nombres de *tiple, guitarra* y *guitarrón* en las *rondallas* establecen

entre ellos relaciones análogas.

46

rL~ ,

En ocasiones es el criterio tecnológico o su configuración lo que determina el nombre del instrumento musical. Los nombres de los *ferriños,* los *hierrillos,* los *hue− sos* o las *conchas* aluden, todos ellos, a los materiales de que están hechos. Los del *triángulo,* las *castañuelas* o el *serpentón* hacen referencia directamente a su forma.

Finalmente, las peculiaridades étnicas y regionales inducen a particularizar o i adjetivar los instrumentos de la música tradicional con denominaciones vernáculas. ! Por ejemplo la *gaita de fuelle,* que presenta ciertas variantes según su proceden−

cia, se denomina *gallega, asturiana* o *zamorana.* Las históricas *chirimías,* prece− dentes de la familia de los

oboes, se llaman *dulzainas* en Castilla, *donsainas* en las tierras de Levante, *grallas* en Cataluña, *bolin−gozo* en el País Vasco, etc.

En términos genéricos, los instrumentos más usados para acompañar a las can− ciones y danzas tradicionales de España 50n los siguientes:

.Entre los idiófonos, las *castañuelas,* las *esquilas* y *campanillas,* la botella labra− da y el *almirez.*

, .Entre los membranófonos, el *tamboril* que siempre acompaña a flautas y dulzai−

I nas, la *zambomba,* el *pandero* y la *pandereta.*

1, .Entre los cordófonos, además del *rabel* y la *zanfoña,* caídos en desuso, la *gui−* : *tarra,* el *laúd,* la *bandurria* y el *violín.*

I

I .Entre los aerófonos, la *gaita,* la *dulzaina* y distintos tipos de *flautas* y *pitos* según

I la región.

BIBLIOGRAfíA PARA AMPLIACiÓN

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Historia de la música española,* 7. *El folklore musi− cal.* Alianza Editorial, Madrid 1983.

I ,

I GARClA MATOS, Manuel: «España es así. Música y danza popular», en NETTL, I Bruno: *Música folklórica* y *tradicional de los continentes occidentales.* Alianza

Editoria, Madrid 1985, pp. 118−154.

TRANCHEFORT, Franc;:ois−René: *Los instrumentos musicales* en *el mundo.* Alianza Editorial, Madrid 1985.

47

..

)

.: ,"

CAPíTULO 4: FOLKLORE MUSICAL DE LA REGiÓN MURCIANA

ESQUEMA:

1.. CANTOS:

1 ..1 ..*Auroros* y *cuadrillas..*

1..2.. *Animeras* y *aguilandos..*

1..3.. *Trovos..*

1..4.. *El cante de las minas..*

2.. BAILES Y DANZAS:

2.. 1.. *Jotas..*

2.2.. *Seguidillas.*

2.3.. *Fandangos..*

3.. INSTRUMENTOS MÁs FRECUENTES:

3.1. *Instrumentos* de cuerda. ""

3..2.. Instrumentos de percusión..

En el conjunto de los pueblos de España, la Región de Murcia es una región peculiar y también contradictoria. Es a la vez una tierra periférica y una tierra de contacto.. Ha sido solar de muy antiguas culturas, pero su poso histórico es relati− vamente reciente. Muchos de sus caracteres la dotan de unidad y, sin embargo, es harto heterogénea.

Su topografía puede describirse simultáneamente por medio de dos imágenes. Por un lado, se asemeja a un enorme graderío entre el litoral y la Meseta, que se eleva desde el nivel del mar hasta los 2.000 metros en que culmina la Sierra de Moratalla. Por otro lado, parece un panal de múltiples celdillas, separadas por sierras, que individualizan las áreas habitadas y que históricamente condicionaron no poco las comunicaciones entre unas y otras.

Los alvéolos del panal son bastante diferentes entre sí. El eje del territorio se I dispone en forma de corredor, seguido por los ríos Segura y Guadalentín, que

I

I

! 49

conecta Levante con Andalucía. Pero la Región penetra en diagonal hacia el inte− rior unos 100 kilómetros, dando lugar a contrastes entre comarcas litorales y co− marcas de tierra adentro.

Este variado relieve determina la heterogeneidad del clima, definido en general como mediterráneo árido. El graderío montañoso deja el territorio al abrigo de las borrascas del Oeste y, por el contrario, abierto a las escasas lluvias torrenciales del Mediterráneo y a los vientos cálidos y secos de África.

Pero en ese panorama general se detectan los contrastes. Como el que opone los islotes más húmedos de Espuña y el Noroeste a las cuencas interiores o a las comarcas del Este y del Sur −donde se dice que llueve hacia arriba porque la evaporación supera a las lluvias−. Como el que opone la continentalidad del Al− tiplano −que tiene 25 días de helada− a la calidez del litoral meridional −que carece de invierno−−.

De tiempos remotos, sobre este variado solar han vivido distintos pueblos, lu− ¡ chando contra los condicionantes negativos y aprovechando al máximo los esca−

sos recursos hídricos. Aunque la verdad es que el territorio no fue ocupado, por

quienes conformaron la sociedad actual, hasta muy tarde.

Hasta muy avanzado el siglo XVII, la Región de Murcia funcionó como perife− ria semidespoblada de Castilla, constituida por pequeños oasis de policultivo, de− fendidos por sendas acrópolis, en medio de soledades abandonadas al pasto− reo. Así que el pueblo murciano, tal como lo entendemos hoy, no empieza a cristalizar hasta el siglo XVIII, y las huellas de este fenómeno todavía se captan en el presente.

A partir de entonces, por la propia dinámica de sus habitantes, y circunstancial− mente por los aportes del exterior, la Región se pobló con rapidez, colonizando los campos, ocupando densamente las vegas de los ríos, añadiendo a la trilogía ce− real−aceite−vino los frutales y cultivos de huerta, y también el apéndice minero en algunas comarcas del Sur. Posteriormente aparecería la agricultura especulativa, la industria conservera, el comercio especializado, la urbanización, la sociedad terciarizada y todo lo demás.

”

No obstante, a pesar del proceso de modernización de los últimos decenios, 1\ pervive en el pueblo murciano un notorio gusto por lo rural, y la misma vida de

I :' las ciudades lo refleja muchas veces en los comportamientos, en las fiestas, en i

"i!~ los hábitos gastronómicos, en los usos familiares y sociales... Un elemento de ¡' ¡ti esta cultura, peculiar y variada según comarcas, es precisamente el folklore ! musical.

50

~ ~1~ *r:~"*

l. CANTOS

Los pueblos se singularizan por características tales como el carácter, las costum− bres, las instituciones, la lengua, los problemas a que se enfrentan, la visión del mundo y de las cosas... Pero, de todas ellas, cabe destacar aquí en particular el folklore, el cual pone de manifiesto su cultura básica, sus prácticas, sus saberes y sus raíces.

La Región de Murcia posee un folklore musical interesante y variado. Este folklo− re refleja los contrastes ya mencionados, como también las influencias recibidas del exterior, especialmente de La Mancha y de Andalucía, espacios aledaños con los que presenta coincidencias económicas, históricas y culturales. En cuanto a los cantos, destacan por su personalidad estas manifestaciones:

.*Auroros* y *cuadrillas.*

.*Animeras* y *aguilandos.*

.Los *trovos.*

.El *cante de las minas.*

1.1. Auroras y cuadrillas

En las colectividades preindustriales, las personas tendían a agruparse en insti− tuciones corporativas, de las que eran un buen ejemplo los gremios y las cofradías. En Murcia, como en otras partes, estas asociaciones acabaron cayendo bajo la tutela de la jerarquía eclesiástica, de manera que las que pervivieron en los siglos XIX y XX estuvieron ligadas a determinadas advocaciones pías. Dos de ellas tienen singular importancia para el folklore musical: las Hermandades de Ánimas y las del Rosario de la Aurora, de las que derivan *animeros* y *auroros.*

Muchos de estos grupos han perdido con el tiempo su vinculación religiosa y, aunque ocasionalmente participan en los rituales eclesiásticos −como la *misa de gallo−,* su actividad se concreta en la animación de las fiestas y otros actos de carácter laico. A los conjuntos musicales de este tipo suele designárseles como *cuadrillas,* mientras que aquellos otros se conocen más bien como *campanas de auroros* y nombres análogos.

.Los *auroras*

Ligados al ritual de la Hermandad de la Virgen del Rosario de la Aurora, desde el punto de vista musical lo que interesa aquí es la costumbre que han venido prac− ticando de salir a cantar sus devociones por la noche, en sábados y vísperas de

¡ fiesta, formando una *campana* o coro de *despertadores, campanilleros* o *auroros.*

51

.

.

El repertorio de estos grupos cantores es testimonio de una tradición polifónica, ! generalizada en muchas tierras de España, y transmitida hasta hoy por vía oral, I que data como poco de la Edad Media. En el de las hermandades murcianas, son

dignas de especial mención las *salves* y las *auroras.* i

IEntona estas piezas un grupo de cofrades dividido en dos círculos que alternan el canto, antifonario, guiados por los toques rítmicos de una campanilla que mane− ' ja el hermano mayor o *mayordomo,* pues tradicionalmente la cofradía poseía una

estructura muy jerarquizada.

La melodía principal se acompaña de una voz en terceras o sextas paralelas inferiores, al tiempo que otras dos voces mantienen el texto sobre un pedal o bor− dón inferior y superior, el cual enmarca el desarrollo de la melodía.

El resultado son unos cantos dotados de especial magnetismo o, como observa− ba García Matos cuando los registró *(Antología del folklore musical de España* 11, Hispavox, Madrid 1973), unos cantos «dotados de belleza rudamente ingenua y sugestiva». No es difícil imaginar qué hubiera sido de este conjunto de canciones rituales, singular en el folklore musical de España, si no lo hubieran mantenido estas instituciones tradicionales.

.las *cuadril/as*

Sin embargo, han sido los aspectos festivos los que mejor han resistido el paso del tiempo, unas veces por la regresión que han sufrido las cofradías de índole religiosa, y otras veces porque, incluso las de este origen, han acabado volcadas en las actividades de regocijo.

Ordinariamente, la *cuadrilla* no es más que el grupo tradicional de músicos del pueblo o de la pedanía. Suele estar formada por un conjunto de lOa 15 perso− nas, a las que se suma en Pascuas el *mayordomo* de la cofradía, cuando existe. Su actividad se desarrolla preferentemente en las fiestas de Navidad, con ocasión de las romerías o a propósito de los bailes y fiestas celebrados en cualquier otra épo− ca del año.

1 Las *cuadrillas* también adquieren sus conocimientos musicales por simple trans− 11 misión oral de los músicos más antiguos del grupo. Normalmente actúan en la propia I localidad; pero está imponiéndose la costumbre de acudir a los festivales que. se I celebran anualmente en determinadas poblaciones −como Barranda o Patiño−, !I (! donde coinciden *cuadrillas* de toda la Región. Todas ellas siguen muy arraigadas

I ! I en la cultura rural, que, según se advirtió, se mantiene bastante viva en la sociedad i murciana actual.

! !

1" I I

..

,

¡ 52 i

−1

1.2. ***Animeras* y *aguilandos***

Estos cantos acompañan a los rituales petitorios de la Navidad, una costumbre sostenida en el pasado por los *animeros* o Hermandades de la Virgen del Carmen −de las Ánimas del Purgatorio−, y que acabó superponiéndose también a la primitiva función de las hermandades de auroros.

Son conocidos con los nombres de *animeras, aguilanderas* y *pascuas,* semejan− tes a los que se registran en el área oriental de Andalucía, y han ido evolucionan− do hacia la mera solicitud de aguinaldo, que es la función que probablemente tu− vieron antes de caer bajo control eclesiástico.

Responden a una estructura métrico−literaria de copla y estribillo, ambas en cuartetas octosílabas, que entona el guía trovando −es decir repentizando− y replica el coro apoyándose en el último verso. Desde el punto de vista musical, se caracterizan por un ritmo ternario, en un fraseo claro y con armonía modulante al tono relativo.

Se trata de improvisaciones graciosas, con frases jocosas y divertidas, y alusio− nes directas que comprometen a las personas para provocar su generosidad, por lo que el *aguilandero* debe ser un virtuoso del *trovo.*

Naturalmente, el contenido literario y el significado de los textos varía en fun− ción del ritual al que se destinan, por lo que pueden darse distintas formas sobre la base de la misma música, aunque las más típicas son dos:

.Las *animeras,* con textos más tradicionales, cuyas estrofa s aluden a las áni− mas del Purgatorio. Se mantienen en localidades como Blanca o Moratalla, pero están prácticamente en extinción.

.Los *aguilandos,* coplas alusivas a la Navidad, o improvisadas para lanzar alabanzas a las imágenes sagradas y para abordar a los vecinos en soli− citud del aguinaldo. Se cantan, como un rito, por todos los rincones de la

Región.

1.3. ***Trovos***

En la Región de Murcia se denomina *trovar* a la habilidad popular para impro− visar versos cantando; a los que la practican con gracia se les llama *troveros,* y a sus composiciones *trovos.* La costumbre de repentizar coplas no es privativa de la Región y, aunque se da en toda ella, donde está más fuertemente arraigada es en las antiguas cuencas mineras de Cartagena y La Unión.

,

~ 53

En el pasado, la principal función del trovo era la expresión lírica o el desahogo doliente de las clases oprimidas −como los mineros−; pero después evolucionó hacia temas burlescos o festivos, particularmente en las *veladas de trovos,* una especie de torneos de agilidad mental preparados de antemano para enfrentar entre sí a los más famosos *troveros.*

Su estructura formal se ajusta a reglas muy fijas: versos exclusivamente octosílabos, formando estrofa s muy determinadas, casi siempre cuartetas (8A 8B 8B 8Ai y quintillas (8A 8B 8A 8B 8AI redondillas. En la comarca de Cartagena se cantan como *malagueñas −malagueñas del trovo−,* más sobrias y desgarradas que las otras, frecuentemente con el acompañamiento de la guitarra.

1.4. **El** *cante* de las minas

El ciclo económico del auge minero, iniciado a mediados del siglo XIX en la Sierra de Cartagena, alteró no poco la estructura poblacional de la comarca, a la que afluyeron en busca de trabajo miles de hombres de la Región y del exterior, especialmente de la vecina Andalucía. Fue así como arraigó en determinadas lo− calidades, sobre todo en el municipio de La Unión, la tradición del *cante flamenco.*

Se mantienen aún vivos en la zona diferentes *palos* flamencos, apoyados ac− tualmente en la actividad de una organización: el Festival Nacional del Cante de las Minas, que se instituyó en 1961 y que aglutina muy diversas actuaciones rela− cionadas con la cultura popular; concursos de *trovos,* sin ir más lejos.

Pero las actividades más destacadas son, como es obvio, las competiciones de *cante jondo,* en particular las de *mineras,* de *cartageneras,* de *malagueñas,* de *tarantas* y de alguna otra.

2. BAilES Y DANZAS

En el contexto de la cultura tradicional, bailes y danzas son manifestaciones populares, inicialmente de ritos, luego de expansiones festivas, que expresan, entre otras cosas, las pautas de funcionamiento social de un colectivo. En los bailes tra− dicionales de la Región de Murcia priman los tipos de danza destinados al entre− tenimiento y la diversión, sin otra (ritual) funcionalidad de origen.

En cuanto a las formas, que mayoritariamente son coreográfico−cantábiles, se ! corresponden con las comunes a otras regiones españolas; aunque, eso sí, adop−

tando variaciones que, con el tiempo, han ido configurando un repertorio dotado de personalidad, de acuerdo con las maneras y costumbres de la Región.

54

El estilo interpretativo es el baile de parejas mixtas, sueltas o enfrentadas, mien− tras la *cuadrilla* o rondalla y cantores ejecutan la parte musical. Dentro de esta clase de baile suelto, se dan dos géneros o modalidades, que son:

.El denominado *antiguo,* conocido desde hace tiempo por hombres y mujeres de los campos y las huertas. Expresivo, natural, está ligado a la tradición secular.

.El de la *escuela bolera,* académico y estereotipado. Sus bailes vienen a ser reelaboraciones de los géneros más tradicionales.

En su conjunto, las modalidades más extendidas en la Región son:

.La *iota.*

.Las *seguidillas.*

.El *fandango.*

2.1. *Jotas*

La *iota* es un género de canción y de danza peculiar de Navarra y Aragón que, por su carácter vivo y alegre, se propagó desde el siglo XVIII a las demás regiones de España. En cada una adquirió su propio estilo, por lo que recibe distintas de− nominaciones: *iota* castellana, murciana, valenciana, etc.

De compás ternario, en general consta de dos partes: una es la instrumental y otra es la copla, en la que los cantores procuran lucir sus facultades. Se baila por parejas independientes, un danzante frente al otro.

Como se ha dicho, en la Región de Murcia la *iota* tiene sus matices y su pro− pio sabor. Siendo una variante de la forma tradicional española, está especial− mente influida por la de corte aragonés y presenta algunas concomitancias con los *cants de I'horta* −especie de fandangos− valencianos y con los cantos de Andalucía.

La *iota* murciana asume nombres diversos. En unos casos, por su procedencia: *iota* de Cieza, *iota* de Lorca, *iota* de recIa, *iota* huertana, etc. En otros casos, por diversas determinaciones: *iota panadera, iota chipirrín, iota de tres,* etc. Algunas, como la de Águilas, nada tienen que envidiar en bravura a la aragonesa, definida por ese carácter.

55

2.2. *Seguidillas*

Es éste un tipo de danza muy antiguo; bien conocido en la época de Cervantes, a fines del siglo XVI, se hallaba ya extendido por todo el Sur de España en el siglo XVIII. De compás ternario, moderadamente rápido, se baila en parejas, con acom− pañamiento de guitarras.

Característico de casi todo el país, se supone llegado a la Región de Murcia bien sea con las cuadrillas de segadores manchegos que venían a recoger la co− secha, bien sea con las de murcianos que regresaban de faenar en la vendimia de

La Mancha.

Los estilos de *seguidillas* más característicos y conocidos en la Región son las *parrandas* y las *pardicas:*

.las *parrandas*

Se trata de los bailes más típicos de las tierras murcianas, y son propios del campo. Se atribuye su nombre a la costumbre de festejar a las mozas que tenían los mozos, cuando salían por la noche −que sería, obviamente, noche de parran− da−.

Componían la danza, por lo general, dos parejas. Las mozas llevaban casta− ñuelas y los mozos, con la montera en la mano −cortesía en desusQ−, las invita− ban a bailar; si no decían nada, es que aceptaban. Ellas marcaban el ritmo musi− cal con las castañuelas, mientras que ellos sostenían la montera sobre la cabeza de la pretendida.

Aunque en su estilo hay variedades, suelen ser danzas rápidas, alegres y visto− sas en sus mudanzas. Lo son en particular las de Lorca, llamadas las *parrandas de la tía María Carrillo,* y también las *parrandas del tío pillo.* Famosas igualmente son las *parrandas del uno* y las *parrandas del medio.*

La vistosidad del baile alcanza el máximo cuando se agrega el *retal,* una espe− cie de coda, semejante a un estribillo, que se añade para concluir la interpreta− ción; pero de ritmo tan vivo, que induce a los danzantes a dar brincos y palmadas, provocando un efecto final extraordinario.

Cuando se trata de coplas cantadas, se interpretan con estrofa s de *seguidillas.* Cuando se trata de baile, resulta imprescindible la rondalla o *parranda* acompa− ñante, integrada por el violín, además de la guitarra, la pandereta y las castañue− las.

56

.las *pardicas*

Así se llaman las *seguidillas* en la comarca del Noroeste, concretamente en los términos municipales de Caravaca y Moratalla. En esta comarca carecen de estri− billo y sólo constan de coplas, constituidas por estrofa s, entre las que se intercala una separación musical.

Las *pardicas* son sincopadas y alegres, y sus interpretaciones resultan muy vis− tosas. Se tocan a la guitarra en acordes de Re mayor y La mayor, por lo que reci− ben popularmente los nombres específicos de *pardicas de arriba y pardicas de abajo* o *pardicas del tres.*

Seguidillas sevillanas, roblatas o *toreras, gandulas, manchegas y torrás* son diferentes denominaciones de otras tantas variantes que adoptan las *seguidilla* s en las distintas comarcas de la Región. Aunque la *seguidilla* genérica tiene una forma literaria precisa, no existe homogeneidad desde el punto de vista musical. Con fre− cuencia se dan otras estructuras en los cantos de *parrandas y robla tos;* cuartetas octosílabas, por ejemplo.

.los *boleros*

En los siglos XVIII y XIX aparecieron en España las llamadas «escuelas bole− ras», una especie de academias, creadas por maestros de baile −o *boleros−,* que enseñaban a ejecutar las danzas populares tradicionales, pero de manera más precisa y elaborada.

La primera escuela bolera murciana apareció en los últimos años del siglo XVIII, y con ella los *bailes boleros.* De éstos, en la Región de Murcia se dan el *fandango bolero,* las *seguidillas boleras,* la *jota bolera* y el *bolero*

por antonomasia.

El *bolero* es una danza española de aire moderado y compás ternario, que se baila en pareja y se acompaña con repique de castañuelas. Se compone de pasos complejos, y cada una de sus partes concluye con un gesto muy característico, denominado «bien parado», que consiste en dejar un brazo arqueado por encima de la cabeza y otro cruzado por delante del pecho.

Parece que fue introducida en la Corte de los Borbones Carlos 111, Carlos IV y Fernando VII, donde bailarlo se consideraba signo de españolismo, y se difundió por toda España, especialmente por la zona Sur y por la banda de Levante. En la Región de Murcia, uno de los ejemplos más bellos de este género es el *bolero* de Fuente Álamo.

57

2.3. ***Fandangos***

El *fandango* es una danza española, y una canción danzado, de compás ternario moderadamente rápido. Apareció igualmente en el siglo XVIII, aunque se descono− ce cuál es exactamente su origen; hay autores que le asignan una procedencia arábigo−andaluza. También está muy extendida, e incluye variantes regionales, tales como las *malagueñas,* las *granadinas,* las *murcianas,* etc. No debe confundirse con el *fandango* y el *fandanguillo* del cante flamenco.

El *fandango* es un baile de parejas, que se acompaña con guitarras y castañue− las, e incluye coplas cantadas análogas a las de la jota, las cuales alternan con interludios instrumentales. Empieza con una introducción instrumental que no se baila, la *entrada* o primer estribillo, y acaba con una copla.

En la Región, el del Altiplano de Yecla y Jumilla se ejecuta con lentitud, y es elegante y señorial. También se le denomina *roda,* porque, en uno de los estribillos musicales, los danzantes se disponen en círculo y las mujeres giran alrededor de los hombres.

En un amplio territorio centrado en la Huerta de la Capital, se da la *malagueña* o *fandanguillo murciano,* caracterizado por su aire pausado y melancólico. En el Campo de Cartagena y el término de Fuente Álamo hay otra variante muy singu− lar, la *malagueña bolera,* también muy reposada.

Por la banda occidental de la Región se extiende la variedad llamada *granaína* o *fandanguillo del Noroeste,* que es afín al de la Andalucía Oriental. Incluye tres estilos básicos, según el acorde por el que comience la guitarra: la *malagueña* de arriba, que empieza en Mi mayor; la *malagueña* cifrá, que lo hace en Si, y los *tangos,* que lo hacen en La. Y hay otros, como el llamado *de Juan Breva,* músico popular que hizo famoso un estilo que arranca en Sol.

En la Región de Murcia, aparte de los descritos, hay otros bailes populares, aunque tienen menor arraigo. Un género de jota−vals y de letra jocosa son las, *ierigonzas.* Las *yerbabuenas* son una especie de jota con estribillo que se baila en círculo con detenciones al final de cada con.,unto de versos. Además están los

'1 '

:11 agarraos, o sea las adaptaciones populares de *pasodobles, valses, mazurcas, polkas*

:¡! y otras danzas.

, c,

! I ~

3. INSTRUMENTOS MÁs FRECUENTES

Para los cantos y bailes, las cuadrillas, rondallas y demás agrupaciones musica− les se acompañan básicamente de instrumentos de cuerda y de percusión. En épo−

58

cas pasadas se desarrolló una variada artesanía de este tipo de artefactos; des− aparecida en su mayor parte, el elenco instrumental se ha simplificado bastante, de manera que los empleados con más frecuencia son:

3.1. **Instrumentos de cuerda**

La *guitarra* clásica de seis cuerdas es la que lleva el acompañamiento y sirve para marcar las partes fuertes del compás. De menores dimensiones es el *guitarro,* de sólo cinco cuerdas y con sonoridad de reminiscencias orientales; con él se eje− cutan redobles, contratiempos y otras filigranas por el estilo, para romper la se− quedad de los acordes de guitarra.

La *bandurria,* como la guitarra, es un instrumento que resulta imprescindible en cualquier rondalla o cuadrilla que interprete los cantos y bailes de la Región; com− puesta de dobles cuerdas para facilitar los trémolos, lleva la voz cantante. Contri− buye igualmente a llevar la parte de la melodía el *laúd,* aunque por lo general ejecuta voces diferentes, adornos y contracantos, que enriquecen armónicamente las canciones.

También es frecuente que se añada el *violín,* el cual suele comenzar llevando la voz cantante, para pasar luego a efectuar adornos con dosillos o con tresillos, según el tipo de pieza. Su sonido, de gran brillantez, se vuelve llorón y desafinado si el intérprete carece de buen oído o de técnica medianamente depurada.

3.2. **Instrumentos de percusión**

Las *postizas* son prácticamente imprescindibles. Son mayores y más gruesas que las castañuelas, van sujetas al dedo corazón, y tienen un sonido grave y, por de− cirio así, majestuoso.

Un percutor popular, de sonido lejanamente parecido, pero de forma absoluta− mente distinta, son las *castañetas.* Se trata de una sección de caña licera, gruesa y bien seca, de unos 45 centímetros de largo, partida longitudinalmente hasta uno de los nudos. Se hace sonar tomándola por la parte inferior con la mano izquierda y frotándola por la base con la palma de la mano derecha, que para ello debe ser fuerte y encallecida.

La *pandereta* es otro instrumento indispensable en rondallas y cuadrillas. Suelen t añadírsele complementos sonoros −chapas, tiras de cascabeles, etc.− y ornamen− ~ tales −cintas de colores−, que le proporcionan vistosidad.

i

I ~

59

La *campana,* una esquila de bronce de sonido agudo, del tipo de las de vaca, aparece también en rondallas y cuadrillas. En las hermandades de *auroros,* es el único instrumento de guía y acompañamiento; les sirve incluso para afinar, por lo que ha de tener sonido claro y brillante.

También se utilizan mucho los *platillos,* especie de crótalos de unos doce centí− metros de diámetro y algunos milímetros de grosor, que se tocan con ambas ma− nos. Emiten un sonido agudo y penetrante, que marca la primera parte del com− pás.

Se añaden a veces otros instrumentos de percusión, como la *carrasquilla* −se− rie escalonada de cañas unidas por un cordón−, el *triángulo,* la botella labrada,

etc.

" '1

BIBlIOGRAFIA PARA AMPlIAClON

GRIS, J. (coord.): *Los* auroros en *la Región de Murcia.* Editora Regional, Murcia 1993.

LUNA, Manuel: *Cuadrillas de hermandades, folklore de la Región de Murcia.* Edi− tora Regional, Murcia 1980.

TORRANO, Ginés: *Bailes típicos de la Región de Murcia.* Ed. Mediterráneo, Mur−

cia 1 984.

