Músicas Tradicionales Mediterráneas

lo común y lo diferente

Juan José Ruiz Molina

Querido amigo Joaquín:

Que esta humilde aportación mía que, si tiene importancia, se la da la colaboración de buenos amigos como tú, sirva para unir y profundizar en nuestras raíces mediterráneas.

Gracias por todo.

José Luis

A mami Juani y a Teresa.

El autor.

Juan José Ruiz Molina

MÚSICAS TRADICIONALES MEDITERRÁNEAS

© Juan José Ruiz Molina
pepesocarrat@hotmail.com
Depósito legal: M-5638-2005
ISBN: 84-609-3967-7
Printed in Spain
Imprime: Enlaze3 Central de Producción. Madrid.
Diseño y maquetación: Jorge Pamplona Martín

Índice

- **Prólogo** **9**

- **Capítulo I El canto de la Aurora Murciana: Patrimonio inmaterial** **15**

  · Presentación: El canto de la Aurora Murciana: Patrimonio inmaterial 17
  · Cantos Auroros de Murcia y Alicante: Hacia los orígenenes: Correlativas y Tercios 23
  · Transcripciones y Análisis. 45
    - Los Cantos originarios: Tercios, correlativas y Canto de Pasión 45
    - Cantos Auroros de Murcia: Evolución. Salve de San José y Salve de Pasión 89
    - Cantos Auroros de Alicante 111

- **Capítulo II Cerdeña: Música y Canto** **127**

  · Presentación: Cerdeña: Música y Canto 129
  · Los cantos de Cerdeña: Canto a Tenore y Cantos del Ciclo Litúrgico 134
  · Transcripciones y Análisis. 153
    - Canto a Tenore Originario de Orune 155
    - Canto litúrico originario del Cuncordu de Orisei 167

- **Capítulo III Música Sefardí: El Círculo Viajero** **177**

  · Presentación: Elementos lingüísticos en el Judeo-Español 179
  · Música sefardí: El círculo viajero 185
  · Transcripciones y Análisis 197
  · Apéndice:
    - Muestrario de tetracordos, pentacordos, hexacordos y escalas resultantes. 227
    - Vocabulario de términos sefardíes 230

Prólogo

Nos encontramos ante un trabajo de etnomusicología, si entendemos como tal la disciplina científica que se interesa por las culturas musicales del mundo en su contexto social, incluyendo las músicas conocidas o denominadas como populares, folclóricas o tradicionales. Esta definición, que daría por satisfecho a la mayor parte de los especialistas, tiene su razón de ser en el hecho de que la música, en el sentido amplio de la palabra, constituye un recurso humano fundamental en el desarrollo de individuos, pueblos y culturas.

Resulta de interés reseñar la opinión de Jorge Martínez Ulloa respecto a la investigación en etnomusicología en cuanto que ello – cito textual - "no solo significa discutir planteamientos de tipo epistemológico, disciplinario o meramente académico, sino que reflexionar sobre la condición social de la etnomusicología: su lugar y utilidad social, el contexto en que operan investigador e investigado, en fin interrogarse sobre la utilidad social del trabajo científico". La etnomusicología, término acuñado por Jaap Kunst que en un sentido estricto atiende al estudio de la música de tradición oral, encontrada en áreas donde dominan altas culturas, es producto de la combinación de dos disciplinas: la etnología y la musicología. La primera comporta el estudio de los pueblos y razas en todos sus aspectos y relaciones, y la segunda el conocimiento de la teoría y la historia de la música. Por tanto, estaremos hablando de música enfatizando el valor social que ésta tiene en cada grupo humano objeto de estudio, sin dejar de considerarla parte de la propia cultura humana. Tal y como apunta Enriqueta Morales de la Mora – cito textual – "La musicología y la etnología deben mezclarse en una única forma: no acentuar ninguna para tomar en cuenta los criterios metodológicos de ambas y los objetos de estudio complementarios." A estos criterios viene a responder el libro de Juan José Ruiz Molina, porque como folclorista y musicólogo sabe que la música de

tradición oral no puede medirse única y exclusivamente según los parámetros de la musicología, ni tampoco analizarla desde la exclusividad de lo etnológico.

Confiesa Juan José Ruiz Molina como razón primigenia para escribir este libro, la audición de una grabación de finales de los años cincuenta del pasado siglo sobre el repertorio de cantos de la Hermandad de Auroros de Monteagudo (Murcia), proporcionada por Joaquín Gris. La impresión que tuvo se sintetiza en las siguientes líneas – cito textual -: "Cuando escuché por vez primera estos cantos casi olvidados, comprendí lo excepcional del documento. Es verdaderamente milagroso que hayan podido llegar hasta nosotros tales ejemplos que nos conducen a épocas arcaicas, más allá de las primeras polifonías medievales. Estos cantos viajeros parten de la antigua Bizancio, a través del Mediterráneo, llevando consigo a modo de equipaje, los sistemas modales orientales y la riqueza ornamental de sus melodías".

Sin embargo, no son los cantos de auroros de Murcia y Alicante el objeto único de estudio de la presente monografía, aunque sí habría que considerarlo como el detonante para acometer un estudio comparativo de tres tipos de cantos característicos del marco geográfico del Mediterráneo: el ya citado de auroros, los cantos sefardíes y los cantos de Cerdeña, que por otra parte, no han sido abordados o atendidos lo suficientemente y de manera correcta por parte de la investigación. Para ello, y eso es lo que hace Juan José Ruiz Molina, se ha de partir de un planteamiento metodológico fiable y que viene a ser común para cualquier trabajo de investigación: Conocimiento exhaustivo de la historiografía y de las fuentes documentales sobre el tema objeto de estudio. De manera que, y para este último aspecto, se hace imprescindible la transcripción, lectura y análisis, de primera mano, de todos y cada uno de los ejemplos de cantos estudiados, puestos en un lenguaje musical. Solo así se podrá intentar, en una labor final de síntesis, establecer consideraciones teóricas de manera coherente y que puedan servir como punto inicial para futuros trabajos de investigación.

De los tres tipos de cantos que son objeto de estudio, y tal como indica el propio autor, es la voz el elemento común puesto al servicio de la música tradicional. La voz como medio de transporte y comunicación, lo que confiere a

estos cantos un carácter de "viajeros", con lo que ello implica de adquisición de influencias, es decir, de mezcolanzas enriquecedoras, y sobre todo de un continuo y marcado movimiento evolutivo a lo largo de centurias, haciendo de ellos un elemento vivo y dinámico. Apunta en este sentido Juan José Ruiz Molina.- cito textual -: "Esta música evoluciona continuamente. Porque la colectividad la hace suya, y según pasa el tiempo, los Cantos cambian de dueños. Al contrario que sucede en la Música culta, en la que el interprete no puede cambiar una sola coma de lo escrito por el compositor, en la Música tradicional cada intérprete suele ser, al mismo tiempo creador, transformador."

Una idea que me parece esencial, presente en esta monografía, y que creo que debería ser tomada en cuenta por algún que otro aventurero de lo etnográfico (que los hay y sin muchos escrúpulos), es que en el ámbito de lo que convenimos en denominar "tradicional" (músicas, fiestas, bailes, indumentarias, etc...) nada es dogmático; entre otras cosas, porque lo tradicional se convierte en tal después de haber sido costumbre y la costumbre no es más que el reflejo de las modas y modos de los diversos grupos humanos a lo largo de los siglos. Cuando éstas consiguen perpetuarse en el tiempo van evolucionando con el propio tiempo y por tanto recibiendo influencias que las van transformando. Pensemos que lo "tradicional" no pervive casi nunca por escrito, sino por fuerza de la transmisión oral, con lo cual es extremadamente complejo, además de muy peligroso, hablar de lo puro o de lo impuro en materia de tradiciones; la razón parece obvia y es que nuestra base de información cae en el terreno de lo subjetivo. La subjetividad no sólo afectará al ámbito de lo individual, sino también al ámbito de lo colectivo. Cada grupo humano percibe un acontecimiento, una forma de vestir, la música, las creencias espirituales, etc. , de manera distinta a la del vecino, incluso en el propio marco local. Por tanto, esta circunstancia será de mayor complejidad si pretendemos ampliar o abrir nuestro campo de acción a lo comarcal o regional.

Ateniéndonos a lo formal del libro apuntaremos que queda estructurado en tres amplios capítulos: el primero, dedicado al Canto de Auroros (Alicante y Murcia) en el contexto mediterráneo; el segundo, a los Cantos de Cerdeña, con dos variantes: Cantos a Tenore y Cantos del Ciclo Litúrgico sardo y el tercero y último, a los Cantos Sefardíes. El autor, ha tenido el acierto de pedir la colaboración de tres especialistas en cada uno de estos tipos de cantos, que

nos introducen en la materia y por tanto son de gran utilidad para una mayor comprensión de lo que se nos propone en cada capítulo. Así para los Cantos de Auroros será Joaquín Gris Martínez, para los sefardíes Salvador Santa Puche y para el Canto de Cerdeña, Tonino Puddu. Los diferentes capítulos presentan la correspondiente parte literaria donde se nos da cuenta del origen y evolución de los cantos, comparaciones de éstos entre las diversas culturas, sus puntos en común y divergencias, apoyándose, como aval de lo que se sostiene, en las trascripciones de los ejemplos escogidos. Labor difícil ésta última, puesto que se trata de documentos sonoros que han pervivido gracias a la memoria individual o colectiva y que han de ser escritos en un lenguaje musical, para luego realizar un análisis interno pormenorizado (escalas resultantes de las melodías, perfil melódico, ámbito melódico, ritmo, metro, texturas y armonías, texto, etc...), que derivará en un análisis comparativo con manifestaciones musicales cuyos sistemas y tipos son similares o cuentan con elementos comunes. En cualquier caso, y esto es loable en el autor del libro, que se confiesa en consonancia con la metodología aplicada por Bruno Nettl para el estudio de la música tradicional, es el profundo convencimiento de que hay que ser honesto, en éste o en cualquier otro campo de la investigación y entender, para el caso que nos ocupa, que – cito textual del autor – "el pentagrama debe ser una herramienta y no una partitura". Efectivamente, lo primero implica una postura de humildad y sin prejuicios y por tanto abierta; la segunda apela al dogma y a la norma inalterable e incuestionable y por tanto que impide el avance.

