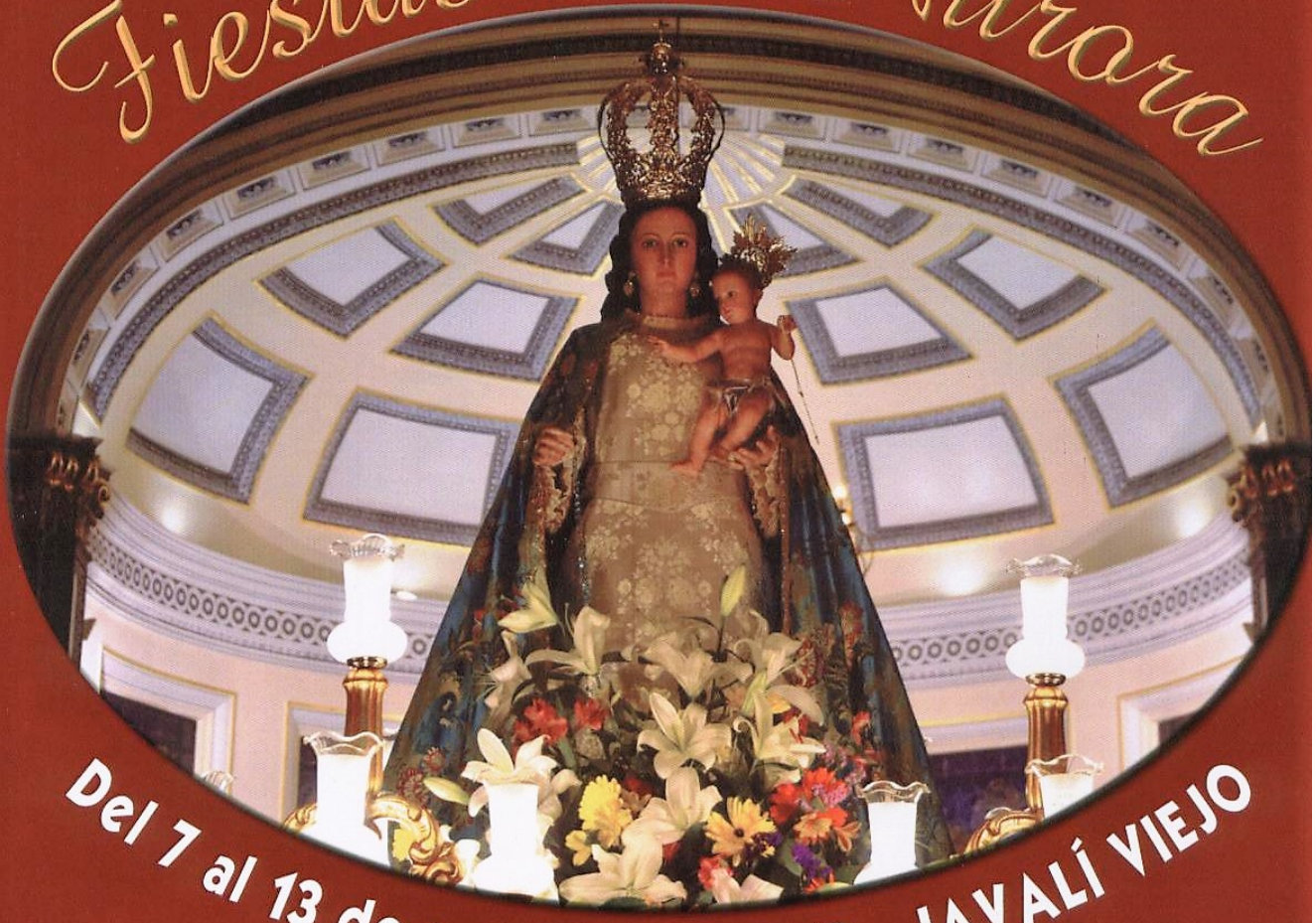
EN HONOR A LA VIRGEN DEL ROSARIO

Fiestas de la Aurora

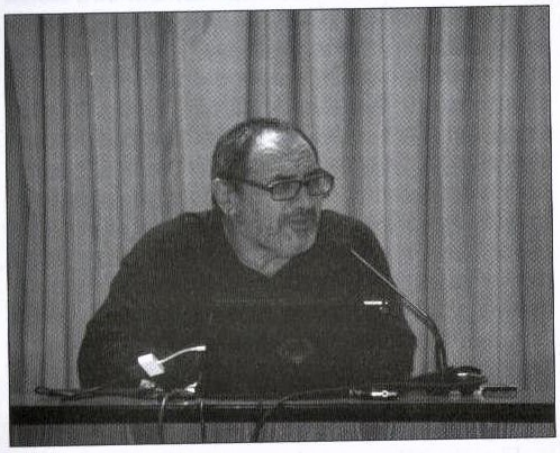


Del 7 al 13 de octubre de 2019 • JAVALÍ VIEJO

Campana de Auroros

CAPÍTULO II. LOS AUROROS DE MURCIA EN LOS CANCIONEROS DEL SIGLO XIX

Salvador Martínez García
Compositor, Intérprete, Profesor e Investigador Musical



INTRODUCCIÓN

Este texto surge como un encargo personal de Antonio Ruiz y la Campana de Auroros de Javalí Viejo, para realizar una ponencia en relación al Canto de la Aurora, dentro de los actos que se realizan cada año en esta pedanía murciana. El tema propuesto fue hacer un análisis de la música de los Auroros transcrita en los Cancioneros del Siglo XIX. Un tema interesante que no ha sido tratado en profundidad en los muchos trabajos realizados hasta ahora. El texto que ahora se publica es la ampliación de las ideas expuestas en la conferencia que se realizó en 2018. Este texto contiene, por un lado, reflexiones personales sobre el fenómeno Auroro y por otro, conclusiones objetivas, sacadas del análisis musical que puedan ser un punto de partida para otros trabajos. La exposición mantiene un esquema que consiste en la descripción de los Cancioneros, una pequeña biografía de los músicos que realizaron las transcripciones y un análisis musical y social de las piezas piezas en orden de antigüedad. La base del texto es la exposición objetiva de lo que aparece en la partitura para confrontarlo, a partir de hipótesis de trabajo y reflexiones extraídas de la propia experiencia, con lo que se puede escuchar hoy día. Al final del texto se ofrece una valoración sobre el pasadoy el estado actual de la Aurora. Como novedad en la conferencia, mostramos una grabación realizada junto a mi hermano Ginés Martínez para este acto y escuchamos por primera vez algunas de las Salves recogidas en los Cancioneros.