VIUDES, Luis Federico: *Manual de cantes, toques* y *bailes murcianos.* Ayuntamien−

to de Murcia, Murcia 1989.

;

, "r−'

! ,,_o , , ..

.icJf~Ir...~;1¡:;

;{ .;;'::¡. j!Jir!If~ü..~

i':;;'~~~r;c:

" '",,:c d:;",,",:r¡~~j "(

,1: ',."−:: *'l;:"j;*~.'~ '

¡ ¡ J' ~ ';.; é11BvJ

ii':; c."; ,",1 ,"'−− \"'4 al ~;',l(~.i ::−:) a¡~?~¡bo~o

,~'".. ¿.$1i~~~tt:i~

60

I

CAPíTULO 5: MÚSICA FOLKLÓRICA EUROPEA

ESQUEMA:

r'

1. CARACTERES GENERALES: −' 1 .1. La canción folklórica europea.

1.2. Los instrumentos musicales.

2. FOLKLORE MUSICAL DE LOS PAísES DE EUROPA:

2.1. Europa Oriental.

2.2. Pueblos Germánicos.

2.3. Países Latinos.

Aparentemente, contemplado en el mapa del mundo, el continente europeo es un ámbito reducido, una especie de península que sólo representa la cuarta parte de Asia. Geográficamente, al considerar las condiciones del medio físico, Europa em− pieza a adquirir complejidad, pues las formas del relieve, los mares y los climas la convierten, especialmente al Oeste y al Sur, en un espacio bastante compartimentado.

La sensación de variedad se acentúa cuando se examina su estructura humana y cultural, resultado, entre otras causas, de una agitada historia demográfica.

No hace falta remontarse a los orígenes de su poblamiento, basta recordar los principales movimientos de pueblos que han afectado a su composición étnica: las migraciones de celtas y germanos en la Antigüedad; las oleadas de normandos, eslavos, magiares, tártaros, etc. en el Medievo, al mismo tiempo que árabes y sirios dominaban las penínsulas del Mediterráneo; la expansión de otro pueblo asiático, los turcos, que en la Edad Moderna se adueñaron del área de los Balcanes y, Danubio arriba, llegaron hasta Viena...

A partir de entonces, los movimientos inmigratorios perdieron intensidad, y Europa se convirtió en esfera de expansión. Quedó, sin embargo, la herencia del

61

pasado, que se percibe muy bien en el mosaico lingüístico del Continente, expre− sión de las tradiciones, símbolos y modos de estar y de pensar de sus habitantes.

Italianos, ibéricos y franceses entre los latinos; alemanes, ingleses y escandi− navos entre los germánicos; rusos, polacos, checos, servios, eslovenos, croatas entre los eslavos; e incluso griegos, irlandeses, escoceses, turcos, búlgaros, magiares, caucásicos... son otras tantas piezas del mosaico. En bastante co− rrespondencia con ello, es posible entender también el mosaico de su *folklore musical.*

Aún así, especialmente cuando se examinan en el contexto mundial, se dan en los pueblos europeos no pocos rasgos comunes y diferenciadores, suficientes para que las ciencias sociales puedan tomar a Europa como unidad de estudio. Esto es particularmente adecuado en el campo del *folklore musical,* en que las trasferencias interculturales se documentan con reiteración. y aún más en el caso de Europa, donde, ya desde la Edad Media, la influencia de la música culta ha tenido un efecto homogeneizador sobre la música popular

tradicional en los di− ferentes países.

Con esta óptica se enfoca el presente capítulo, cuyo primer apartado se refiere a los caracteres generales del *folklore musical* en Europa, mientras que el segundo presenta, sin abandonar la visión de conjunto, las peculiaridades más relevantes de la música tradicional en sus principales áreas etnogeográficas.

l. CARACTERES GENERALES

1.1. La canción folklórico europea

Sobre la historia de la música popular europea no se tienen, en realidad, de− masiados datos. Ya se sabe que el movimiento de investigación del material folkló− rico no comenzó hasta el siglo XIX, e incluso lo que interesó inicialmente fueron los poemas de las canciones, a pesar de que −según hoy se conviene− sus melodías tienen mucho más interés que los propios textos.

Muchas veces la recopilación de canciones se realizó con el propósito de sumi− nistrar material a los compositores de música académica. También es cierto, como se ha dicho antes, que el intercambio de materiales se ha dado en sentido inverso, lo que contribuye a explicar la estrecha relación entre música folklórica y música culta existente en Europa. Éste es ya un primer rasgo característico, muy general; caracteres más específicos son los siguientes:

62

.Estructura estrófica semejante

A diferencia de otras partes del mundo, los pueblos europeos tienden a ordenar los poemas en versos, que se repiten y se relacionan entre sí por el número de sílabas o por un sistema de rimas. la relación entre la letra y la música se extiende a sus fragmentos más pequeños, hasta el punto de que tienden a coincidir el acen− to prosódico y el acento musical.

Se trata probablemente de una suerte de vaciado de la poesía en los moldes de la música, o de ésta en los moldes de aquélla. No están demostrados los pasos del proceso; pero el hecho es que se produce esa especie de fusión.

Canciones estróficas, cuya melodía se canta varias veces con textos diferentes, se encuentran en las culturas indígenas de otros continentes. lo peculiar es que la repetición de un motivo musical, en sucesivas agrupaciones regulares de palabras, constituya la estructura dominante en los distintos tipos de música folklórica, y que

f se dé en todas las regiones de Europa.

i

.Gran variedad de escalas

Un gran número de canciones se ajusta al sistema de siete notas, con sus dispo− siciones modales, hasta el punto de ser éste un sello distintivo del repertorio de la música folklórica europea.

Hay también una importante proporción de canciones pentatónicas, fenómeno que se comparte con otras regiones del mundo. En cambio, las melodías de dos o tres notas, frecuentes en otros continentes, aquí son escasas, si se exceptúan los sonsonetes y canciones−juego infantiles.

.Metro y ritmo

la mayoría de las canciones europeas se ajusta al concepto de métrica, y el isometrismo −−o patrón métrico único− es un rasgo predominante. la regularidad en los patrones de acentuación de la música es tal que, cuando se utilizan diferen− tes compases, alternan sistemáticamente en secuencias periódicas.

El predominio métrico en la canción folklórica europea se corresponde con la estructura métrica de la mayor parte de su poesía, con la que −como se advirtió− está estrechamente relacionada. No obstante, hay pueblos de Europa, sobre todo de Europa Oriental, en cuyo repertorio aparece música no métrica, o de patrón

métrico complejo. I

63

r

j

.

!

~

.Los tipos de canción

Hay ciertos tipos de canción que se encuentran en todo el Continente. El más común de todos es la canción *narrativo,* pero la analogía se extiende a muchos

otros:

.De la canción *narrativo* se han desarrollado dos clases: la épica *y* la balada. La épico es larga *y* compleja, con varios sucesos unidos por un tema común. La *bolado* cuenta un acontecimiento en unas pocas frases musicales *y* varias estrofas.

.La canción amoroso, rara en otros continentes, *y* más frecuente en Europa Occidental que en la Oriental, tiene matices melancólicos *y* a veces trágicos.

.Hay canciones *ceremoniales,* religiosas o no. Éstas proceden probablemente de rituales anteriores o independientes del cristianismo, referentes al naci− miento, la pubertad, el matrimonio o la muerte.

.También las hay *estacionales,* es decir relacionadas con el ciclo anual de la agricultura, los solsticios de verano e invierno, etc., *y* a menudo cristianizadas.

.Característica de los pueblos europeos es la canción *humorístico,* incluyén− dose aquí las «acumulativas», en que cada estrofa añade un nuevo elemento a los de las estrofas anteriores.

.La canción de *baile* es uno de los tipos frecuentes, si bien no es ésta una característica exclusiva de Europa, sino común a todo el mundo. Las más antiguas, vinculadas a rituales *y* ceremonias, se acompañan de músicas sen− cillas. Las recientes, como las de pareja, tienen música más elaborada.

1.2. Los instrumentos musicales

En el *folklore musical* europeo, el canto domina sobre la música instrumental, probablemente porque el manejo de los instrumentos musicales requiere más habi− lidades e incluso cierta especialización; sin embargo, la organología *y* la música instrumental europea son del mayor interés.

La relación entre la música folklórico *y* la música culta es todavía más estrecha /7 en la organología *y* en la música instrumental que en la canción. Es así porque la

l cultura popular adoptó, naturalmente que con simplificaciones artesanales, muchos ;1 instrumentos procedentes de la Iglesia, de las Cortes *y* de las ciudades, además de i f las culturas no occidentales.

ii.

Ii.

in

c i

¡i I

I

64

~

'1

Por otro lado, para el musicólogo norteamericano Curt Sachs *(The history of mu− sical instruments,* Ed. Norton, New York 1940), los estilos instrumentales no apare− cieron para imitar las melodías vocales, sino que evolucionaron con autonomía. Se explicaría así la escasa relación que se registra, aun en las mismas regiones, entre canciones y piezas instrumentales. Estilísticamente, éstas son bastante más variadas.

Los instrumentos utilizados en el *folklore musical* de Europa son muy numerosos y heterogéneos en cuanto a su origen y diseño. Bruno Nettl «<Folklórica, música», en el *Diccionario Harvard de música,* Alianza Ed., Madrid 1997) los agrupa, aten− diendo a su origen, en cuatro categorías:

.Simples o arcaicos

Es el grupo más numeroso. Está constituido por todos aquellos que el folklore

europeo comparte con las culturas primitivas del resto del mundo, y cuya difusión

data de épocas muy antiguas.

Entre ellos se encuentran algunos instrumentos de percusión, como carracas y sonajeros, las flautas y pitos, las trompetas de madera, como el *alphorn* suizo, el primitivo arco musical y otros artilugios sencillos. Resulta muy sintomática su aso− ciación a los juegos infantiles y a los residuos de ritos ancestrales de todos los países.

.Importados

Se trata de instrumentos bastante más complejos, procedentes de otras culturas, reelaborados en ellas y llegados luego a Europa, en tiempos más recientes, en es− pecial a partir de la Edad Media. Ordinariamente son trasferencias desde el Próxi− mo Oriente.

A esta categoría pertenecen las distintas clases de gaitas −sólidamente arrai− gadas después en las costas del Atlántico−, los violines elementales, como el *gusle* balcánico de una sola cuerda, los instrumentos de doble lengüeta, como los oboes, las flautas dobles, los xilófonos, etc.

.Populares autóctonos

Éstos son los instrumentos creados por las propias culturas folklóricas europeas, con independencia de la música culta y a partir de materiales sencillos, de uso común. Algunos pueden ser imitaciones de modelos urbanos o cortesanos más complejos, de los que no ha quedado huella.

65

Aquí se clasificarían violines sencillos, como el *Dolle* del Noroeste de Alemania, que se hace con un zueco; o la *lira de arco,* una lira frotada, en tiempos más extendida, que todavía se toca en Finlandia.

.De origen **culto o urbano**

Se trata de los instrumentos tomados directamente de la tradición clásica o de la música popularizada entre las clases medias urbanas, unas veces por vía directa, otras veces considerablemente transformados por los artesanos locales.

El violín, el contrabajo, el clarinete, la guitarra y sus análogos pertenecen al primer grupo. Al segundo pertenecen otros, como la *zanfoña* −término que se derivo de la *symphonia* del siglo XIII−, un instrumento de cuerdo frotada, propio de la música culta medieval, pero que, sobre modelos rústicos, pervivió con éxito en la música folklórica hasta el siglo XX.

La *zanfoña,* como los precedentes de la guitarra o el laúd, es un ejemplo de instrumento folklórico de origen culto, pero en realidad de importación desde Oriente, a través de España, por cierto. Aquí se llamó originariamente *organistrum* y está representado en ilustraciones del siglo XII. En lo Europa de los siglos XVI y XVII, era un instrumento de mendigos y músicos ambulantes, y continuó siéndolo con independencia de su recuperación paro la música culta durante el siglo XVIII.

2. FOLKLORE DE LOS PAísES DE EUROPA

El mosaico de *folklores musicales* de los países de Europa, al que se aludió en la introducción, exigiría un análisis extraordinariamente detallado, incompatible con la visión de conjunto prevista para estas páginas. Así, pues, sin abandonar el nivel de lo general, se va a desagregar a continuación el Continente en sólo tres áreas, o grupos de países, relativamente coherentes: Europa Oriental, Pueblos Germánicos y Países Latinos. Se citarán en cada caso los rasgos generales de sus músicas populares y, de los países que las componen, solamente las características de mayor interés.

2.1. **Europa Oriental**

¡

¡

I, iJjl: l;' En términos generales, la música culta ha tenido menos incidencia en el *folklore*].[,1)1 ¡Jj: *~usical* de este conjunto de paí~es ~~e en ~a mitad occid~ntal de Eu:opa. La aus~n− 1:;" il!l cla de este factor de homogenelzaclon, unido a las sucesivas conquistas, ocupaclo−

I ,

¡ I

i

66

nes y movimientos de pueblos experimentados en el último milenio, les ha propor− cionado una amalgama cultural muy compleja.

De esta forma, en sus tradiciones populares conviven herencias helénicas, eslavas, islámicas, orientales e incluso norasiáticas, y se perciben influencias musicales de origen tan dispar como los cantos de la Iglesia bizantina, las melodías pentatónicas de Mongolia o los complicados ritmos de las músicas árabe e hindú.

Aun así, existen unos cuantos rasgos comunes a casi todos ellos, entre los que cabe detacar la supervivencia de la canción épica, el desarrollo de la polifonía, el gusto por los ritmos complejos y la riqueza instrumental.

La tradición del canto épico estuvo también muy extendida en Europa Occiden− tal durante la Edad Media; pero lo específico de la Oriental es que la epopeya se mantiene viva en el folklore. Así, entre los pueblos balcánicos persisten largas can− ciones −de varias horas de duración−, que tratan de las luchas con los turcos hasta el siglo XVII. los rusos cantan pesados poemas −*by/iny*−, de movimiento lento y sin rima, sobre las guerras contra los tártaros. los finlandeses conservan el *Ka/eva/a,* colección de poemas sobre un héroe mítico, que cantan dos bardos al− ternándose.

la polifonía es asimismo característica de toda Europa Oriental. Se da en todos los pueblos, excepto entre turcos y ugro−fineses, aunque donde alcanza su mayor desarrollo es en Bulgaria, Rusia y el Cáucaso. Es indudable que ha sido fomentada por la Iglesia Oriental; pero no originada por ella. Los cosacos de la cuenca del Don la desarrollaron hasta tal punto que eran capaces de cantar a coro los *by/iny* épicos.

El gusto por los ritmos complejos se observa especialmente al Sur, en los países balcánicos, y en Bulgaria y Rumania. Entre los primeros aparece, por ejemplo, en las canciones épicas, cuya métrica es de difícil clasificación. En las tradiciones rumana y búlgara, las melodías poseen una métrica constantemente cambiante; o bien tienen una métrica dominante, pero de ritmos amalgamados, con compases asimétricos del tipo 7/8 u 11/8 (el llamado «ritmo búlgaro»}.

El folklore de los países de Europa Oriental es además rico en instrumentos y en música instrumental. Por ejemplo los *cheremíes,* tribu semialfabeta del Este de Ru− sia, emparentada con los húngaros, tocan muy variados instrumentos: largas trom− petas de madera, trompas de corteza, gaitas rústicas, flautas elementales, violines de una cuerda, tambores sencillos, pitos de cerámica...

En Europa y parte de Asia están muy difundidas las *gaitas,* sean rústicas, sean muy elaboradas. En Hungría y países del entorno es típico el *cimba/om,* dulcémele

67

−−

o cítara de percusión de gran tamaño. En los Balcanes se usa el *gusle,* artefacto de una cuerda frotada y forma de pera, con el que se acompaña la poesía épica. La música polaca es prototipo de riqueza instrumenta! en el acompañamiento de sus numerosas danzas...

Por debajo de estos rasgos comunes, la pluralidad de *folklores musicales* de esta parte de Europa aconsejaría distinguir, con independencia de las fronteras naturales o políticas, cuatro conjuntos poblacionales con homogeneidad estilística −aunque sea relativa−. Estos conjuntos serían:

.Los *eslavos occidentales:* polacos, eslovacos, checos, etc. El folklore musical de estos pueblos exhibe más afinidades con el de Europa Occidental y está más influido por la música culta.

.Los *eslavos orientales:* bielorrusos, ucranianos, rusos, caucásicos... La músi− ca popular de estos pueblos destaca principalmente por su polifonía muy elaborada.

.Los *pueblos balcónicos:* servio−cróatas, búlgaros, etc... Su música emplea in− tervalos pequeños, posee una gran complejidad rítmica y está fuertemente influenciada por la del Cercano Oriente.

.Los *pueblos ugro−fineses:* húngaros, finlandeses y otros de origen magiar (como los *cheremíes* del Volga−Uralesl. Aunque aislados entre sí, conservan elementos de su legado ancestral común, tales como la escala pentatónica sin semitonos, o la práctica de transportar frases musicales en las canciones.

2.2. Los pueblos germánicos

Siendo variado, el *folklore musical* de los pueblos de lenguas germánicas es menos heterogéneo que el de los eslavos y otros pueblos orientales. Pero no se trata de que sus músicas populares conserven los atavismos étnicos de origen: su folklore data de un período mucho más reciente que sus raíces lingüísticas. Las analogías se deben, más bien, a los contactos culturales habidos desde la época medieval.

t

I

:~, Del mismo modo, los pueblos germánicos han intercambiado influencias musi− cales con los países vecinos. De hecho, las canciones populares británicas testimo− nian una intensa relación con la cultura francesa, las melodías italianas han deja− do su impronta en Austria, la música alemana exhibe semejanzas con la de pola− cos, checos y eslovacos, están patentes los intercambios entre la música escandina− va y la rusa...

f.

68

""−− I

Para su descripción, resulta útil dividir el *folklore musical* de estos países en tres espacios: el de las Islas Británicas −que comprende por lo tanto el de Irlanda, Escocia y Gales−; ellos países escandinavos −donde quedan incluidas Dinamar− ca e Islandia−; y, conjunto aparte, el de holandeses, alemanes, austríacos, helvéticos y otros germanoparlantes.

.Islas Británicas

En su mayor parte, la música folklórico inglesa está asociada a la canción y a la danza. El tipo más

representativo de canción inglesa es la *balada,* un canto narrativo centrado en un episodio singular, con estribillos y metáforas introducidas por economía de lenguaje. Pero existen otros tipos, como las *work−songs,* las can− ciones religiosas −*carols*−, etc.

Las *baladas* más conocidas son las de la colección Child, que son 305 piezas numeradas, 200 de ellas con su música, recogidas por Francis J. Child en el siglo XIX. Algo más tardías son las llamadas *«baladas de pliego»,* baladas decimonónicas que circulaban impresas en hojas sueltas y que funcionaban como la Prensa entre las clases humildes.

En cuanto a la danza folklórica, hay en Inglaterra dos variedades: las danzas *rituales* −asociadas a las estaciones del año− y las *country dances;* éstas se bai− lan en determinadas ocasiones, hombres y mujeres enfrentados en dos filas. En Irlanda, en contraste con las canciones, en general de tono recitativo, se ejecutan danzas tradicionales de ritmo muy vivo, y la mayor parte del repertorio consiste en música para danza. Una de las más populares es la *jiga* −*jig*−, en compases de

6/8, 9/8 ó 12/8.

.Escandinavia

Éste es un buen ejemplo de interdependencia entre la música folklórico, que

exhibe rasgos muy antiguos, y la música culta, procedente de la tradición urbana.

Así, recientes estudios del repertorio danés muestran la existencia de una mezcla

de música modal −indicio de arcaísmo−, con cantos alegres en modo mayor al

estilo del siglo XVIII, y melodías sentimentales procedentes de la música popular

del siglo XIX.

Son dignas de mención determinadas prácticas musicales del folklore islandés, heredadas de la cultura medieval noruega. Se registran en el primero construccio− nes de quintas paralelas, e incluso formas parecidas a las de la antigua polifonía

I

69

de la música religiosa occidental, como el organum, de tipo libre y melismático. Los runos islandeses son, por otro lado, un ejemplo de canto épico antiguo.

Es Importante el repertorio de música de danza, sobre todo en Noruega, donde

se interpreta con el violín Harding −*hardingfele*−, un violín con un complemento de cuerdas simpáticas. En Suecia se conservan vestigios de una tradición violinística bastante intensa, con melodías de danza como la *po/ska* −−una forma de polonesa−, el *vals,* etc. Otro instrumento escandinavo es el *dulcémele* −en Suecia, *hummeJ*−, que se utiliza como solista. Produce melodías con acompañamiento de bordón o melodías en terceras paralelas.

.El Continente

No hay país donde las relaciones entre la música folklórica y la música culta sean tan intensas como Alemania. La influencia de la Iglesia en la canción folklórica es importante ya desde la Edad Media: muchas de las baladas que datan de aquel período tienen texto religioso, y muchas melodías encajan en el sistema de los modos

eclesiásticos.

No obstante, la mayoría de las canciones folklóricas existentes son muy poste− riores, del siglo XVII en adelante, época en que el país estaba sembrado de peque− ñas cortes nobiliarias de refinada vida musical, cuya influencia podía llegar hasta las últimas aldeas de su territorio; son rasgos propios de este *folklore musical* el modo mayor, las melodías con armonía implícita, y con tempo y métrica uniformes y constantes. Existen, naturalmente, estratos folklóricos posteriores, por ejemplo «*baladas de pliego*» del siglo XIX.

Al Sur de Alemania, en la zona alpina, se desarrolló una peculiar técnica de

canto vocalizado, conocida con el nombre de *;odler* o *;odel.* Consiste en la suce− sión de imprevistos cambios de voz, la cual alterna entre las notas de pecho y las

de falsete, y se canta al aire libre. Existen, incluso, *;odel* polifónicos con terceras paralelas o tríadas.

Instrumento singular de la zona es el *alphorn,* gran trompeta de madera de hasta tres metros, usada tradicionalmente para llamar al ganado y para transmitir señales a través de los valles. Su música hace uso de una escala especial (Do−Re− Mi−Fa#−Sol), que se encuentra en algunas canciones suizas, trasportada a distintas

1 ¡'! alturas según sea el tamaño del *a/phorn.*

La danza es parte importante del folklore austríaco, muy ligado a fiestas y ce− remonias tradicionales. Aquí nació una de las más atractivas, el *vals.* Su origen se remonta a las danzas campesinas de Austria y Alemania meridional, denomina−

r

70

"""~ ...

das precisamente *Deutscher,* «alemanas». Estuvo el *vals* inicialmente muy cerca del *L'óndler;* pero éste conservó su carácter lento y rústico, mientras que aquél adoptó a fines del siglo XVIII viveza y refinamiento.

2.3. Países latinos

También en el área de Francia, Italia, España y Portugal ha jugado un impor− tante papel la música culta, y muy acentuado en las dos primeras, hasta el punto de haber llevado a pensar que en ellas no existía apenas tradición folklórica, sino residuos de música culta filtrados hasta las capas populares.

Es cierto que algunos tipos de canción y danza de esos países tienen su origen comprobado en la música culta de la Edad Media, por ejemplo de trovadores y troveros, aunque también parecen comprobados los vínculos que ligaban a éstos con las tradiciones poplJlares. Por otro lado, la música asimilada por las capas populares puede experimentar transformaciones, debidas al proceso de transmi− sión oral, y, por tanto, acabar «folklorizada».

.Francia

Las regiones francesas donde mejor se conservan las viejas tradiciones son I.a Bretaña y los Pirineos, territorios que estuvieron siempre más aislados del resto. En ellos no abundan las baladas y canciones religiosas tanto como en otras partes de Europa; en cambio, son numerosas las líricas amorosas, las humorísticas y la mú− sica de danza.

Hay una obra del siglo XVI, la *Orchésographie,* que describe muchas danzas −no se sabe si campesinas o cortesanas−, algunas de las cuales siguen vivas en el folklore actual; por ejemplo, el *branle,* en compás binario moderadamente rápi− do. También de origen francés es la *danza de cuadrilla,* que antes del siglo XVIII constituyó una transición entre las *rondas* y los *bailes de pareia.* Adquirió popula− ridad en ciudades y cortes, pero en el siglo XIX ya había perdido importancia como danza urbana, mientras que seguía incorporada a la cultura rural.

Las más típicas melodías francesas son isométricas, en tono mayor o menor, monofónicas o acompañadas con acordes o bordones; su canto se ejecuta con voz relajada y pocas ornamentaciones. Las melodías acompañadas de bordón tienen importancia en todo el folklore musical europeo; gaitas y *chifonías* cumplen esa finalidad. Este último instrumento, la *zanfoña,* que en Francia se llama *vielle* −aunque no es un violín−, tiene un número variable de cuerdas, pero todas menos una funcionan como bordón.

71

~

.Italia

Durante un tiempo estuvo extendida la idea de que Italia, dominada por las composiciones cultas, carecía de auténtica música folklórica, en el sentido de una música anónima, tradicianal, de transmisión oral, elaboración comunitaria, etc. Era una opinión exagerada.

Las investigaciones de algunos etnomusicólogos han puesto de manifiesto, en cambio, la pervivencia de un fondo de canciones llamadas de *estilo antiguo,* jus− tamente en las regiones más atrasadas, como las áreas montañosas central y me− ridional, o las islas de Sicilia y Cerdeña. Está presente en canciones de cuna, can− tos de trabajo y endechas funerarias, y se distingue por unas estructuras melódicas arcaicas (basadas en el uso de modos gregorianos) y un ámbito melódico reduci− do (cinco notas o menos).

Además del *antiguo,* existe un *estilo más moderno,* nacido sin duda de la ex− pansión de la música culta y centrado en la Italia septentrional. Se caracteriza por el uso de escalas mayores y menores, acompañamiento armónico y melodías cons− truidas sobre un fondo armónico latente.

La polifonía, de rica tradición, es elemento importante en el *folklore musical* ita− liano. Es frecuente en algunos cantos la alternancia del movimiento melódico entre las voces (una voz canta la melodía y otra sostiene, yal revés en la frase siguiente). También es típico el uso de diferentes estructuras rítmicas en cada voz (una lleva la melodía, otra sostiene notas de acompañamiento y otra interpreta un rápido grupo rítmico con sílabas sin sentido). Muestras de polifonía se encuentran en canciones de pastores, de marineros, de estibadores portuarios...

Los instrumentos más empleados en el folklore italiano son los de la tradición culta: violín, guitarra, mandolina, clarinete, acordeón. Sin embargo, también los hay antiguos y muy poco evolucionados: varios de percusión, trompetas marinas, flautas, gaitas sencillas, ocarinas de barro y otros. En Cerdeña se utiliza uno bas− tante singular, *ellauneddas,* especie de clarinete de tres tubos para hacer polifonía con bordón, del que se obtiene sonido continuo mediante una difícil técnica de respiración.

.Portugal

La Península Ibérica es un área que ha conservado, como se dijo oportunamen− te en relación con España, un *folklore musical* rico y heterogéneo. La compartimentación física y humana, los aportes históricos de diferentes culturas y,

72

"""""_

en determinadas regiones, la pervivencia de antiguos sistemas de vida contribuye− ~ ron a ello, *y* no hay rincón donde no resuenen canciones *y* músicas propias, distin− ¡ tos de las de otros países.

,

De Portugal, el *folklore musical* más genuino está constituido por las *canciones*− danza de carácter rural. Estas canciones se componen normalmente de dos partes: una lenta, como una balada o un recitado, *y* otra veloz *y* de ritmo muy marcado. En el Norte son célebres el *verdegaio y* la *vira;* en la Extremadura, el *baila rico;* en

~ el Algarve, el *corridinho.*

,

¡

, Las canciones para danza del Norte, la *muñeira* entre otras, se parecen muchí− simo a las gallegas. En las del Sur se ha creído descubrir influencias árabes *y,* en menor medida, hebraicas. En la región central se han encontrado piezas clara− mente inspiradas en los modos del canto gregoriano.