Juan José Ruiz Molina, junto al original del libro, me envió en su momento una extensa carta en la que me exponía las intenciones y las esperanzas que había puesto en su elaboración, además de invitarme formalmente a colaborar con esta modesta aportación. Creo que no le molestará que extraiga un fragmento de aquella carta, que inserto a continuación y con cuyo contenido estoy plenamente de acuerdo, además de sintetizar de manera demoledora lo que se pretende con este trabajo de investigación. El fragmento en cuestión dice así: - cito textual - " En todo momento he querido huir de las "ideas aldeanistas" con las que me he encontrado al informarme leyendo gran parte de lo que se ha publicado sobre los Auroros y sus conexiones con el Mediterráneo. El panorama con el que me he encontrado es bastante triste, cojo, pobre, cuando no ignorantemente atrevido. Tan es así que he preferido en este tra-

bajo no citar más que a varios investigadores y he decidido afrontar este trabajo "desde fuera", ofreciendo una visión globalizada, ampliando el mapa a toda la zona mediterránea, donde el tema de auroros que aparece de forma central y con peso específico, es un elemento más del trabajo comparativo. Al mismo tiempo, esta visión "desde fuera" me ha permitido realizar el trabajo sin inventar, sin pretender, con humildad, pero con un mínimo de seriedad y rigor".

A fe que ha conseguido lo que pretendía y yo no creo, sino que estoy convencido de que el lector va a disfrutar mucho, al tiempo que va aprender con su lectura, que es a fin de cuentas lo que cualquier investigador debe pretender con su trabajo.

Liborio Ruiz Molina.
Arqueólogo y Académico.

El canto de la Aurora Murciana: patrimonio inmaterial

El canto de la Aurora Murciana: patrimonio inmaterial

El canto polifónico de los auroros murcianos, en su condición de patrimonio inmaterial, guarda una estrecha similitud conceptual y musical con otras tradiciones mediterráneas (sefardí, sarda, corsa...)El canto de las salves de los auroros en las madrugadas dominicales, al igual que sucede con los cantos monásticos, representan una especial manera de santificar el día del Señor. El canto vespertino muestra, (como señala Miguel Sánchez en el texto del CD del grupo Alia Música titulado "El canto de Auroros"), "...Una disposición especial al acercamiento a Dios y para conseguir la más alta elevación de los sentimientos religiosos, a través de la oración y el canto. Tanto en la tradición monástica como en la secular se han aprovechado las horas del silencio nocturno para la meditación, el recogimiento y el diálogo con el Todopoderoso".

LOS AUROROS MURCIANOS

Los auroros son personas que participan de unos mismos principios de fe y que, agrupados en entidades religiosas, hermandades y cofradías, fundadas en los siglos XVIII y XIX, salen en las noches de canto o despierta, domingos en la madrugada, a cantar salves a la Virgen María, en sus distintas advocaciones, a Cristo y a los Santos, con el fin de despertar a los hermanos para que acudan a rezar el Santo Rosario y escuchar después la Misa primera o de Alba, que de antiguo se oficia a las seis de la mañana.

Los hermanos cantores se agrupan en dos coros, dado el estilo antifonal de sus cantos. En el primer coro, el hermano que toca la campanilla hace de guía, dirige el canto y la tonada de la Salve a interpretar. El hermano más antiguo es el responsable de la despierta, en la medida en que decide el itinerario y selecciona los domicilios de los hermanos a los que se les canta. El número de

miembros de cada coro es variable, pudiendo sumar, entre ambos, entre 10 y 30 participantes.

LAS DESPIERTAS DE LA AURORA

Antiguamente, en la huerta de Murcia, tras el paréntesis del mes de enero, en el que no se cantaba debido al intenso frío, comenzaban a realizarse las despiertas de manera continua, desde la festividad de la Virgen de la Candelaria, el 2 de febrero, hasta llegado el verano. Durante esa parte del año, debido a la corta duración de las noches y al intenso trabajo, la despierta quedaba suspendida hasta la festividad de la Virgen del Rosario, comenzando de nuevo hasta la Pascua.

En la actualidad, la despierta de la Aurora se celebra en determinadas ocasiones señaladas, como la víspera de San José, en mayo o en la festividad de la Purísima, en diciembre. Durante el mes de octubre, mes del Santo Rosario, se suelen celebrar en la huerta de Murcia diversos encuentros de auroros en las poblaciones de Santa Cruz, Jabalí Viejo y Jabalí Nuevo, a la vez que se celebran en esos domingos la despierta de la Aurora en Rincón de Seca y El Palmar. El Jueves Santo es tradición cantar por la tarde en la plaza de San Agustín, en Murcia, ante la iglesia de Nuestro Padre Jesús, lugar donde se encuentra el museo Salcillo. A lo largo del año se participa también en gran número de actos de naturaleza religiosa (misas, procesiones, novenarios).

La primera descripción de una despierta en la ciudad de Murcia la hace Pedro Díaz Cassou[1], del modo siguiente:

> *"Es madrugada de un domingo. Domingo de la Murcia que se fue, como diría Fuentes...Antes que las primeras sonrisas de la Aurora entreabran el oriente, una pobre casa de una modesta calle entreabre su puerta...Sale recatadamente un hombre que llega a otra y otras puertas de casas en calles análogas...Llama con los nudillos y espera a que se le incorporen otros tan-*

[1] Díaz Cassou, Pedro (1897), Pasionaria murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia. Imprenta de Fontanet. Madrid. Reimpreso por la Academia Alfonso X el Sabio, Biblioteca murciana de bolsillo, núm. 20. 1980. Págs. 52-55.

tos hombres, aproximadamente una docena. Avanza el grupo misterioso por las desempedradas laberínticas calles de la Murcia que se fue, recatándose y silenciosos, como si se propusieran algo que no fuera bueno; no se les ven armas, pero el que parece jefe de los demás lleva bajo el brazo un bulto que, al pasar junto a un altarcito callejero en que agoniza una luz, ha lanzado destellos metálicos; tropezando aquí y cayendo allá, agrupándose cuando la anchura de la calle lo permite, yendo a la desenfilada en las estrechas, presurosos y callados, llega aquella partida, o lo que sea, a la puerta de una casa de señorial aspecto. El jefe da tres fuertes golpes con aquel objeto que llevaba bajo el brazo. Al retumbar el último, dice con fuerte voz:

-¡ Ave, María Purísima!
- Sin pecado Concebida Santísima- responden los acompañantes;
y despertando al dormido, recreando al insomne, consolando al triste, confortando al doliente y levantando el espíritu de todos en alas de la religión, de la poesía y de la música, suena y se eleva vibrante un canto cuya belleza no se puede imaginar ni describir: el canto de la Aurora. Más de una cuadrilla lo canta en la ciudad. En los pueblos de la huerta hay también sus cuadrillas. El canto de cada una llega casi donde se apaga el de otra, y el de todas, sube en el espacio con el perfume de las flores matutinas y se eleva al Cielo, donde reside la stella matutina del cristiano: es Murcia, es su huerta, es todo el valle, cuya primera palabra al despertar es un saludo a la Virgen: ¡Salve, Regina Mater!

Después de la despierta y Salve, sacaban los auroros a su Virgen, Nuestra Señora de la Aurora, de la iglesia de Santo Domingo; y cantando el Rosario, la llevaban procesionalmente hasta el nicho de la calle Nueva, en que la misma Virgen tiene otra imagen. Después, de vuelta a la iglesia, acompañaban con sus cantos desde el coro, la misa de alba".

TIPOS DE CANTOS

Resulta dificultoso datar con exactitud el origen de estos cantos. Más atrás del siglo XVII solo tenemos teorías más o menos exitosas, según nos apoyemos en mayor o menor grado en los documentos sonoros en sí mismos o demos rienda suelta a la especulación.

El repertorio conservado y utilizado hoy en día, transmitido oralmente, es canto polifónico antifonal, fundamentalmente, que incluye el uso de terceras paralelas en las voces centrales y notas pedales en las extremas a distancia de octava y de cuartas y quintas entre éstas y las centrales.

Este sistema es producto de la evolución más que probable, a partir de unos cantos de Pasión llamados "Correlativas", objeto principal de estudio en este libro, que nos entroncan con los cantos litúrgicos mediterráneos en general.
Los estilos musicales de los cantos de auroros se estructuran y ajustan a los distintos ciclos litúrgicos: ordinario, Pasión, Difuntos y Navidad., que musicalmente quedan reducidos a tres, al incluirse el de Difuntos dentro del Ciclo Ordinario.

En contra de lo que sucede en los cantos litúrgicos de Cerdeña, los cantos murcianos evolucionan de manera más promíscua, incorporando elementos de distintas épocas. Esto hace que nos encontremos ante una música polifónica tradicional viva y aculturada, excepcional entre los pocos ejemplos que se conservan en España.

FUNCIONALIDAD DEL CANTO DE LA AURORA

En el canto de la aurora murciana quedan patentes unos contenidos de tipo litúrgico que denotan una clara orientación ligada al ritual religioso. La "despierta" de la aurora, quehacer cotidiano, repetitivo, expresión fundamental de las hermandades de auroros, es un fiel reflejo de la tenacidad de un sentimiento religioso, ajustado con exactitud al ciclo litúrgico. A esto hay que añadir el papel que desempeña el canto de la aurora como elemento catequizador de un pueblo.

El conjunto de las Salves que forman el oratorio, muchas veces común y coincidente entre las distintas hermandades, llamadas "campanas", unidas a las melodías tradicionales, ajustadas al ciclo litúrgico correspondiente, no se pueden desvincular de las creencias religiosas de un pueblo. Cuando esto sucede, el canto de la aurora pierde su razón de ser y desaparece de forma definitiva. Esta forma de expresión tradicional del sentimiento religioso no se puede interpretar como una pieza de concierto más. Cuando a

estos cantos se les saca de su contexto, de su ritual, dejan de tener sentido. Así han ido poco a poco desapareciendo, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

MOMENTO ACTUAL

A lo largo de la última década del siglo XX, en colaboración con las distintas administraciones culturales, se despliega todo un sistema de protección para la conservación de esta tradición que ha demostrado ser un mecanismo eficaz a favor de la preservación y puesta en valor del canto de la aurora murciana, como testimonio vivo y claro exponente del patrimonio inmaterial de interés cultural. Los protagonistas principales son los hermanos cantores de la aurora, agrupados en torno a "hermandades" o "cofradías", cuya finalidad básica es alentar la perennidad de esta manifestación cultural, sin prejuzgar acerca de su inevitable evolución. De la aplicación inmediata de este mecanismo protector (materializado en la concesión de subvenciones y otras ayudas), se consiguen cuatro objetivos importantes:

- Registro de su estado actual en soportes físicos sonoros, escritos y visuales (libros, grabaciones y videos). También utilización de otros soportes más acordes con las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.
- Recuperación de grupos en trance de desaparición.
- Fijación de un calendario móvil de encuentros colectivos de estas hermandades, desarrolladas en sus lugares de origen.
- Creación de escuelas de música y canto de la aurora, para fomentar su supervivencia y transmisión a las generaciones futuras.