En los últimos cuarenta años se ha generado un volumen de información significativo sobre los Auroros. Lo que no se ha hecho con esta información es un análisis crítico y profundo para establecer un marco de referencia general de estudio. No disponemos de un glosario de términos Auroros aceptado por todos. Tampoco un bloque de definiciones con que poder referirse objetivamente a la música y al rito. Una de estas lagunas es la falta de estudios científicos sobre el legado de los Cancioneros del siglo XIX. La charla realizada y el motivo de esta ponencia es analizar las partituras que algunos de los más grandes compositores de esta Región transcribieron sobre los Auroros de Murcia en los diferentes Cancioneros del Siglo XIX. Antonio López Almagro, Julián Calvo, Manuel Fernández Caballero, José Verdú y Mariano García fueron los músicos que se encargaron de hacer este trabajo que de forma encomiable fijó en la partitura el momento presente de estas músicas como legado a las generaciones posteriores.

Es un buen momento para consolidar lo que entre todos se ha aportado evitando que proliferen teorías (propias de aficionados) que no tengan la base científica que debe definir a la investigación musical. Continuamente se escuchan, escriben y publican ideas ya formuladas en los últimos cuarenta años y esto manifiesta una verdad conocida en el mundo académico: *el acopio de información no da más valor y altura científica.* Lo importante es alcanzar conclusiones objetivas a partir de la información disponible.

A nivel social, hemos observado en los últimos años, la proliferación de nuevas Hermandades y grupos de Auroros laicos no adscritos a Parroquia. Un fenómeno que habrá que estudiar en un futuro y que muestra la adecuación del rito a los tiempos. En los Cancioneros del siglo XIX ya empezaban a preocuparse por su desaparición y podemos leer en ellos que en un pasado no muy lejano había más Hermandades (una por parroquia) que en el presente. Al principio de Siglo XX, en el Cancionero de Verdú aparece retratada una práctica Aurora con buena salud y muchas Hermandades. El segundo y tercer cuarto del Si-

glo XX fue un periodo oscuro agravado por problemas sociales y la Guerra Civil (que impuso una música y unos ritos diferentes) y con muchas dificultades tan solo unas pocas Hermandades pudieron subsistir. El último cuarto del Siglo XX vivió un resurgir de la Aurora con cuatro Hermandades muy consolidadas gracias a un gran apoyo institucional y social. El siglo XXI ha traído una eclosión de estudios, libros, conciertos, ponencias, etc., que han estimulado la aparición de nuevos grupos, algunos, rescatando una tradición perdida y otros de nueva factura y a una consciencia social de respeto y conocimiento de esta música. Lo paradójico es que en todas las épocas se creía que la Aurora iba a desaparecer y sin embargo ha salido fortalecida.

En este texto la música es el protagonista y vamos a intentar dilucidar las diferencias y cambios sufridos en la música de los Auroros, comparando su pasado más lejano, representado en los Cancioneros del Siglo XIX, con los últimos cuarenta años vividos. Una comparación para establecer un marco referencial, desde la música, que permita medir las transformaciones sufridas en los últimos 150 años. El objetivo final de este trabajo es saber, qué y cómo fue la Aurora y qué y cómo es hoy.

MARCO REFERENCIA

Cancioneros, transcripciones y trabajos sobre la música popular proliferaron de manera compulsiva a finales del XIX, recogiendo con fidelidad, una ingente y extraordinaria cantidad de cantos, bailes y música de las Regiones de España. Este legado permite establecer comparaciones sobre la práctica y las costumbres musicales de nuestros predecesores con lo que ha perdurado hasta nuestros días. Algunos de los más importantes autores murcianos de ese momento, siguieron las ideas de Felipe Pedrell y en el legado de su obra es posible reconocer estos principios: 1.- Escribieron en murciano, 2.- Asimilaron el Canto Regional, y 3.- Emergieron con voz propia en el panorama artístico nacional.

Casi todos utilizaron el folklore. Los más antiguos, escribieron música menos apegada a un sentido regional (consecuencia de un tímido nacionalismo aún incipiente en Europa), los más tardíos, conscientes del potencial del canto popular, compusieron una música netamente regionalista, imbuidos de las ideas reformadoras que el Nacionalismo impuso en todas las artes.

El marco de referencia de este ensayo serán los Cancioneros que durante el siglo XIX recogieron parte del folklore murciano y dentro de ellos las piezas de los Auroros que quedaron transcritas. En estos Cancioneros se encuentran piezas de todo tipo que muestran una muy buena selección de los estilos que se practicaban en aquel momento. Para muchos estos Cancioneros son un canon inviolable e inamovible que hay que respetar. Para otros deberían ser motivo de crítica y reflexión audaz. Hacemos esta puntualización, porque desde la mirada fugaz, hasta el análisis más intrincado, no hemos podido atisbar en ellos el futuro que han tenido. Estas piezas, hoy no se cantan y esto pone en tela de juicio el mantra conocido de *"me lo enseñaron mis mayores"*, manido y usado como coartada para realizar experimentos musicales justificando cualquier práctica. ¿Porqué se perdieron estos cantos?, no tenemos respuesta a esto. Lo más acertado sería pensar que se transformaron a lo largo del tiempo al cambiar las personas que lo hacían, los tiempos y los usos para los que se crearon. El propósito de este texto es buscar el rastro que ha quedado de estas piezas en épocas posteriores.

El siglo XIX español es prolijo en tratados sobre la música popular y el folklore. Muchos de ellos recogen partituras en una muestra muy significativa de lo que se cantaba y tocaba por todo el territorio nacional. De entre los muchos que se pueden encontrar hay uno que nos ha llamado la atención especialmente. En 1883 encontramos un estudio crítico e histórico de la música popular española hecho por un músico que, en la portada se declara, Académico de Número de la Filarmónica de Basilea. Es el maestro Varela Silvari. El subtítulo reza que es un estudio sobre los cantos, bailes e instrumentos populares usados en todas las provincias y pueblos de España. En este libro encontramos muchas ideas sobre cómo se pensaba desde el academicismo al respecto de la música popular. Hay una parte de muy poquitas páginas dedicada Murcia que invitamos a todo estudioso que las lea. Desgraciadamente, no hace mención en ellas al Canto de los Auroros. El principio del libro es una disquisición sobre la música donde expone una serie de puntos que toda música popular debe tener. Un decálogo para especialistas que pueda servir como marco de referencia para el estudio y a la vez, una explicación de cuáles son las particularidades de la música popular. Lo interesante es que lo dice, no tanto por el folklore en sí mismo, si no, para que todo el mundo pueda distinguir la música popular fácilmente de otros géneros de más *"elevada expresión artística"*. En una definición que trae sobre la música popular dice: *"que es la que cantan con naturalidad las masas populares"*, y señala como ejemplo, entre otros,

a las Parrandas Murcianas. En la introducción a este recetario, llama la atención, que las características que enumera, no son, tanto el producto del estudio de la música popular, sino más bien, una especie de normativa *"para que el pueblo que no es perito en música pueda ejecutarlas"*. Es esta una forma diferente de pensar con respecto a la moderna Etnomusicología. Un principio del mundo académico hoy es que el pueblo tiene una capacidad innata para la creación y la expresión musical. En el libro se recoge de forma muy acertada, (lo más interesante de este texto), cómo era el folklore de aquella época y cuáles eran las características comunes que tenían entre sí las piezas de cualquier lugar de España.