En los barrios tradicionales *y* en el entorno de Lisboa apareció, en el siglo XIX, un género de canción urbana que se conoce como el *fado.* De origen controverti− do, se canta en los cafés *y* en la calle, con acompañamiento de guitarra o instru− mento similar. Sus temas son de amor triste, con *saudade,* concepto intraducible que denota al mismo tiempo nostalgia, sentimiento *y* ternura.

BIBLIOGRAFíA PARA AMPLIACiÓN

GROVE: *rhe* New Grove *Dictionary* of *music and musicians.* Macmillan, London 1980.

NETTL, Bruno: *Música folklórico y tradicional* de los *continentes occidentales.* Alianza Editorial, Madrid, 1985.

TRANCHEFORT, Fran~ois−René: *Los instrumentos musicales* en *el mundo.* Alianza Editorial, Madrid, 1985.

73

..

−−−−¡ c cci:

CAPíTULO 6: FOLKLORE MUSICAL EXTRAEUROPEO

ESQUEMA:

l 1. EL MUNDO ÁRABE.

.2. EL ÁFRICA NEGRA.

3. EL ASIA ORIENTAL:

3.1. La India.

3.2. Extremo Oriente.

4. AMÉRICA:

4.1. Los amerindios.

4.2. Iberoamérica.

4.3. Norteamérica.

[. Según quedó anotado al principio, el objeto de la *etnomusico/ogía,* que es como

~

t' hoy se prefiere denominar a la disciplina que se ocupa del *folklore musical,* abarca c las músicas tradicionales de todo el mundo. Puede percibirse cuál es su campo de ¡ estudio sin más que enumerar los nombres que ha ido recibiendo en distintas épo− , cas y países: folklore musical, música folklórico, música exótica, música primitiva,

música popular, música extra europea, geografía musical, música étnico, etnofonía, etnología musical, musicología comparada, etnomusicología, etc.

En la práctica, lo que hacen los etnomusicologos es registrar y analizar las di− versas formas de expresión musical de los pueblos del mundo, poniéndolas en re− lación con la cultura o la visión de las cosas que les es propia. Y, en sus trabajos de síntesis, lo que ofrecen es un panorama mundial de la música basado en el análisis comparativo y en la detección de las trasferencias culturales habidas entre unos pueblos y otros.

IDesde 1889 y 1900, fechas de dos exposiciones universales celebradas en París, que despertaron el interés de Europa por las entonces llamadas «músicas exóti−

75

1

cas», la bibliografía acumulada sobre estas cuestiones es inmensa. Una idea de su volumen, y de los asuntos que toca, puede obtenerse hojeando los números de la prestigiosa revista *Ethnomusicology,* que edita la Sociedad americana de Etnomusicología, fundada en 1955; o consultando los artículos relativos a los dis− tintos continentes y países que incluyen los veinte tomos del famoso *Diccionario New Grove* de la Música y de los músicos.

Sin embargo, no todas las áreas etnomusicales del mundo se han estudiado con

la misma intensidad. Así, el conocimiento de las músicas folklóricas de los pueblos

de Oriente es todavía poco satisfactorio, debido sin duda a la atracción que han sentido los investigadores por las refinadas músicas cultas de esos países, que han dejado en la sombra las manifestaciones musicales de la cultura popular.

La breve síntesis que se ofrece a continuación, reducida a un solo capítulo, no tiene otro objeto que el de evitar la visión puramente eurocéntrica del *folklore musical.* Una sucinta consideración de la música tradicional de los otros continentes sirve, al menos, como término de comparación y contraste, útil para valorar con algún ri− gor el significado del *folklore musical,* tanto del español como del europeo.

"""""

1. EL MUNDO ÁRABE ~

Como expresión geográfica, el Mundo Árabe abarca una serie de países dis− puestos zonalmente sobre el mapa en torno al paralelo 30oN, desde Mauritania hasta Bangla Desh, que por su extremo oriental alcanza hasta Indonesia. No es de extrañar, pues, que una de las características más inmediatas de la música islámica sea su extensión y, con ella, su influencia sobre las músicas de varios continentes.

Se da la paradoja de que, por un lado, la actitud religiosa del Islam es renuente a la expresión musical, sobre todo si es profana, y, por otro lado, la música des− empeña un importante papel social y constituye un componente imprescindible de los actos públicos y privados. Mahoma limitó las expresiones musicales al acompa− ñamiento de los textos sagrados y a las celebraciones familiares; pero existe un importante patrimonio de música culta y cortesana, yen la cultura popular música y danza se usan profusamente para el entretenimiento, para inducir estados de

!, trance y como parte de los rituales sociales.

i

Sin embargo, en la mayoría de estos países la actividad musical es escasamente , I participativa, en el sentido de que, incluso en el folklore, suele desarrollarse en forma de interpretación por parte de uno o varios especialistas, frente a un público

: ¡ atento pero pasivo.

:'1;

"

:",

" ¡

11'".1 76

,

~−−− !

c. −

−−, −i 1"""";

I\ ,"~""

La música del Mundo Árabe está basada en la tradición oral, de forma que la memoria, la imaginación y la improvisación asumen una importancia fundamen− tal. Predominantemente vocal, tiende a aprovechar al máximo las posibilidades de la voz, aunque los instrumentos musicales, numerosos y variados, no quedan ni mucho menos relegados a un segundo plano.

Uno de sus conceptos esenciales es el de *modo {maqam},* modelo melódico que

−en analogía con la *raga* del mundo indio− obedece a una serie de leyes con−

sagradas por la tradición, el gusto e incluso las inflexiones dialectales de cada área.

Otro elemento básico es el ritmo, que aparece en forma de proceso cíclico, con

una rica variedad de fórmulas, combinaciones y matices.

¡

En el acervo tradicional de esta civilización cabe distinguir una música cultiva− da, una música folklórico y una música religiosa ceremonial. Pero no existe nada parecido a la música litúrgico del mundo occidental. El repertorio sacro se reduce a la llamada del almuédano a la plegaria en la mezquita, el canto semientonado de los salmos del Corán y algunas formas de inspiración mística, como letanías, cantos de alabanza y danzas extáticas.

La música cultivada es esencialmente de carácter solista. Suele contener una única línea melódica, bien sea simple, bien sea abundantemente ornamentada. Se ca− racteriza por los ritmos complejos, la escala microtónica −con intervalos menores que el semitono− y el canto melismático. El grupo musical suele estar formado por un vocalista o instrumento principal, un instrumento de cuerda que le acompaña, reexponiendo las frases musicales una o dos notas por detrás, y una sección rítmi− ca compuesta por uno o dos instrumentos de percusión.

No es mucha la distancia que media entre la música folklórico y la música culta. En los ambientes rurales la música popular, igualmente vocal, es también cosa de especialistas, varones o mujeres, y son escasos los cantos en grupo. Se interpreta normalmente con voz de solista, o bien en forma responsorial, mediante pregunta y respuesta entre solista y coro unísono. Es habitual el acompañamiento de la palmada en el acento principal del compás binario, al que se añade el pandero o la pandereta, de piel montada sobre un bastidor de madera.

El repertorio folklórico se compone sobre todo de canciones de boda, canciones de amor, cuentos épicos y danzas en fila. Existen también canciones de trabajo y de viaje en caravana, con el característico ritmo del camello *(huda),* así como can− tos religioso−extáticos. Se acompañan de vihuelas y laúdes elementales, así como

:1 de instrumentos de percusión.

ir

I El laúd *('ud)* es, sin duda, el instrumento árabe más señalado. Antiquísimo −se I remonta al segundo milenio antes de nuestra era−, los árabes lo tomaron de los

!

77

persas y, junto con el rabel *(rabab),* desde España lo transmitieron a Europa en la Edad Media. Los hay de muchas clases, siendo muy conocido el *tunbur,* de mástil largo y dos o tres cuerdas, una de ellas bordón.

Otros artefactos musicales muy característicos son el *qanum,* salterio de tabla con muchas cuerdas; el *santur,* un dulcémele o cítara percutida, de la que deriva el cimbalom húngaro; chirimías y varios tipos de flautas, verticales o traveseras; y diversos instrumentos de percusión, como tambores, pequeños timbales, castañue− las metálicas, cimbalillos de cobre, etc.

2. EL ÁFRICA NEGRA

En términos generales, el África Negra es el África subsahariana, un verdadero mosaico de pueblos cuyo agrupamiento en Estados territoriales es en su mayoría artificial y data de la época de la descolonización. En la actualidad, sus socieda− des experimentan un proceso de rápida transformación: el éxodo rural ha provo− cado una urbanización acelerada, y las ciudades concentran ya la cuarta parte de la población; sin embargo, en 1950 más del 95 % era rural, y todavía hoy man− tiene las tradiciones tribales fuertemente arraigadas.

Indicador del fraccionamiento son las lenguas, de las que, sin contar las semíticas septentrionales, se hablan más de mil, clasificadas en tres familias. La *ioi−san* agru− pa a los bosquimanos y los hotentotes del Sur que, con los pigmeos ecuatoriales, son los pueblos más arcaicos del Continente. La *nigero−congo/eña,* ligada a la gran migración bantú, comprende las ochocientas que se hablan en el África ecuatorial y meridional. Por último, la familia *ni/o−sahariana* ocupa la zona del sahel y parte del África oriental.

En todo caso, los pueblos del África Negra comparten una cultura musical y unas prácticas de rasgos bastante homogéneos. Uno de los más destacados es el carácter participativo de la ejecución musical, que se percibe en el uso generaliza− do del canto colectivo, en el acoplamiento rítmico entre intérpretes y oyentes, e incluso en la estrecha relación entre la música y la danza.

Como, por otra parte, todo el repertorio africano es de transmisión oral, y no hay trabajo ni función que no lleve aparejada la expresión musical adecuada al caso, la música está sujeta a la recreación comunitaria, y la improvisación y la variación están muy desarrolladas.

Ello no significa ausencia de intérpretes profesionales, los cuales poseen a veces un estatuto social bien determinado y llegan a constituir algo parecido a las castas. Sin embargo, aunque puede haber aprendizaje sistemático, no hay una verdadera

78

teoría musical, sino la práctica de variaciones en torno a temas convencionales, porque la interpretación es mucho más importante que la creación.

La norma es el canto o la ejecución instrumental en grupo; pero compleja: polifónica cuando se trata de interpretación vocal, y polirrítmica cuando es

¡ intrumental. La combinación de elementos contrapuestos se extiende también a la forma, frecuentemente responsoria!, entre un corifeo y un coro, que repiten y mo− difican una y otra vez unas cuantas frases breves.

En la melodía, las escalas utilizadas son muy variadas, frecuentemente heptatónicas o pentatónicas con intervalos aproximados a las segundas mayores y a las terceras menores; apenas se encuentran intervalos más

pequeños, del tipo de las segundas menores. Así que la música negra resulta familiar al oído occidental, ya que, a pesar de la variedad de sus escalas, encaja con facilidad en el esquema

] diatónico que sirve de base a la música europea.

; Es el ritmo el elemento de más complejo desarrollo. En general, los compases que se aplican son binarios, ternarios y binarios compuestos; ahora bien, no es fácil encontrar interpretaciones instrumentales de una sola línea rítmica: lo normal es la interacción de líneas independientes, que arrancan en un punto distinto, pero evolucionan en el marco de un principio rector, señalado ordinariamente por un tambor que marca el pulso.

I

I

La percusión alcanza tal importancia que los mismos instrumentos melódicos tienden a asumir el carácter de percutivos. Los xilófonos y cuerdas pulsadas tienen mucho más relieve que las cuerdas frotadas y dobles lengüetas.

I

I

El patrimonio instrumental de que disponen las culturas africanas abarca una gran diversidad de tipos, muchos de ellos de origen autóctono. Sin em− bargo, todavía es más notable el virtuosismo de los músicos y su facultad de imprimir a la percusión propiedades casi melódicas y de lenguaje instrumen− tal. A ello coopera el hecho de que, en África, la música y el habla se hallan estrechamente unidas, porque en ésta los tonos poseen significado léxico. Lo que permite a los silbatos y los tambores, por ejemplo, no sólo transmitir se− ñales codificadas, sino verdaderas frases equivalentes a las de la lengua

hablada.

Existen membranófonos de todas las formas y tamaños, dispuestos en horizon− tal y en vertical, de suelo y de axila, tañidos con las manos y con palos; hay incluso carillones de tambores, afinados para tocar melodías.

Numerosísimos son asimismo los idiófonos, tanto de percusión como de agita− ción, rascadores, semillas atadas a los tobillos de los danzantes, etc. Los más inte−

!

;'

¡;

1. 79

resantes son dos idiófonos, específica mente africanos, productores de melodías: el *ba/afo* y la *mbira* o *sonzo.*

Ésta consta de una serie de hasta 30 lenguetas de metal o bambú, fijadas a una caja resonadora mediante un puente, que se tocan con los pulgares. El *ba/afo* es el nombre genérico de una enorme variedad de xilófonos con resonadores, en espe− cial de los precedentes de la marimba centroamericana, que tiene este origen.

En cambio, los cordófonos y aerófonos son más escasos. De éstos, cabe citar cuer− nos y flautas, que se

soplan de lado, y algunos de doble lengüeta por influencia islámica. De la misma fuente proceden los laúdes de la zona del sahel, pues entre los autóctonos sólo merecen mención el arco musical del África meridional, su derivada la *koro* o arpa africana, y varias clases de liras y cítaras de tabla o de barra.

J. El ASIA ORIENTAL

Asia y sus islas constituyen un enorme continente de países extraordinariamente contrastados desde el punto de vista geográfico y cultural. Aun dejando aparte las llanuras y mesetas del Norte (Turkestán, Kazajstán, Siberia, Mongolia), es preciso distinguir en ella dos grandes áreas, designadas ordinariamente con los nombres de Próximo Oriente y lejano Oriente.

El Próximo Oriente es un conjunto de países a los que la civilización árabe o islámica dota de unidad, y en ese sentido agrupa sobre todo a los que se extien− den entre el Mediterráneo y Pakistán. El lejano Oriente es el Asia de las altas ci− vilizaciones de base campesina, cuyos paradigmas son la India y China; una y otra dieron origen a tradiciones musicales bien diferenciadas.

J.1. **la India**

El área que se encuentra al Sur del Himalaya incluye una diversidad de pueblos y lenguas, resultado de las sucesivas invasiones históricas, que sin embargo han dado lugar a un precipitado cultural bastante homogéneo. En ese poso histórico los antropólogos distinguen dos capas: la Gran Tradición y la Pequeña Tradición. la primera incluiría la música codificada y académica, mientras que la segunda sería el marco en el que se desenvuelve el folklore.

la música de la tradición clásica es esencialmente modal: descriptiva yemotiva, pero dentro de un esquema rígido *(raga* = estado anímico), el cual es el único elemento transmisible. Hay miles de *ragas* o temas dados, que determinan las es− calas, los intervalos, el estilo, los adornos..., y que están clasificados en sistemas.

I!

80

"'"'___

Ajustadas a estos moldes, cabe distinguir dos tradiciones clásicas, la *karnática* l−"'" y la *indostánica.* La música *karnática,* considerada la más autóctona, es propia de

los Estados del Sur y se basa en las obras de compositores de los últimos cuatro o cinco siglos. Sigue rígidamente las estructuras musicales heredadas, de modo que la memoria, el virtuosismo técnico, el tempo y el ritmo son las preocupaciones fun− damentales.

La música *indostánica* o septentrional, influida por los islámicos, que invadieron este espacio en el siglo XIII, deja más libertad al intérprete. De él se exige ante todo creatividad y capacidad para la improvisación, por lo que cada *raga* da ocasión a una gran variedad de cantos, con sólo modificar sus ritmos o añadir floreos.

La Pequeña Tradición depende ya de muchos otros factores, como la lengua, la etnia, la secta, la casta, etc. El *folklore musical* más extendido en el subcontinente indio no es el instrumental, por más que los europeos tiendan a relacionarlo con el clarinete doble *(pungi)* del encantador de serpientes, con los tambores y trompetas que acompañan el desfile de elefantes, o con las flautas y platillos del ritual de los santuarios. El auténtico folklore indio es el canto.

Así, por ejemplo, existen conjuntos tribales que entonan canciones antifonales y responsoriales, con armonías

en cuartas y en quintas. En Bangladesh y en Cache− mira se cantan melodías basadas en prototipos análogos a los de las *ragas,* inter− pretadas con voz muy suave, como en la música cultivada. Lo que pasa es que estos cantos apenas han empezado a ser registrados por los investigadores, inte− resados en la tradición culta.

Los instrumentos más usados en la India son los cordófonos, además del viento, la piel y la percusión. De viento, oboes y flautas traveseras, y de piel tambores de diferentes tipos; pero los fundamentales son los de cuerda.

Muy variados, suelen tener tres clases de cuerdas: melódicas, bordones y sim− páticas. El más antiguo es el *bin* indostánico, una especie de cítara de barra con cuatro melódicas y tres bordones, y con un resonador esférico a cada extremo. La *vina* del Sur es un laúd de mástil largo y el mismo número de cuerdas. Pero el laúd más peculiar es el *sitar,* dotado de un ancho diapasón de trastes móviles, con cua− tro melódicas, tres bordones y una docena de cuerdas simpáticas afinadas de acuer− do con el *raga* que se ejecuta.

3.2. Extremo Oriente

Con esta expresión se hace referencia a China y los países adyacentes, carac− terizados por ser culturas de alta civilización, cuyas prácticas musicales están do−

8]

minadas por intérpretes profesionales, aunque existe también un folklore indepen− diente. Así, en China se distingue, desde hace más de mil años, entre música ele− gante *(ya−yueh)* y música de las capas populares *(su−yueh).*

Una orquesta *ya−yueh* cortesana podía superar los 200 componentes, entre can− tores e instrumentistas; éstos, con los más diversos artefactos y distribuidos en el patio según los cuatro puntos cardinales. Ejecutaban básicamente melodías pentatónicas, pero de gran complejidad, sobre textos de alabanza al emperador,

así como música de entretenimiento. i

I

Géneros tradicionales y muy populares son la música procesional de las festivi− dades, el drama musical, el teatro de marionetas y los cuentos amenizados con laúdes y percusión de tambor. De la singularidad de estos géneros pueden dar idea los cuentos, cantados y recitados sobre una métrica irregular, apoyados sobre el batir incesante del tambor, y tan largos que, para narrar uno, se llegan a nece− sitar varios meses, en sesiones de dos horas diarias.

La música vocal tiene en China mayor importancia que la puramente instrumen− tal, que también existe, a base de improvisaciones sobre unos pocos modelos ca− nónicos. El repertorio más característico se interpreta con cítara de siete cuerdas *(qin),* laúd en forma de pera *(p'i−p'a)* y conjunto de cuerda y viento.

Los musicólogos chinos han recopilado el *folklore musical* de las distintas na− cionalidades y lo han clasificado por categorías. Una de ellas se compone de baladas, con melodías pentatónicas y heptatónicas. Otra, de canciones de trabajo de rítmica regular, a solo, a coro, responsoriales y antifonales. En las tierras altas del Noroeste se cantan melodías tetratónicas, unas silábicas y otras melismáticas con tesitura de más de dos octavas.

La cultura musical china, a través de Corea, ejerció su influjo en el Japón, don−

de se asoció al ceremonial de la corte, a la religión, la poesía, el teatro y la danza. El repertorio culto

tradicional se basa en gamas pentafónicas establecidas desde antiguo, articuladas en una rítmica sin tiempos fuertes, pues su interés se proyecta más bien en la sonoridad y los timbres. Se ejecuta con tambores, gong s y muy variados instrumentos de viento; pero el instrumento nacional es el *koto*, cítara solista

¡;¡ y de acompañamiento, con 13 cuerdas y puentes móviles, que se toca con púa.

El *folklore musical* nipón se compone de canciones rituales, festivas, infantiles, de trabajo o de danza. Las de grupo se caracterizan por el compás binario y la reducida tesitura; las de sólo, por ritmos libres y amplia tesitura.

China, India, Islam e incluso Occidente han influido en el Sureste Asiático. De

las tradiciones indígenas procede el *game/án*, conjunto de gong s, tambores y muy

, 82

I

~−

~~

,;~,.

diversos metalófonos que llega a integrar 60 ó 70 instrumentos. El aporte occiden− tal se percibe por ejemplo en Filipinas, cuyas rondallas todavía tocan el repertorio decimonónico español.

4. AMÉRICA

Aunque empezada a poblar en época prehistórica, América debe considerarse en su mayor parte tierra de ocupación reciente. A la llegada de los españoles, su densidad humana era muy débil, salvo en las altas mesetas de Méjico y los Andes, donde aztecas, chibchas e incas habían llegado a organizar una agricultura rela− tivamente evolucionada.

la inmigración europea y la importación de africanos modificaron substancial− mente la estructura demográfica del Continente. En Norteamérica e islas Antillas los indígenas fueron prácticamente aniquilados y se introdujeron esclavos que ori− ginaron el componente negro de estos países, Brasil y las costas del Caribe. y en la del Centro y Sur se produjo un fuerte mestizaje, humano y cultural, que dio lugar al laberinto racial que exhibe en la actualidad.

Por otro lado, la diferente orientación dada a la colonización por las metrópolis europeas que allí actuaron decidió la división cultural del Continente en dos con− juntos, los cuales a grandes rasgos corresponden a los nombres de latinoamérica y América Anglosajona, con los que se designan de manera convencional.

4.1. **Los amerindios**

los pueblos indígenas sólo se mantienen con una relativa personalidad cultural en las áreas periféricas. Es el caso de los *quechuas* y aimarás de la banda andina, los *onas* fueguinos o los de la cuenca amazónica en América del Sur, y los *pieles roías* de las praderas o los *indios pueblos* del Oeste y Suroeste de los Estados Unidos respectivamente.

A pesar de que se trata de sistemas culturales independientes, pueden destacar− se en ellos algunos rasgos

comunes. Su expresión musical es casi exclusivamente homofónica, y preferentemente vocal con acompañamiento de percusión. Reacios a la improvisación, sus melodías se han transmitido invariables, por tradición oral, como parte de los rituales o para el acompañamiento de danzas.

Es más, entre los indios de las praderas de Norteamérica se castigaban los errores de interpretación, lo que se explica por el carácter básico que tiene el ceremonial en las comunidades humanas primitivas, en las cuales las prácticas musicales po−

83

seen funciones muy determinadas, para las curaciones y hechizos, la guerra, el juego ritual, las ceremonias sociales y las reuniones, las narraciones, etc. El valor de la canción estriba en su poder propiciatorio, más que en su belleza, por lo que un cambio altera el rito y anula su objetivo.

En las culturas que conservan estilos más arcaicos, como las del Amazonas o Tierra de Fuego, la música más sencilla consiste en la repetición de un par de fra− ses con dos, tres o cuatro notas. Entre los indios de las llanuras norteamericanas se dan las formas estróficas, asimismo repetitivas, con escalas penta o tetratónicas y perfil melódico descendente. los *indios pueblos* poseen mayor riqueza de escalas, muchas de ellas diatónicas, y formas complejas sin repetición de estrofas.

las comunidades indígenas de Hispanoamérica, más evolucionadas, combinan ya sus tradiciones musicales con importantes aportaciones de la cultura occidental, como se percibe en el uso de muchos instrumentos cordófonos y aerófonos de ese origen, o en la presencia de estilos polifónicos vocales e instrumentales. Así, en el espacio de la antigua civilización *maya* se han adoptado violines, arpas y guita− rras de construcción artesana, con los que se acompañan melodías occidentalizadas.

Formas musicales hispánicas, e instrumentos europeos más o menos adaptados, abundan igualmente en el altiplano andino. Este área conserva, sin embargo, una tradición musical de fuerte personalidad −y gran atractivo−, caracterizada por la escala pentatónica anhemitónica, las melodías de aire majestuoso y largas no− tas, yel sonido de flautas primitivas como la *quena* y los *sikuris* −flautas de Pan de escala incompleta que exigen la coordinación de dos intérpretes−.

En este espacio la polifonía para voces e instrumentos se ejecuta a menudo en terceras paralelas −como ocurre en el *bailecito* o en la *vida/a*−, recordando ras− gos del viejo folklore español. Pero se mantienen con vigor modelos prehispánicos puros, tanto en canciones −caso del *yaraví*−, como en las músicas para danzas −caso del *huayno* o el *sanjuanito*−.

El *bailecito* es una danza de pareja en tempo vivo. Sus melodías, que incorporan el pentatonismo y la bimodalidad característicos de los Andes, se cantan con versos de seguidilla o se tocan con flautas, violín, arpa, acordeón..., acompañados de charanguito, guitarra y bombo. la *vida/a* es un género de canción colectiva cuya música, aplicada a estrofa s con forma de copla, refleja igualmente los sistemas tonales indígenas.

El *yaraví* es un lamento amoroso, de compás ternario y tempo lento, pentatónico y bimodal, que se canta de ordinario con textos quechuas. El *huayno* peruano, como el *sanjuanito* ecuatoriano, es una danza colectiva típica, de compás binario y melodías sincopadas; comparte con los otros géneros el bimodalismo, que resul− ta de la alternancia de tonos separados por una tercera menor.

84

¡'·

−−−

4.2. Iberoomérica

La extraordinaria variedad del folklore iberoamericano propiamente dicho de− riva, no solamente de la amplitud y complejidad regional del Continente, sino tam− bién de las distintas etnias que se hallan en el origen de su población. Además de las amerindias, aludidas en el apartado anterior, han de tenerse en cuenta las herencias ibérica y africana, aunque a menudo se encuentren mestiza das también.

La herencia ibérica se percibe en muchos de sus rasgos: en las escalas diatónicas mayores y menores, con armonías que alternan los acordes de tónica y dominante; en el compás ternario, tanto simple como compuesto; en las formas, estróficas y versificadas con métrica regular; en los cantos, sean antifonales, sean polifónicos en terceras y sextas paralelas; en los temas, líricos, burlescos y religiosos relacio− nados con el calendario litúrgico o los santos patronos, etc.

El repertorio folklórico iberoamericano incluye coplas, rondas, alboradas, ro− mances −muchas veces en sus formas originales−, villancicos, seguidillas, jotas, fandangos..., y conserva piezas que ya se han perdido en la Península Ibérica.

También mantiene la costumbre de la improvisación y el trovo o concurso de ingenio entre dos cantantes, práctica que se pone de manifiesto en la *milonga* argentina, el *seis de controversia* puertorriqueño, la *porfía* venezolana, el *desafío* brasileño...

Otras veces incorpora y adapta danzas y ritmos europeos. Entre éstos el más sobresaliente es el vals, del que derivan, por ejemplo, los *pasillos* de Colombia, Ecuador, Venezuela y Centroamérica, del mismo modo que los conocidos *valsecitos criollos* de la costa peruana.

Pero abundan los tipos de canción y de danza que, aunque de remota raíz ibérica, son exclusivos del Nuevo Mundo. A modo de ejemplos, entre las primeras cabe citar el *corrido* mejicano, un derivado del romance en cuartetos octosílabos; las *toadas* de Brasil y las *tonadas* del Cono Sur, cantos en modo mayor que se acompañan de guitarra; e incluso las *habaneras* cubanas y las *modinhas* brasile− ñas, canciones sentimentales posteriormente extendidas por España y Portugal.