Finalmente, hay que señalar que , ante la vulnerabilidad del canto de auroros murcianos, sobre el que siempre pesará la amenaza de desaparición o de marginación y para salvaguardar su transmisión oral de generación en generación y la diversidad cultural, es necesario que las autoridades competentes sigan manteniendo políticas activas tendentes a garantizar la viabilidad de ese proceso, conforme a la Declaración Universal de la UNESCO sobre el patrimonio cultural inmaterial, conocida como Declaración de Estambul (2002) y el Proyecto de Convención sobre

Patrimonio Inmaterial (2003). Entendemos que, conforme a esta última, las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del mismo, comprenden aspectos como la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización de este patrimonio. En este sentido, todavía queda mucho por trabajar en cada uno de los aspectos señalados.

Joaquín Gris Martínez

Cantos Auroros de Murcia y Alicante
Hacia los orígenes: Correlativas y Tercios

JUAN JOSÉ RUIZ MOLINA

CONSIDERACIONES PREVIAS.

En el verano de 2002, Joaquín Gris me hizo entrega de un documento que considero excepcionalmente importante: La grabación, hace más de cuarenta años, del repertorio de la Hermandad de Auroros de Monteagudo (Murcia). El objetivo: Transcribir y analizar unos cantos ya perdidos, para ponerlos en manos de quienes, algún día, quisieran incorporarlos a su repertorio, o bien continuaran investigando donde ahora no se pueda o sepa seguir. El objeto a transcribir: Las Correlativas y los Tercios.

Cuando escuché por vez primera estos cantos casi olvidados, comprendí lo "excepcional" del documento. Es verdaderamente milagroso que hayan podido llegar hasta nosotros tales ejemplos que nos conducen a épocas arcaicas, más allá de las primeras polifonías medievales. Estos cantos viajeros parten de la antigua Bizancio, a través del Mediterráneo, llevando consigo, a modo de equipaje, los sistemas modales orientales y la riqueza ornamental de sus melodías. Como siempre, el celo y la convicción de que estos ejemplos podrían situarse en un punto inicial y generador de la Historia de la Música Tradicional de Auroros, hizo que personas tan apasionadas y estudiosas de la tradición de su tierra, como Carlos Valcárcel, Joaquín Gris y otros que no nombraré, pero igualmente importantes, fueran recolectando y custodiando "como oro en paño" el documento que tengo ahora la suerte de ofrecer, transcrito y analizado por mí mismo.

La grabación de los Auroros de Monteagudo, realizada por RNE en el año 1959, contiene ese tesoro guardado "como oro en paño", cual son las **CORRELATIVAS** y **TERCIOS**. También el **CANTO DE PASIÓN**, donde conflu-

yen y se mezclan la mayor parte de los elementos musicales aparecidos en las dos primeras formas citadas, aportando todos ellos los elementos melódico/armónicos y de estructuras que aparecerán en el repertorio auroro posterior. Nos encontramos, pues, ante el ***núcleo inicial***, como lo son también los "Cantos a Tenore" con respecto a la polifonía religiosa popular de los "Cuncordu" de Cerdeña.

Antes de dar a conocer este trabajo, he de manifestar que todo él es la consecuencia de un proceso previo de transcripciones y su correspondiente análisis. No es ni conclusivo ni cerrado. Investigar en la Música Tradicional no da el título de propietario de la verdad a nadie. Mi intención última es mostrar un hecho: Los elementos de la Cultura Tradicional del Mediterráneo, comunes y distintos, a través de transcripciones y análisis comparados. He intentado construir ladrillo a ladrillo, utilizando para ello herramientas y criterios aprendidos de mis maestros, con el único ánimo de aportar claridad en un mar de confusiones, como es el mundo de la Música Tradicional, porque cuenta con un elemento poco exacto para medir: La memoria de quienes nos han transmitido estas pequeñas obras de arte. Las conclusiones, al no haber pruebas escritas, son peligrosas, cuando no dañinas, si no utilizamos la prudencia y el sentido común.

He huido en todo momento de plantear este trabajo como un mero estudio erudito, tratando de "coser" y "cortar" de aquí y allá teorías basadas en lo que han dicho toda una legión de especialistas de renombre, citados al final de los trabajos, en lista bibliográfica que no acaba nunca. A veces me pregunto: ¿Cómo es posible que ciertos "eruditos", al presentar su "obra final", hayan tenido tiempo de estudiar a todos los autores que citan? ¿Dónde está la creatividad? ¿Transcribimos teniendo en cuenta el entorno musical, social, histórico de la pieza, o nos limitamos a "pasar"melodías al papel pautado ignorando los sistemas microtonales de oriente? De cualquier modo, el objetivo del investigador no debería ser deslumbrar al lector, en alarde "pirotécnico", para que se compruebe lo mucho que el "presunto musicólogo" sabe, sino tratar de caminar a la par de quien lee el trabajo, procurando hacerse entender por una gran mayoría. Ojalá, como dice un colega, ***el lector, cuando conozca esta investigación, piense: "¡Cómo he disfrutado y cuanto he aprendido!"***

MÚSICA CULTA. MÚSICA TRADICIONAL

Nada más lejos de la intención del investigador que perder su tiempo realizando un estudio de los Cantos de Auroros, si, (como piensa más de un "monaguillo" de Mozart) considerara estas piezas como manifestación bastarda, degenerada de la Música Culta occidental. Todos sabemos que el origen de la música culta se sitúa en la Edad Media , con el advenimiento del Canto Gregoriano, la Polifonía y el lenguaje musical escrito. A partir de aquí, se produce en Europa un proceso evolutivo no comparable con el de ninguna otra cultura en el mundo. Dicha evolución se pone en marcha utilizando un sistema, un lenguaje, unas herramientas escritas y legisladas que permitirá al compositor el desarrollo intelectual y refinado de su arte al más elevado nivel, como un literato, un escultor, un arquitecto. Y la música culta siguió su propio camino evolutivo. Pero no es justo pensar que la música tradicional sea un dinosaurio fosilizado sin evolucionar, hecha por gente marginal, ágrafa, rural, que copia de manera anárquica los esquemas de la Música Culta. ¿La Polifonía se inventó o se transformó en Occidente? Los cimientos seguramente nos llegaron de Oriente, igual que vinieron ciertos instrumentos polifónicos (el órgano o la gaita.) Y en Occidente el canto evolucionó siguiendo dos caminos: El culto y el tradicional, con mutuas influencias. No obstante, las ideas fundamentalistas y soberbias en que se sustentan estos mediocres del "Ars Subtilior" del siglo XXI consideran la Música Culta occidental como Modelo a imitar, Catecismo a cumplir, Palabra de dioses a quienes adorar, en lo más alto de su Parnaso, menospreciando los elementos propios de la tradición, ignorando, además la existencia de otras culturas tan refinadas o más que la occidental, como la china o japonesa, también con sus sistemas escritos, inventados antes que el nuestro. Los elementos propios de la cultura tradicional se manifiestan y evolucionan en sí mismos, por caminos propios, paralelos, distintos a la evolución de la Música Culta Occidental de Europa. La música culta y la tradicional no tienen por qué evolucionar la una a costa de la otra. Estas mentes dieciochescas, que esconden su mediocridad e impotencia creadora en ropajes con olor a naftalina clasicista, que no saben hacer música de memoria, que utilizan la partitura como dos muletas, sin las que son incapaces de caminar, piensan que la polifonía dada en estos Cantos de Auroros es consecuencia de una imitación (degradada, rural y caótica) de la Polifonía Culta, utilizando ésta

además, como modelo a la hora de transcribir y analizar las obras de la Música Tradicional. Derrochan una falta de respeto a la capacidad creadora de la Tradición. Esta prepotencia, este "Etnocentrismo" que brota del más puro pensamiento romántico, considera "exótico" todo aquello que está fuera de los modelos musicales clásicos de Occidente. Claro que, cualquier experto músico chino o japonés, podría decir lo mismo de Europa y su Música Culta. Posiblemente Mozart, de haber conocido a Romanones, hubiera hecho suya la frase "...Dios mío, qué tropa".

CONTINUO EVOLUTIVO

La presente investigación de los Cantos de Auroros tampoco sigue por el camino de los estudiosos que, si bien defienden que estas músicas han evolucionado con sus propias herramientas – transmisión oral, memoria, adaptación de la forma interpretativa al entorno de las músicas autóctonas previas de la zona y, sobre todo, aceptación colectiva de las piezas – encuentran paralizada su evolución a partir del XVIII, repitiendo, desde entonces los mismos modelos que nos han llegado hasta hoy, sin cambios, como si la creatividad humana se pudiera volatilizar en un instante. Quienes defienden esta teoría del "frenazo" evolutivo de estos cantos levantinos, se introducen en un terreno fangoso y, por lo tanto corren el riesgo de derrapar. Cito un ejemplo: he estudiado y transcrito dos versiones de la "Salve de San José", cantada por la misma Hermandad del Rincón de Seca. La más antigua, recogida por D. Manuel García Matos, en el año 1959. La segunda grabación, registrada en 1994. He encontrado que la forma interpretativa, la estructura polifónica, el texto, el esquema de las partes de esta obra, la textura, los adornos melismáticos (abundancia o no), son diferentes entre una versión y otra. Y sólo han transcurrido treinta y cinco años entre ambos ejemplos. No podemos ser tan severos y rotundos cuando hablamos de Tradición y estancamiento. Esta música evoluciona continuamente. Porque la colectividad la hace suya y, según pasa el tiempo, los Cantos cambian de "dueños". Al contrario que sucede en la Música culta, en la que el intérprete no puede cambiar una sola coma de lo escrito por el compositor, en la Música tradicional cada intérprete suele ser, al mismo tiempo creador, transformador.