- La primera, es que una música popular debe de ser sumamente sencilla y corta en extensión.
- La segunda, que no vaya más allá del tono principal o su relativo.
- La tercera, que en la armonía, no se utilicen otros acordes que los diatónicos de la escala, ya que cualquier otra cosa sería tema de estudio para la ciencia armónica más avanzada y artística.
- La cuarta que no haya intervalos difíciles que impidan un aprendizaje sencillo y natural.
- La quinta y última, que cuando se cante a dúo, sea solo y exclusivamente con intervalos de tercera o de sexta ya que cualquier otro trastornaría la sencillez de la música popular.

Estos puntos por sí solos darían para un buen trabajo de Estética de la música. Lo relevante para nuestro estudio está en que las cinco recomendaciones se adecúan perfectamente al Canto de la Aurora. En los Auroros, las melodías son cortas, no más allá de ocho compases y fáciles de cantar, por la tesitura y el uso de grados conjuntos. La armonía, se desenvuelve en el ámbito de la tonalidad principal y su relativo, sin modulaciones ni intervalos disonantes y con el uso exclusivamente de los acordes díatónicos que provoca el tono. El efecto a cuatro voces es tonal. El canto paralelo a varias voces utiliza los intervalos de tercera y sexta. Un texto que, parecía un tratado para compositores con vocación nacionalista, sirve para describir de manera fidedigna la música de los Auroros. Por último, en un párrafo referido al canto coral, *"Cuando el pueblo se organiza filarmónicamente como producto de la asimilación de los avances de la música culta por imitación de esta, entonces, a veces, en el canto coral utiliza la nota pedal"* encontramos la única referencia que hemos podido leer en tratados de la época sobre un elemento de la Aurora, el Pedal, que es muy difícil ubicar en el tiempo. Este autor ofrece una explicación sencilla a un fenómeno musical único y complejo en la música popular murciana.

CANCIONEROS, TRANSCRIPTORES Y REPERTORIO TRANSCRITO

Julián Calvo. Murcia 1835 -1898

Organista. Fue pionero en la recogida y anotación del canto popular. Su cancionero "Alegrías y Tristezas de Murcia" de 1877 le distingue como uno de los más importantes recolectores de música popular española. Editó un álbum musical titulado "El Filarmónico". En su obra, fundamentalmente religiosa, se encuentran valses, piezas de salón y canciones en forma de "Lied". Utilizó el folclore regional en una canción para voz y piano titulada "Nubes" con forma de seguidilla murciana y en un pasodoble murciano para banda titulado "Facorros y Facorras", donde hace uso de articulaciones propias de parranda adaptadas con originalidad a compás binario. Escribió su cancionero titulado "Alegrías y tristezas de Murcia" casi treinta años antes de que se publicara, lo que lo hace más relevante si cabe, ya que muestra una fotografía sonora de la mitad de siglo en Murcia del que no tenemos otros documentos.

Compositor prolífico y de éxito, fue maestro de Capilla y Organista de la Catedral de Murcia. Alumno de Manuel Fernández Caballero fue el prototipo de músico involucrado en el nacionalismo musical impulsado por su maestro y Felipe Pedrell, alma mater de que los compositores del XIX pensaran en sus composiciones en español.

José Inzenga (1828-1891)

El madrileño José Inzenga es uno de los folcloristas más importantes de finales del siglo XIX en España. Desde 1860 fue profesor de Canto en el Conservatorio de Madrid.

La aportación de José Inzenga a los estudios del folklore musical español fue un hito en su época por su amplitud. En sus trabajos encontramos la metodología propia del Siglo XIX, y serán sus ideas y soluciones las que abrirán puertas para el desarrollo de la moderna etnomusicología. Heredero de las ideas de Pedrell y el Padre Exímeno se engloba dentro de un nacionalismo que buscaba *"la identidad en los cantos del pueblo"*.

Desde la década de los años setenta del siglo XIX, decidió abandonar la composición y dedicarse plenamente al estudio del folklore. Fue nombrado Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

el papel. El criterio que hemos usado ha sido el de ser muy respetuosos y escrupulosos con las notas musicales transcritas y los consejos que se encuentran en los Cancioneros. Conscientes de que no debíamos afrontarlo desde una formación académica para no incurrir en el error de parecer una coral profesional que desvirtuara su sonido, hemos aprovechado que, antes que profesores y profesionales de la música, desde muy pequeños, fuimos Auroros junto a nuestro abuelo y nuestro padre, cantando en cientos de despiertas y ensayos y poder cantar en esta grabación tal y como aprendimos, esto es, utilizando los giros y adornos que se cantaban de manera natural, evitando la voz impostada, la afinación perfecta y el ritmo medido. Lo hemos grabado en canales separados y le hemos añadido una reverberación de iglesia para acercar la sonoridad al original. Espero que les guste esta aproximación que hoy se escucha por primera vez desde hace casi 150 años. (Para escucharlas en internet en el blog: salvadormartinezgarcia.es/wordpress)

Julián Calvo. Alegrías y tristezas de Murcia

Es el primer Cancionero dedicado íntegramente a Murcia en su época y se encuentran solamente dos Salves, una llamada La Carnal y otra la Ordinaria. La transcripción de ambas es muy exhaustiva y contiene un añadido de comentarios explicativos bastante ilustrativos que es inédito y sorprendente para la época en la que se hizo. Como investigador, Julián Calvo, muestra dos cosas que hablan muy bien de él cómo músico. Una, rigor y oído para llevar la música a la partitura, algo muy difícil en una época que no tenían manera de registrarlo y llevarlo a casa para trabajar tranquilamente. Otra, la demostración de que un fenómeno polifónico de esta envergadura en el ámbito de la música popular, necesitaba para los tiempos venideros de aclaraciones que la partitura era y es incapaz aún de precisar. Este compositor es un adelantado a las modernas técnicas de la etnomusicología al ser consciente de que la música popular y por extensión cualquier otra no puede ser desligada del contexto social y cultural.