Y, entre las danzas, los bailes de pareja derivados de la tradición colonial, como las *cuecas* de Bolivia y Chile, y las *zambas* y *gatos* de Argentina; o las danzas colectivas, como los distintos *sones* de Méjico y Guatemala, y el *joropo* de los lla− nos de Colombia y Venezuela.

En estos últimos países, lo mismo que en Brasil y las Antillas, el legado musical del Continente Negro es además particularmente perceptible. La herencia negra se

85

~

muestra en rasgos tales como la creación de piezas a partir de la repetición de una breve unidad rítmica −basada a veces en el léxico africano arcaico−; en los di− seños en forma de pregunta y respuesta entre solista y coro; en las escalas penta y hexatónicas; en los ritmos complejos de pulso mantenido y protagonismo de la percusión, a base de tambores y sonajeros; en la afición a los instrumentos del tipo de la *marimba*..., y hasta en los temas y la mitología.

A este grupo pertenecen, en Brasil, las *sambas* y *batuques*, bailes de cuadrilla y patrón responsorial con orígenes en Angola y el Congo; la *capoeira*, danza ri− tual de combate, asimismo responsorial, ejecutada por hombres solos y acompa− ñada con sonajeros y arco musical; los cantos rituales del *candomble* y la *macumba*... En las costas del Caribe, los *cantos de pilón* venezolanos o el *tamborito* paname− ño, cantado éste

por mujeres. En Santo Domingo el *merengue,* en Puerto Rico la *bomba* y la *plena,* en Cuba los *son es,* las *congas,* las *rumbas* y tantos otros.

4.3. Norteamérica

América Anglosajona es también, en realidad, mosaico de culturas, aunque poco mestizadas, por la tendencia de los inmigrados −europeos del Norte, Centro y Sur, negros forzados, asiáticos del Próximo y del Extremo Oriente−− a formar co− munidades separadas. Y, sin embargo, el *folklore musical* más interesante es el que se deriva del contacto intercultural, precisamente con la población de origen afri−

cano.

En efecto, si bien los distintos grupos de inmigrantes llevaron consigo sus músi− cas al Nuevo Mundo, fueron los negros quienes más contribuyeron a crear un es− tilo específica mente americano. Forzados por sus amos a asimilar los cánticos eu− ropeos, los esclavos los tradujeron a sus propios esquemas rítmicos y melódicos, y

r' los transformaron en una música de gran impacto sobre los demás géneros popu− '

rlares. l' Inicialmente, los colonos ingleses de Norteamérica reprodujeron sin más los estilos : campesinos de las Islas Británicas, baladas, canciones líricas, música de baile to− .cada con fídulas y flautas. Hasta tal punto es así, que importantes colecciones de

folklore musical anglosajón −las baladas de Francis J. Child, las canciones y dan− zas de Cecil Sharp− se han recopilado justamente en las áreas rurales de Kentucky, donde los descendientes de los colonos conservaban en su pureza original baladas que dos siglos antes se habían cantado en las campiñas británicas.

De esa raíz, fuertemente influida por la intensidad y el ritmo caliente de la mú− sica negra, surgió entre los blancos del Sur la *country and western music,* a prin−

86

−

!

cipios del siglo XX. Su repertorio, registrado desde los años 20 en discos de gra− mófono, se compone básicamente de viejas baladas y danzas, acompañadas por banjos, violines y guitarras.

Cien años antes, había empezado ya a formarse un *folklore musical* específicamente negro, a base de *worksongs, spirituals, gospels* y, sobre todo, *blues.* Los dos primeros son cantos responsoriales, acompañados de palmadas o sencillos instrumentos de percusión, y polifonías de tipo africano. Los *gospels* son himnos evangélicos, alterados por la introducción de ritmo, gritos, síncopa s y *blue notes.*

Las *blue notes* son el elemento más característico −y fascinante− del *blues.* Los negros, al tratar de adaptar su sentido pentatónico al sistema tonal europeo, en− contraban dificultades en los grados tercero y séptimo de la escala, que entonaban unas veces como tercera (o séptima) menor y otras veces como tercera (o séptima) mayor. El resultado fue una escala mayor cuyos grados tercero y séptimo estaban rebajados o bemol izados −las notas *blue*−, y una ambigüedad emocional entre la alegría y la tristeza que suelen sugerir las tonalidades mayor y menor.

Precisamente esta simultaneidad de sentimientos es el rasgo distintivo del *blues,* un canto dolorido, que interpreta un solista sobre la base de los tres acordes básí− cos −tónica, subdominante y dominante− y un

esquema de doce compases, cuyo último verso resuelve con un giro humorístico la tristeza de fondo. En paralelo, la simultaneidad entre intervalos mayores y menores provoca disonancias típicas −luego heredadas por el *iazz*−, en las que la nota *blue* funciona como previa a la resolución.

BIBLIOGRAFíA PARA AMPLIACIÓN

GRaVE: *The New* Grove *Dictionary of music and musicians.* Macmillan, London 1980.

MALM, William P.: *Culturas musicales del Pacífico, el Cercano Oriente* y *Asia.* Alian− za Editorial, Madrid 1985.

NEnL, Bruno: *Música folklórica* y *tradicional de los continentes occidentales.* Alianza Editorial, Madrid 1985.

TRANCHEFORT, Franc;:ois−René: *Los instrumentos musicales en el mundo.* Alianza Editorial, Madrid 1985.

Tema 5: el Ars Nova

Enumerar: Formas musicales del Trecento Italiano.

Los tres tipos de composicion proofana italiana representativos del Trecento son el Madrigal, la Caccia y la Ballata.

El **Madrigal**: es una composicion polifonica normalmente a dos voces. Sus textos sonpoemas idilicos, pastoriles o satiricos(el madrigal fue la primera forma de poesia distintivamente italiana para la que se escribio musica polifonica).

La **Caccia**(literalmente caza): es una composicion polifonica a tres partes, poniendose las dos veces superiores en forma de canaon. La parte ams grave, como no solia tener texto, presumiblemente era instrumental. Los textos son descriptivos y relacionados con la naturaleza, con dialogos, exclamaciones y sonidos onomatopeyicos.

La **Ballata**: es una composicion polifonica que se parece al vireli frances. El estilo musical es mas sencillo que el de las formas anteriores. Esta mayor simplicidad relfeja, sin duda, el origen de esta forma como canción de danza.

Definir: El motete isoritmico

Asimilar:

Las innovaciones del Philippe de Vitry

Philippe de Vitry aporto al aspecto ritmico las siguientes innovaciones, las cuales permitieron una organización ritmica a mayor escala:

- Amplio las reglas franconianas que regian la relacion entre longas y breves, y las aplico a las relacion entre breves y semibreves y entre minimas y semiminimas.
- Admitio la division de los valores, de manera que dio entrada a ritmos binarios y todas las posibilidades de combinatoria con los ternarios. Dicho de otro modo: institucionalizo el ritmo binario.
- Invento los signos de medida, es decir, los indicadores de compases.

El estilo frances del final del Ars Nova

Ars Subtilior, arte mas sutil, es la denominacion para el estilo de la musica francesa de finales del siglo XIV. Otra denominacion es musica de estilo manierista. Este tipo de musica la interpretaban musicos profesionales, en ambientes cultos.

Las caracteristicas mas representativas de este *Ars Subtilior* son la gran complejidad ritmica y de notacion.

- la gran complejidad ritmica se aprecia en:
    - el uso de combinacion de patrones de diferentes medidas(combinar el 6/8 y el ¾).
    - El maximo de independencia ritmica de las diferentes voces en las composiciones polifonicas. Ello da la sensacion de que no existe una organización metrica coherente. No obstante, los ritmos de todas als voces convergen en fuertes cadencias al final de las frases.

Por todo ello se dice que esta complejidad ritmica, tan caracteristica de finales del siglo XIV, solo es comparable a la complejidad ritmica que aparece en el siglo XX.

- la gran complejidad notacional se aprecia en:
    - la forma de anotar los ritmos.
    - La forma de la disposicion de los pentagramas que, a veces, resultaban un tanto rebuscadas.

La musica ficta

Este termino de musica ficta o musica falsa se utilizaba como contraposicion al de musica vera o verdadera. Y se refiere a las notas alteradas que no se escribian.

El termino empieza a usarse en el siglo XIII cuando el teorico Johannes de Garlandia(1195−1272) la define como la musica falsa surge a la vida cuando convertimos en semitono a un tono y viceversa.

Los teoricos del siglo XIV empezaron a codificar las reglas para el uso de las alteracion, tanto desde el punto de vista teorico como el armonico, reglas que los compositores no aplicaban con rigor, por ello, acabaron admitiendo que la musica ficta se podia usar por dos motivos: por causa necessitatis o por causa pulchritudimis (necesidad o belleza).

Ejemplos de reglas melodicas: para evitar el tritono melodico FA−SI, el SI ha de bemolizarse, siempre y cuando a partir del SI la melodia fuese descendente. si hay un Si entre dos LA el SI ha de ser bemosl, de la misma manera que si hay un FA ente dos SOL ha de ser sostenido.

Ejemplo de regla armonica: si en el desarrollo del contrapunto surgen quintas y octavas disminuidas, deberan aumentarse un semitono para que sean justas.

El hecho de que los compositores, y sobre todo a partir del siglo XIV, usaran las alteraciones con gran libertad, resulto perjudicial para la pureza de los modos eclesiasticos.

En numerosos manuscritos se relaciona la muscia ficta mas con la muscia instrumental que con la musica vocal.

TEMA 1: LA MONODIA RELIGIOSA MEDIEVAL.

- **INTRODUCCIÓN.faltaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa**

- **LA LITURGIA ROMANA.**

Anteriormente al siglo VIII, las iglesias de las distintas areas de Occidente, al desarrollarse de forma aislada, fueron conformando ritos litúrgicos independientes. De las primitivas liturgias las mas importantes son las Galicana, la Mozarabe, la Ambrosiana y la Romana.

La liturgia Galicana estuvo vigente hasta finales del siglo VIII. La Mozarabe o Hispanica hasta principios del siglo XI. Y la Ambrosiana o Milanesa aun esta vigente, siendo la unica de estas liturgias primitivas que no absorvio la Liturgia Romana.

Como el estudio del canto gregoriano no se puede separar dela liturgia en la cual tiene lugar, es necesario conocer los esquemas generales de la Liturgia Romana.

La **Liturgia Romana** consta de dos servicios principales: el OFICIO y la MISA.

Los **oficios** son las horas fijas de rezo que quedaron codificadas en la Regla de San Benito, escrita hacia el año 535: *Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Visperas y Completas.*

Los Oficios mas importantes, musicalmente hablando, son *Maitines*(hora en la que se incluye los cantos mas antiguos de la Iglesia, *Laudes* y *Visperas* (unica hora que admitia el canto polifonico cuando este se desarrollo).

Los cantos de los Oficios son: el canto de salmos con sun antifonias; el canto de himnos y canticos y el canto de pasajes de las Escrituras, con sus responsorios. El libro litúrgico que contiene los cantos gregorianos del Oficio se llama **ANTIFONARIO**.

La **Misa** es el servicio principal de la Iglesia Catolica. El libro litúrgico que sontiene los cantos gregorianos de la Misa se denomina **GRADUAL**.

En el rito de la Misa hay partes fijas (**ORDINARIO**) y partes variables (**PROPIO**). Los cantos gregorianos de la Misa toman el mismo nombre que las partes del rito, por eso hablamos de Cantos del Propio y Cantos del Ordinario.

	PROPIUM	ORDINARIUM
Ritos de Introducción	Introito	Kyrie Gloria
Liturgia de la Palabra	Epistola Gradual Aleluya o Tracto Evangelio	Credo
Liturgia del Sacrificio	Ofertorio Comunion	Sanctus Agnus Dei Ite Missa est o Benedicamus

- **LOS CANTOS GREGORIANOS.**

Recitativos:son formulas melodicas que se utilizan para las lecturas y las plegarias, es decir, son los cantos a medio camino entre la palabra cantada y hablada. Se recita sobre un la o un do (notas de recitacion) y cuando se quiere destacar una palabra importante esa notra se desliza hacia una inferior o una superior. Normalmente se empieza la recitacion con dos o tres notas de apoyo y la frase finaliza en una pequeña cadencia.

Tonos salmicos: son formulas melodicas mas desarrolladas que se utilizan para cantar los salmos (los salmos son los poemas del Libro de los Salmos de la Biblia). Cada escala modal tiene su propio tono de salmo, es decir, su propia formula melodica. La estructura del canto de salmos es la siguiente: initium, tenor, mediato, tenor y terminatio.

Antifona: este es el tipo de canto mas numeroso. Una antifona es una melodía breve, en estilo silabico, que sirve de estribillo al cantar los versos de un Slamo o de un Cnatico. Las antifonas de los Canticos son mas elaboradas que las antifonas de los Salmos.

Los cantos antifonales del Propio de la Misa son el canto de **Introito**, del **Ofertorio** y de la **Comunion.**

Ademas, existen antifonas independientes. De estas, las mas importantes son las cuatro antifonas marianas o antifonas votivas (ejemplo: *Salve Regina*) que se cantan en Completas.

Responsorio breve: es un canto−respuesta breve, de un verso, uqe canta el solista y repite el coro antes de una oracion. También un responsorio es una breve sentencia que el coro canta al final de la lectura.

Responsorio prolijo: es un canto−respuesta muy elaborada, con extensos melismas, cuyo texto son comentarios o respuestas de meditacion a las lecturas. El **Gradual**, canto que sigue a la primera lectura en el rito de la Misa, es el canto de meditacion mas tipico. Al principio se le llamaba Responsorio. Los graduales son los cantos mas elaborados y melismaticos de todos los cantos gregorianos.

Aleluya: es un canto de aclamacion antes de la lectura del Evangelio. Su texto consiste en la palabra aleluya (del hebreo Hallelu Jah = Alabanza a ti, Jehová) seguida de un verso que suele tomarse del Libro de los Salmos. Sus melodias son melismaticas y el rasgo mas característico es el melisma conocido como jubilus con el que concluye el canto de la propia palabra aleluya. Es un canto responsorial. En determinados dias del año litúrgico en vez de cantar el Aleluya se canta el **Tracto**, que es otro canto responsorial del Propio de la Misa.

Himno: un himno es un poema religioso no biblico, de carácter popular. Los himnos se cantan en los Oficios y nunca han ganado un lugar oficial en la liturgia de la Misa. Ella se debe a que el canto de himnos ha estado siempre sujeto a una gran controversia, precisamente por su carácter no biblico.

Cantos del Ordinario: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei.

- **CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ESTILO MUSICAL.**

Las características generales que definen el estilo muscial del canto gregoriano son las siguientes:

El ambito:

El conjunto de los cantos gregorianos tiene el mismo ambito que la tesitura de voces masculinas, desde el Sol 1 al La 3.

Lo normal es que los cantos comprendan un ambito de 7ª, 8ª e incluso 9ª. No obstante, existe también un numero bastante grande de cantos con ambitos mas restringidos, de quinta o de sexta.

En general, los cantos mas antiguos, que suelen ser los mas sencillos, son los que tienen ambitos estrechos.

Los intervalos:

Las progresiones melódicas del canto gregoriano son principalmente conjuntas.

El movimiento disjunto mas normal son los saltos de 3ª. También son normales los intervalos de 4ª. Por el contrario, los saltos de 5ª son escasos, sobre todo, si el movimiento es descendente. Sin embargo, algunas melodias comienzan con un salto de 5ª ascendente.

Saltos intervalicos mayores de una 5ª son muy raros, incluso en composiciones tardias. De hecho el salto de 8ª en mitad de una frase no tiene lugar en este estilo. No obstante, pueden aparecer saltos de 8ª (y también de 6ª) como intervalos entre dos frases (intervalos muertos).

Los diseños melodicos:

En terminos generales se dice que el diseño del canto gregoriano es en forma de arco: elevación gradual hasta la cima del arco , y, a continuacion, un progresivo descenso hasta la cadencia.

No obstante, el perfil melodico de muchos cantos se desvia de esta norma general. Así, por ejemplo, nos podemos encontrar frases cuyo diseño es un arco invertido, teniendo el punto mas bajo justo en el centro de la melodía, o frases cuyo perfil melodico son arcos incompletos, estando el extremo mas agudo al principio o al final de la frase.

Así pues, el perfil melodico del canto gregoriano presenta tal numero de variaciones que es imposible hacer una clasificacion bajo este criterio.

Las cadencias:

En el canto gregoriano existen giros melodicos tipicos para finalizar la frase, comno por ejemplo un cierre en sentido descendente a travces de un 2ª o salto de 3ª.

Cuando se llega a la nota final a través de una 2ª, el semitono inferior no aparece nunca. No obstante, el semitono superior a la nota final solo aparece en determinados modos.

La relación texto−musica:

Los estilos basicos de cantos gregorianos según la relación texto−musica son el recitativo litúrgico y composición libre.

a. en el recitativo litúrgico una misma formula musical sirve para cantar textos diferentes. La formula melódica consta de una sola nora, la llamada *nota recitativa*, con inflexiones arriba o abajo para marcar los finales de las frases o semifrases.

b. en el estilo de conposicion libre, cada texto tiene su propia melodía.

Dentro de cada uno de estos dos estilos basicos hay diferentes grados de complejidad, utilizandose los siguientes terminos para indicar el estilo de un pasaje o un canto entero: *silábico* (a cada sílaba de texto le corresponde una nota), *neumatico* (a una sílaba de texto la corresponde un neuma o grupo reducido de notas) y *melismatico* (pasajes largos cantados sobre una sola sílaba).

Los estilos designados por estos tres terminos no tienen limites claros. De hecho muchisimos cantos son una mezcla de dos o incluso de los tres estilos.

- **LA EXPANSION DE LA LITURGIA EN LA BAJA EDAD MEDIA.**
- **INTRODUCCIÓN.**

El período de difusion del canto o expansion de la liturgia, se produce a partir de finales del siglo VIII y principios del IX. Esto sucede por motivos políticos: los reyes francos (y entre ellos el mas importante, Carlomagno), para conseguir la unidad política de sus territorios, impulsaron la unidad religiosa, unificando las iglesias, uniformando sus ritos. Es cuando el rito de la Iglesia Romana se impone en el resto de la Iglesias del Imperio Carolingio.

Las consecuencias musicales de esta difusion fueron enormes:

- el estilo musical varia: los cantos de hacen mas expresivos al modificarse la linea melódica en la que aparecen mas saltos, en especial los de 3ª.
- Se amplia el repertorio considerablemente.
- Se producen nuevos tipos de cantos, como los Tropos, las Secuencias y los Dramas Litúrgicos (o adiciones tardias al repertorio de los primeros siglos).

Esta expansion de la liturgia romana coincide con dos hechos importantisimos: la aparicion de la polifonia y surgimiento de la cancion profana.

- **LOS TROPOS.**

La practica de tropar, o de alargar un canto, para darle mayor solemnidad, se inicia con la imposicion del rito romano en toras las iglesias del Imperio Carolingio. Florece en las iglesias monasticas durante los siglos X y XI, y gradualemente se deja esta practica en el siglo XII.

Según el procedimiento empleado para alargar un canto, los tropos se clasifican en:

- Tropo de desarrollo: cuando una melodía se alarga añadiendole melismas.
- Tropo de adaptación: cuando se alarga un texto introduciendo palabras nuevas en las secciones melismaticas del canto.
- Tropo de interpolacion: cuando una melodía se alarga intercalando texto y musica nuevos, que, evidentemente, debia de estar en el mismo estilo quela del canto que se desea tropar.

- **LAS SECUENCIAS.**

Las secuencias son los cantos que se originan cuando a las partes melismaticas del Aleluya se le acoplan textos. Son, por tanto, un tipo de tropo. Prontamente, estas secciones melismaticas procedentes de cantos de aleluya, se convierten en cantos independientes.

Cuando a partir del siglo XIX (epoca que comienza el Período de Restauracion del canto gregoriano), los musicologos han acudido a las fuentes manuscritas que se conservaban desde la Edad Media, y han analizado su musica, se ha sabido que se compusieron mas de 4.500 secuencias y que los textos de estas composiciones de nueva creacion eran muy populares, como historais de santos o milagros o acontecimientos historicos. Tal vez por esta razon, el Concilio de Trento, cuando en el siglo XVI depuro la Liturgia, considero que las secuencias no eran aptas para cantarse dentro de ella.

La importancia hitorico−musical de las Secuencias, cantos que, sin duda, sirvieron para dar tienda suelta a la capacidad creativa de los compositores, es dobre:

1º) Hizo que los fieles pudiesen participar mas activamente en el Cnato Litúrgico, practicamente reservado a la Shoca Cantorum.

2º) Las melodias, superando el ambito de la modalidad, aceleraron el camino hacia la moderna tonalidad M y m.

- **LOS DRAMAS LITURGICOS.trabajoooooooooooooooooooooo**
- **ASPECTOS TEORICOS RELACIONADOS CON EL CANTO GREGORIANO.faltaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa**
- **LOS COMIENZOS DE LA NOTACION.**
- **LAS ESCALAS MODALES.**

Tema 10: la muscia de la reforma y contrarreforma.

Enumerar: formas musicales religiosas del siglo XVI en Alemania.

- **Coral luterano.**

Es el himno estrofico congregacional tipico de la iglesia lutrana. Esta forma musical estaba destinada para que la cantase el pueblo. Eran cantos monodicos y el texto se disponia en estrofas.

Las primeras colecciones monodicas de corales luteranos aparecen muy tempranamente, en el 1524. el propio lutero escribio muchos textos de corales y tambien se le atribuye el haber compuesto melodias para sus textos.

El estilo musical de los primeros cantos religiosos protestantes alemanes era practicamente el mismo que el del canto gregoriano y el delos cantos populares. Los textos eran traducciones del latin a la lengua vernacula, o tabien textos nuevos acoplados a melodias ya conocidas. La melodia de los corales procedia de canciones profanas y religiosas ya conocidas.

- **Coral polifonico.**

Es la version polifonica del coral monodico. En las antologias de corales polifonicos qnue se publicaron en el siglo XVI se aprecia que el estilo no es uniforme, pues aparecen:

- corales polifonicos en l soq ue el coral monodico ya existente se coloca en la voz del tenor y en notas largas y el resto de voces se desarrollan con motivos independientes, sin apenas empleo de la imitacion.
- Corales polifonicos en losq ue cada frase del coral es imitada por todas las voces.
- Corales polifonicos de estilo simplificado donde la melodia coral monodica ya existente se coloca en la voz superior y el resto de voces se articulan según una textura homorritmica, siendo el resultado una sucesion de acordes.

En la interpretacion de corales lo normal era alternar estrofas del coral polifonico cantadas por el coro, a veces doblado por instrumentos, con otras estrofas cantadas por los fieles al unisono, sin acompañamiento.

- **Contrafacta.**

El contrafacta es un tipo de coral cuya melodia es la de una canción profana y cuyo txto es sustituido por palabras totalmente nuevas. Esta forma musical surge del recurso comun del siglo XVI de adaptar canciones profanas y composiciones polifonicas a fines eclesiasticos.

- **Motete coral.**

Esta forma polifonica surge del siglo XVI, cuando los compositores alemanes empezaron a emplear melodias de corales tradicionales como material basico para la creacion artistica libre. Así pues, un motete coral es una obra vocal polifonica en el estilo de motete y basada en la melodia de un coral protestante aleman.

Asimilar:

Caracteristicas estilisticas de Palestrina(escuela Romana).

El estilo de Palestrina representa la cima de la polifonia religiosa del Renacimiento.

La aportacion artistica de Palestrina es solo vocal. De sus composiciones religiosas destacan sus misas(alrededor de 100) y sus motetes(alrededor de 375). Su produccion profana se centra en madrigales(alreddor de 140).

Las principales caracteristicas estilisticas de Palestrina que le hancen ser un compositor a imitar porteriormente son las siguientes:

- uso de diseños melodicos como los del canto llano, donde predominan los grados conjuntos y pequeños saltos. Por ello a su melodia se la define de pureza de linea.
- Uso de la imitacion. De hecho es el representante maximo del estilo imitativo, que es justamente loq ue define a toda la polifonia del siglo XVI. En la musica de Palestrina todas las voces tienen igual importancia.
- No utiliza el cromatismo. En este sentido se aparta de las innovaciones delos compositores progresistas de su epoca.
- Uso de las escritura a cuatro voces. En este sentido tambien se aparta de la costumbre de la epoca de escribir a cinco o seis partes. Su sonoridad homogenea da la sensacion de equilibrio y proporcion.
- Uso de diferentes tecnicas de composicion de misas: misas de *cantus firmus*, misas de *parodia*, misas empleando la tecnica del *canon* y misas en *estilo libre.*

Caracteristicas estilisticas de los motetes policorales (escuela Veneciana).

En Venecia se desarrollo un estilo muscial propio caracterizado, sobre todo, por la suntuosidad, el colorido y el principio concertante.

Este estilo se hace mucho mas evidente en los motetes que en las misas. En esta forma musical es donde se aprecia la evolucion del estilo de la musica religiosa, a partir deml a 2ª mitad del siglo XVI, pues utiliza el principio concertante que se desarrollara ampliamente en el Barroco.

Escribir musica para dos o mas coros, separados entre si era una practica comun desde principios del siglo XVI. No obstante, en Venecia, esta tecnica se desarrollo de forma especial debido, en parte, a las posibilidades del espacio de la iglesia de San Marcos, a la tendencia hacia lo grandioso de los venecianos.

La tecnica policoral veneciana llego a su maximo esplendor con giovanni Gabrieli quien *aumento el numero de interpretes hasta proporciones inauditas: se emplearon dos, tres, cuatro, incluso cinco coros, cada uno con una combinacion diferente de voces agudas y graves, cada uno entremezclado con instrumentos de timbres diversos que se respondian entre si de manera antifonal y alternaban con las voces solistas, a las que se unian en los sonoros e impresionantes climax.*

La obra mas representativa del estilo veneciano es el motete policoral In ecclesiis, de Gabrieli. En esta composicion se utiliza ampliamente el recurso del contraste y oposicion de distintas sonoridades al yuxtaponerse secciones según las siguientes agrupoaciones timbricas:

- Para soprano, o para tenor, apoyados por el organo.
- Para soprano, o tenor, o para soprano y tenor, con coro a 4 voces.
- Para un grupo instrumental a seis partes (tres cornetas, un violin y dos trombones).
- Para alto y tenor con el grupo instrumental anterior.
- Para el grupo instrumental anterior con coro a cuatro voces.
- Para duo de soprano y tenor con dos coros a cuatro voces.
- Para el citado grupo instrumental con dos coros a cuatro voces.

Tema 2: la monodia profana medieval.

Enumerar: Formas de la monodia profana.

Francia.

Las principales formas de canciones de trovadores y troveros son las siguientes:

- **Canso o chanso**(= canción de amor): tipo de canción trovadoresca mas representativo. Ene lla se establecieron los convencionalismos del añor cortes.
- **Sirventes**(=canción de servicio): el trovador era un sirviente, en la corte del señor noble. Así, las canciones cuyo tema era la satira personal, literaria, moral o politica se denominaron sirventes.
- **Tenso**(=disputa): estas canciones, en forma de dialogo, desarrollaban temas, disputas o debates poeticos entre dos trovadores.
- **Pastorela**: tipo de poesia pastoril de gran popularidad cuyo tema es el del caballero con intenciones deshonestas y la campesina.
- **Canción de alba**: en estas canciones se trataba el tema tradicional de la separacion de dos amantes al amanecer.
- **Balada o dansa**: canciones, cuyos textos, normalmente en boca de mujer, invitan a gozar de la vida.
- **Lai**: canción de tipo narrativo al igual que las canciones de gesta(los troveros cultivaron la canción narrativa mas que los trovadores). Se supone que tienen un origen celta. Sus temas estan relacionados con las leyendas del Rey Arturo y los Caballeros de la Tabla Redonda.
- **Rondeau**: tambein se llama carole y ronde. Eran danzas en circulo en las que se alternaba la interpretacion del grupo de los estribillos conlos versos cantados por la persona que dirigia la danza.
- **Ballade**: la ballade fue la forma mas usual de la canción profana francesa. Cualquier texto de ballade se adapta a una forma musical dividida en tres secciones, de las que se repite la primera(AAB).
- **Virelai**: es un tipo de ballade que conservaba el estribillo al principio de la estrofa.