INFLUENCIAS MEDIEVALES DE ORIENTE Y OCCIDENTE

Los Tercios y Correlativas presentan más que posibles influencias y conexiones con la Polifonía Medieval occidental. El Órganum melismático del Ars Antiqua (Siglo XIII) se manifiesta en estos cantos arcaicos de Murcia como un macromelisma de veinte o treinta notas para una sola sílaba de texto, con duraciones aproximadas a las breves y semibreves del Canto Gregoriano, sobre notas pedales. Pero, al mismo tiempo, aparecen adornos (grupetos de tres, cuatro o cinco neumas rápidos) propios del **Oriente mediterráneo**, en finales de frases, etc. No resulta prudente pensar, pues, que los Cantos de Auroros tienen su origen exclusivo en la Edad Media Occidental, por el simple hecho de que nos encontremos ante unos ejemplos polifónicos, ya que resulta muy difícil encontrar polifonía anterior a la Edad Media en Oriente. Y no es prudente defender esta tendencia a la exclusividad, porque el acto de cantar polifónicamente no es un invento occidental. En primer lugar, es de lógica meridiana pensar, por lo comentado anteriormente, que estos cantos murcianos primitivos surgen y crecen sin influencia exclusiva de la polifonía occidental, como "mirando hacia otro lugar", porque nos resulta francamente difícil encontrar este elemento polifónico medieval en la música tradicional española cantada. Las Correlativas y Tercios miran al Mediterráneo. En segundo lugar, hay ejemplos "fosilizados" de canto polifónico en zonas como Cerdeña, que nos hacen dudar de que el origen de la polifonía vocal venga exclusivamente de Francia, a partir de la Edad Media. También en los cantos de la Liturgia Ortodoxa griega, existe una estructura melódico-armónica similar a nuestros cantos originarios. Hay melodía arropada con notas pedales que aleja a esos cantos del entorno Gregoriano. Y, sin embargo, los perfiles melódicos son en forma de arco, como en el canto de la Iglesia romana. También en nuestra música de Auroros aparecen tipos de adornos cercanos al "maqam" árabo-persa. ¿Vamos a condenarlos dándoles sólo la oportunidad de que sean polifónicos por la exclusiva influencia del Ars Antiqua Medieval Occidental, rechazando que ese influjo venga, además, de otras zonas y en épocas anteriores a la Edad Media?. Si admitimos como única la vía occidental francesa, ¿Qué hacemos con los ejemplos de "Cantos a Tenore" en Cerdeña, a dos pasos de nosotros, considerados por investigadores expertos, – como el italiano Deplano – *tradiciones musicales polifónicas muy anteriores a la época del Imperio Romano?* Y si Deplano llega a esta conclusión es porque ni siquie-

ra el Canto Gregoriano le sirve para justificar la antigüedad y la posible influencia de la polifonía occidental. Si queremos ir un poco más allá de donde alcanza nuestra vista, estamos invitados a intentar otros caminos en busca de los orígenes de nuestros Cantos de Auroros. El mundo mediterráneo es mundo de fusiones, mestizaje y aculturaciones y todo puede suceder en esas circunstancias. No es bueno encasillar.

Como dice Bruno Nettl, ante la falta de documentos hay que escuchar muchos ejemplos, hay que viajar, hay que descubrir y comparar, si no, acabaremos creyendo que Europa Occidental es el ombligo del mundo.

¿Por qué aparece esta forma peculiar de canto a cuatro voces, cual son las Correlativas y Tercios, solamente en Murcia? Analizando música de auroros de Aragón, Navarra, Extremadura y Andalucía, no hemos encontrado una manera similar de forma interpretativa ni estructura polifónica, que nos permita trazar una ruta evolutiva desde Francia hasta Murcia y la Vega Baja del Segura. Las Correlativas y Tercios, formas polifónicas originarias de la música aurora, aparecen, más bien, como brote aislado, con respecto a los modelos occidentales. ¿Qué ruta secreta siguieron quienes supuestamente, nos trajeron de Francia su polifonía para que sólo aparezcan estructuras similares (Correlativas y Tercios) en nuestra tierra?. Ni siquiera en Andalucía, tan próxima a Levante culturalmente, hemos encontrado nada parecido. ¿No será que estas ideas **polifónicas** pudieron también viajar, como el resto de la música, desde Bizancio, a través del Mediterráneo para luego evolucionar aquí, por imitación a la música instrumantal (pedal y melodía)?. Si así fuera, estaríamos ante ejemplos prepolifónicos anteriores a la Edad Media. Aunque en Oriente sólo encontramos la posibilidad de la polifonía en ciertos instrumentos, como la gaita primitiva o los "aulos" y algunos instrumentos cordófonos, anteriores al siglo I D.C.,¿cómo es posible que algo tan elemental como reproducir con la voz los sonidos y formas instrumentales se llevase a cabo sólo en Occidente, a partir del Ars Antiqua?. ¿Pasaron más de 1500 años para que el músico se diese cuenta de que los sonidos y estructuras ya practicados con los instrumentos polifónicos de Oriente podían también ser cantados? ¿El hecho de que no existan documentos escritos (partituras) de esas supuestas formas de polifonía vocal, quiere decir que nunca se cantó polifónicamente en Oriente antes de la Edad Media?

Sin embargo, en los ejemplos polifónicos procedentes de Cerdeña, como los *Cantos a Tenore*, aparece el elemento gutural, que los sitúa de manera precisa y tajante fuera del contexto polifónico medieval de Occidente. Por eso conviene no olvidar nunca que nos movemos, como ya he indicado, en un terreno nada seguro. De todo ello se desprende que, como otros autores estudiosos de los Cantos de Auroros afirman, esta manifestación de la cultura tradicional guarda en sus orígenes la gran seña de identidad del Mediterráneo: La mezcla de los elementos propios y ajenos (Como sucede en la música sefardí), que caracteriza a una sociedad abierta y receptora.

UBICACIONES GEOGRÁFICAS.

Esta investigación estaba planteada en sus inicios como un estudio, a partir de las transcripciones de los Cantos Originarios de Auroros de Murcia: Tercios y Correlativas, A medida que la tarea avanzaba, fueron abriéndose más y más horizontes, alimentado el fuego con nuevas grabaciones, gracias a la generosidad y celo de Joaquín Gris, quien proporcionó una gran cantidad de documentos procedentes de diversos lugares de España. Así pues, estos cantos, que coinciden y se identifican por sus elementos comunes: Alabar a la Santísima Virgen y solemnizar los momentos importantes del ciclo litúrgico, como el rezo del Rosario, los Difuntos, la Navidad y la Cuaresma finalizando en Semana Santa, que nacen y se desarrollan en el ámbito rural, están ubicados en distintas partes de España . A falta de una mayor investigación, hoy día sobreviven en Aragón, (Zona de Alcañiz, Calanda, Torrecilla y otras), Navarra (Lezaun), Extremadura (Zarza Capilla), Andalucía (Monturque y Luque). Las zonas mencionadas y sus ejemplos, que bien merecen un estudio mucho más profundo y monográfico, sólo han sido contemplados a título informativo por el autor de este trabajo. Desde este momento, mis excusas y mi promesa de un estudio posterior.

Algo más de dedicación tendrán, aunque no toda la que se merecen, los ejemplos que han llegado a este estudio de los Auroros de la Vega Baja del Segura (Alicante), ya que contienen elementos más que suficientes para establecer estudios comparados con Murcia y su Región. Estilos de canto y forma de interpretación que hacen posible pensar en un enclave histórico natural, en torno al río Segura y su vega, abarcando la comarca huertana de Murcia y

Alicante, donde se refunden culturas tradicionales con influencias exteriores similares, a través del Mediterráneo.

Así pues, analizados los cantos que consideramos originarios de Auroros (Correlativas y Tercios de Monteagudo) y algunas piezas posteriores de los Auroros de Murcia que, por una u otra razón, poseen gran belleza e interés dentro del contexto tradicional mediterráneo, intentaremos una aproximación comparada con algunos Cantos de la Vega Baja del Segura transcritos por mí mismo.

SECUENCIA DE TRABAJO. CRITERIOS PARA LOS ANÁLISIS.

Transcripción de las grabaciones: Se trata de escribir en un pentagrama documentos sonoros cuya fuente primera proviene de la Tradición. Por lo tanto, estos documentos han llegado hasta nosotros de manera ágrafa, usando la memoria como único vehículo. En el mundo de la Música Culta Occidental, todos sabemos que, para hacer llegar las ideas originales mediante una partitura, el compositor se sirve de un código sujeto a normas que también conoce el intérprete. Nuestra cultura occidental posee un Lenguaje Musical escrito basado en la ciencia matemática. Desde la Edad Media, en Occidente contamos con un código que nos permite fijar de modo exacto la altura y la duración. El autor de las ideas crea y luego escribe su creatividad, la puede plasmar en un papel con cinco líneas, siguiendo un sistema convencional común en Occidente. El intérprete y el público conocen ese sistema de escritura, por lo que resulta básicamente claro reproducir esas ideas del compositor convertidas en sonidos, silencios, sus duraciones y demás signos que conforman una partitura. Este sistema escrito iba dirigido a una clase social urbana y cada vez más refinada e intelectual. El compositor dejaba de ser un simple artesano. Su trabajo se convirtió en ciencia y la Razón se impuso a la Imaginación. El público asistía al juego "compositor/intérprete" de forma pasiva, receptiva, no participativa.

Pero, ¿qué hacemos cuando el documento, la composición, nos llega de manera oral, fuera del mundo culto de las partituras?. ¿Cómo podemos utilizar un lenguaje exacto para transcribir en papel pautado, con los códigos de la Música Culta occidental, algo tan inexacto y frágil como la transmisión mediante la memoria?

Los criterios seguidos en la transcripción de todos los ejemplos persiguen, fundamentalmente, el máximo respeto a la Tradición. Podrían resumirse en los siguientes puntos:

Utilización del Lenguaje Musical escrito de una manera flexible, en todo momento como herramienta al servicio del ejemplo a transcribir. El modelo es el propio ejemplo o sus vecinos, dentro del contexto de la Tradición. No hay que buscar "modelos" en la Música Clásica. Así, pues, cuando surge un problema, duda, etc., habrá que resolverlo buscando el "parentesco" el "modelo" dentro del mundo de la Música Folklórica, a través de otros ejemplos cercanos que contengan los mismos elementos. Para esto es absolutamente necesario, como paso previo a una transcripción, haber escuchado de manera activa mucha música de la misma zona, logrando establecer, así, criterios por "acumulación de semejanzas".

Análisis interno de la transcripción: Teniendo en cuenta que solo contamos con los sonidos del ejemplo a transcribir como único punto de referencia, una vez conseguida dicha transcripción, (lo más adecuada a la realidad posible, sin utilizar ningún tipo de prejuicios, transcribiendo los sonidos que oímos y no los que nos gustaría oir,) deberemos realizar un análisis de los fenómenos que aparecen en el ejemplo. Describiremos y clasificaremos todos los elementos que se manifiestan en la transcripción formando parte consustancial de la obra porque están dentro de ella: (Escalas resultantes de las melodías, perfil melódico, interválica, ámbito melódico, ritmo, metro, estructuras , texturas y armonías, texto, etc).