La Carnal, Salve de la Aurora

La partitura ofrece información relevante al margen de la música. Por la distribución de voces sabemos quien participa y como lo hace. El pentagrama central tiene la anotación de primer y segundo coro que indica la división en dos coros. Cada uno canta una parte de la estrofa, a cuatro y dos voces respectivamente. En la historia de la música, esto es conocido como antífona y se define por el esquema llamada-respuesta. El primer coro, explica el autor, es a cuatro voces y solamente cantan cuatro personas. En la partitura estas voces se acompañan con notas tenidas en el agudo y en el grave que él llama contralto y bajo y que actúan como notas pedales. El segundo coro solo canta a dos voces y comenta que es participativo al permitir cantar en él a cualquier hermano de *tarja* (que pague su cuota a la cuadrilla). Finalmente, otro pentagrama anotado en la parte superior, muestra el uso de una campana como instrumento de acompañamiento a las voces y aporta información sobre su peso (veinte onzas), la transcripción del toque que hace, que se usa a manera de "batuta" de dirección, que permite llevar el ritmo a quien la porta, llamado "jefe", al que ahora nosotros llamamos "Hermano Mayor" y que la campana se usa para la entonación como diapasón para coger el tono correcto. Esto es muy curioso y nos lleva a pensar sobre la calidad sonora de aquellas campanas capaces de dar una nota afinada.

Dada su exactitud, si interpretáramos esta partitura, obtendríamos un sonido real y auténtico de aquellos Auroros de hace hoy ciento cincuenta años. Calvo, ofrece más cosas en forma de comentarios y notas a pie de pagina. Primeramente, una dedicatoria al insigne maestro, a quien además llama amigo, Manuel Fernández Caballero, el más importante músico murciano de todos los tiempos. Seguidamente la primera vez que escuchamos lay vemos escrita la palabra *Salve* para referirse a un tipo formal que sabemos que no existe en la tipología de la música culta y que deducimos que es el estilo propio de los Auroros. Después indica que la distribución de los cantores es en dos coros enfrentados. En el título aparece la aclaración *"vulgarmente conocida"* como la Aurora, una información pertinente para el futuro ya que indica que esta música la conoce y acepta el pueblo. Expresa que ya entonces cantar esta pieza era *"costumbre inmemorial"* y que no se sabía su origen ni cuán lejos se ubica en el tiempo. Finalmente, aún en la parte del título, que se canta, "desde la una de la noche hasta la misa de la aurora" y de ahí su nombre. Además, en nota a pie de página, comenta el horario de esta Misa, si es en verano o en invierno, los días de la semana que se hace, en honor a quien se hace y que esta costumbre de cantar y hacer la misa se esta perdiendo y la causa de que cuando se retiran los cantores a sus respectivas parroquias canten allí el *"Santo Dios"*. Una pieza que desgraciadamente no está transcrita y que gracias a esta información sabemos que existió y la cantaban todos los

Auroros de la época. En la siguiente nota, da una detallada información de las Cuadrillas de Auroros, no Hermandades como las llamamos ahora, que hay activas en ese momento, tres en la ciudad y una en la huerta, dirigidas por los primos o hermanos, esto no está claro, Diego Ríos y Ríos el menor.

La partitura es un prodigio de inteligencia musical en época tan temprana para la etnomusicología. El transcriptor ha tenido que dar solución a verdaderos problemas que hoy día siguen sin solución y que cuarenta años después trajeron de cabeza al mismísimo Bela Bartok. El análisis musical es una disciplina compleja y lo principal es analizar los elementos musicales de manera objetiva. El primer paso es definir la estructura de la pieza. Cada parte aporta de manera separada al conjunto de la pieza, melodía, armonía y ritmo para formar una textura única en cada momento. Hoy día en las Salves que se cantan por las Hermandades de Auroros, se ha estandarizado una forma muy habitual, consistente en cantar únicamente la antífona y muy esporádicamente algún *solo*. Esto es una enorme simplificación del Canto de la Aurora comparado con lo que se encuentra en estos Cancioneros. La estructura de esta Salve de la Aurora llamada *"Carnal"* es realmente exuberante. El Corpus principal, es la propia Salve que se desarrolla con la antífona habitual de dos coros enfrentados a manera de llamada y respuesta, cantando los cuatro versos característicos de la estrofa que se repiten en función de las estrofas que tenga el texto. En la última respuesta del segundo coro, se añade al estribillo un final diferente para acabar la Salve, algo que solo en muy pocos ejemplos actuales ha perdurado, quedando hoy día como una especie de coda final. Inmediatamente aparece un primer *solo*, fragmento melismático y sinuoso cantado por un solista a placer y de carácter improvisatorio que introduce un tipo de antífona llamada responsorial, la cual, consiste en un solista al que responde el coro. Un tipo de esquema musical heredado de la Misa Gregoriana de la Edad Media y que aún perdura en el llamado "Salmo Responsorial" en la Misa actual. Después del *solo*, todos los cantores de ambos coros, entonan a dos voces la respuesta con una nueva melodía. Un segundo *solo* cantado por otro solista, da paso a una nueva respuesta del coro con otra melodía distinta. Seguidamente, el primer coro canta a dos voces una nueva melodía *"a boca cerrada"*, muy flojo y suave en un gran melisma sobre la sílaba *"a"* a lo que añaden el bajo en forma de nota pedal y que ofrece a la escucha una textura muy delicada a tres voces. Al final, todos los cantores (los dos coros unidos) a ritmo, entonan otra nueva melodía que hace de final a dos voces en terceras para terminar la pieza. Hasta ocho melodías diferentes pueden escucharse en esta Salve teniendo en cuenta que es el primer ejemplo transcrito de la historia que nos ha llegado. Una exuberancia digna de una gran fantasía romántica. El análisis no acaba aquí, veamos cómo es usado cada elemento musical y que aporta al desarrollo general de la Salve. La melodía está elaborada por grados conjuntos de manera silábica y algún melisma que le confiere fluidez. Es cantada en terceras paralelas, siendo la principal la de abajo. El resultado es de una segunda voz superpuesta a distancia de tercera diatónica. Solamente en los *solos* la melodía ofrece una cara diferente por el uso de adornos y melismas pronunciados. La melodía del segundo coro al ser más participativa es sencilla de cantar y mas silábica para que pueda cantarla quién quiera. El ritmo tiene varios niveles, uno es el ritmo base de la campana que marca un compás de dos tiempos de forma impenitente, otro nivel, es el que se deduce de la propia melodía y un último estrato lo provoca la libertad interpretativa de los *solos* y sus respuestas ausentes de ritmo marcado. Esto lleva a una reflexión sobre las músicas mediterráneas con origen en el mundo griego antiguo y la mezcla especial que se produjo en la península española que asimiló por el norte la tradición que desde Roma pasó al Medievo y al mundo cristiano y por el sur, a través de los árabes, que asimilaron y difundieron la parte oriental de la música del mundo Griego Antiguo. Manifestaba en sus estudios y escritos el compositor húngaro Bela Bartok que había encontrado dos formas básicas de cantar en el folklore eslavo, una forma rítmica, basada en la prosodia del idioma y otra, ausente de ritmo que llamó con la expresión "parlato -rubato". Esta Salve y otras de esta época muestran estos dos estilos. La Salve es medida con la prosodia del texto y los *"solos"* son una forma de este estilo libre y sin ritmo de origen árabe que se encuentra en los *maquam* y los diferentes estilos de la música andalusí. ¿Porque ya no se canta así?, la respuesta quizás esté en el desarrollo de los medios de comunicación y la industria discográfica que han globalizado unos estilos en detrimento de otros, estilos silábicos de origen sajón o inglés que es la cultura dominante y que ha provocado que vayamos perdiendo a paso lento pero inexorable nuestra propia forma de cantar. Estos Cancioneros son muy anteriores, y han dejado un testimonio de que había una forma peculiar de cantar que hoy nadie parece recordar. La armonía plantea igualmente muchas preguntas y de su respuesta depende al final la