Alemania.

Las formas empleadas por los Minnesingers son practicamente las mismas que las empleadas por los poetas franceses y provenzales. Destaca el **lied** que es el equivalente a la chanso provenzal. El tratamiento del tema amoroso es mas idealista que en las canciones provenzales y francesas.

Italia.

La forma literaria del **lauda** estaba muy relacionada con la **ballata** italiana(el equivalente italiano del virelai frances). La forma, por lo general, esta dividida en tres partes: un ripesa o estribillo, una seccion central con varias estrofas, y la repeticion de la ripesa.

Asimilar:

Caracteristicas musicales de las Cantigas de Santa Maria.

- el estilo melodico es simple y silabico. Los melismas o giros ornamentales sone scasos y cuando aparecen no exceden de tres notas por silaba.
- El movimiento melodico es findamentalmente conjunto. No obstante, la existencia de intervalos de 3ª mayor, hace pensar que las melodias no tuevieran un origen exactamente popular como se penso en un principio. Los intervalos mas amplios aparecen entre las frases.
- Las frases son relativamente cortas y estan definidas por nitidas cadencias.
- La linea melodica tiene una arquitectura de arco. La primera parte de la estrofa se desarrolla en una tesitura mas aguda que el estribillo.
- Hay muy pocas cantigas con un ambito estrecho(ejemplo, de 4ª), caracteristica dela canción popular. Muchas cantigas poseen el mismo ambito, tanto en la estrofa como en el estribillo. La estrofa puede tener un ambito de 5ª hasta 11ª.
- Las melodias estan compuestas principalmente en el modo Dorio(re) y Mixilodio(sol).
- La notacion cuadrada presenta problemas de transcripcion referidos al ritmo. Las canciones en ternario peden no mantener un compas regular. Otras estan claramente en binario.

El estilo de las canciones monodicas en Francia, Alemania e Italia.

Francia.

El ambito, la linea melodia, las progresiones intervalicas y las formulas cadenciales difieren poco del canto gregoriano. Por eso se afirma que la musica religiosa debio tener gran influencia en el estilo melodico de la canción profana.

El estilo, en su mayoria es silabico y los giros ornamentales de 4 o 5 notas, tienden a estar al final de las frases, donde se resaltan las rimas y se fortalece el sentimiento cadencial.

La forma es estrofica. El numero de estrofas es indefinido. Cada estrofa tenia la misma estructura y se cantaban con la misma melodia. Los estribillos son caracteristicos en las canciones de danza y se supone que el grupo entero cantaba el estribillo alternandose con el solista que dirigia la danza.

Al igual que el canto llano, la notacion de las melodias trovadorescas no ofrecia ninguna indicacion de los valores de las notas.

El repertorio de los trovadores y de los troveros comparten muchas caracteristicas comunes. No obstante, el estilo de las canciones troveras tienen un carácter tipico de folk. En terminos generales, las canciones troveras se caracterizan por ser melodias simples, silabicas, de fraseo equilibrado y de gran claridad formal.

Alemania.

El estilo de la canción alemana contrasta con la francesa. Se afirma que el estilo es rigido por tener un ritmo mas marcado y perfiles melodicos mas angulosos, es decor, mayores saltos, con frecuentes progresiones de triadas. Y todo ello contrasta con la gracia mas fluida de la canción francesa y provenzal.

Italia.

Los laude spirituali revelan la influencia del canto gregoriano, de las canciones de los trovadoresy quizas, tambien de la canción folklorica.

Las escalas eran las que corresponden con nuestro modo mayor y menor. Y el ritmo era normalmente el binario.

Tema 3: el nacimiento de la polifonia

Enumerar: primeros estilos polifonicos

IX 2 tratados teoricos ORGANUM PARALELO

−−

X

−−

XI 1 tratado teorico DISCANTO SIMPLE

(Punctum contra Punctum)

1 tratado practico

−−−ORGANUM FLORIDO

XII 4 manuscritos DISCANTO DESARROLLADO

−−−

XII−XIII ESCUELA DE NOTRE DAME

ORGANUM DUPLUM

ORGANUM TRIPLUM

ORGANUM QUADRUPLUM

CONDUCTUS

MOTETE

En el siglo XII aparece en un tratado teorico los primeros ejemplos de canciones polifonicas en uno de los troparios de Winchester. Se llaman troparios porque estan tropados. En uno de ellos aparece los 150 organa. Se opina que a partir de este siglo conmienza la historia de la polifonia.

La musica de estos ejemplos esta anotada en neumas de altura sin líneas, por lo tanto, es muy dificil averiguar los intervalos exactos.

El estilo de estos cantos es el de Punctum contra Punctum o DISCANTO SIMPLE o nota contra nota. En este estilo predomina el movimiento paralelo y aparece el mivimiento contrario en la frase y en los pasajes cadenciales.

Asimilar:

El estilo de Leonin

Pertenece a la segunda mitad del siglo XII. Sus caracteristicas son la alternanci entre el ORGANUM FLORIDO y el DISCANTO DESARROLLADO y tambien la alternancia entre monofonia y polifonia.

El estilo de Perotin

Continuo con la labor de Leonin y llego mas lejos. Donde habia dos voces puso tres y hasta cuatro. Entra ya en principios del siglo XIII.

Los modos ritmicos

A medida que la polifonia se iba complicando, hubo necesidad de crear un sistema de notacion que mostrara los valores de las ntoas. El desarrollo de este sistema de notacion fue una de las realizacion mas importantes de la Escuela de Notre Dame. Y es obra mas de teoricos que de compositores.

Este sistema de notacion al que nos referimos, o **sistema ritmico modal**, se conoce como los **Modos Ritmicos**. Y a la musica anotada según este sistema se la denomino **Muscia Mensurabilis**, es dcir, musica medida. La base de este sistema era una unidad de medida ternaria que los teoricos llamaban *perfectio*, es decir, perfeccion.

El sistema ritmico modal se basa en direfentes patrones o esquemas ritmicos. La mayoria de los teoricos enumeraban un total de seis modos ritmicos y los identifucaban con numeros romanos. Cada uno de estos patrones equivalia a los pies o metros de la poesia clasica.

Los seis modos ritmicos son los siguientes:

Modo	*Pie*	*Equivalencia*
I	TROQUEO: larga breve	
II	YAMBO: breve larga	
III	DACTILO: larga breve larga	
IV	ANAPESTO: breve breve larga	
V	ESPONDEO: larga larga	
VI	TRIBRAQUIO: breve breve breve	

Con estos esquemas o patrones ritmicos se construian unidades ritmicas mas largas. Los patrones repetidos de un modo ritmico crean frases ritmicas llamadas **ordines**(plural de ordo). Los teoricos tambein hicieron una clasificacion de los ordines. Por ejemplo, un ordo perfecto era un patron repetido tres veces, terminando la tercera exposicion en un silencio que reemplazaba la segunda aprte del patron. Un ordo imperfecto era un patron repetido dos veces al que se le añadia un silencio de igual duracion a la primera parte del patron.

Tema 4: el Ars Antiqua

Asimilar:

Evolucion del estilo del motete durante el siglo XIII

El motete evoluciona desde el mismo momento en que surgio:

En un primer momento los motetes estan absados en clausulas sustitutivas y los textos estan en latin.

En un segundo momento se conserva el tenor y se componen nuevas melodias para las otras voces. Así, se podia musicalizar cualquier poesia, en vez de acoplar el texto a las melodias de las voces de las clausulas sustitutivas. Ademas, así tambien habia mas posibilidad de variedad ritmica.

En un tercer momento surgira el motete profano frances:

- la voz inferior, el tenor, utiliza una melodia de canto llano.
- Las voces superiores tendran texto profano, en lengua vernacula.
- Estos textos profanos en el Duplum y en el Triplum eran, casi siempre, canciones de amor. Aunque la tematica estaba relacionada, el carater de los textos diferia.

El motete es el genero emblematico de la muscia medieval y de su relacion analogica con la poesia. Los diferentes textos tratan asuntos conectado entre si: el conjuto de las distintas líneas musicales equivale entonces a una vairedad concordante de la expresion verbal. Hay casos donde la pluralidad de la estructura musical corresponde a una pluralidad de situaciones textuales que a veces concueran y a veces son discordantes(lectura: los textos de los motetes).

Los avances de la notacion en el siglo XIII(notacion franconiana).

Franco de colonia, es el autor que realiza el avance de la notacion codificada a finales del siglo XIII. Codifica un nuevo estilo de notacion.

A mitad del siglo XIII los teoricos empezatron a darse cuenta que el sistema de los modos ritmicos, basado en la notacion brave larga, era insuficiente. Y se empezaron a proponer signos mas concretos que indicaran de forma ams precisa los valores de las notas. Hacia el 1280 aparece la codificacion de un sistema de notacion mas preciso que el de los modos ritmicos. Aparece en al obra Ars cantus mensurabilis(1280) del teorico Franco de Colonia. Este sistema es de gran interes historico, pues es el punto de partida de las futuras evoluciones de nuestra notacion.

Los puntos de partida son los siguientes:

- *Al igual que los modos ritmicos, se basa en division ternaria.*
- *Habian cuatro figuras:*

DOBLE LONGA, LONGA, BREVE Y SEMIBREVE

- *La unidad de tempus(tiempo) era la breve.*
- *Tres breves seguidas constituian una perfeccion y esto equivaldria a un compas de tres tiempos(3/4).*
- *Una breve se podia dividir en tres semibreves de igual valor o bien en dos semibreves de diferente valor.*

Otras novedades son el establecimiento de reglas para relacionar los valores de las figuras y la propuesta de signos de silencio.

87

,

Tema 1: la monodia religiosa medieval.

Enumerar: Formas del canto gregoriano.

- Recitativos: **son formulas melodicas que se utilizan para las lecturas y las plegarias, es decir, los cantos a medio camino entre la palabra cantada y hablada. Se recita sobre un LA o un DO y cuando se quiere destacar una palabra importante esa nota se desliza hacia una inferior o una superior. Normalmente se empieza la recitacion con dos o tres notas de apoyo y la frase finaliza en una pequeña cadencia.**
- Tonos salmicos: **son formulas melodicas mas desarrolladas que se utilizan para cantar los**

salmos. Los salmos son los poemas del Libro de los Salmos de la Biblia. Cada escala modal tiene su propio tono de salmo, es decir, su propia formula melodica. La estructura del canto de salmos es la siguiente, Initium, Tenor, Mediato, Tenor y Terminatio.

- Antifona: **este es el tipo de canto mas numeroso. Una antifona es una melodia breve, en estilo silabico, que sirve de estribillo al cantar los versos de un salmo o de un cantico. Las antifonas de los canticos son mas elaboradas que las antiofnas de los salmos.**

Los cantos antifonales del Propio de la Misa son el canto de Introito, del Ofertorio y de la Comunion.

Ademas, existen antifonas independientes. De estas, las mas importantes son las cuatro antifonas marianas y antifonas votivas que se cantan en Completas.

- Responsorio breve: **es un canto−respuesta breve, de un verso, que canta el solista y repite el coro antes de una oracion. Tambien un responsorio es una breve sentencia que el coro canta al final de la lectura.**
- Responsorio prolijo: **es un canto−respuesta muy elaborada, con extensos melismas, cuyo texto son comentarios o respuestas de meditacion a las alecturas. El Gradual, canto que sigue a la primera lectura en el rito de la Misa, es el canto de meditacion mas tipico. Al principio se le llamaba Responsorio. Los graduales son los cantos mas elaborados y melismaticos de todos los cantos gregorianos.**
- Aleluya: **es un canto de aclamacion antes de la lectura del Evangelio. Su texto consiste en la palabra aleluya seguida de un verso que suele tomarse del Libro de los Salmos. Sus melodias son melismativas y el rasgo mas caracteristico es el melisma conocido como jubilus con el que concluye el canto de la propia palabra aleluya. Es un canto responsorial. En determinados dias del año liturgico en vez de cantar el Aleluya se canta el Tracto, que es otro canto responsorial del Propio de la Misa.**
- Himno: **un himno es un poema religioso no biblico, de carácter popular, los himnos se cantan en los Oficios y nunca han ganado un lugar oficial en la liturgia de la Misa. Ello se debe a que el canto de himnos ha estado siempre sujeto a una gran controversia, precisamente por su carácter no biblico.**

Definir: tropo, secuencia, drama liturgico.

- Tropo: **la practica de tropar, o de alargar un canto, para darle mayor colemnidad, se inicia con la imposicion del rito romano en todas la iglesias del Imperio Carolingio. Florece en las iglesias monasticas durante los siglos X y XI, y gradualmente se djea esta practica en el siglo XII. Según el procedimiento para alargar un canto, los tropos se clasifican en:**
    - Tropo de Desarrollo: **cuando una melodia se alarga añadiendose melismas.**
    - Tropo de Adaptacion: **cuando se alarga un texto introduciendo palabras nuevas en las secciones melismaticas del canto.**
    - Tropo de Interpolacion: **cuando una melodia se alarga intercalando texto y musica nuevos, que, evidentemente, debia de estar en el mismo estilo que la del canto que se desea tropar.**
- Secuencia: **las secuencias son lso cantos que se originan cuando a las partes melismaticas de Aleluya se le acoplan textos. Son, por tanto, un tipo de tropo. Prontamente, estas secciones melismaticas procedentes de cantos de aleluya, se convierten en cantos independientes.**

Cuando a partir del siglo XIX los musicologos han acudido a las fuentes manuscritas que se conservaban desde la Edad Media, y han analizado su musica, se ha sabido que se compusieron mas de 4.500 secuencias y que los textos de estas composiciones de nueva creacion eran muy populares, como historias de santos o milagros o acontecimientos historicos. Tal vez por esta razon, el Concilio de Trento, cuando en el siglo XVI depuro la Liturgia, considero que las secuencias no eran apta para cantarse dentro de ella.

La importancia historico−musical de las Secuencias, cantos que, sin duda, sirvieron para dar rienda suelta a la capacidad creativa de los compositores es doble:

1º. Hizo que lso fieles pudiesen participar mas activamente en el Canto Liturgico, practicamente reservado a la Schola Cantorum.

2º. Las melodias, superando el ambito de la modalidad, aceleraron el camino hacia la moderna tonalidad M y m.

- drama liturgico:

Asimilar:

Caracteristicas generales del canto gregoriano.

Las caracteristicas generales que definen el estilo musical del canto gregoriano son las siguientes:

- El Ambito: **el conjunto de los cantos gregorianos tiene el mismo ambito que la tesitura de voces masculinas, desde SOL 1 a LA 3.**

lo normal es que los cantos comprendan un ambito de 7º, 8ª e incluso 9ª. No obstante, existe tambien un numero bastante grande de cantos con ambitos ams restringidos, de quinta o de sexta.

En general, los cantos mas antiguos, que suelen ser los ams sencillos, son los que tienen ambitos estrechos.

- Los intervalos: **las progresiones melodicas del canto gregoriano son principalmente conjuntas.**

El movimiento disjunto mas normal son los saltos de 3ª. Tambien son normales los intervalos de 4ª. Por el contrario, los saltos de 5ª son escasos, sobre todo, si el movimiento es descendente. Sin embargo, algunas melodias comienan con un salto de 5ª ascendente.

Saltos intervalicos mayores de una 5ª son muy raros, incluso en composiciones tardias. De hecho el salto de 8ª en mitad de una frase no tiene lugar en este estilo. No obstante, pueden aparecer saltos de 8ª(y tambien de 6ª) como intervalos entre dos frases(intervalos muertos).

- Los diseños melodicos: **en terminos generales se dice que el diseño del canto gregoriano es en forma de arco: elevacion gradual hasta la cime del arco, y , a continuacion, un progresivo descenso hasta la cadencia.**

No obstante, el perfil melodico de muchos cantos se desvia de sta norma general. Así, por ejemplo, nos podemos encontrar frases cuyo diseño es un arco invertido, teniendo el punto mas bajo justo en el centro de la melodia, o frases cuyo pergil melodico son arcos incompletos, estando el extremo mas agudo al principio o al final de la frase.

Así pues, el perfil melodico del canto gregoriano presenta tal numero de variaciones quee s imposiblo hacer una clasificacion bajo este criterio.

- Las cadencias: **en el canto gregoriano existen giros melodicos tipicos para finalizar la frase, como por ejemplo un cierre en sentido descendente a traves de un 2ª o salto de 3ª.**

Cuando se llega a la nota final a traves de una 2ª, el semitono inferior no aparece nunca. No obstante, el

semitono superior a la nota final solo aparece en determinado modos.

- La relacion texto−musica: **los estilos basicos de cantos gregorianos según la relacion texto−musica son el recitativo liturgico y composicion libre.**
    - **En el recitativo liturgico una misma formula musical sirve para cantar textos diferentes. La formula melodica consta de una sola nota. La llamada *nota recitativa,* con inflexiones arriba o abajo para marcar los finales de las frases o semifrases.**
    - **En el estilo de composicion libre, cada texto tiene su propia melodia.**

Dentro de cada uno de estos dos estilos basicos hay diferentes grados de complejidad, utilizandose los siguientes terminos para indicar el estilo de un pasaje o un canto entero: *silabico*(a cada silaba de texto le corresponde una nota), *neumatico*(a una silaba de texto le corresponde un neuma o grupo reducido de notas) y *melismatico*(pasajes largos cantados sobre una sola silaba).

Los estilos designados por estos tres terminos no tienen limites claros. De hecho muchisimos cantos son una mezcla de dos o incluso de los tres estilos.

Las escalas modales.

Tema 6:la musica inglesa y borgoñona del siglo XV

Enumerar: Formas polifonicas del siglo XV

Definir: La contenance angloise.

Quiere decir **estilo** o **calidad ingles**, y lo utilizo el poeta Martin Le Franc en su poema *Le Champion des dames*(poema dedicado a Felipe el Bueno, Duque de Borgoña) al referirse a la musica inglesa, gracias a la cual la musica del continente se hizo mas alegre y brillante. En este poema tambien se cita a John Dunstable como el principal compositor ingles de la epoca.

El estilo ingles o contenance angloise consiste en un nuevo tratamiento de la consonancia y de la disonancia, lo cual, ecidentemente, sponia un cambio al hacer coincidir las voces. En este cambio es precisamente donde se marca la linea divisoria entre la musica medieval y la musica renacentista.

Este cambio favorecia un *estilo panconsonante*, es decir, un estilo nuevo en el que todas las voces eran consonantes con las demas, algo que se lograba basicamente:

- Eliminando las disonancias de als ntoas esenciales(lo que hace que las disonancias ace tuadas tan caracteristicas del siglo XIV desaparecieran).
- Reservando las disonancias a notas de valores breves o a partes debiles.

Asimilar:

Caracteristicas del estilo borgoñon

El estilo de las composiciones borgoñonas se caracteriza, sobre todo, por:

- la utilizacion del metro ternario, en los que se combinan frecuentemente esquemas de tres negras y seis corcheas.
- Las composiciones a tres voces, estando la melodia principal en la voz superior.
- La expresividad de las frases, que son muy liricas y suelen terminar en graciosos melismas al acercarse a las cadencias importantes.

Todas estas caracteristicas estilisticas se plasman en los principales tipos de composicion de la Ecuela Borgoñona: canciones, motetes y misas.

Las misas borgoñonas(tecnicas de composicion de misas en el siglo XV).

Si antes del siglo XV las secciones del ordianrio(Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei) se componian como piezas independientes, a partir de principios de este siglo se van a musicalizar como un todo, es decir, van a estar relacionadas musicalmente(algo que ya hizo Guillaume de Machaut en su *Messe de notre Dame*). Para conseguirlo los compositores utilizan diversas tecnicas:

- poner en la voz superior de cada movimiento un canto llano tomado e prestamo del Gradual(*misa de canto llano o misa choralis).*
- Emplear el mismo metarial melodico en cada una de las partes. Por ejemplo: comenzar cada movimiento con el mismo motivo melodico que se coloca, normalmente, en la voz superior(*misa de divisa).*
- Emplear el mismo cantus firmus en todos los movimientos. Este cantus firmus podia ser tanto un canto llano del Propio de la misa, como una melodia profana(*misa de cantus firmus o misa de tenor*). La melodia tomada en prestamo se colocaba en la penultima voz mas grave, la llamada tenor.

Misas famosas con canciones profanas como cantus firmus son la *Misa L´homme armé* y la *Misa Se la face ay pale*, ambas de Guillaume Dufay.

Caracteristicas del estilo de Dunstable.

El estilo de Dunstable se caracteriza por componenr polifonicamente a tres voces, de diversas formas:

- poniendo la melodia del canto llano en el tenor
- poniendo el cantus firmus en la voz intermedia, la cual se mueve en terceras y sextas por encima del tenor, y adornar la voz aguda
- poniendo la melodia del canto llano en la voz superior y ornamentarla
- o bien, componer sin melodias tomadas en prestamo, de manera que la estructura de la composicion depende solo de la estructura del texto.

Tema 7: la musica vocal de la 2ª y 3ª generacion franco−flamenca.

Enumerar: composiciones famosas por la utilizacion de la tecnica del canon.

La Missa Prolationum de Ockeghem es un ejemplo de escritura canonica virtuosistica: cada no de sus movimientos esta concebido como un canon doble de mensura.

Otro ejemplo de su virtuosismo tecnico es la pieza Deo Gracias, canon a 36 voces(aunque nunca cantan simultaneamente mas de 18 voces).

Asimilar:

Caracteristicas de las misas de Ockeghem.

Las composiciones sacras mas importantes de Ockeghem son sus Misas. Algunas notas caracteristicas sobre el estilo de ellas son las siguientes:

- son composiciones a cuatro voces, con textura contrapuntistica.
- Las frases son largas, con pocas cadencias y pocos silensios.

- Usa el contraste de sonoridades al escribir secciones en trios o duos, alternando con secciones a cuatro voces o bien oponiendo un par de voces al otro par. Tambien, alternando la extura contrapuntistica con la homorritmica.
- Utiliza canciones profanas para el Cantus Firmus de algunas de sus Misas.

Josquin

Los musicos que vivieron a caballo entre los siglos XV y XVI pertenecen a la tercera generacion franco−flamenca. El mas importante el Josquin des Prez(1440−1521).

A Josquin, sus contemporaneos, lo valoraban cono el mas grande de todos los tiempos o como el padre de los musicos. A mirad del siglo XVI, un humanista florentino lo equiparaba a Miguel Angel con estas palabras:ambos abrieron los ojos de todos quienes ahora disfrutan de artes y quienes hayan de deleitarse con ellas en el futuro.

Las modernidades que uso, en general, en sus misas y canciones, y, sobretodo, las que aporto a los motetes fue loq ue le convirtio en uno de los compositores mas ilustres.

Josquin fue el compositor mas destacado de *chansons* de su epoca. Algunas notas caracteristicas sobre el estilo de sus canciones son als siguientes:

- Compone canciones tradicionales, según las fomes fixes, y canciones lobres, sin esquemas prefijados.
- En estas canciones sin equemas prefijados hay una tendencia a la simetria, es decir, emplea estructuras con esquemeas prefijados como: ABBA, AABBC, ABA, ABA´, AAB.
- Tanto en sus canciones como en sus otras obras existe una marcada tendencia a emplear el canon.
- En sus canciones−motete(canciones en las que utiliza un cantus firmus) se aprecia una preocupacion minuciosa de componer al servicio de la letra.

Las Misas de Josquin son sus obras mas conservadoras. En su epoca sus misas estuvieron muy valoradas. Tanton, que Petrucci le publico a Josquin tres Libros, estando el primero de ellos dedicado a sus misas(en la mitad del siglo XVI era rarisimo la publicacion de monograficos sobre un autor y mucho menos tres monografias casi seguidas).

Algunas notas estilisticas sobre sus misas son las siguientes:

- El empleo de cuatro voces.
- La utilizacion de las tecnicas compositivas propias del siglo XV, como el uso de un cantus firmus profano.
- El uso de tomar prestado toda una estructura polifonica, ya existenta, para con ese material componer su misa. A las misas construidas según esta tecnica se les denomino misas de imitacion o misas de parodia(tecnica que se puso muy de moda a medida que avanza el siglo XVI).

La calidad artistica de Josquin se muestra, sobre todo, en sus motetes. Algunas notas caracteristicas del estilo de estas composiciones son las siguientes:

- poco a poco Josquin sustituye el antiguo cantus−firmus por el recurso de la imitacion, metodo que se pondria de moda en la siguiente generacion de musicos.
- Josquin empieza a utilizar una mayor extension sonora de las voces, es decir, aumenta el ambito de las tesituras de soprano, alto, tenor, y bajo(precisamente, la ampliacion de la extension sonora total proporciono el espacio dentro del cual pudo desarrollarse la tecnica de la imitacion)
- Uso del contraste ritmico y de textura.
- Uso libre de los modos.
- Uso de canones dobles y proezas virtuosisticas.

Tema 8: El nacimiento de los estilos nacionales. Principales formas vocales profanas.

Enumerar: Formas polifonicas profanas del siglo XVI.

Definir: La forma polifonica profana tipicamente espñola: el villancico.

Asimilar:

Caracteristicas musicales de La Nueva Chanson Francesa.

El madrigal italiano.

Los madrigales se interpretaban en toda clase de reuniones sociales, tanto las cortesanas y en las reuniones de las academias. Las academias eran sociedades tipicamente italianas para el estudio de temas cientificos, literarios, etc. y su discusion.

Se interpretaban tantos cantantes como voces habia. Era normal que una voz la interpretara o duplicara un instrumento.

Hubo una evolucion en la primera mitad del siglo XVI. Podemos hablar de un madrigal primitivo(1530−1550). Es un madrigal a cuatro voces y los primeros madrigalistas son: VERDELOT, FESTA, ARCADELT, VILLAERT Y RORE.

En la segunda mitad del siglo XVI hablamos de madrigal clasico(1550−1580) normalmente a cinco o seis voces, los textos son mas descriptivos y el ritmo es mas animado. Los autores a destacar son DI LASSO y GABRIELI. Muchos autores acuden a los poemas de Petrarca para ponerles musica(textos mas descriptivos: al referirse a pajarosn, camapnillas, etc. se refleja con muscia; ritmo mas animado: valores muy breves, mas gustoso de tocar).

El madrigal tardio(1580−1620) tiene como caracteristicas el uso abundante del madrigalismo y el uso abundante del cormatismo. Los autores mas importantes son MARENCIO, GESUALDO y CLAUDIO MONTEVERDI. Los madrigalismos son los efectos musicales para las descripciones que hace la musica del texto. Si en el texto pone rios que corren, el autor, utiliza grupos de corcheas de unas notas a otras. Si en el poema la idea es una persecucion, en la musica aparece notas con puntillo en sentido descendente. Si es una carrera alegre será igual pero en sentido ascendente. La palabra morir se expresesa mediante un intenso cromatismo en sentido descendente(alteraciones). El abundante uso del cromatismo es el abuso de notas alteradas(RE #, RE b, LA # nuevas notas alteradas que antes no se habian utilizado).