Casi al mismo tiempo, hay que realizar una ***valoración comparativa, con sistemas y tipos cercanos a nuestra cultura tradicional***, situando los documentos analizados en el contexto de las músicas del Mediterráneo, sin perder de vista el objetivo que perseguimos: Los orígenes de nuestros cantos de auroros.

En este sentido, es de utilidad recurrir a los modelos griegos e, incluso, anteriores a la Cultura Helénica, como son los sistemas "Maqam" y "Radif" árabo-persas. De igual modo, ha sido de especial interés buscar coincidencias con la música religiosa popular de la isla de Cerdeña.

En cuanto a los modelos polifónicos occidentales, es oportuno recurrir a ellos, en cuanto crecen a partir del canto monódico Gregoriano, que, a su vez, entronca básicamente en los modos griegos. Bien pudiera ser que, lo mismo que la polifonía culta occidental evoluciona a partir del Canto de la Iglesia de Roma, a través de Francia, nuestros Tercios y Correlativas de Murcia siguieran un camino paralelo, a partir de los modelos monódicos del Mediterráneo Oriental. Nunca es bueno cerrar posibilidades. La forma polifónica vocal "Órganum" y los Tercios de Auroros, de estructura armónica similar, tienen su probable origen en Oriente, simplemente porque en Oriente se conocía antes dicha estructura polifónica (cantos ortodoxos griegos, iglesias cristianas de Siria y otros países, canto sinagogal hebreo) y se utilizaba a través de ciertos instrumentos.

Así pues, el enfoque dado a los análisis de las Correlativas y Tercios de los auroros de Murcia arroja como resultado su implicación en el mundo de la Tradición Mediterránea, no exenta de mutuas influencias con los modelos polifónicos occidentales de la Edad Media. De estos Cantos Originarios derivan otros, en evolución posterior, hasta llegar al repertorio actual. Como se podrá comprobar, a consecuencia de la gran capacidad de recepción de las gentes del Levante español, esta evolución posterior se acerca, (hacia el siglo XVIII,) a lo tonal (alternancia armónica de tónica/dominante.) No obstante, el repertorio que hasta hoy se utiliza de modo habitual conserva la esencia y los elementos primitivos que ya aparecen en los originarios Tercios y Correlativas. Hay variadas razones para tratar desde el punto de vista modal a los cantos originarios. La más llamativa es que los pedales de las voces extremas tienen "prisionera" a la melodía central, no permitiéndole la relación "tónica/dominante", que es la esencia del tratamiento tonal de una obra.

Hay una intención final en este trabajo: Como en algún momento se ha comentado, sería bueno dejar abierta la investigación para seguir buscando respuestas más contundentes y aclaratorias por el bien de esta parcela de nuestra cultura tradicional, que nos transporta tan lejos en el tiempo. Mal empezaríamos este viaje a los orígenes de la Música Tradicional Aurora que, como toda música folklórica, posee una herramienta de transmisión tan frágil, si planteáramos desde el principio conclusiones "ex cátedra", buscando la "exactitud" o intentando imponer, someter desde el "Porta-aviones" de la

Música Culta de Occidente. Sería colocar puertas al mar. La memoria es la "partitura" de la Tradición . La Música Tradicional existe mientras tiene un papel que desempeñar en la estructura sociocultural de una comunidad y que sobrevive al paso del tiempo en tanto es aceptada como propia por esa comunidad, evolucionando desde su interior. El gran Bèla Bartok lo señalaba: ***"La Música tradicional es un ser vivo...cambia continuamente"***. ¡Qué penoso resulta contemplar cómo arreglan y maquillan estos Cantos de Auroros algunos "Redentoristas" más cercanos a miembros puritanos del "Ejército de Salvación" que a transcriptores serios, humildes y ponderados. No sé en nombre de quién intentan rescatar de la "barbarie" y el "caos" utilizando las herramientas de la Polifonía Culta del Renacimiento, a estas verdaderas joyas de la Tradición mediterránea, que relucen más cuando menos maquilladas están! Humildad y respeto a la Tradición; transcripciones honestas, reproduciendo lo más fielmente posible la realidad.

IMPRUDENCIAS. CONFUSIONES.

El hecho de que nos movamos en el mundo de la cultura tradicional, inexacto, poco "científico" en sí mismo por la ausencia de lenguaje escrito, anónimo, resbaladizo y muy oscuro a veces, no debe significar que los métodos a emplear para su estudio deban serlo también. Hay advenedizos que tienen la costumbre de ***"meterse en esta viña porque no es de nadie"***. Así, hay más de un amateur oportunista metido a investigador iluminado, que considera, en nombre de no sé yo qué peregrinas ideas "progres" que el Folklore, cuanto más pobre, más "auténtico" y proletario es.

Por ejemplo, tendríamos que ser prudentes a la hora de justificar la forma de cantos de una determinada comarca o pueblo, cuando no encontremos polifonía en ellos.

A este respecto, quiero contar un caso vivido recientemente. He visto publicados y transcritos algunos cantos de auroros pertenecientes a la comarca del Altiplano de la Comunidad Autónoma de Murcia. Como la característica más relevante que se encontró en dichos ejemplos fue la ausencia casi total de polifonía , el iluminado de turno, por no frenar a tiempo, "patinó"al afir-

mar que los cantos de auroros de ese pueblo son monódicos (contraponiéndolos al estilo polifónico de la comarca de La Huerta de Murcia). El argumento utilizado es que, históricamente, el Altiplano fue una comarca en la que la influencia de la "sobriedad" castellana se dejó notar, frente a la riqueza de adornos y de polifonía de los cantos de auroros de la huerta. Por cierto, el apellido más común en esa zona de "sobriedad castellana" es Palao, de origen catalán. Y más de la mitad de los vocablos "autóctonos" de esa comarca son de procedencia valenciana. Lo que parece desconocer nuestro "sentenciador" es que la ausencia de polifonía en los cantos auroros del Altiplano se debe a una razón tan simple como triste: Esa Hermandad, en otros tiempos numerosa, está hoy día en trance de desaparición, como tantas otras, por falta de cantores. Hasta tal punto que, como siempre, han tenido que ser las mujeres quienes echen una mano formando parte de la hermandad. Pero más triste es confundir sobriedad con falta de polifonía. Sería como afirmar que la Venus de Milo aparece mutilada porque en el siglo V A.C. en Grecia se hacían las esculturas sin brazos, sin cabeza.

Sin duda alguna, el estilo auroro del Altiplano posee menos adornos, se hace con alternancia "solistas-coro", etc. Pero si aceptáramos la confusión "sobriedad-falta de polifonía" estaríamos olvidando que el canto litúrgico oriental, fundamentalmente monódico, sacrifica la polifonía para que el solista pueda lucir sus dotes técnicas en el más puro estilo melismático, nada sobrio. Estas melodías del canto oriental, que tanto han influido en los cantos de auroros de Murcia, tienen una gran riqueza de ornamentos que las hacen "barrocas" hasta un punto considerable. Y en los Tercios y Correlativas hay melismas de entre treinta-cuarenta notas. Por lo tanto, la falta de polifonía poco tiene que ver con la sobriedad.

En ese pueblo del Altiplano, que a principios del siglo XX llegó a tener dos cuadrillas de Hermanos, se cantaba polifónicamente (al menos, con tres voces distintas, cuales eran: melodía central, melodía con la 3ª superior paralela y duplicación homofónica de la melodía central en 8ª, o bien, pedal agudo. Como la forma de canto era y es responsorial, la parte solista la llevaban dos auroros, cantando en 3ª paralelas.)

Me baso en mi propio testimonio: No he necesitado indagar. He tenido la

suerte de escuchar esa forma de canto aquí expuesta, en mi adolescencia, a principios de los años sesenta. Pero, queriendo asegurar este testimonio, pregunté a personas mayores, entre ellos algunos auroros que todavía viven, y conseguí en documento grabado sus opiniones coincidentes con la mía propia.

En el mundo de la Cultura Tradicional. hay que comprobar, contrastar, antes de pronunciarse. Dentro de esta tropa entrañable de iluminados invasores, algunos se presentan como "salvadores de la sabiduría del pueblo" (unos, en la línea del Despotismo Ilustrado, otros, por el contrario, defendiendo la cultura "desde abajo", negativizando cualquier influencia de la capa social culta hacia la popular). Ni lo uno, ni lo otro. Es más honesto y científico estudiar los fenómenos de manera abierta y libre de prejuicios. Antes que "pontificar" de tal o cual estilo, canto, forma musical, etc. es necesario ser músico, tener la humildad suficiente y transcribir sin inventar, analizando posteriormente los fenómenos encontrados. No será creíble un estudio, pongamos por ejemplo, acerca de la cultura tradicional china, con sólo utilizar la bibliografía a nuestra disposición. No pasaremos de ser meras enciclopedias andantes, investigadores de gabinete o expertos en "toreo" de salón. Para ser torero hay que pisar la arena de muchas plazas. El cocinero, que cocine. La bordadora, que borde y el cura, que diga Misa...

Para hablar de tal o cual cultura, hay que viajar, en la medida de lo posible, al lugar donde se produce, conocer a sus gentes, observarles, ganarse su amistad, grabar todo el material documental posible o hacer acopio de los documentos ya grabados, siempre y cuando los que cantan en dicha grabación sean auténticos, no versionados. Y, en una segunda fase, realizar las transcripciones de los documentos. Solo hay que ***"restaurar"*** lo más en consonancia posible con su propia esencia y nunca pintar un cuadro nuevo encima del original. El pentagrama debe ser una herramienta y no una partitura.

De cualquier manera, esta metodología, extraída del gran Bruno Nettl y que subyace a lo largo del trabajo, no deja de ser una forma más de investigar. Pero posee para mí algo fundamental: Es honesta, humilde, alejada de prejuicios y apasionamientos. Como decía el maestro Julio Caro Baroja, en su libro "Los Pueblos de España", este trabajo *"debería servir para reflexionar, para volver a las fuentes, aclarando las ideas del modesto caminante. Este trabajo no*

es para quienes gustan de "acrobacias científicas", ni para los que saltan de una ciencia a otra, como primates, de rama en rama. Tampoco para adular al lector que cree que el folklore se reduce a "emocionarse" viendo unos trajes regionales de dudosa fidelidad."

LAS CORRELATIVAS Y LOS TERCIOS

Dice (y no le falta razón) D.Carlos Valcárcel, que, muy probablemente, las Correlativas y Tercios, origen de nuestros cantos de auroros, deban este nombre a la relación de enlaces que existe entre sus distintas partes. Dicha relación, más clara y variada en los Tercios, es tan necesaria que, a veces, no se podría justificar con una lógica mínima el acorde cadencial final de cualquiera de ellos sin tener en cuenta la conexión armónica con el acorde inicial de la siguiente pieza. Lo primero que aparece claro es que estos cantos, si bien se manifiestan aislados, con principio, desarrollo y final autónomo, forman parte de una obra global, como pequeños fragmentos de una Suite.