verdadera esencia de una música que se distingue por ser polifónica. La historia de la música culta occidental es la historia del desarrollo de la polifonía y su disciplina científica es la armonía. Lo significativo y esencial en la escucha de los Auroros, lo que lo hace único, son los momentos a cuatro voces. Esto solo ocurre en el primer coro en la llamada de la antífona. En esta época, resalta el autor, que lo ejecutan solamente cuatro personas. Es esta una diferencia más que pone de manifiesto una cuestión de sonoridad muy importante, en relación con el uso actual y es que con cuatro voces no se puede conseguir la sonoridad heterofónica que es característica del sonido de hoy día. La heterofonía es una forma de polifonía muy primitiva y antigua, propia de culturas desaparecidas o aún en proceso de desarrollo. Consiste en la duplicación de una parte o voz por otras personas con ligeras imperfecciones y/o a distinta octava. Un ejemplo actual son las Campanas de Auroros que incluyen niños y mujeres. En este caso la melodía doblada queda estratificada en varias octavas provocando choques de notas cercanos que generan una sonoridad densa y ampulosa. El Siglo XIX es diferente y son los cuatro mejores cantores los que tienen el honor de cantar en este primer coro. En el ámbito puramente armónico, conviven elementos viejos, incluso arcaicos, con usos modernos de la armonía funcional. La base armónica es la melodía cantada en terceras paralelas. Esto evidencia la ausencia de contrapunto que es el elemento y la técnica musical más importante de creación desde el final de la Edad Media hasta el final del Barroco. Las voces exteriores, aguda y grave cantan las mismas notas, cantan lo mismo a distancia de octava, enmarcando la melodía en un espacio sonoro muy concreto en altura y en posibilidad de acordes. Estas dos notas tienen apariencia de pedal, pero este pedal no lo es en el sentido de la música culta que suele ser usado en procesos cadenciales (sobre todo en el clasicismo, que puede ser la época de la que datan estas Hermandades). Estas notas pedales, provocan una suerte de acordes fortuitos sin sentido de progresión armónica que es lo que define el sonido Auroro. El pedal se ejecuta sobre el quinto grado de la escala, pero no es correcto considerarlo un pedal puro de dominante. La sonoridad que se percibe trae inmediatamente al oído el sonido del Fabordón y el Gymel característico del Renacimiento más temprano. Como resultante de estos pedales superior e inferior oímos, octavas, cuartas, quintas y terceras, incluso la inversión de estas terceras en sextas cuando son los cantores graves quien cantan la segunda voz, únicos intervalos permitidos en la práctica armónica más escolástica usada durante el Clasicismo. Es esto un ejemplo único de uso tonal con resultado arcaico. En esta Salve encontramos modulaciones de tipo tonal y el uso de la nota llamada "sensible", una práctica que desmiente el modalismo (uso de modos y no escalas) que se ha supuesto muchas veces como herencia de la música religiosa. Esta Salve es un ejemplo ideal para describir como y qué fueron los Auroros en aquella época y nos puede ayudar a comprender cuanto de aquello somos ahora. El autor comenta finalmente que, a partir de esta Salve, pero con ligeras variantes, muchas veces improvisadas, se cantan otras Salves del repertorio, afirmando además que con solo cambiar el texto se consideraba una Salve distinta. Esto nos lleva a pensar que la música era más un vehículo de la expresión devota que una pieza musical única para un momento determinado.

José Inzenga. Cantos y bailes populares de España. Cantos y bailes de Murcia 1888

José Inzenga es el autor de una magna Antología de música popular de todas las provincias españolas. Una obra única en su género y que permite una visión global de los estilos y géneros de cada lugar de España. En el cuaderno dedicado a Murcia se vale de muchas transcripciones de los autores murcianos, Calvo, Almagro y el mismísimo Fernández Caballero. Del canto de los Auroros solamente hay la transcripción de una salve y un comentario al final del libro con aclaraciones de cómo y quién la interpreta. Suponemos al no indicar lo contrario que es una transcripción propia, pero es absolutamente igual a la transcrita por Antonio López Almagro en el libro de Cassou, nota por nota y lo más presumible es que se la pidiera a este para la Antología que estaba preparando.

Salve de la Aurora para la despierta

La pieza utiliza las mismas convenciones de escritura que las de Julián Calvo. La titula *"Canto de la Aurora"* pero en las notas a la partitura explica que es una Salve *"de la despierta"*. Este autor hace algunos comentarios de juicio y valor que denotan esa forma de pensar decimonónica en la línea antes comentada de Varela Silvari, usando expresiones para referirse a estos cantos como, *"no de mucho desarrollo artístico"*, probablemente en comparación con las grandes corales polifónicas de la música culta que el público entendido podría conocer. Sin embargo, reconoce la facilidad de empaste y unión de las voces al ser inter-