Esta busqueda de expresion maxima llevo a los compositores a cultivar el refinamiento ams exquisito y agotar la forma madrigal.

Tema 9: la musica instrumental en el siglo XVI.

INTRODUCCIÓN

LOS INSTRUMENTOS

LAS FORMAS

- composiciones derivadas de modelos vocales.
- Composiciones de muscia de danza.
- Composiciones derivadas de la practica de improvisar.

- Otras composiciones.
- Formas instrumentales españolas.

LAS ESCUELAS Y COMPOSITORES.

Canciones

- A mi burro(18−10−2001)
- Objetivos

  - **Explorar el propio cuerpo y sus posibilidades motoras.**
  - **Trabajo de la anacrusa y motivo.**
  - **Desarrollar las capacidades de atención, observación y memoria audio−motora.**
  - **Desarrollo de la memoria musical y del recitado mediante la canción acumulativa.**

- Análisis

  - **Comienzo anacrúsico.**
  - **Compás binario.**
  - **Tonalidad: FA Mayor**
  - **Ámbito: DO−DO´**
  - **Una frase dividida en dos semifrases, con siete incisos.**

- Proceso

Se dispone a los alumnos en un circulo. La profesora recita la letra por fragmentos, ayudándose de la gesticulación que después acompañara a la canción, para así ayudar a la memorización de esta. Cuando se observa que ya se domina, se introduce la melodía.

<u>Asociación de gestos</u>:

1.A mi burro, a mi burro,

(poner las dos manos sobre la cabeza

simulando las orejas del burro, moverlas)

le duele la cabeza,

(tocarse la frente, como si tuviéramos fiebre)

y el médico le manda

(poner un dedo bajo la nariz, simulando bigote;

señalar con el dedo arriba y abajo)

una gorrita negra, una gorrita negra.

(gesto de ponerse una gorra, dos veces)

zapatitos lila, zapatitos lila

(marcando el pulso con los pies en el suelo,

rotando sobre nosotros mismos)

2**.** la garganta una bufanda blanca

(cogerse la garganta con las manos; gesto de poner bufanda)

3.corazón jarabe de limón

(manos al corazón; simular que tenemos una botella en la mano

y bebemos el jarabe de ella)

4. pezuñas que se corte las uñas

(pisar fuerte con los pies y señalarlos, gesto de cortar, lo más

bajo posible que nos permitan nuestras manos)

5.nada que se lave la cara

(negar con el dedo; gesto de echarse agua a la cara con las dos manos)

- Así, así(27−11−2001)
- Objetivos

    - **Descubrir el paso jota y aplicarlo a la canción.**
    - **Desarrollo de la capacidad de adaptarse al ritmo ternario de la canción.**
    - **Desarrollar la capacidad de observación y memorización.**
    - **Conocer algo del folclore popular.**

- Análisis

    - **Comienzo anacrúsico.**
    - **Compás ternario.**
    - **Ambito: Mi−Do'**
    - **Tonalidad: Fa mayor**
    - **Está formada dos semifrases de cuatro compases cada una, diferenciadas únicamente en su cadencia final, la segunda conclusiva y resolutiva.**

- Proceso

Partiendo de la posición inicial de circulo, la profesora introduce la melodía y nos la enseña por imitación.

Ahora nos muestra el paso jota: a ritmo de tres corcheas caemos sobre la punta del pie derecho, después sobre la punta del pie izquierdo y otra vez sobre el derecho.

Tras el dominio de esto, nos enseña la coreografía, cantamos la canción e introducimos los elementos corporales que nos indica la canción.

- Baila Juan pequeño(30−10−2001)
- Objetivos

    - **Perfeccionar la entonación**
    - **Desarrollar la expresión y la psicomotricidad a través de los gestos.**
    - **Desarrollar la capacidad de improvisación, así como la memoria acumulativa.**

- Análisis

    - **Compás binario.**
    - **Ambito: Do−Si bemol.**
    - **Tonalidad: Fa mayor**
    - **Formada por dos frases iguales y una tercera acumulativa y resolutiva.**

- Proceso

Comenzamos todos en circulo, la profesora canta y nosotros imitamos:

Esta canción no tiene fin, puesto que entre otros, uno de sus objetivos es desarrollar la capacidad de improvisación e imaginación del niño, inventándose las partes del cuerpo que quiera.

Baila baila baila	***Avanzamos hacia el centro dando palmadas a tiempo de negra.***
Baila Juan Pequeño	
Baila baila baila	***Retrocedemos sin girar con las manos paralelas al suelo, figurando como es Juan Pequeño***
Baila Juan Pequeño	***Avanzamos hacia el centro dando palmadas a tiempo de negra.***
Con la mano, mano, mano	
Así baila Juan Pequeño	***Retrocedemos sin girar con las manos paralelas al suelo, figurando como es Juan Pequeño***
. . .	***Agitamos la mano arriba.***
Con el brazo, brazo, brazo	***Giramos sobre nosotros mismos dando palmas a tiempo de negra.***
Con la mano, mano, mano	
Así baila Juan Pequeño	***Agitamos el brazo.***
. . .	***Agitamos la mano arriba.***
con el codo, codo, codo	***Giramos sobre nosotros mismos dando palmas a tiempo de negra.***
Con el brazo, brazo, brazo	***Agitamos el codo.***
Con la mano, mano, mano	***Agitamos el brazo.***
Así baila Juan Pequeño	***Agitamos la mano arriba.***
. . .	

con la pierna, pierna, pierna . . . Así baila Juan Pequeño . . . etc.	***Giramos sobre nosotros mismos dando palmas a tiempo de negra.*** ***Agitamos la pierna***

- Conde Olinos(11−12−2001)
- Objetivos

  - **Dominio de los bailes por parejas y su coordinación.**
  - **Desarrollar de la memoria y coordinación visual−motora.**
  - **Desarrollo de la capacidad de concentración.**
  - **Conocer qué tipo de composición es un romance.**
  - **Conocer las dificultades del baile de pareja y sus maneras de efectuarlo correctamente.**
  - **Conocer y dominar el paso Boston.**

- Análisis

  - **Comienzo anacrúsico.**
  - **Compás ternario.**
  - **Ámbito: Re− Mi'**
  - **Tonalidad: Sol mayor**
  - **Está formada por una frase que se compone de dos semifrases.**

- Proceso

Colocados en circulo, se recita imitando a la profesora las estrofas de la composición. Cuando ya se tiene el recitado algo dominado, la profesora introduce la melodía, intentando además introducir el ritmo de esta mediante un movimiento delante y atrás, cogidos de las manos.

Se introduce el paso Boston:

2 1

3 4

  - **La persona del circulo de fuera avanza con el pie derecho, verticalmente, ocupando el primer vértice del cuadrado. La persona del circulo de dentro lleva su pie izquierdo hacía atrás.**

  - **La persona del circulo de fuera lleva su pie izquierdo en diagonal, al vértice número 2 del cuadrado. La persona del circulo de dentro lleva su pie derecho hacía atrás, en diagonal, dejándolo paralelo a su pie izquierdo.**

  - **La persona del circulo de fuera junta su pie derecho con el izquierdo, en el vértice número 2 del cuadrado. La persona del circulo de dentro junta su pie izquierdo con el derecho, que permanecerá estático.**

- **La persona del circulo de fuera lleva su pie izquierdo hacía atrás verticalmente, al vértice número 3 del cuadrado. La persona del circulo de dentro lleva su pie derecho hacía delante.**

- **La persona del circulo de fuera lleva su pie derecho en diagonal, al vértice número 4 del cuadrado. La persona del circulo de dentro lleva su pie izquierdo hacía delante, en diagonal, dejándolo paralelo a su pie derecho.**

Todo esto se practica de forma individual, mas tarde por parejas. Una vez dominado, se introduce a la canción. Primero se baila y canta individualmente para después hacerlo en parejas en círculos concéntricos.

- Cuando tú estés contento(6−11−2001)
- Objetivos

  - **Conocimiento y dominio del esquema corporal.**
  - **Desarrollar las capacidades de atención, observación y memoria audio−motora.**
  - **Desarrollar las capacidades de expresión y comunicación.**

- Análisis

  - **Comienzo anacrúsico.**
  - **Compás cuaternario.**
  - **Ambito: Do − Re´**
  - **Tonalidad: Fa Mayor**
  - **Tres frases. La última de ellas con dos semifrases.**

- Proceso

Situados en circulo, la profesora canta y nosotros vamos haciendo los gestos e intentando cantar esta sencilla melodía. Se realiza la prosodia de manera exageradamente expresiva por parte de la profesora, nosotros imitamos.

Es una canción acumulativa con gestos y frases. Su forma es de la siguiente manera:

1. Cuando tú estés contento palmear,

(levantar los brazos a la altura de la cabeza, y mover las manos rotándolas a izquierda y derecha;

cuando terminemos de pronunciar la frase, palmearemos con el ritmo:

cuando tú estés contento palmear,

(levantar los brazos a la altura de la cabeza, y mover las manos rotándolas a izquierda y derecha;

cuando terminemos de pronunciar la frase, palmearemos con el ritmo:

cuando tú estés contento mostrarás tus sentimientos

(levantar los brazos a la altura de la cabeza, y mover las manos rotándolas a izquierda y derecha;

mientras decimos mostraras tus sentimientos, ponemos las manos sobre el corazón)

cuando tú estés contento palmear.

(levantar los brazos a la altura de la cabeza, y mover las manos rotándolas a izquierda y derecha;

cuando terminemos de pronunciar la frase, palmearemos con el ritmo:

2. con los pies.

(taconear con los pies a ritmo:

3. dedos ya.

(*chasquear los dedos a la altura de la cabeza a ritmo:*

4. cabeza ya.

(ladear la cabeza mientras chasqueamos con la lengua

a ritmo:

5. reirás

(realizamos tres carcajadas a ritmo: >

6. besarás

(damos tres besos en el aire a ritmo:

El resultado final es la interpretación de la canción, por frases asociando los gestos y movimientos y acumulándolos de la siguiente manera:

- **Al repetir por segunda vez la canción, se mueven los pies y después se palmea.**
- **Al repetirla por tercera vez se chasquean los dedos, luego se mueven los pies y luego se palmea.**
- **Al repetirla por cuarta vez se mueve la cabeza con el chasqueo de lengua, se chasquean los dedos, se mueven los pies y luego se palmea.**
- **Al repetirla por quinta vez, realizamos las carcajadas, movemos la cabeza con el chasqueo de lengua, se chasquean los dedos, luego se mueven los pies y luego se palmea.**
- **Al repetirla por ultima vez, primero simulamos que besamos, realizamos las carcajadas, movemos la cabeza con el chasqueo de lengua, chasqueamos los dedos, luego se mueven los pies y por ultimo se palmea.**

- El afilador(20−10−2001)
- Objetivos

  - **Dominar y conocer el espacio.**
  - **Ajustar el tiempo de la canción a cada una de las partes.**
  - **Desarrollar la memoria musical y motriz.**

- Análisis

  - **Anacrúsica.**

- **Compás binario.**
- **Ambito: Re − Mi´**
- **Tonalidad: Sol Mayor.**
- **Consta de dos frases subdivididas ambas en otras dos. La segunda frase actúa como respuesta de la primera.**

- Proceso

La profesora propone el ir caminando por el aula, mientras marcamos el tiempo caminando de manera arbitraria. Al llegar a la segunda frase, nos enfrentamos con el compañero que encontremos mas cerca y realizamos un obstinato:

- El señor don gato(8−11−2001)
- Objetivos

- **Trabajar el ritmo, el pulso y el ostinato interno de la canción.**
- **Desarrollar la memoria musical.**
- **Desarrollar la asociación de gestos a la letra.**
- **Desarrollar las capacidades de expresión y comunicación.**
- **Conocer recursos para que canciones muy conocidas sean atractivas para los niños.**
- **Desarrollo de la atención.**

- Análisis

- **Compás binario.**
- **Ambito: Re − Do´**
- **Tonalidad: Re Mayor**
- **Consta de una frase, en la que la estructura musical se mantiene para las ocho estrofas, repitiéndose la muletilla Marramamiau, miau, miau**

- Proceso

Situados en circulo, la profesora nos enseña la letra de la canción por estrofas. Cantamos la canción por estrofas, la profesora nos muestra una de las infinitas variedades que se conocen de la canción.

Tras asentarla, nos cogemos de las manos de dos en dos. Hacemos un túnel. Por este irán pasando los demás, hasta que nos toque a nosotros. Estemos donde estemos, al decir Marramamiau miau miau nos paramos y, enfrentados un miembro y otro de la pareja, movemos las caderas a los lados y ponemos los brazos en jarras para proseguir con el túnel al terminar el Marramamiau miau miau.

- Jamborée(10−10−2001)
- Objetivos

- **Trabajo de la escala descendente y la pregunta−respuesta.**
- **Desarrollar las capacidades de atención, observación y memoria audio−motora**
- **Recorrer el espacio.**
- **Interiorizar el pulso.**
- **Trabajar dicción y el ritmo.**
- **Desarrollar el oído interior y la memoria auditiva.**

- Análisis

- **Compás binario.**
- **Ambito: FA−FA´**
- **Tonalidad: FA Mayor**
- **Estructura AA´ de ocho compases cada una. Los dos últimos compases de A, sirven de nexo a A´ , utilizando un descenso en escala.**

- Proceso

Al ser tan sencilla la letra, la profesora la introduce directamente con música. La canta entera, después se imita por frases.

Dispuestos en circulo, los alumnos marchan al ritmo de la melodía marcando el pulso con los pasos. En el nexo se hace una parada: vuelta sobre si mismo, salto y palmada en el aire. Se pueden ir omitiendo frases o palabras.

Para trabajar la dicción, se canta la melodía con diferentes vocales, con chisteo, onomatopeyas diversas.

- John Brown(5−12−2001)
- Objetivos

  - **Desarrollar el ritmo y el pulso.**
  - **Memoria auditiva y motriz. Sincronización de estas dos.**
  - **Aprender una técnica para enseñar a los niños a enumerar.**
  - **Desarrollar las capacidades de atención, observación y memoria audio−motora**

- Análisis

  - **Compás binario.**
  - **Ambito: Re−Re´**
  - **Tonalidad: Sol Mayor**

- Proceso

La profesora nos recita la letra, nosotros imitamos. Al asegurarla y dispuestos en circulo, desfilamos en sentido contrario a las agujas del reloj, agachados y con los brazos moviéndolos como en marcha.

Cuando decimos era un indiecito ponemos las manos a los lados de la cabeza simulando plumas y las agitamos. En un indio muy salao giramos sobre nosotros mismos dando palmadas. Cuando enumeramos, indicamos con los dedos el numero, y cada vez que digamos indiecitos agitamos las manos a los lados de la cabeza como anteriormente.

- La Carrasquilla(28−11−2001)
- Objetivos

  - **Conocer y trabajar el paso jota.**
  - **Interiorizar el ritmo ternario.**
  - **Desarrollar la capacidad de observación y memorización.**
  - **Conocer algo del folclore popular.**
  - **Preparar una danza a través de una canción.**

- Análisis

- **Comienzo anacrúsico.**
- **Compás ternario.**
- **Ambito: Mi−Mi'**
- **Tonalidad: Fa mayor**
- **Está formada por una frase que se repite dos veces. Dentro de cada frase aparecen dos semifrases, con el mismo ritmo y distinta entonación. Cada semifrase ocupa cuatro compases.**

- Proceso

Situados en circulo, la profesora nos muestra la letra recitándola y por frases. Una vez asegurada, nos enseña el paso jota: a ritmo de tres corcheas dejar el peso sobre la punta del pie derecho, del izquierdo y del derecho otra vez.

Colocados en circulo, nos enseña la melodía. Cantamos y bailamos la canción.

Por ultimo la profesora introduce la coreografía: la posición de partida será en dos círculos concéntricos, las mujeres en el circulo de fuera y los hombres en el circulo de dentro.

Los círculos se moverán en sentido contrario, ya que ambos componentes de la pareja comienzan a moverse hacía el lado izquierdo:

Este baile de la Carrasquilla Es un baile muy disimulado Que hincando la rodilla en tierra, todo el mundo se queda parado. A la vuelta, la vuelta a Madrid, **Que este baile no se baila así** Que se baila de asas, de asas. Mariquilla menea esas faldas.	***Jotilla a la izquierda y luego a la derecha seis veces.*** ***Rodilla derecha al suelo. Dar palmadas sobre rodilla izquierda a ritmo de tresillo*** ***Molinillo a la derecha cogidos de la cintura por parejas*** ***Molinillo a la izquierda cogidos por los brazos en jarras***

CHICAS:	
Que menea, menea esos pies Y la vuelta se baila al revés;	*nos quedamos en un único circulo, chicos a la izquierda;* ***entramos en el circulo con tres pasos de jotilla hacia el centro del circulo.*** ***nos damos la vuelta y volvemos a nuestro sitio con el paso.***

CHICOS:	
Ea,ea, yo no digo nada,	***entramos en el circulo con tres pasos de jotilla hacia el centro del circulo***

A la vuelta se dan las palmadas.	***nos damos la vuelta y volvemos a nuestro sitio con el paso.***

- La pastora(9−10−2001)
- Objetivos

  - **Trabajar el ritmo, el pulso y el contratiempo.**
  - **Desarrollar la memoria musical y asociación de gestos a la letra.**
  - **Conocer el trabajo de pastor y sus técnicas.**

- Análisis

  - **Comienzo anacrúsico.**
  - **Compás binario.**
  - **Ambito: Do − Do´**
  - **Tonalidad: Do Mayor**
  - **Consta de dos semifrases de ocho compases, con la misma estructura, diferenciándose en la cadencia final.**

- Proceso

Dispuestos en circulo, la profesora nos enseña la canción, y vamos memorizando los gestos que se asocian a cada frase:

Estaba una pastora ***(gesto de cogerse la falda)***

Larán−larán−larito ***(se mueve la cadera a izquieda y derecha***

con las manos en la cintura y brazos en jarras)

estaba una pastora cuidando el rebañito ***(llevarse el dedo debajo del ojo)***

Con leche de sus cabras***(gesto de ordeñar)***

Larán−larán−larito ***(se mueve la cadera a izquieda y derecha***

con las manos en la cintura y brazos en jarras)

con leche de sus cabras haciendo los quesitos ***(circulo horizontal a la altura de la cintura)***

El gato la miraba ***(gesto señalando los bigotes)***

Larán−larán−larito ***(se mueve la cadera a izquieda y derecha***

con las manos en la cintura y brazos en jarras)

El gato la miraba con ojos golositos ***(mascamos nuestros ojos con los dedos como unas gafas)***

Si me hincas las uñas ***(mano arqueada como sacando las uñas)***

Larán−larán−larito ***(se mueve la cadera a izquieda y derecha***

con las manos en la cintura y brazos en jarras)

Si me hincas las uñas te cortaré el rabito ***(gesto de cortar)***

Las uñas le hincó ***(gesto de hincar la mano arqueada en el brazo opuesto)***

Larán−larán−larito ***(se mueve la cadera a izquieda y derecha***

con las manos en la cintura y brazos en jarras)

Las uñas le hincó y el rabito le cortó ***(gesto de cortar).***

- La Sinda(28−11−2001)
- Objetivos

    - **Introducción del paso básico de jota.**
    - **Repaso del paso jotilla.**
    - **Desarrollo de la coordinación visual−motora.**
    - **Desarrollo de la atención a las estrofas y estribillo.**
    - **Coordinar con la pareja.**

- Análisis

    - ♦ **Comienzo anacrúsico.**
    - ♦ **Compás ternario.**
    - ♦ **Ambito: Mi − Re'**
    - ♦ **Tonalidad: Do mayor**
    - ♦ **Está formada por dos frases. De dieciséis y diecisiete compases respectivamente.**

- Proceso

La profesora introduce la letra por estrofas, tras su dominio, introduce la melodía. Se repasa el paso de jota.

La profesora nos enseña un nuevo paso básico de jota: picar con el pie derecho delante, levantar con impulso y girar 180 grados y volver realizando lo mismo con el pie izquierdo.

El paso básico se realizara en el estribillo, el de jotilla durante las estrofas.

- Las Mañanitas(12−12−2001)
- Objetivos

    - **Desarrollar la atención para la entonación y el ritmo.**
    - **Introducir el paso Boston y el paso de Vals.**
    - **Coordinar una danza que se ejecuta en pareja.**
    - **Desarrollo de la memoria musical y motora.**
    - **Discriminación auditiva de cada frase.**

- Análisis

    - ♦ **Anacrusa.**
    - ♦ **Compás ternario.**

- **Tonalidad: Fa Mayor.**
- **Ambito: Do−Si bemol**

- Proceso

La profesora canta por frases la canción, y nosotros imitamos. Tras haberla presentado en su totalidad, nos presenta el paso Boston y el paso de Vals.

La mecánica de la canción será: para el primer tema, el paso Boston y para el segundo tema, el paso de Vals.

El paso Boston se explica en El Conde Olinos y el paso vals consiste en: que con los pies juntos, el derecho avanza, después el izquierdo y se quedan así un pulso, después lo mismo hacia atrás.

- Los instrumentos(8−11−2001)
- Objetivos

  - **Desarrollar la expresividad.**
  - **Explorar la canción con preguntas y respuestas.**
  - **expresión de sentimientos y emociones.**
  - **Imitar y observar al compañero.**
  - **Trabajar la imaginación.**

- Análisis

  - **Anacrusa.**
  - **Compás binario.**
  - **Ambito: Do−Do´**
  - **Tonalidad: Do Mayor.**

- Proceso

Situados de manera aleatoria por la clase, nos ponemos por parejas. La profesora recita una frase y nosotros imitamos. Y así la canción en su totalidad. Imitamos también los gestos. Los instrumentos serán de manera arbitraria.

Alumno 1: *Compañero se tocaire*	*Alza las manos*
Alumno 2: Compañero que sabes tocaire?	***Alza las manos preguntando***
Alumno 1: Se tocaire el violineiro	***Alza las manos con exclamación***
Alumno 2: Cómo se toca el violineiro?	***Alza las manos preguntando***
Alumno 1: Rin, rin, rin, rin el violineiro	***Simula tocar el instrumento***
Alumno 2: Rin, rin, rin, rin el violineiro	***Imita lo que el anterior acaba de hacer.***
Ambos: Sempre a ritmo do violineiro	***Con los brazos en jarras se unen y giran bailando en un sentido y después en el otro.***
Ambos: Sempre a ritmo do violineiro	

Se intercambian los papeles y ahora el Alumno 1 es el Alumno 2 y al revés. Cada vez se inventan un nuevo instrumento, la guitarreira, el contrabajeiro, el pianeiro, etc.

- Mama yo quiero(5−12−2001)
- Objetivos

    - **Conocer ritmos y danzas actuales.**
    - **Coordinar el cuerpo con el ritmo.**
    - **Desarrollar motricidad.**
    - **Coordinar la danza en pareja.**

- Análisis

    - ♦ **Anacrusa**
    - ♦ **Compás binario**
    - ♦ **Tonalidad: Do Mayor.**
    - ♦ **Ambito: Do− Do´**

- Proceso

Situados en circulo, la profesora recita la letra completa del tema. Tras haberla memorizado, nos muestra la melodía y el obstinato corporal a realizar: avanzamos la pierna derecha a ritmo de redonda en la primera frase; en la segunda frase lo mismo con la izquierda. Al acabar, palmeamos

- Mambrú(24−10−2001)
- Objetivos

    - **Desarrollar la expresividad y la motricidad.**
    - **Conocer una canción popular de la tradición española**
    - **Coordinar el cuerpo con el canto**

- Análisis

    - ♦ **Comienzo anacrúsico.**
    - ♦ **Compás binario.**
    - ♦ **Ambito: Mi − Mi´**
    - ♦ **Tonalidad: Do Mayor**

- Proceso

La profesora muestra la letra de la canción a los alumnos por frases. Tras memorizarla, la canta y se imita por frases. Se introducen los gestos:

Mambrú se fue a la guerra, qué dolor, qué dolor, que pena.

(marcha) (llorar)

Mambrú se fue a la guerra y no sé cuando vendrá

(marcha) (decir no con la cabeza)

Do, re, mi, do, re, fa. No sé cuando vendrá.

(al compás, damos una palmada normal, otra debajo de la pierna derecha levantándola, otra normal y otra debajo de la pierna izquierda levantándola también)	(rotamos sobre nosotros mismos dando palmadas)

Si vendrá por la Pascua, qué dolor, qué dolor, que guasa.

(brazo izquierdo en jarras y el derecho arriba agitando la mano hacia atrás)	(llorar, reír)

Si vendrá por la Pascua o por la Trinidad.

(brazo izquierdo en jarras y el arriba agitando la mano hacia atrás;

cambio de manos, lo que hacía una lo hace la otra)

Do, re, mi, do, re, fa. O por la Trinidad

(al compás, damos una palmada normal, otra debajo de la pierna derecha levantándola, otra normal y otra debajo de la pierna izquierda levantándola también)	(rotamos sobre nosotros mismos dando palmadas)

La Trinidad se pasa, qué dolor, qué dolor, que guasa.

(brazo izquierdo en jarras y el derecho arriba agitando la mano hacia atrás)	*(llorar, reír)*

La Trinidad se pasa, Mambrú no viene ya.

(brazo izquierdo en jarras y el derecho arriba agitando la mano hacia atrás)	(marcha, decir no con el dedo)

Do, re, mi, do, re, fa. Mambrú no viene ya.

(al compás, damos una palmada normal, otra debajo de la pierna derecha levantándola, otra normal y otra debajo de la pierna izquierda levantándola también)	(rotamos sobre nosotros mismos dando palmadas)

Me he subido a la torre, qué dolor, qué dolor me corre.

(escalar y asomamos por encima de nuestras manos)	(llorar y mano al corazón)

Me he subido a la torre por ver si viene ya.

(escalar y asomamos por encima de nuestras manos)	*(mano encima de los ojos a modo de visera y mirando con la cabeza a izquierda y derecha)*

Do, re, mi, do, re, fa. Por ver si viene ya.

(al compás, damos una palmada normal, otra debajo de la pierna derecha levantándola, otra normal y otra debajo de la pierna izquierda levantándola también)	(rotamos sobre nosotros mismos dando palmadas)

Por allí viene un paje, qué dolor, qué dolor, qué traje.

(señalamos hacia delante)	(llorar)	(nos señalamos las ropas bajando las manos)

Por allí viene un paje, qué noticias traerá.

(señalamos hacia delante)	(simulamos con las manos que abrimos un pergamino)

Do, re, mi, do, re, fa. Qué noticias traerá.

(al compás, damos una palmada normal, otra debajo de la pierna derecha levantándola, otra normal y otra debajo de la pierna izquierda levantándola también)	(rotamos sobre nosotros mismos dando palmadas)

Las noticias que traigo ¡Ay, que me caigo!

(simulamos con las manos que abrimos un pergamino)	(hacemos con los brazos el gesto de caernos, al mismo tiempo que doblamos las piernas)

Las noticias que traigo ¡Ay, que me caigo! ¡Mambrú no

		viene ya!
(simulamos con las manos que abrimos un pergamino)	(hacemos con los brazos el gesto de caernos, al mismo tiempo que doblamos las piernas)	(movimiento de marcha y decir no con el dedo)

Do, re, mi, do, re, fa. ¡Mambrú no viene ya!