CONEXIONES Y PARENTELAS:

Entre dos o más correlativas o tercios:

- Con el acorde final en el mismo Modo que el acorde inicial del canto siguiente. Por eso, el acorde final se muestra con el 7º grado a distancia de un tono de la 8ª, (Modernamente, acorde de 7ª de dominante) resolviendo en el acorde inicial del ejemplo siguiente.
- Parentela por utilizar el mismo tipo de ornamentos.
- Parentela por melodías centrales similares en su estructura rítmica.
- Parantela por la utilización de la 4ª aumentada.
- Parentela por la utilización del mismo Modo.
- Parentela por ofrecer una melodía modelo y una melodía-variante (Variación) en los ejemplos consecutivos.
- Parentela por utilizar la misma estructura polifónica en el empleo de las voces pedales y centrales, etc.

A lo largo de las transcripciones, el autor de este trabajo ha encontrado tantas coincidencias y tan mínimas diferencias entre Correlativas y Tercios que es partidario de presentar los ejemplos formando un solo bloque, un solo género.

Las Correlativas y Tercios son un tipo de canto polifónico único en la música tradicional aurora de toda España. Consiste en adornar un texto de una sola sílaba (Con frecuencia, una sola vocal) con una gran melodía melismática que, a su vez, aparece floreada y apoyada con abundancia de grupetos. Dicha sílaba forma parte de un texto general consistente en una estrofa de cinco versos, por lo que cada una de estas piezas, forma parte, con su melodía correspondiente, de una obra tan extensa como sílabas tuviera la estrofa. Cada correlativa contiene una sola sílaba.

La gran melodía melismática puede constar de frases de entre veinte- treinta notas. Aparecen piezas de una sola frase, aunque lo más corriente son estructuras melódicas de dos o tres frases, con semicadencias.

Aunque se puede intentar transcribir estructurando estos cantos por compases, hemos preferido presentarlos de ritmo libre, como el Canto Gregoriano. No obstante, para que sea posible su ejecución posterior, y pensando en las dificultades que entraña sincronizar un canto polifónico si no hay notación mensurada y, además aparecen abundantes adornos, se pueden cantar estos ejemplos utilizando el pulso de corchea como base para sincronizar, como sucede en el Canto Gregoriano. Cada figura mayor que una corchea debe ser contemplada como un compás. Es obvio que la característica métrica que late en toda esta música es pura amalgama (muy corriente en el mundo tradicional mediterráneo, sobre todo, en la zona del antiguo imperio persa) También haremos constar que, como sucede en el Canto Gregoriano, la interpretación de una obra está en función del fraseo, no al contrario.

En las transcripciones hemos encontrado las dificultades propias de adaptar un sistema de notación exacto sobre ejemplos dados por la memoria. Nos acercamos lo más posible a la duración real de cada sonido, al fraseo original que se escucha y a la forma interpretativa de estos cantos. Pero, en muchos casos, sólo logramos una aproximación.

Semejanzas con el Canto Gregoriano:

- Fragmentos de la frase formados por melodías en "arco".
- Ámbito estrecho (no más de una 6ª entre la altura más grave y la más aguda). Excepcionalmente, el ámbito se puede abrir a una 7ª.
- Desarrollo de la frase melódica siguiendo el esquema: Incipit-Tenor-Clivis (Comienzo en zona grave-Zona central aguda, creadora de tensión-Final o cadencia en la zona del comienzo)
- Utilización de algunos Modos gregorianos.
- Floreos sobre la nota principal.
- Sistema diatónico.

Al mismo tiempo, en estos cantos transcritos aparecen **elementos que nos conectan a Oriente:**

Los glissandos y, en general, el uso de grupetos de 3 y 5 sonidos y otros, los encontramos también en la música del rito bizantino, así como en ciertas melodías de Irán, de Cerdeña, de los países ribereños del Mediterráneo (Música Sefardí del norte de Marruecos)...De todo ello, el lector podrá encontrar ejemplos en las transcripciones que forman parte de los capítulos dedicados a la Música Sefardí y de Cerdeña.

Así, pues, los modelos llamados **Correlativas** y **Tercios**, a juzgar por los elementos musicales que aportan, son el germen, el origen de los cantos posteriores y, a su vez están **organizados polifónicamente** de forma similar a los cantos de otras zonas de nuestra cultura tradicional mediterránea, anteriores a la Edad Media.

No hay solistas. Canta un único coro. No hay forma antifonal, ya que para ello sería necesario la aparición de dos coros que alternan el texto. Al comienzo, antes de que el coro inicie, aparece una voz, emitiendo un sonido, boca cerrada, para dar al coro el tono de la pieza que se va a cantar. El mismo fenómeno aparece en los cantos del rito bizantino y en los cantos de Cerdeña.

La utilización de notas pedales, envolviendo a la melodía central, nos recuerda los primeros ejemplos polifónicos del Ars Antiqua (polifonía medieval francesa). Pero nos remite también a los modelos mediterráneos ya citados.

Entre un ejemplo y el siguiente, transcurren unos seis o siete segundos de completo silencio. Estas pausas, que producen un efecto de expectativa tensa, también se utilizan en algunos cantos "a tenore".

Los Modos antiguos más utilizados en las Correlativas y Tercios son:

- **Modo Jónico (Modo de DO):** Este Modo aparece con frecuencia en melodías de la música árabo-persa, griega, judía, fachada norteafricana, Cerdeña...

- **Modo Mixolidio:** Ya en la música hindú nos encontramos un antecesor de este Modo: el SHADJA. (Escala natural, a partir del SOL). También en la música bizantina y árabo-iraní (Maqam "Scharga").

EL ENIGMA DE LOS CROMATISMOS

Con este título, que más parece sacado de alguna novela sobre el Antiguo Egipto y sus pirámides, queremos llamar la atención acerca de un fenómeno que aparece en varios ejemplos de nuestra transcripción y sobre el que el autor prefiere no pronunciarse de manera contundente. En la **Correlativa nº 5** y en varios ejemplos más, aparece **una nota cromatizada**, siempre precedida de un acorde compuesto por el pedal grave, su 5ª y su 7ª, para después cadenciar en el acorde, compuesto de nuevo por el pedal grave, su 5ª y su 7ª. Dicha nota cromatizada, que resulta estar a una distancia de 4ª aumentada con respecto al pedal grave, es de difícil catalogación. Si aplicamos criterios modales, podríamos decir que nos encontramos con un residuo de pentacordo Lidio (do-re-mi-fa#-sol). Si, por el contrario, actuamos con criterios modernos, optaríamos seguramente por catalogar este cromatismo como parte de un acorde disminuido (do-fa#-la) que actúa realzando la posición del acorde que viene a continuación (do-sol-sib) y que resulta ser el dominante del tono de Fa M. Para colmo, esta Correlativa cadencia, como final, en un acorde de 7ª de dominante.

Este cromatismo, como se puede observar, de difícil catalogación en una música híbrida, aculturada, será durante un tiempo nuestro enigma particular, mientras llegue alguien que sepa arrojar más claridad sobre el caso. Pero como me resisto a irme con las manos vacías, apuesto, con todas las reservas, por lo más sencillo: Estamos analizando en un contexto medieval. En la Edad Media se utilizaron los Modos antiguos. Unos de esos Modos es el lidio, que deja aparecer en multitud de ejemplos la 4ª aumentada sobre la nota del pedal (música de zanfona, gaita, ravel y sus instrumentos antecesores de Oriente). Por otro lado, en la música medieval abundan los "sorpresivos" y enigmáticos cromatismos. No hay más que acudir al "Credo" de la Misa de Nôtre Dame." En el fondo pienso que no es bueno perderse en elucubraciones... Después de todo,"El gato tiene cuatro patas."

EL CANTO DE PASIÓN

Resultaría incompleto este trabajo de análisis de Correlativas y Tercios sin ofrecer la transcripción del llamado **"Canto de Pasión"** (Interpretado igualmente por los Auroros de Monteagudo en el año 1959.)

Si en las Correlativas se dan los elementos que señalan el origen de los posteriores Cantos de Auroros, nada mejor que estudiar uno de ellos para saber hasta qué punto se cumple esta afirmación.

Estructura general:

Texto:

Coro I: Dios te salve, Emperatriz,
Por la calle de amargura
Coro II: Suspiramos por tu Hijo
Con lágrimas de ternura.
Coro I: Los Hermanos de la Aurora
(Y) en su amarga soledad

Coro II: Piden perdón de sus culpas
(Y) unidos a su Hermandad. (Bis).
Solista:(Copla) (Y) en el pie de la Cruz, Afligida,
(Y) al ver de su Hijo la dura mansión
Coro: (Respuesta a la copla) (Y) en el pie de la Cruz, Afligida,
(Y) al ver de su Hijo
la dura mansión.
Solista:(Letra no reconstruida)
Conclusión con letra no reconstruida).

La conclusión final del coro se hace con una frase musical florando sobre la sílaba "a", como en las Correlativas. Hasta tal punto, que, después de una breve pausa, aparece, sin solución de continuidad la primera de ellas, sobre la letra "e" y bien parece, a poco que nos descuidemos, que siguiéramos dentro del Canto de Pasión.

Primera novedad con respecto a las Correlativas y Tercios: Ya aparecen dos coros (Antifonal).

Características del Coro I:
Estilo: Melismático, más rico polifónicamente que el coro II, más complicado de cuadrar métricamente, es donde con mayor claridad se reflejan los elementos propios de Correlativas y Tercios.
Polifonía: Estructura a cuatro voces. Verticalidad.
No hay pedal agudo. En cambio se duplica a la 8ª la melodía central inferior.
Melodía central y su 3ª paralela superior.
Función de pedal grave, pero convertido en ostinato rítmico-melódico, con la métrica que impone el texto cantado.
A veces se producen escalonamientos en las entradas de las distintas voces.

Características del Coro II:
Estilo: Casi silábico. Menos polifónico. Métrica más precisa.
Polifonía: Estructura basada en la duplicación de voces.

No hay pedales. Aparece una melodía duplicada y su 3ª paralela, duplicada igualmente.

Esta estructura , basada en dos coros, el primero de ellos con los elementos más importantes de las Correlativas y Tercios y el segundo más recitativo y silábico, lo encontramos instalado ya en las Salves de Ordinario y de Pasión de Murcia y de la Vega Baja del Segura.