pretadas *"que consigue efectos de gran belleza y sorprendente calidad"* teniendo en cuenta que son en su mayoría *"albañiles analfabetos"* quien lo canta. El análisis es acertado, preciso y exhaustivo desde cómo se usa y cuánto pesa la campana hasta como se interpreta la Salve. Dice que los cantores entran escalonados, algo que aún hoy se hace, desde el arranque musical en solitario por el jefe de la Cuadrilla. Ofrece un dato muy interesante sobre la antigüedad, sin precisar la fuente, que hace suponer que pueda ser una suposición suya, comentando que no cree que sea más antigua que de final del siglo anterior (pleno Clasicismo). Con respecto a las notas pedales, explica que las escucha por arriba y por abajo e incluso en la voz intermedia y esto nos permite pensar que ahora en el primer coro no cantan estrictamente cuatro personas, sino que, hay muchos más y su impresión sonora es producto de los diferentes registros naturales que provocan una heterofonía real. Con respecto al *"solo"*, tiene un carácter lento e improvisatorio y adornado con un cierto *"sabor morisco"*. Es este punto una idea importante, al ser la primera vez que aparece una referencia a la influencia oriental en la música popular murciana que algunos investigadores sostenemos desde hace tiempo. Al estribillo del *"solo"* lo llama *salutación*, una reminiscencia de la Misa que los Auroros llaman Copla. Seguidamente en un fragmento delicado *"a boca cerrada"* se comenta que los cantores efectúan crescendos y diminuendos de sonido muy expresivos, refiriéndose al matiz dinámico que es natural en la música culta y que no suele ser tratado como elemento interpretativo en la música popular.

El análisis musical muestra una Salve muy cercana a las actuales con elementos idiomáticos que son fáciles de encontrar hoy día en las Salves que cantan las diferentes Hermandades. El ámbito melódico de la antífona principal cantada como es habitual por el primer coro a cuatro voces y el segundo a dos, es bastante estrecho, abarcando tan solo un intervalo de sexta que se encuentra delimitada por una nota aguda pedal sobre la quinta de la tonalidad. De nuevo se desenvuelve de manera diatónica por grados conjuntos a intervalos de tercera que le confiere un carácter cantable. De estilo silábico, el silabismo queda roto por pequeños melismas de dos o tres notas. La respuesta de la antífona, cantada por el segundo coro, es muy parecida a la que se canta actualmente en las dos Campanas del Rincón de Seca. En este segundo coro las dos voces se mueven por sextas y no por terceras siendo los bajos quienes cantan la segunda voz. Esto, que es poco habitual (por no decir nunca usado) no esta explicado en nota a pie de página ni comentario el por qué se ha transcrito de esta manera. Siendo rigurosos y objetivos tenemos que pensar que la Cuadrilla que cantaba esta Salve hacía esta cosa peculiar en el segundo coro por un motivo que no ha llegado hasta nuestros días. El toque de campana tiene el ritmo característico que usan hoy los Auroros en todos los estilos de tipo ordinario para despiertas. Para acabar la Salve, el segundo estribillo final tiene una nueva melodía con un cambio en el toque de la campana que corresponde al de la transcrita por Julián Calvo. Las tonalidades de estas secciones son las habituales, la llamada de la antífona cantada por el primer coro se mantiene en tono mayor mientras que la respuesta del segundo coro modula al relativo menor. La siguiente sección es un solo, altamente melismático y adornado de carácter improvisatorio con ritmo más lento que el de la Salve. Los giros melódicos van modulando para concluir en la tonalidad de Mi bemol. Sorprendentemente la respuesta a este solo en movimiento muy lento la canta el coro a dos voces con el apoyo de un pedal en el bajo sobre la quinta que cambia a la tonalidad de La bemol Mayor. Esto es de una gran exuberancia compositiva y armónica para un canto creado por pueblo. Esta sección va cambiando de tono hacia Fa Mayor para atacar una parte *"a boca cerrada"* con un gran melisma sobre la sílaba *"a"*, a dos voces y con pedal esta vez sobre la tónica del tono principal, todo muy lento y expresivo. El coro final vuelve hacer algo diferente a lo de otras Salves transcritas o a lo que conocemos hoy día. El resultado es una textura a tres voces con un pedal aparente con carácter tonal que provoca acordes tríadas completos en la primera parte para acabar en una última frase, de nuevo en ritmo muy lento, a dos voces y en unísono todo el coro modulando a Sol menor. Esta Salve, es un avance, con respecto a la transcrita por Julián Calvo unos años antes, en cuanto a la armonía. Sin embargo, representa un cierto retroceso en relación a la sonoridad propia de los Auroros ya que los cambios de terceras por sextas, los acordes triadas, los pedales armónicos y las cadencias sobre acordes de dominante reales puede indicar más bien una composición religiosa que el producto cantado de la imaginación del pueblo.

Antonio López Almagro y Mariano García. Pasionaria Murciana de Pedro Díaz Cassou

En 1897 se edita la primera edición en Madrid del libro "Pasionaria Murciana" de Pedro Díaz Cassou. Un libro que hace un repaso exhaustivo

de la Cuaresma y la Semana Santa Murciana en el final de siglo. No siendo un cancionero, sin embargo, aparecen escritas y editadas algunas piezas de la Pasión Murciana. De entre ellas destaca una Salve de Auroros completa en estilo ordinario y una *Correlativa*. Las transcripciones corren a cargo del compositor Antonio López Almagro y del compositor y Maestro de Capilla Mariano García. La Salve de ordinario, es la misma que aparece en el cancionero de José Inzenga y es posible que fuera cedida por Antonio López Almagro para esa Antología del Folklore Español.