(al compás, damos una palmada normal, otra debajo de la pierna derecha levantándola, otra normal y otra debajo de la pierna izquierda levantándola también)	(rotamos sobre nosotros mismos dando palmadas)

- Mariquilla(4−10−2001)
- Objetivos

    - **Trabajar los contrastes y la vocalización.**

- **Trabajar la relación espacio−tiempo.**
- **Trabajar el pulso y el acento. Ser capaz de llevar el pulso y marcar el acento con palmas.**
- **Trabajar la melodía interior.**
- **Recitar con pulso y acento en dos grupos.**

- Análisis

  - ♦ **Anacrusa.**
  - ♦ **Compás binario.**
  - ♦ **Ambito: Do − La**
  - ♦ **Tonalidad: Do Mayor**
  - ♦ **Una sola frase de ocho compases.**

- Proceso

La profesora presenta la letra con gran exageración. imitación por frases. Se recita el texto con el pulso. Cuando se tiene seguro, la profesora introduce la melodía y presenta el juego:

Gestos:

Mariquilla miedosilla que te asustan las estrellas,

(Elevar los brazos en uve; gesto de pegar con la mano;

taparse los ojos con los dedos entreabiertos, mirando hacía arriba)

si es que tienes tanto frío, sal ahora, corre, vuela.

(cogerse autoabrazandose, como si tuviéramos frío, lanzar los brazos hacía delante, gesto de marchar, lanzar los brazos en uve hacía arriba).

Juego:

Se sientan todos los alumnos en grupo, salen los alumnos en orden, a partir del alumno que elija el profesor. El primer alumno canta la prosodia marcando el ritmo con palmas y con los pies hasta volver a su sitio (debe calcular que le del tiempo justo de volver a su sitio)cuando este termina y llega a su sitio, sin dejar de cantar sale el siguiente alumno cantando todo la canción sustituyendo las vocales por la A, y así sucesivamente hasta sustituir todas las vocales por la U. Cuando termina este alumno se empieza de nuevo.

- Mon papá(13−11−2001)
- Objetivos

  - **Trabajar el paso polka.**
  - **Desarrollo de la coordinación visual y motora.**
  - **Desarrollo de la memoria musical.**
  - **Conocer canciones en otras lenguas**

- Análisis

  - ♦ **Compás binario.**
  - ♦ **Ambito: Do−Si**
  - ♦ **Tonalidad: Fa mayor**

- Proceso

Por imitación de la profesora nos enseña la canción. Tras asegurarla, nos enseña el paso polka y nos muestra la coreografía:

<u>Paso polka hacia la derecha</u> (*pico con el talón del pie derecho*pico con la puntapaso lateral del pie derecho, junto pie izquierdo paso lateral del pie derechoy luego paso <u>polka hacía la izquierda</u> (*pico con el talón del pie izquierdo*pico con la puntapaso lateral del pie izquierdo, junto pie derecho paso lateral del pie izquierdo, junto el pie derecho

- Real y medio(16−10−2001)
- Objetivos

  - **Trabajar el ritmo, el pulso y el contratiempo.**
  - **Conocer diferentes animales y el nombre de sus crías.**
  - **Desarrollar las capacidades de atención, observación y memoria audio−motora**
  - **Desarrollar la coordinación cuerpo− canto.**

- Análisis

  - **Anacrusa**
  - **Compás binario.**
  - **Ambito: Do − Do´**
  - **Tonalidad: Do Mayor**

- Proceso

Dispuestos en circulo, por imitación aprendemos la canción. Cuando nombramos al animal, lo imitamos haciendo gestos. Finamente vamos memorizando y acumulando.

1. Yo tengo real y medio, real y medio

(la mano en alto, girándola a izquierda y derecha, como en los cinco lobitos)

Me compro una chiva. Ay que chiva, ay que chiva

(simular tres veces que estamos atusando

una barba de chiva, alargada y terminada en punta)

La chiva tenia un chivito

(gesto de atusar una barba muy larga, gesto de atusar una barba corta)

Que tengo una chiva, que tengo un chivito

(gesto de atusar una barba muy larga, gesto de atusar una barba corta)

Y siempre me queda real y medio.

(Damos una vuelta sobre nosotros mismo dando palmas)

2. Vaca − chotito

(llevar ambas manos a cada lado de la cabeza y enseñar un dedo de cada una, simulando los cuernos de la vaca)	***(bajar las dos manos todo lo que se pueda, indicando poca altura)***

3. Mona − monito

(Ponemos el brazo derecho estirado sobre la cabeza y el izquierdo ante el pecho, simulando un mono)	***(Igual, pero mas cercano al cuerpo)***

4. Pata − patito

(Con los brazos pegados al cuerpo y las manos hacía fuera, ir cargando el peso del cuerpo, sobre cada pie)	***(hacer lo mismo pero con el cuerpo inclinado, para poner las manos a menos distancia del suelo que antes)***

5. Gata − Gatito

(acariciamos sobre el brazo izquierdo como si tuviéramos la gata sobre el)	***(hacemos lo mismo pero mas pequeño simulando que es un gatito chiquitín)***

6. Lora − lorito

(dibujar a la altura de la nariz con el dedo índice de la mano derecha un gancho, simulando un pico)	***(dibujar a la altura de la nariz un gancho, simulando un pico de loro pequeño)***

- Skip to my Lou(4−10−2001)
- Objetivos

    - **Asociar gestos al texto**
    - **Presentación del contramovimiento**
    - **Conocer canciones en otras lenguas**
    - **Desarrollar la motricidad**

- Análisis

− Comienzo anacrúsico

− Compás binario (4/4)

− Tonalidad de Do Mayor

− Ambito: Re−Re´

- proceso

La profesora recita la letra y la clase la aprende por imitación. Cuando ya la conocemos con los gestos y todo, introduce la letra:

Ven aquí, Skip to my Lou(tres veces)

Con el dedo hacemos gesto de llamar	***Movemos ambos brazos a los lados del tronco simulando marcha***

Skip to my Lou my baby

Giramos sobre nosotros mismos girando ***las manos arriba de la cabeza con los brazos estirados.***

Tarta de manzana, ñam ñam ñam(tres veces)

Con el dedo hacemos un circulo horizontal en el aire, dibujando el contorno de la tarta

Skip to my Lou my baby

Giramos sobre nosotros mismos girando ***las manos arriba de la cabeza con los brazos estirados.***

Caballos y mulas toc toc toc(tres veces)

Hacemos como si cabalgaremos	*Zapateamos en cada toc*

Skip to my Lou my baby

Giramos sobre nosotros mismos girando ***las manos arriba de la cabeza con los brazos estirados.***

Un gatito blanco miau miau miau(tres veces)

Atusamos los bigotes y flexionamos y estiramos ***las piernas a la vez***

Skip to my Lou my baby

Giramos sobre nosotros mismos girando ***las manos arriba de la cabeza con los brazos estirados.***

El tren ya se marcha chu chu chu(tres veces)

Decimos adiós con la mano derecha	***Estiramos la mano derecha y flexionamos las piernas para estirarlas y flexionar la mano a la vez***

Skip to my Lou my baby

Giramos sobre nosotros mismos girando ***las manos arriba de la cabeza con los brazos estirados.***

- Tumbai(13−12−2001)
- Objetivos

    - **Desarrollar la motricidad**
    - **Conocer canciones extranjeras**
    - **Aplicación de canon cantado y bailado.**

- Análisis

− compás binario(4/4)

− Tonalidad: Sol Mayor

− Ambito: Si grave − Re´

- Proceso

La profesora nos enseña letra y musica a la vez, puesto que es muy sencilla. Nos enseña la coreografia, y tras asegurarla nos enseña el canon que sera como se muestra a continuacion.

Se hara un circulo, en el que nos numeraremos uno, dos, tres, uno, dos, tres, y asi. Comienzan los unos con Tumbai, tumbai, ..., al acabar esta frase comienzan los doses con Tumbai, tumbai, ... y despues lo treses igual. Al rotar en la tercera frase, cada uno pasa al su numero semejante mas cercano por la derecha.

Tumbai, tumbai, tumbai, tumbai, tumbai, tumbai tumbai

Balanceo en cuatro tiempos ***Dos tiempos hacia la derecha*** ***Y dos hacia la izquierda***	***Giro en cuatro tiempos***

La la la La la la la la La la la la la

Cuatro pasos delante a negras, el ultimo con salto y levantando la pierna derecha, depues hacia atrás sin girar , cuatro pasos a negras levantando la pierna izquierda y saltando

La la la la la La la la la La la la la la la la

Cuatro saltos laterales hacia la derecha y cuatro pasos laterales hacia la derecha hasta colocarnos en nuestro mismo numero.

Letras y músicas.

- A mi burro

A mi burro, a mi burro,

le duele la cabeza,

y el médico le manda

Una gorrita negra, una gorrita negra.

zapatitos lila, zapatitos lila

A Mi burro, a mi burro

Le duele la garganta,

Y el medico le manda

Una bufanda blanca, una bufanda blanca

Una gorrita negra

Zapatitos lila, zapatitos lila

A mi burro, a mi burro

le duele el corazón

y el medico le manda

jarabe de limón, jarabe de limón

una bufanda blanca

una gorrita negra

zapatitos lila, zapatitos lila

A mi burro, a mi burro

le duelen las pezuñas

y el medico le manda

que se corte las uñas, que se corte las uñas

jarabe de limón

una bufanda blanca

una gorrita negra

zapatitos lila, zapatitos lila

A mi burro, a mi burro

Ya no le duele nada

Y el medico le manda

Que se lave la cara, que se lave la cara

Que se corte las uñas

jarabe de limón

una bufanda blanca

una gorrita negra

zapatitos lila, zapatitos lila

- Así, así.

Así, así bailan dos de mi tierra

Así, así a la moda de aquí

Así, así con los brazos en alto

Así, así a la moda de aquí

Así, así solo con la puntita

Así, así a la moda de aquí

Así, así dando saltos y salto

Así, así a la moda de aquí

- Baila Juan Pequeño

Baila, baila, baila

Baila Juan Pequeño

Baila, baila, baila

Baila Juan Pequeño

Con la mano, mano, mano

Así baila Juan Pequeño

Baila, baila, baila

Baila Juan Pequeño

Baila, baila, baila

Baila Juan Pequeño

Con el brazo, brazo, brazo

Con la mano, mano, mano

Así baila Juan Pequeño

Baila, baila, baila

Baila Juan Pequeño

Baila, baila, baila

Baila Juan Pequeño

Con el codo, codo, codo

Con el brazo, brazo, brazo

Con la mano, mano, mano

Así baila Juan Pequeño

Baila, baila, baila

Baila Juan Pequeño

Baila, baila, baila

Baila Juan Pequeño

con la pierna, pierna, pierna

Con el codo, codo, codo

Con el brazo, brazo, brazo

Con la mano, mano, mano

Así baila Juan Pequeño

. . .

etc.

- Conde Olinos

Madrugaba el Conde Olinos mañanita de San Juan

A dar agua a su caballo a las orillas del mar

A las orillas del mar

A dar agua a su caballo a las orillas del mar

Mientras el caballo bebe se oye un hermoso cantar

Las aves que iban volando se paraban a escuchar

Se paraban a escuchar

Las aves que iban volando se paraban a escuchar

Bebe mi caballo bebe, Dios te libre del mal

de los vientos de la tierra y de las furias del mar

y de las furias del mar

de los vientos de la tierra y de las furias del mar

desde las torres mas altas la reina lo oyó cantar:

Mira hija como canta la sirenita del mar

la sirenita del mar

Mira hija como canta la sirenita del mar

No es la sirenita madre, que esa tiene otro cantar,

es la voz del Conde Olinos que por mi penando esta

que por mi penando esta

es la voz del Conde Olinos que por mi penando esta

Si es la voz del Conde Olinos yo le mandare matar

que para casar contigo le falta la sangre real

le falta la sangre real

que para casar contigo le falta la sangre real

No le mande matar madre, no le mande usted matara

que si mata al Conde Olinos a mi la muerte me da

a mi la muerte me da

que si mata al Conde Olinos a mi la muerte me da

Guardias mandaba la reina al Conde Olinos buscar

Que lo maten a lanzadas y echen su cuerpo a la mar

Y echen su cuerpo a la mar

Que lo maten a lanzadas y echen su cuerpo a la mar

La infantina con gran pena no cesaba de llorar

El murió a la medianoche y ella a los gallos cantar

Y ella a los gallos cantar

El murió a la medianoche y ella a los gallos cantar

- Cuando tú estés contento

1. Cuando tú estés contento palmear,

cuando tú estés contento palmear,

cuando tú estés contento mostrarás tus sentimientos

Cuando tú estés contento palmear.

2. cuando tu estés contento con los pies.

Cuando tu estés contento con los pies

cuando tú estés contento mostrarás tus sentimientos

cuando tú estés contento con los pies

3.cuando tú estés contento dedos ya.

Cuando tu estés contento dedos ya.

cuando tú estés contento mostrarás tus sentimientos

cuando tú estés contento dedos ya

4. cuando tú estés contento cabeza ya

cuando tú estés contento cabeza ya

cuando tu estés contento mostraras tus sentimientos

cuando tu estés contento cabeza ya

5. cuando tu estés contento reirás

cuando tu estés contento reirás

cuando tu estés contento mostraras tus sentimientos

cuando tu estés contento reirás

6. cuando tu estés contento besaras

cuando tu estés contento reirás

cuando tu estés contento mostraras tus sentimientos

cuando tu estés contento reirás

- El Afilador

Con mi piedra de afilar

Todo el mundo va contento

Mi fortuna va creciendo

Y aumentando mi caudal

Afilar, afilar, afilar carracacheira

Cuchillos y tijeras y navajas de afeitar

Afilar, afilar, afilar carracacheira

Cuchillos y tijeras y navajas de afeitar

- El Señor Don Gato

Estaba el señor don gato sentadito en su tejado

Marramamiau, miau, miau sentadito en su tejado

Ha tenido la noticia de si quiere ser casado

Marramamiau, miau, miau que si quiere ser casado

Con una gatita blanca sobrina de un gato pardo

Marramamiau, miau, miau sobrina de un gato pardo

De contento que se ha puesto se caído del tejado

Marramamiau, miau, miau se ha caído del tejado

Se ha roto siete costillas y la puntita del rabo

Marramamiau, miau, miau y la puntita del rabo

Ya lo llevan a enterrarlo por la calle del pescado

Marramamiau, miau, miau por la calle del pescado

Al olor de la sardina el gato ha resucitado

Marramamiau, miau, miau el gato ha resucitado

Por eso dice la gente: siete vidas tiene un gato

Marramamiau, miau, miau siete vidas tiene un gato

- Jamborée

Jamborée, Jamborée, Jamborée,

Jamborée, Jamborée, Jamborée ya

Ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah!

Jamborée, Jamborée, Jamborée,

Jamborée, Jamborée, Jamborée ya, AH!

- John Brown

John Brown era un indiecito,

John Brown era un indiecito

John Brown era un indiecito,

un indio muy salao

Un indio, dos indios, tres indiecitos

Cuatro indios, cinco indios, seis indiecitos

Siete indios, ocho indios, nueve indiecitos

Diez indios muy salaos.

- La Carrasquilla

Este baile de la Carrasquilla

es un baile muy disimulado

Que hincando la rodilla en tierra

todo el mundo se queda parado

A la vuelta, la vuelta Madrid,

que este baile no se baila así

Que se baila de asas, de asas,

Mariquilla menea esas faldas

Que menea, menea esos pies,

que la vuelta se baila al revés

Ea, ea, yo no digo nada,

a la vuelta se dan las palmadas

- La Pastora

Estaba una pastora, Larán−larán−larito

estaba una pastora cuidando el rebañito

Con leche de sus cabras, Larán−larán−larito

con leche de sus cabras haciendo los quesitos

El gato la miraba, Larán−larán−larito

El gato la miraba con ojos golositos

Si me hincas las uñas, Larán−larán−larito

Si me hincas las uñas te cortaré el rabito

Las uñas le hincó, Larán−larán−larito

Las uñas le hincó y el rabito le cortó

- La Sinda

Ya no va la Sinda por agua a la fuente

Ya no va la Sinda ya no se divierte

Ya no va la Sinda por agua al arroyo

Ya no va la Sinda ya no tiene novio

Ahí la tienes, báilala, báilala,

No la rompas el mandil, el mandil

Mira que no tiene otro

La pobrecita infeliz

Mi madre no quiere que vaya al molino

Porque el molinero se mete conmigo

Mi madre no quiere que al molino vaya

Porque cuando bajo me rompo la saya

Ahí la tienes, báilala, báilala,

No la rompas el mandil, el mandil

Mira que no tiene otro

La pobrecita infeliz

- Las Mañanitas

Estas son las mañanitas que cantaba el rey David

A las muchachas bonitas se las cantamos así:

Despierta, mi bien despierta, mira que ya amaneció

Ya los pajaritos cantan, la luna ya se metió

- Los Instrumentos

Compañero se tocaire

Compañero que sabes tocaire?

Se tocaire el violineiro

Cómo se toca el violineiro?

Rin, rin, rin, rin el violineiro

Rin, rin, rin, rin el violineiro

Sempre a ritmo do violineiro

Sempre a ritmo do violineiro

Etc...

- Mamá yo quiero

Mama yo quiero, mama yo quiero

Mama yo quiero que me des una manzana

Una papaya, una granada,

todas las frutas que yo quiero disfrutar

- Mambrú

Mambrú se fue a la guerra que dolor, que dolor que pena

Mambrú se fue a la guerra, no se cuando vendrá

Do, Re, Mi, Do, Re, Fa, no se cuando vendrá

Si vendrá por la Pascua, qué dolor, qué dolor, que guasa.

Si vendrá por la Pascua o por la Trinidad.

Do, re, mi, do, re, fa. O por la Trinidad

La Trinidad se pasa, qué dolor, qué dolor, que guasa.

La Trinidad se pasa, Mambrú no viene ya.

Do, re, mi, do, re, fa. Mambrú no viene ya.

Me he subido a la torre, qué dolor, qué dolor me corre.

Me he subido a la torre por ver si viene ya.

Do, re, mi, do, re, fa. Por ver si viene ya.

Por allí viene un paje, qué dolor, qué dolor, qué traje.

Por allí viene un paje, qué noticias traerá.

Do, re, mi, do, re, fa. Qué noticias traerá.

Las noticias que traigo ¡Ay, que me caigo!

Las noticias que traigo ¡Ay, que me caigo! ¡Mambrú no viene ya!

Do, re, mi, do, re, fa. ¡Mambrú no viene ya!

- Mariquilla

Mariquilla miedosilla que te asustan las estrellas

Si es que tienes tanto frío sal ahora, corre y vuela.

- Mon Papá

Mon papá en veut pas,

que je danse, que je danse

Mon papa en veut pas,

que je danse la polka

- Real y medio

Yo tengo real y medio, real y medio

Me compro una chiva. Ay que chiva, ay que chiva

La chiva tenia un chivito

Que tengo una chiva, que tengo un chivito

Y siempre me queda real y medio.

Yo tengo real y medio, real y medio

Me compro una vaca. Ay que vaca, ay que vaca

La vaca tenia un chotito

Que tengo una vaca, que tengo un chotito

Que tengo una chiva, que tengo un chivito

Y siempre me queda real y medio

Yo tengo real y medio, real y medio

Me compro una mona. Ay que mona, ay que mona

La mona tenia un monito

Que tengo una mona, que tengo un monito

Que tengo una vaca, que tengo un chotito

Que tengo una chiva, que tengo un chivito

Y siempre me queda real y medio

Yo tengo real y medio, real y medio

Me compro una pata. Ay que pata, ay que pata

La pata tenia un patito

Que tengo una pata que tengo un patito

Que tengo una mona, que tengo un monito

Que tengo una vaca, que tengo un chotito

Que tengo una chiva, que tengo un chivito

Y siempre me queda real y medio

Yo tengo real y medio, real y medio

Me compro una gata. Ay que gata, ay que gata

La gata tenia un gatito

Que tengo una gata, que tengo un gatito

Que tengo una pata que tengo un patito

Que tengo una mona, que tengo un monito

Que tengo una vaca, que tengo un chotito

Que tengo una chiva, que tengo un chivito

Y siempre me queda real y medio

Yo tengo real y medio, real y medio

Me compro una lora. Ay que lora, ay que lora

La lora tenia un lorito

Que tengo una lora, que tengo un lorito

Que tengo una gata, que tengo un gatito

Que tengo una pata que tengo un patito

Que tengo una mona, que tengo un monito

Que tengo una vaca, que tengo un chotito

Que tengo una chiva, que tengo un chivito

Y siempre me queda real y medio

- Skip to my Lou

Ven aquí, Skip to my Lou

Ven aquí, Skip to my Lou

Ven aquí, Skip to my Lou

Skip to my Lou my baby

Tarta de manzana, ñam, ñam, ñam

Tarta de manzana, ñam, ñam, ñam

Tarta de manzana, ñam, ñam, ñam

Skip to my Lou my baby

Caballos y mulas, toc, toc, toc

Caballos y mulas, toc, toc, toc

Caballos y mulas, toc, toc, toc

Skip to my Lou my baby

Un gatito blanco, miau, miau, miau

Un gatito blanco, miau, miau, miau

Un gatito blanco, miau, miau, miau

Skip to my Lou my baby

El tren ya se marcha, chu, chu, chu

El tren ya se marcha, chu, chu, chu

El tren ya se marcha, chu, chu, chu

Skip to my Lou my baby

- Tumbai

Tumbai, tumbai, tumbai,

tumbai, tumbai, tumbai, tumbai

La la la La la la la la La la la la la

La la la la la La la la la La la la la la la la

Danzas

- Alunelul, Rumania.(16−10−2001)

Para esta danza nos disponemos en circulo y por parejas, enfrentadas, unos dentro y otros fuera. Consta de dos frases, divididas en dos semifrases.

En la primera frase, andamos de lado en sentido contrario de las agujas del reloj. De la siguiente manera: abrimos la pierna derecha, y juntamos la izquierda dos veces, es decir, dos pasos.

Después damos tres golpes suaves en el suelo alternando los pies, primero el derecho, después el izquierdo y de nuevo el derecho.

Después repetimos lo mismo en sentido contrario, es decir, en el de las agujas del reloj. Y ya tenemos construida la primera semifrase. La segunda semifrase será igual.

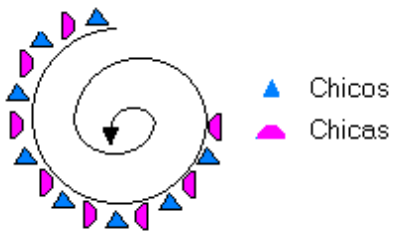
En la segunda frase haremos lo siguiente: al igual que en la primera, dos pasos hacia la derecha, pero esta vez no haremos los golpes, sino que simplemente mostraremos la cara interna del pie derecho, como se muestra en la figura. Después repetimos lo mismo hacia el lado izquierdo, mostrando entonces la cara interna del pie derecho.

Tras esto, mostramos alternativamente las caras internas de los pies, como hemos acabado el paso anterior mostrando la cara interna del pie derecho, mostramos ahora la del izquierdo y después la del derecho. Tras esto, golpeamos el suelo alternando los pies, primero derecho, después izquierdo y otra vez derecho.

Con esto ya tenemos la primera semifrase de esta parte. La segunda semifrase es igual, pero comenzando los pasos hacia la izquierda, así que será todo el proceso igual pero a la inversa.

- Carnavalito, Bolivia.(23−10−2001)

Colocados en fila india, chico−chica−chico−chica, se comienza marcando el ritmo con los pies sin moverse del sitio en la introducción. Tras la introducción hay dos partes: una en la que se camina con el ritmo y la siguiente en la que, siempre en fila india, se hace como figura en el esquema, de una manera arbitraria.



- Circasian Circle, Inglaterra.(24−10−2001)

Colocados en circulo y por parejas, caminamos en el sentido contrario de las agujas del reloj, las chicas fuera y los chicos dentro. Asi hacemos la primera semifrase, tras esto, las chicas siguen en el mismo sentido y los chicos cambian de sentido, todo esto durante la segunda semifrase.

Con la pareja que nos toque, levantamos la mano derecha juntandola a la derecha del otro y giramos una vuelta completa en sentido contrario de las agujas del reloj, y después otra vuelta completa en el otro sentido cambiando a la mano izquierda.

Después siguen otras dos semifrases en las que se repetiran estas vueltas, pero ahora juntando los hombros derechos y después los izquierdos.

- Danza Historica: Goddesses.(29−11−2001)

Es una obra que consta de estribillo y estrofas que se repite 11 veces. La posicion inicial es un grupo de ocho personas, cuatro chicas y cuatro chicos, alineados en dos filas paralelas, en fila india las chicas a la derecha y los chicos a la izquierda.

El estribillo se realiza siguiendo al primero de la fila, que, andando se ira a la parte posterior de la fila, como figura en el esquema.

Primera estrofa: se avanza hacia delante y se retrocede hacia atras sin girar.

Segunda estrofa: el primero de la fila se pone detras del ultimo de la otra fila y el resto de la fila le sigue. La otra fila queda inmovil. La tercera estrofa será igual, pero lo haran las chicas y los chicos quedaran inmoviles.

Cuarta estrofa: el primero de la fila da una vuelta completa al grupo y el resto de la fila le sigue. La otra fila queda inmovil. La quinta estrofa será igual, solo que lo haran las chicas y los chicos quedaran inmoviles.

Sexta estrofa: molinillo de chicos: el primero extiende el brazo exterior, el segundo se une, el tercero después y después el cuarto. La séptima estrofa sera igual, pero lo haran las chicas. La otra fila, en los dos casos, quedara inmóvil.

Octava estrofa: giran todos formando un corro, cuatro compases hacia un sentido y cuatro hacia el otro.

Novena estrofa: cadena de chicos: el primero y el tercero de la fila se dan la vuelta y comienza la cadeneta, que se realiza como figura. La décima estrofa será igual, solo que la haran las chicas. En ambos casos la otra fila queda inmovil. La undécima estrofa sera una cadeneta de todos: se giran los primeros y los terceros de las dos filas y hacen la cadeneta entre todos, como figura en el esquema.

- Escocesa.(4−10−2001)

En esta danza nos dispondremos en circulo por parejas, la chica dentro y el chico fuera. Consta de dos frases que se ejecutaran de la manera que seguidamente se explica.

En la primera frase comienzan enfrentada cada pareja como se muestra en la figura. Podemos dividir la frase en dos partes. En la primera parte doblamos el tronco a modo de reverencia, damos tres palmadas, volvemos a doblar el tronco y entonces las tres palmadas las damos con el/la compañero/a.

En la segunda parte levantamos el dedo y, como indicando, lo agitamos en el hombro contrario de la pareja, como se muestra en la figura.

Finalmente damos una vuelta sobre nosotros mismos en cuatro tiempos.

En la segunda frase se cogen con los brazos en jarras y giran en ocho tiempos en el sentido de las agujas del reloj y después otros ocho tiempos en sentido contrario. Al acabar, la chica cambia al chico situado a su derecha.

- Farkas Yatek, Hungria.(31−10−2001)

Colocados en circulo y cogidos de las manos por parejas, caminamos hacia el centro del circulo comenzando con el pie de fuera, es decir, el que este en la izquierda comenzara con el pie izquierdo y el que este en la derecha comenzara con el pie derecho.

Después, sin soltarnos, damos un saltito hacia la parte de fuera también, el de la izquierda hacia la izquierda y el de la derecha hacia la derecha, y golpeamos tres veces en el suelo con saltitos, cada vez con un pie, primero el exterior y después el interior para otra vez hacerlo con el exterior. Repetimos lo mismo pero saltando hacia la pareja.

Después nos cogemos de las dos manos con la pareja y gira cada uno sobre si mismo sin soltarse, como se muestra en la figura.