La voz SOLISTA: La Copla. Por su forma interpretativa y la estructura de la melodía, se asemeja bastante a los palos primitivos del Cante Jondo (Deblas, Martinetes), con menos ornamentación. Queremos llamar la atención acerca de varios elementos que aparecen en esta parte solista, con relación a lo que consideramos restos de antiguas cadencias:

1- Tomemos la secuencia, a partir del segundo Sib de la melodía. Nos encontramos con una escala resultante que constaría de los siguientes sonidos: Sib-La-Sol-Fa#-Mi(b)?-Re, posible resto del Maqam "Hidsjad,"de origen árabo-persa, muy usual en las melodías sefardíes, (Ejemplo: "Los Bilbilicos".)
2- Un poco antes del primer calderón, encontramos la siguiente secuencia de alturas: Mi-Re-Do-Sib-La, pentacordo que, dispuesto al revés de como aparece, nos da un fragmento del Modo de Mi, (frigio) transportado a LA.
3- El resto de la secuencia melódica, hasta el final, se compone de restos de Maqam "Hidsjad" de nuevo, restos del Modo Dórico (La-Si natural-Do-Re-Mi-Fa) y, para finalizar, de nuevo un fragmento de Maqam "Hidsjad".

Este papel destacado del solista, que tiene un lugar propio dentro de la estructura del presente Canto de Pasión, no lo volveremos a ver en el resto de los cantos de auroros huertanos, al basar sus piezas en la forma antifonal y no en la responsorial. Salvo en los comienzos de algunos, como la Salve de Pasión, de los auroros del Carmen, de Rincón de Seca, ("Y estando en el Huerto orando...") según documento grabado en 1979. Este verso inicial es cantado por un solista, que sirve de referencia tonal y de texto al resto de hermanos cantores. Así sucede con todos los primeros versos de la pieza a la que se hace referencia.

Podemos finalizar este breve análisis del Canto de Pasión, enumerando sus características generales:

- Aparecen los principales elementos de las Correlativas y Tercios: Melodía que se usa para adornar una sola sílaba del texto y, al mismo tiempo que se deja adornar a sí misma con apoyaturas, grupetos, glissandos, etc.
- Utilización del cromatismo de la 4ª aumentada (Bautizado por el autor como "enigmático.")
- Técnica polifónica de pedales y melodías centrales, derivada de Correlativas y Tercios.
- Novedad: Incorporación del esquema Coro I-Coro II-Solista, bastante cercano a las estructuras de la mayoría de cantos auroros.
- Aparición de acordes de 4ª/6ª. También la aparición puntual de una nota pedal en la 5ª del acorde formado por las dos melodías centrales, produciendo tres voces, además de la duplicación aguda y el pedal grave.
- Aparecen también 3ªs paralelas en la voz alta.
- Anticipaciones y escalonamientos, como método para pasar información del texto que viene.
- La octavación de la melodía central en la voz aguda es también característica del canto religioso de Cerdeña.
- Acordes integrados por 1ª, 5ª y 8ª.
- Lugares donde aparece más claramente la utilización de la melodía, con ocho o diez sonidos, para adornar una sola sílaba del texto (característica derivada de las Correlativas y Tercios).

TRANSCRIPCIONES Y ANÁLISIS:

CANTOS AUROROS DE MURCIA Y ALICANTE

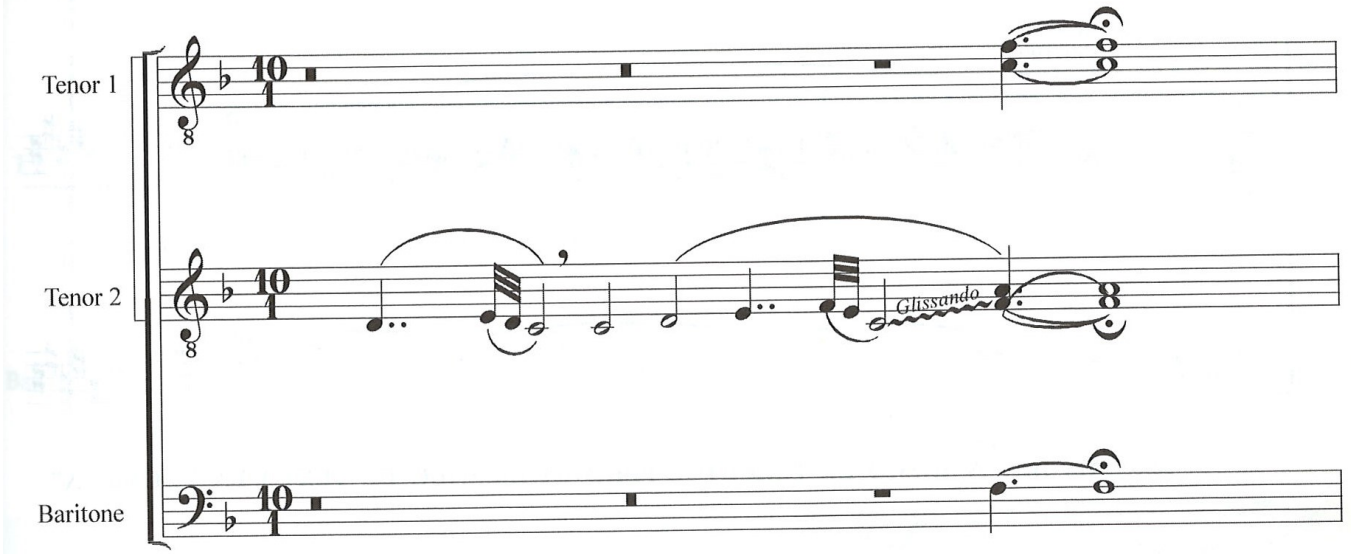
Los Cantos Originarios

- Tercios
- Correlativas
- Canto de Pasión

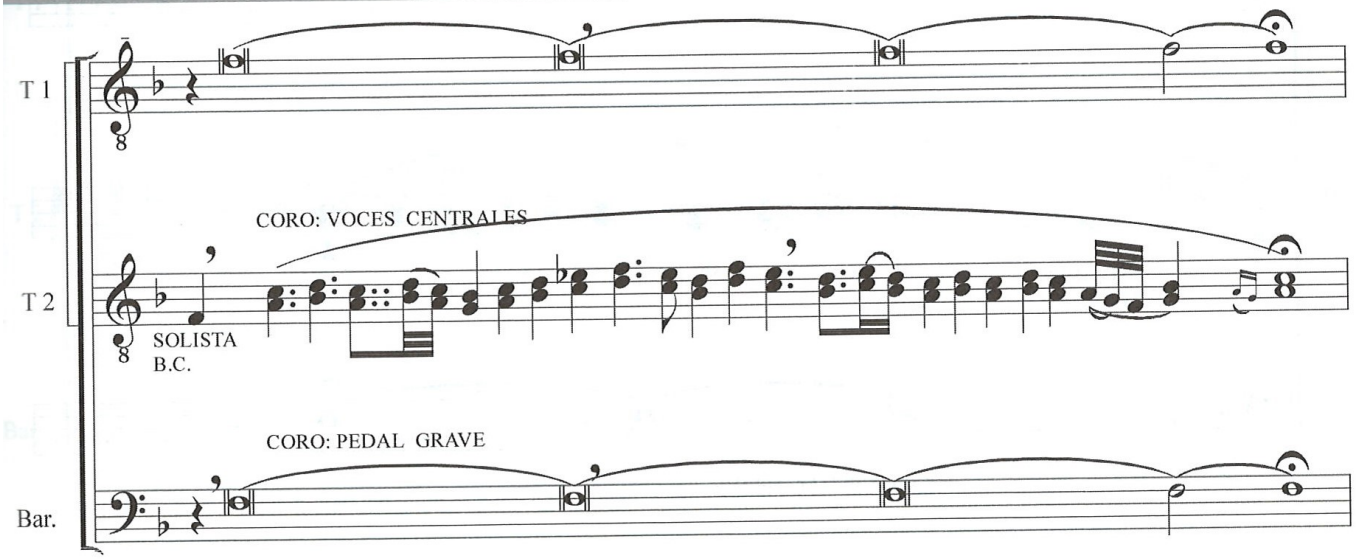
Transcripciones y análisis de Juan José Ruiz Molina sobre el documento original grabado en 1959 por R.N.E. a la Hermandad de Auroros de Monteagudo (Murcia). Cesión por gentileza de D. Joaquín Gris Martínez.