Correlativa

La transcripción de la "Correlativa" está realizada por Mariano García. Este es el primero de los ejemplos de correlativas transcritas en toda la historia de los Auroros. Las Correlativas tienen mucho *"predicamento"* en el mundo Auroro actual, posiblemente por dos razones, una que desaparecieron quedando mitificadas en la imaginación popular y otra que exigían una gran dedicación y ensayo al ser muy difíciles de cantar. Esta dificultad estriba fundamentalmente en que son piezas polifónicas carentes de melodía cantable al estar realizadas a base de melismas y giros melódicos en forma de adornos que reciben el nombre de *redobles* muy en la línea de lo que fueron las antiguas cláusulas Gregorianas del Medievo. El resultado sonoro es de una gran densidad armónica con un carácter de estaticismo y sobriedad. Una enorme y aparente quietud sonora que invita al recogimiento e impresiona al oído. En el texto se informa que para la interpretación de estas piezas solo cantaban cuatro personas y que éstas se colocaban enfrentados por voces cerrando un círculo. Este comentario es interesante ofreciendo un dato muy relevante en relación a la acústica sonora de estas piezas. Una forma de cantar inédita en el mundo de la música culta y que nadie revela a que se debe. Una teoría que ha trascendido el tiempo y se ha mitificado desde entonces es la de que el sonido emerge del centro del círculo de las cuatro voces y en lugares cerrados con mucha resonancia como es habitual en las iglesias, es posible que se escucharan por resonancia natural, pequeños diferenciales y armónicos capaces de crear la sensación acústica de un número mayor de voces que las que se cantan. En la calle que es donde dice el texto que se cantaba, en la plaza de san Agustín los Jueves y Viernes Santo, no parece que se produjera este efecto. Los cambios de dinámica están presentes en esta Salve y son marcados por el jefe de la Cuadrilla que con la mano sobre el pecho indica cuando cantar flojo y cuando cantar fuerte. Un dato interesante que el autor asegura en su crónica, es *"que rara vez equivocaban el tono"* y que de forma invariable siempre salían cantando en Mi mayor. Esto solo puede indicar dos cosas, que fuera la campana, que no se usa en esta Salve, la que diera la nota del tono o que alguno de los cantores tuviera oído absoluto (cosa que tampoco sería extraño). La reconstrucción de esta pieza a pesar de estar notada con absoluta precisión puede presentar algunas interrogantes. En el texto se explica que comienza el bajo manteniendo la nota bastante tiempo hasta que tras alguna señal entran todos los demás. Lo que no explica es de qué manera mantienen el tempo ni tampoco cuál es. Estamos completamente convencidos, porque nos hemos enfrentado a los mismos problemas, que en esta transcripción es poco probable que la medida que ofrece la transcripción en relación al valor de las notas sea lo que realmente hicieran los cantores en su interpretación. Creemos más bien que el ritmo sería mucho más libre y elástico y que la percusión de los acordes sobre las sílabas importante estuviera marcada por el jefe de la Cuadrilla. Para la transcripción, Mariano García optó por una solución muy inteligente usando valores complementarios y múltiplos exactos del valor de una redonda como unidad básica de medida. En los últimos tiempos hemos asistido a varias interpretaciones modernas de esta partitura. Sin ánimo de hacer un juicio de valor y desde el respeto más absoluto por este esfuerzo encomiable, muchas de estas interpretaciones de rescate, han creído ingenuamente que la sola lectura de la partitura posibilitaba reconstruir de manera ideal estas Correlativas. Reconozco que desde la primera vez que las escuché me provocaron una desazón y rechazo. Suenan carentes de vida, de ritmo interno, en fin, de musicalidad. En el plano armónico, la sensación era peor si cabe. La interpretación a ritmo medido, tal cual aparece en la partitura, no permite apreciar el verdadero ritmo armónico de la Salve y deja la relación entre los acordes muy en descubierto.

Esto enlaza con un tema colateral que no es motivo de esta charla pero que creo que merece la pena traer a colación en relación al aprendizaje del Auroro. Damos por hecho que el Auroro nace enseñado porque ya lo conocemos mayor y avezado en su repertorio. La realidad demuestra que los intentos actuales de montaje exprés son incompatibles con la inercia de los cantores. La solución de un maestro de canto tampoco ha demostrado ser viable y ha llevado a algunas Campanas a dejar de ser buenos Auroros para convertirse en un mal coro. Esos males se han

corregido y debo resaltar el trabajo sordo y sin prisa, pero intenso y sin pausa que mi hermano Ginés Martínez, Profesor Superior de Flauta y Docente, ha hecho durante más de veinte años con los Auroros de Santa Cruz con muy buenos resultados. Creo que el camino es este y deja demostrado que hay que ser conscientes que el Auroro necesita tiempo en la asimilación de los aprendizajes, que para que estos se consoliden de manera natural, debe hacerlos suyos, ya que de cara al futuro será la expresión que como legado dejará a otros.

Siguiendo con la crónica de esta *Correlativa*, el autor explica que los cantores hacen los redobles, a los que llama notas pequeñas, como mordentes o grupetos musicales sobre un movimiento sumamente lento. Esto es lo que más dificulta la cuestión de la interpretación. El movimiento melódico corresponde a figuras que en la música son de libre interpretación. La partitura anota estos sonidos con figuras reales (blancas o negras) que tienen un valor fijo. Estos es lo que puede despistar y debemos hacer una reflexión profunda y prudente antes de reconstruir su sonoridad de cómo interpretar estas peculiaridades. Nuestra recomendación sería mantener una medida regular solamente en aquellos lugares claramente homofónicos y verticales con coincidencia de sílabas del texto y que en los pasajes claramente melismáticos lo mejor es cantar de manera natural y sentido melódico sin atender específicamente a la medida de la partitura.

La música, se encuentra escrita en la tonalidad de Do Mayor, un tono diferente al comentado en el texto que decía estar en Mi mayor. Una diferencia esencial con respecto a otras Salves es que las notas pedales de las voces exteriores no ocurren sobre la quinta habitual sino sobre la fundamental de la armonía. Estos pedales no son monótonos ya que en los diferentes tercios (versos) van cambiando de nota. Los tercios sobre la dominante no doblan la nota en la voz aguda, sino que utilizan la tercera del acorde. Esto no ocurre en ninguna Salve antigua o moderna. El resultado sonoro con el uso de notas melódicas alteradas con respecto al tono principal crea sensación de inestabilidad y los pedales crean la ilusión de ser de quinta real a pesar de estar en posición de tónica. Lo podemos observar en el uso que se hace de la nota "Sib" en la melodía sobre acorde de Do mayor lo que provoca sonoridad de acorde de dominante y no de tónica. El análisis melódico avala como vemos la recomendación que hacemos para la interpretación observando cómo las notas cortas resuelven de forma tonal sobre la tónica real que es Fa mayor y no Do mayor como aparenta. Esto es una reminiscencia de los antiguos modos eclesiásticos de la música Gregoriana.

José Verdú. Cancionero Popular de la Región de Murcia

El Cancionero de Verdú cierra el siglo XIX. Editado en 1906 y con prólogo del mismísimo Tomas Bretón, es el más completo y exhaustivo contenedor de la música popular murciana. La obra es un ejemplo paradigmático de rigor musicológico. Está perfectamente organizado por estilos y géneros y recoge cuarenta piezas diferentes en una muestra exuberante de cómo sonaba Murcia a inicios del siglo XX. Cada pieza tiene además su comentario analítico. El autor en el prólogo declara que todo lo que aparece en el Cancionero pertenece a Murcia, a su ciudad, a su huerta y a su campo. Al mismo tiempo nos previene de que muchos de estos cantos son muy antiguos y desconocidos para la mayor parte del público actual. Es una pena que en esta época no se les diera importancia a los informantes para saber de dónde sacó Verdú todas estas piezas. Pero lo que sí evidencia es que no se cantaban.