Para acabar la frase, y sin soltarnos las manos, la pareja gira media vuelta, poniéndose la chica con el siguiente chico, y asi toda la danza.

- Hocky Poky.(30−10−2001)

Nos colocamos en circulo. La cancion se realizara asi:

El pie derecho aqui, el pie derecho alla,

levantamos el pie derecho y lo agitamos delante sin apoyarlo en el suelo, lo agitamos detrás

el pie derecho aqui sacudiéndolo muy bien,

lo sacudimos para todos lados

haz el hockey poky haciéndolo muy bien, y asi lo sabras bailar

giramos en ocho tiempos sobre nosotros mismos

(después se baila con . . .)

pie izquierdo

igual que con el pie derecho

codo derecho

agitamos el codo derecho delante y detrás

codo izquierdo

igual que con el codo derecho

cadera

giramos la cadera en círculos

todo el cuerpo

agitamos todo el cuerpo hacia todos lados

- Los siete saltos, Dinamarca.(18−10−2001)

Es una danza acumulativa. Tiene un tema principal y después de realizarlo, a diferentes toques realizamos un movimiento.

Veamos primero la parte principal. En corro, y cogidos de las manos, andamos en sentido contrario de las agujas del reloj ocho pasos, giramos y otros ocho pasos en el otro sentido.

Al acabar la parte principal, al primer toque levantamos la pierna derecha soltandonos las manos, al segundo toque nos cogemos las manos y nos disponemos para volver a bailar el tema principal

Bailamos de nuevo el tema principal y otra vez. Ahora habran tres toques: El primero, elevar la pierna derecha, el segundo, elevar la pierna izquierda, el tercero, postura de preparacion para el tema principal.

Tras bailar de nuevo el tema principal, habran cuatro toques: el primero elevar la pierna derecha, el segundo elevar la pierna izquierda, el tercero rodilla derecha al suelo, el cuarto posicion de preparacion para el tema principal.

Asi sera toda la danza, cada vez agregando una nueva postura. Después de rodilla derecha ira rodilla

izquierda, después codo derecho al suelo, después codo izquierdo al suelo, y finalmente cabeza al suelo.

La danza acaba bailando finalmente el tema principal para cerrar.

- Pera Stus Pera Kambus, Grecia.

(28−11−2001)

Esta danza consta de dos frases. En la primera frase, los danzantes cogidos de las manos, en circulo y mirando hacia el centro de este, caminan de lado hacia la derecha cuatro pasos, la pierna derecha se abre y después la izquierda se junta con ésta y después se da un saltito hacia delante a la derecha sin soltarnos las manos, cayendo con la pierna izquierda y elevando a una altura media los brazos. Esto lo haremos con esta tres veces.

En la segunda frase, seguimos cogidos de las manos. Ahora caminaremos también en circulo, pero uno detras de otro en sentido contrario a las agujas del reloj. Se avanza dos pasos comenzando con el pie derecho y después lo que llamamos cepillado, el pie izquierdo permanece fijo y el derecho se pasa ligeramente por el suelo, a modo de cepillado, en dos tiempos.

Después, y sin soltarse las manos, mirando al centro dan dos saltitos a los lados, primero a la derecha y después a la izquierda.

- Polka Sextur, Dinamarca.(13−11−2001)

En esta danza nos colocamos por parejas, la chica dentro, el chico fuera. Consta de tres partes, la primera consta de dos frases, en la primera se danza durante dieciséis tiempos y con paso polka(explicado en la cancion de Mon Papa) en sentido contrario a las agujas del reloj, después hacia el otro sentido otros dieciséis tiempos.

En la segunda parte se hace una cadeneta en ocho tiempos. En el primer tiempo nos cogemos con la pareja con la mano derecha, en segundo damos la izquierda al de enfrente por nuestro lado izquierdo y pasamos, y ya hemos formado la cadeneta, que durara hasta el septimo tiempo, que con el que me toque me espero un tiempo mas para pasar a la tercera parte de la danza.

En la tercera parte, bailamos con la pareja dando vueltas con paso polka

- Shoo Fly, EEUU.(6−11−2001)

Nos situamos en circulo y colocados por parejas con las manos cogidas. Comenzamos avanzando cuatro pasos con el pie derecho hacia el centro del circulo, levantando la punta del pie izquierdo en el ultimo, después retrocedemos otros cuatro pasos levantando el talon del pie derecho en el ultimo. Se repite otra vez.

Tras esto, bailamos cogidos a la pareja girando tres cuartos de vuelta, asi que la posicion ahora del grupo es con las chicas dentro y los chicos fuera. Ahora abrimos, soltando la mano izquierda la chica y la derecha el chico en cuatro tiempos, y después pasa la chica por debajo de las manos que aun estan cogidas y se suelta para cogerse al siguiente chico.

- Tarantella.(8−11−2001)

Para realizar esta danza nos dispondremos por parejas, distribuidos por el espacio. Esta danza consta de tres partes:

En la primera parte, enfrentados los dos componentes, dan palmas delante y detras y levantan cada vez un pie al ritmo de la musica dando saltitos, como posicion de preparacion.

En la primera frase, se cruzan por su derecha trazando un circulo alrededor del otro y después por su izquierda manteniendo las palmas delante y detras y la elevacian y salto de pies. Después se repite lo mismo pero haciendo el molinillo con los antebrazos, hacia delante cuando marchamos hacia delante y hacia atras cuando marchamos hacia atras.

La segunda parte se constituye del baile de la chica. El chico hinca la rodilla derecha en el suelo y eleva su mano derecha. La chica coge esta mano y gira alrededor del chico al ritmo de la cancion primero en un sentido y luego en el otro.

En la tercera parte, cogidos por la cintura, chico y chica giran al ritmo de la cancion primero en un sentido y luego en el otro.

Tras esto, se vuelve a la primera posicion de preparacion, y se vuelve a repetir toda la secuencia. Asi cuatro veces.

- Zapatero, Polonia.(9−10−2001)

Es una cancion por parejas, distribuidas por el espacio. Uno de los miembros de la pareja hinca la rodilla derecha en el suelo y el otro pone su pie derecho sobre esta. Consta de tres partes:

En la primera parte, el zapatero(el que esta arrodillado) enhebra la aguja con ritmo de blanca.

La segunda parte trata del zapatero martilleando en los zapatos del cliente(el que esta de pie). Durante dos compases, mientras el zapatero martillea, el cliente dira con la cabeza que no y en los dos siguientes dira que si, mientras el zapatero sigue con su labor de martilleo.

Tras esto, para expresar su alegria, se levanta el zapatero, se cogen los dos por la cintura y giran sobre si mismos bailando, primero en un sentido y después en el otro. Se repite todo cuatro veces, intercambiandose los papeles en cada ocasion.

BASES PEDAGOGICAS DE LA EDUCACION ESPECIAL.

CURSO 2001−2002

BLOQUE 1: LA PERSPECTIVA PSICOLOGICA EN EDUCACION ESPECIAL.

Tema 1: Necesidades educativas especiales: Aportaciones desde el ámbito de la psicología.

Tema 2: Los procesos metacognitivos en educación especial.

Tema 3: necesidades educativas especiales y relaciones psicosociales en el aula.

BLOQUE 2: DIFICULTADES DE APRENDIZAJE Y DE COMPORTAMIENTO.

Tema 4: Aproximación a las dificultades de aprendizaje.

Tema 5: Trastornos de comportamiento. Implicación en el proceso enseñanza−aprendizaje.

Tema 6: El proceso de inadaptación social.

BLOQUE 3: CARACTERISTICAS PSICOLOGICAS DIFERENCIALES EN EDUCACION ESPECIAL.

Tema 7: Necesidades educativas permanentes: una aproximación a las dificultades sensoriales, motóricas, cognitivas, comunicativas y al autismo.

Tema 8: Características psicológicas diferenciales del alumno superdotado.

BLOQUE 1: LA PERSPECTIVA PSICOLOGICA EN EDUCACION ESPECIAL.

Tema 1: Necesidades educativas especiales: Aportaciones desde el ámbito de la psicología.

- **Niños con necesidades educativas especiales.**
    - ♦ **Individualización: son niños que necesitan una atención individual.**
    - ♦ **Limite inferior y superior: son niños con necesidades educativas especiales tanto los que no llegan como los que se pasan.**

- **Concepto de normalidad:**
    - ♦ **Modelo médico: normalidad anatómica y fisiológica−Anormalidad: Disfunción orgánica.**
    - ♦ **Modelo psicométrico: distribución normal. Cociente intelectual. Rasgos estáticos. Paralelas de normalidad.**

- **<u>Concepto de deficiencia</u>: perdida o anormalidad en una estructura o función psicológica, fisiológica o anatómica.**
- **<u>Concepto de discapacidad</u>: Restricción o ausencia (debido a una deficiencia) de la capacidad para realizar una actividad de forma normal.**
- **<u>Concepto de minusvalía</u>: situación desventajosa para un individuo determinado consecuencia de una deficiencia o discapacidad que le limita el desempeño de un rol normal.**

- Categorías**:**
    - ♦ **Retraso mental.**
    - ♦ **Dificultades de aprendizaje.**
    - ♦ **Problemas emocionales y conductuales.**
    - ♦ **Problemas de comunicación.**
    - ♦ **Deficiencias auditivas.**
    - ♦ **Deficiencias visuales.**
    - ♦ **Deficiencias físicas y de salud.**
    - ♦ **Autismo.**
    - ♦ **Superdotados y niños con talento.**

- **V**entajas y desventajas de las clasificaciones.
    - ♦ **Desventajas:**
        - ◊ **Incidencia en deficiencia.**
        - ◊ **Bajas expectativas.**
        - ◊ **Justificación de cualquier conducta anormal.**
        - ◊ **Atribución de las dificultades de aprendizaje.**
        - ◊ **Disminución de las dificultades de aprendizaje.**
        - ◊ **Rechazo de los compañeros.**
        - ◊ **No se borran.**
        - ◊ **Justificación para escolarización no integrada.**

    - ♦ **Ventajas:**

◊ **Adecuación tratamientos.**
◊ **Mejor aceptación.**
◊ **Comunicación profesionales.**
◊ **Asociaciones.**
◊ **Mayor conciencia social.**

- **Ev**aluación de las características psicológicas**:**
  - ♦ **Papel del maestro.**
  - ♦ **Evaluación del recién nacido: reflejos y Apgar.**
  - ♦ **Escalas de desarrollo infantil.**
    - ◊ **Escalas Bayley y Brunet−Lézine.**
  - ♦ **Escalas McCarthy.**
    - ◊ **Verbal.**
    - ◊ **Perceptivo−manipulativa.**
    - ◊ **Cuantitativa.**
    - ◊ **Memoria.**
    - ◊ **Motricidad.**
  - ♦ **Escalas de Wechsler.**
    - ◊ **WPPSI.**
    - ◊ **WISC y WISC−R.**
    - ◊ **WAIS.**
    - ◊ **WISC−R:**
      - · **Escala verbal.**
      - · **Información, semejanzas, aritmética, vocabulario, comprensión y dígitos.**
      - · **Escala manipulativa: figuras incompletas, historietas, cubos, rompecabezas claves, laberintos,...**
  - ♦ **Pruebas especificas.**
  - ♦ **Observación:**
    - ◊ **Selección del problema.**
    - ◊ **Selección de conductas operativas.**
    - ◊ **Plan de observación.**
  - ♦ **Evaluación de las relaciones sociales.**
    - ◊ **Sociograma.**
    - ◊ **Nominación de iguales.**
    - ◊ **Rankings.**
  - ♦ **Solicitud de evaluación.**
  - ♦ **Derechos de los padres.**

- Concepto de Educación Especial.
  - ♦ **Educación de niños cuyas características obligan a planificar su educación de forma individualizada.**
  - ♦ **<u>Objetivo</u>: desarrollo máximo de sus capacidades.**
  - ♦ **<u>Sujetos</u>: deficiencias + inadaptación + capacidades superiores.**
  - ♦ **<u>Profesionales</u>: equipos de orientación educativa y psicopedagógica.**
    - ◊ **Equipos de atención temprana.**
    - ◊ **Equipos generales.**
    - ◊ **Equipos específicos.**
    - ◊ **Departamentos de orientación.**
  - ♦ **<u>Labores</u>: evaluación y diagnostico, colaboración en programas individuales de desarrollo, materiales.**
  - ♦ **<u>Principios de la Educación Especial</u>:**

- ◊ ***Sectorización*: acercar al medio del individuo.**
- ◊ ***Normalización*: integrar en sistema ordinario.**
- ◊ ***Individualización*: atender a características personales.**

- ♦ **<u>Curriculum</u>:**
  - ◊ **Ordinario.**
  - ◊ **Con habilidades especificas.**
  - ◊ **Con habilidades de autonomía.**
- ♦ **<u>Intervención reducir obstáculos para vida activa.</u>**
  - ◊ ***Preventiva*: remediar. (No proponer cosas en el aula que el niño con necesidades especiales que haga que se sienta excluido.**
  - ◊ ***Curativa*: paliar por entrenamiento o educación.**
  - ◊ ***Compensatoria*: dar alternativas. (adecuar los procedimientos y ejercicios diarios a las características del niño con necesidades educativas especiales).**

Tema 2: Los procesos metacognitivos en educación especial.

- Introducción

  - **Inteligencia (I) como factor adaptativo**
  - **Inteligencia es modificable**
  - **Programas de enriquecimiento de la I:**
    - ♦ **Desarrollo procesos y estrategias cognitivas**
    - ♦ **Proceso mediado.**
  - **Aumento motivación Mayor aprendizaje (Ap) significativo.**

- Aproximación a la metacognicion

  - ***Cognición*: Procesos de adquisición, elaboración y utilización de conocimientos (atención, memoria, razonamiento,...). Comprende todos los procesos empleados para conseguir el conocimiento del mundo.**
  - ***Estrategias cognitivas*: Procedimientos para adquirir, elaborar y utilizar información (clasificación, recuerdo, ...)**
  - ***Metacognicion*: Conocimiento sobre los (propios) procesos cognitivos y mecanismos de regulación de los mismos.**
  - ***Estrategias metacognitivas*: herramientas que permiten al sujeto tomar conciencia de su proceso de aprendizaje, supervisarlo y controlarlo.**

- Dimensiones de la metacognicion.
- ***Conocimiento* sobre el propio conocimiento (autovaloración).**
- **<u>Personal</u>: conocimientos referidos a las características cognitivas de las personas.**

  - **Intraindividual: propio.**
  - **Interindividual: relativo a otras personas.**
  - **Universal: referido a aspectos cognitivos presentes en cualquier persona.**

- **<u>Sobre la tarea</u>: conocimientos sobre las exigencias de la tarea, que permite distribuir los recursos disponibles.**
- **<u>Sobre las estrategias</u>: conocimientos de las ventajas e inconvenientes de los procedimientos de realización de las tareas.**
- ***Regulación* del conocimiento.**
- **<u>Planificación</u>: prever requisitos cognitivos de la tarea.**
- **<u>Supervisión</u>: comprobar que las estrategias sean útiles**

- **<u>Evaluación</u>: comprobar que los resultados son adecuados y programar cambio.**
- Metacognicion y necesidades educativas especiales.

Son muy diversas las teorías y modelos utilizados por los investigadores para explicar los problemas o retrasos en el aprendizaje que presentan los alumnos a lo largo de la escolaridad.

- Teorías del Déficit.

Problemas de aprendizaje por deficiencias en procesamiento de información: generales o especificas.

- Teorías de los procesos metacognitivos: Limitación en autorregulación.

    - **No uso espontáneo de las estrategias.**
    - **Una deficiente base de conocimientos.**
    - **No aplicar estrategias que ya conocen a nuevas situaciones.**

- Posibilidad de entrenar en estrategias cognitivas en Alumnos Con Necesidades Educativas Especiales (ACNEE).

Con un entrenamiento adecuado, es posible que los alumnos con deficiencia mental adquieran y mantengan toda una serie de estrategias que permitan mejorar su rendimiento cognitivo.

- Entrenamiento en habilidades metacognitivas.

    - **Factores implicados en el éxito:**
        - ◊ **<u>Variables del sujeto:</u>**
        - ♦ **Edad mental**
        - ♦ **Habilidades lingüísticas: habla interna.**
        - ♦ **motivación**
        - ◊ **<u>Variables de la aplicación del entrenamiento metacognitivo:</u>**
        - ♦ **Contenidos concretos.**
        - ♦ **Explicar explícitamente los objetivos.**

- Entrenamiento de Meichenbaum

    - **Aprender verbalizaciones internas.**
    - **Fases:**
        - ♦ **Modelado cognitivo**
        - ♦ **Guía externa**
        - ♦ **Autoguia manifiesta**
        - ♦ **Autoguia atenuada**
        - ♦ **Auto instrucción encubierta**

    - **Dar oportunidades de generalización y usar refuerzo**

- Programa de Enriquecimiento Instrumental de Feuerstein(1980, 1994).

    - **Entrenamiento para bajo rendimiento por reprivación sociocultural.**
    - **Programa individualizado y mediado.**
    - **Actividades de papel y lápiz**
    - **Incluye tareas de transferencia.**

- **Sujetos.**
- **Niños con deficiencia mental, dificultades de AP o en educación compensatoria.**
- **CI mínimo de 40 y cierta capacidad lingüística.**
- **Objetivos.**
- **Mejora vocabulario y conceptos básicos**
- **desarrollo procesos cognitivos**
- **aumento del interés por aprender**
- **fomentar aprendizaje autónomo**
- **Aprovechar el contexto de interacción para aprendizaje.**
- **Estructura.**
- **14 instrumentos**
- **3 niveles de dificultad**
- **2 años académicos con 3−5 horas semanales.**
- **Nivel I: organización de puntos, organización espacial, percepción analítica, comparaciones.**
- **Nivel II: clasificación, instrucciones, relaciones temporales, relación familiares, progresiones numéricas, ilustraciones (solución de problemas).**
- **Nivel III: orientación espacial II, relaciones transitivas, diseño de patrones, silogismos.**
- **Resultados.**
- **Mejora de las estrategias cognitivas en diferentes contextos y culturas.**
- **Criticas: alejado de la realidad y poco generalización.**
- Proyecto de Inteligencia Harvard

    - **Desarrollo de capacidades en alumnos de secundaria de Venezuela.**
    - **Sujetos: niños con dificultades de aprendizaje.**
    - **Objetivos:**
        - ♦ **Fomento AP significativo y por descubrimiento.**
        - ♦ **Clasificación, razonamiento inductivo y deductivo, formación de conceptos, comprensión y autocontrol de la conducta.**
    - **Estructura:**
        - ♦ **Seis series: fundamentos del razonamiento, comprensión del lenguaje, razonamiento verbal, resolución de problemas, toma de decisiones y pensamiento creativo.**
    - **Duración: dos o tres años.**
    - **Resultados:**
        - ♦ **Mejora en habilidades trabajadas.**
        - ♦ **Transferencia a otras áreas curriculares.**
        - ♦ **Desarrollo de la motivación intrínseca.**
        - ♦ **Facilita hábitos de aprendizaje.**

- Bright Start

    - **Sujetos:**
        - ♦ **Niños de tres a seis años**
        - ♦ **Niños con fracaso escolar, con alto riesgo social, trastornos emocionales, alteraciones neurológicas, trastornos del desarrollo y con enfermedades crónicas.**
        - ♦ **Colaboran padres y educadores.**
    - **Objetivos:**
        - ♦ **Mejora percepción, solución de problemas, aprendizaje y razonamiento.**
        - ♦ **Modificar actitudes hacia el aprendizaje.**
        - ♦ **Aumentar la motivación intrínseca.**
    - **Estructura:**
        - ♦ **Siete unidades con 17 a 35 lecciones: autorregulación, conceptos numéricos, comparación, cambio del punto de vista, clasificación, secuenciación de formas y**

características de las letras.
- ♦ **Guía para padres y para el maestro.**

- Aprendo a pensar(Monereo, 1992).

  - **Basado en procesamiento de la información y teorías cognitivas.**
  - **Incluye contenidos curriculares.**

  - **Sujetos:**
    - ♦ **Niños entre cuatro y doce años**
  - **Estructura:**
    - ♦ **Manual del profesor y del alumno**
    - ♦ **Procesos:**
      - ◊ **Planificación: elegir un procedimiento de resolución.**
      - ◊ **autorregulación: explicitar de forma clara los pasos que se van siguiendo.**
      - ◊ **Evaluación: justificación de las decisiones y valoración de los resultados.**
    - ♦ **Actividades individuales, en parejas, grupo pequeño y grupo grande.**

- Conclusiones.

  - **Posibilidad de mejorar las estrategias cognitivas mediante entrenamiento en metacognicion.**
  - **Hay una variedad amplia de programas de entrenamiento.**
  - **Es importante la mediación pera también la autorregulación.**
  - **Hay que prestar atención especial a la generalización y transferencia de los resultados.**

Tema 3: Necesidades educativas especiales y relaciones psicosociales en el aula.

- Introducción.

  - **Estructuras de interacción en el aula.**
  - **Incidencia en el aprendizaje de la interacción social. En niños con NEE es muy importante que el profesor haga hincapié en que se relacione con los demás, para así tener un aprendizaje social optimo.**

Tenemos tres corrientes que nos explican esto:

  - **<u>Conflicto sociocognitivo:</u>**

Confrontación de puntos de vista, mejora el desarrollo cognitivo y el aprendizaje.

***Condiciones*: heterogeneidad de opiniones y no imposición.**

  - **<u>Vygotsky</u>: estructuras psicológicas se generan en interacción.**

  - **<u>Teoría del andamiaje de Bruner</u>: Adulto trabaja con el niño en su zona de desarrollo próximo construyendo la base del aprendizaje.**

- Alteración en la relación social en niños con necesidades educativas especiales.
- ***Competencia social* comprende:**
- **Cognición social:**

  - **Percepción social.**

- **Conocimiento social.**
- **Relaciones sociales:**
    - ♦ **estatus**
    - ♦ **estrategias de interacción**
    - ♦ **Habilidades de comunicación.**
    - ♦ **Alteraciones en la relación social:**
    - ♦ **en la familia:**
        - ◊ **percepción más negativa de los padres**
        - ◊ **atribuciones de éxito y fracaso distorsionadas**
        - ◊ **mas acusado en primogénitos**
        - ◊ **en la escuela:**
            - · **Más disruptivos y distraídos**
            - · **mas interacción correctiva con el maestro**
            - · **maestros los valoran en habilidad social negativamente**
            - · **expectativas bajas de los profesores**
            - · **ACNEE percibe al profesor como más punitivo**
            - · **participan menos en trabajos de grupo**
            - · **niños rechazados o ignorados por los compañeros**
            - · **en aprendizaje cooperativo:**
                - **participación menos eficaz e intensa**
                - **parejas mixtas mejor resultados**
                - **pasivos, dependientes, poco asertivo, menos considerados por los compañeros**
                - **reporta beneficios para el aprendizaje**
                - **aspectos evolutivos y diferenciales:**
                - **Variabilidad en competencia social**
                - **Influencia familia, variables personales,...**
                - **Preferencia por niños con desarrollo social menor.**
                - Explicaciones de las alteraciones sociales.
                - **<u>Déficit del niño:</u>**
                - ♦ ***Cognitivo y/o lingüístico*: detectar expresiones, no poder hablar al ritmo normal, ...**
                - ♦ ***Neurológico*: hiperactividad, ...**
                - ♦ ***Madurativo*: deficiencia en atención, ...**
                - ♦ ***Deficiencias de aprendizaje y uso de estrategias de competencia social.***
                - ♦ **<u>Déficit de ambiente:</u>**
                - ◊ ***Circunstancias familiares*: familia desestructurada, estilo directivo**
                - ◊ ***Circunstancias escolares*: sensación de rechazo por fracaso escolar**
                - ◊ **<u>interacción de variables:</u>**
                - · **Alteraciones en la percepción y comprensión de situaciones sociales**
                - · **Baja motivación por interacción: por fracasos repetidos**
                - · **Baja autoestima y sobre valoración de las habilidades de los otros**
                - · **Bajo autocontrol**

                - · Predictores de las alteraciones sociales.
                - **Remisión natural de las**

alteraciones sociales

- **Predictores:**
  - ♦ **Déficit cognitivos**
  - ♦ **Trastornos fonológicos**
  - ♦ **Sexo**
  - ♦ **Edad**
  - ♦ **Numero de cursos escolares repetidos**
  - ♦ **Hiperactividad**
- **Los niños con dificultades en las relaciones sociales, que pertenecen a familias de bajo nivel socioeconómico y con problemas relacionales seguramente mantendrán estas alteraciones.**

· Evaluación y tratamiento.

- **Evaluación**
  - ♦ **Observación**
  - ♦ **Pruebas sociométricas**
  - ♦ **Auto evaluación: escalas de clima social**
  - ♦ **Entrevistas individuales**
- **Intervención:**
  - ♦ **Fomentar percepción y comprensión de situaciones sociales**
  - ♦ **Favorecer la integración y participación**
  - ♦ **Mejora del autoconcepto**
  - ♦ **Autocontrol y autoinstrucciones**

· Implicaciones educativas.

- **Favorecer el clima social del aula mediante aprendizaje cooperativo**
  - ♦ **Torneos de Equipos de Aprendizaje**
  - ♦ **Rompecabezas**
  - ♦ **Grupos de Investigación**

BLOQUE 2: DIFICULTADES DE APRENDIZAJE Y DE COMPORTAMIENTO.

Tema 4: Aproximación a las dificultades de aprendizaje.

· Delimitación conceptual

· **<u>Dificultad de aprendizaje</u>: Rendimiento(escolar o en pruebas) inferior en dos años para CI y nivel de escolarización que no se explica por trastorno sensorial ni emocional.**

· Características de los niños con dificultades

de aprendizaje

- **Gran heterogeneidad**
- **Diferencias por genero 3: 1 en hombres**
- **Estable: aparece en primeros cursos y permanece**
- **Lectura esta especialmente afectada, seguida de matemáticas**
- **Diferenciación progresiva de la normalidad**
- **No relación clara con problemas de comportamiento**

· Etiología de las dificultades de aprendizaje

· Variables personales.

- **<u>Retrasos madurativos:</u>**
  - ♦ **<u>Desarrollo perceptivo−motriz</u>: no discriminación de figuras con diferente orientación**
    - ◊ **Inversiones en el trazado y reconocimiento de letras(normalmente hasta los siete años). Suelen aparecer problemas en áreas motoras y perceptivas también.**
  - ♦ **<u>Habilidades lingüísticas</u>: cualquier problema de expresión o comprensión.**
  - ♦ **<u>atención:</u>**
    - ◊ **Desarrollo paulatino hasta la adolescencia**
    - ◊ **Capacidad atencional inferior en dos a cuatro años en niños con DA**
  - ♦ **<u>Memoria:</u> problemas específicos para la retención, recuperación y para generar estrategias de recuerdo**
  - ♦ **<u>Competencia social</u>: problemas de autoestima, autocontrol, conocimiento social, motivación.**
- Variables familiares

- **Actitud de la familia hacia el aprendizaje**
- **Nivel y tipo de vocabulario**
- Variables escolares
- **Instrucción**
- **interacción profesor−al**
- **interacción alumno−alu**
- Dificultades de lectura, escritura y calculo
- dificultades de lectura (dislexia)
  - ♦ **DSM−IV:**
    - ◊ **Habilidad lectora inferior a dos años para CI y nivel de escolarización**
    - ♦ **Ras**
    - ♦ **Car**
    - ♦ **Difi para el**

apre
de
la
lectu

- **Difi**
de
com
lecto
- **Baja**
velo
lecto
- **Erro**
de
pron