La importancia de los Auroros en este cancionero es de primer orden y ya en el prólogo declara que *"en la historia de la música popular de Murcia deben figurar en primer lugar los cantos religiosos de la Aurora "*. Tras decir quien lo canta, *"normalmente huertanos sin instrucción musical"*, da información detallada sobre el repertorio que cantan. Un repertorio, tanto o más amplio que el que se hace hoy día, a base de cánticos, coplas, salves y correlativas sin precisar el número. Para él, su antigüedad puede estar como mucho dos siglos atrás y en esto puede coincidir con la idea de los investigadores anteriores resaltando que se transmitieron de generación en generación en el boca a boca. Lo más sorprendente y que llama la atención es la cantidad de numerosas Cuadrillas de Auroros que dice que hay en la huerta y que con *"esta gran afición y fervor"* cree que perdurarán por mucho tiempo aún. Cinco Salves y una Correlativa son las transcripciones que presenta este cancionero. A todas titula como Salve de la Aurora con el sobrenombre que cada una tiene para los Auroros. Esto es un intento de sistematización para establecer un género tipo. La primera es llamada ordinaria por ser la que se canta comúnmente. La segunda, se conoce como "Lisa" por estar desprovista de adornos y glosas. La tercera se le llama la "Carnal" y es muy parecida a la "Lisa". La cuarta es la que más se suele utilizar en la Pasión y para los temas de Difuntos. La quinta es llamada "Chamerga" y es la utilizada para los

siglo XIX más riguroso y ortodoxo con que solo cantaran hombres.

Si se ha ido hacia adelante o hacia atrás, lo dejamos a cada uno en su opinión. La nuestra es que no hemos evolucionado ni tampoco involucionado. La representatividad de estos Cancioneros es limitada al no haber partido de manera continua desde ellos y para llegar a conclusiones acertadas solo es posible ser objetivos a partir de la observación de lo escrito entonces y lo que se escucha ahora. Los cambios sociales y culturales, guerras, emigración, conflictos, etc., han impuesto a la música popular una discontinuidad que impide a los investigadores trazar una línea recta en sus estudios sobre la evolución de estas músicas.

Para este trabajo se han obviado las grabaciones y transcripciones de primeros de Siglo XX y los años cuarenta y cincuenta, de Alan Lomax, de Llinioney Boule, de Ricardo Olmos y RNE que hicieron un trabajo importante en dejar una referencia más para el estudio de la Aurora y deben ser el nexo de unión, en estudios posteriores, con los trabajos que se iniciaron en los años ochenta hasta el día de hoy.

Como conclusión, creemos que, si algo une los cantos, antes y ahora, es la pervivencia de elementos musicales viejos y modernos fusionados de manera natural. El folklore está vivo y hace más de treinta años escribí que no era importante que los Auroros fueran un rito milenario o no. Hoy sigo convencido que si han llegado hasta nuestros días es por un talante *"camaleónico"* que les ha permitido sobrevivir adaptándose sin problemas al momento que les tocó vivir. En tiempos de fundamentalismo y ortodoxia social como los actuales, el "Canto de la Aurora" sigue representando la más alta expresión de una música y un pueblo que ha recibido todo tipo de conquistas e influencias forjando su peculiar identidad. Una música, la Aurora y unos cantores, los Auroros, que no saben de intolerancias y se eleva orgullosa con un bagaje musical que tiende puentes entre culturas.

BIBLIOGRAFÍA

Calvo, J. (1877). *Alegrías y tristezas de Murcia: colección de cantos populares.* Madrid, Zozaya.

Díaz Cassou, P., et al. (1897). *Pasionaria murciana: la Cuaresma y la Semana Santa en Murcia.* Madrid, s.n.

Inzenga, J. (1955). *Cantos y bailes de Murcia* [Madrid, Unión Musical Española.

Verdú, J. (1906). *Colección de cánticos populares de Murcia.* Madrid, Orfeo Tracio.

Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular.* México etc., Siglo Veintiuno.

Eximeno, A. (1978). *Del origen y reglas de la música.* Madrid, Editora Nacional.

Pedrell, F. (1889). *Antonio López Almagro.* Barcelona, Viuda de Trilla y Torres.

Pedrell, F. (1958). *Cancionero musical español.* Barcelona, Casa Ed. Boileau.

Pedrell, F. (1909). *Lírica Nacionalizada.* Estudios sobre Flok-Lore nacional. Paris, Librería Ollendorff. BNE.

Fernández Caballero, M. and J. M. Sbarbi y Osuna (1902). *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Manuel Fernández Caballero el día 2 de marzo de 1902.* Madrid, R. Velasco, Impr., Marqués de Santa Ana.

Silvari, V. (1883). *La música popular española. Estudio critico e histórico.* Mondoñedo, Imprenta de Hermenegildo Mancebo. Biblioteca Nacional de España.

Martínez García, Salvador (1994). *Cancionero Musical Auroro.* Murcia. Producciones TRENTI.

Moreno Navarro, I. and M. Luna Samperio (1987). *Grupos para el ritual festivo.* Murcia, Consejería de cultura Editora regional de Murcia.

Gris Martínez, J. (1993). *Los Auroros en la Región de Murcia: manifestación religiosa popular ritual y cantos.* Murcia, Editora Regional de Murcia.

Nettl, B. (1985). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales.* Madrid, Alianza.

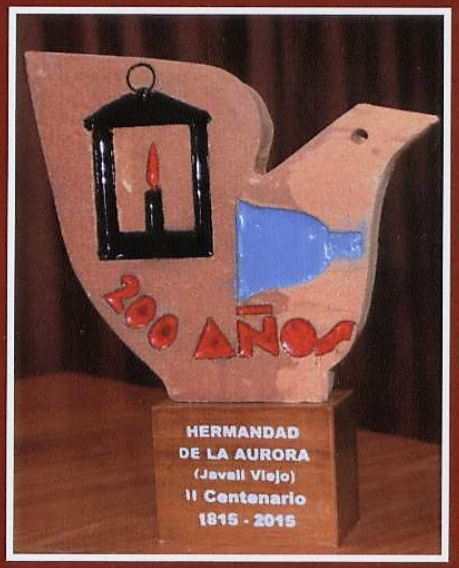
Oliver, A. (1952). *Medio siglo de artistas murcianos (1900-1950): [escultores, pintores, musicos y arquitectos].* Murcia, Patronato de Cultura, Diputación Provincial.

Martínez García, Salvador (2015). *Música culta de raíz popular.* Murcia. Ayuntamiento de Murcia. Blog: salvadormartinezgarcia.es/wordpress

Campana de Auroros

VIRGEN DEL ROSARIO - JAVALÍ VIEJO - MURCIA

Juan José Sánchez del Baño, Aurororo de Honor a título póstumo. Campana de Javalí Viejo.



Murcia

Ayuntamiento de Murcia
Concejalía de Cultura y Recuperación del Patrimonio
Junta Municipal de Javalí Viejo

Región de Murcia

ica
INSTITUTO DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y DE LAS ARTES