Tercios

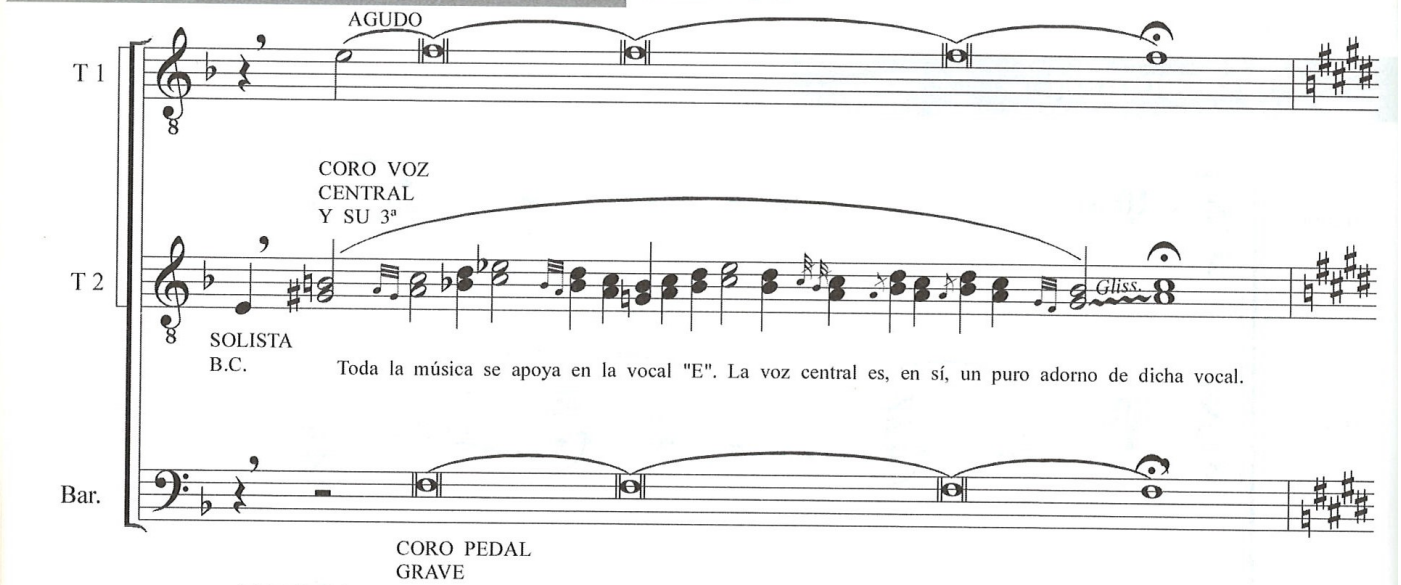
INTRODUCCIÓN



TERCIO I

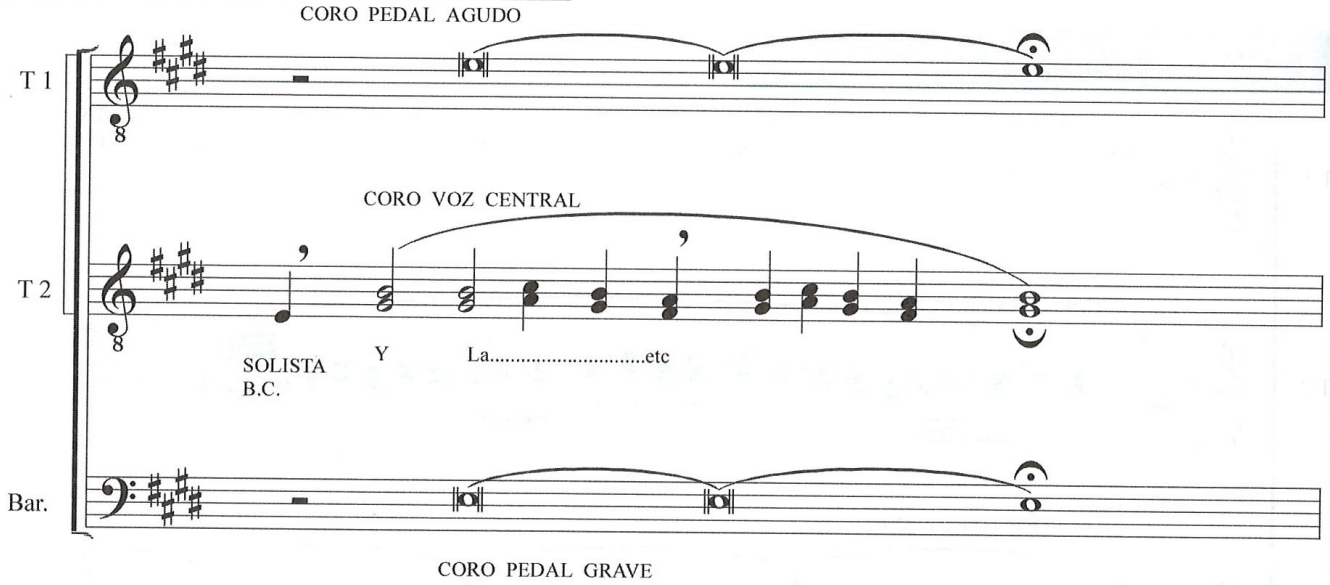


TERCIO II

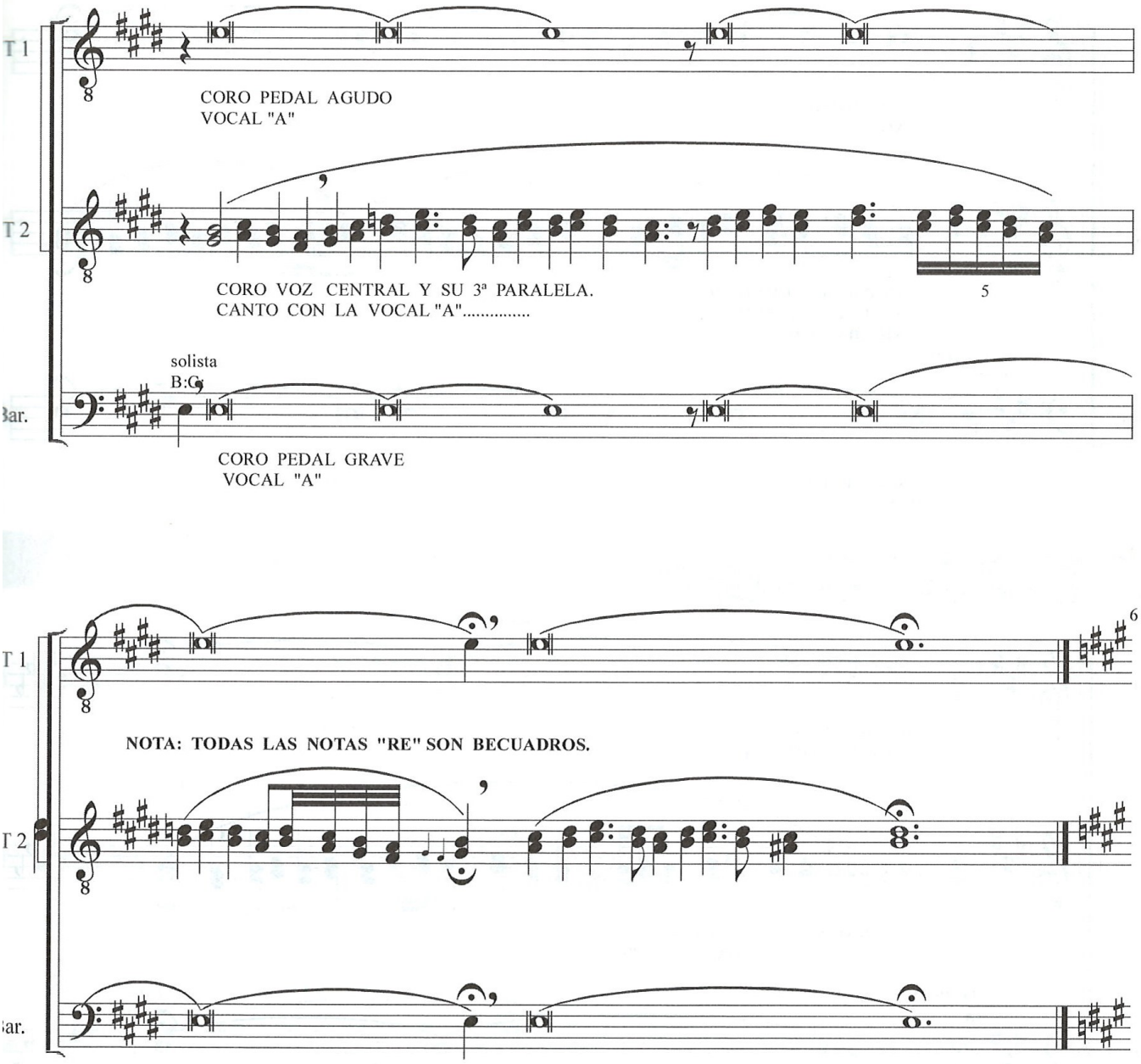


TERCIOS III Y IV COMO EL TERCIO II, PERO UTILIZANDO DE TEXTO LA VOCAL "A"

TERCIO V



TERCIO VI


T 1
CORO PEDAL AGUDO
VOCAL "A"
T 2
CORO VOZ CENTRAL Y SU 3ª PARALELA.
CANTO CON LA VOCAL "A".....
5
solista
B:G
Bar.
CORO PEDAL GRAVE
VOCAL "A"
6
T 1
NOTA: TODAS LAS NOTAS "RE" SON BECUADROS.
T 2
Bar.

TERCIO VII

T 1

CORO PEDAL
AGUDO

T 2

CORO VOZ CENTRAL
Y SU 3ª PARALELA CON LA
SÍLABA "LA".....

SOLISTA
B.C.

Bar.

CORO PEDAL
GRAVE

TERCIO VIII

T 1

CORO PEDAL
AGUDO. VOCAL "i"

T 2

CORO MELODÍA CENTRAL
Y SU 3ª PARALELA. VOCAL "i"

SOLISTA
B.C.

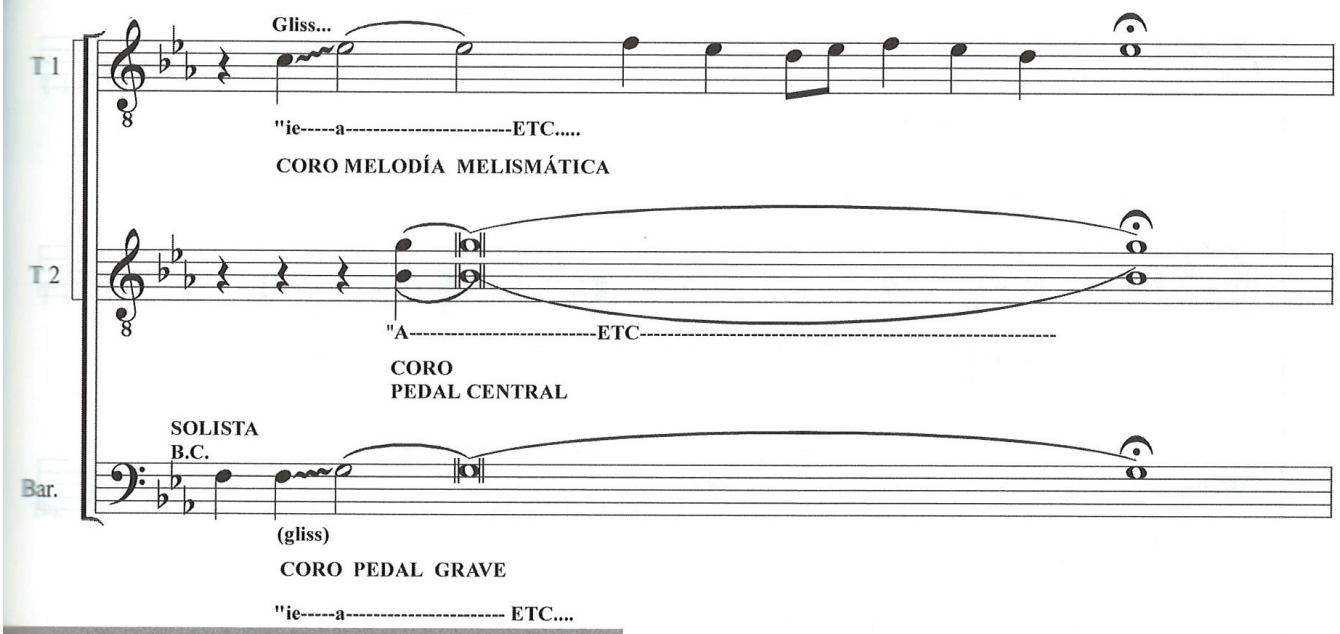
Bar.

CORO PEDAL
GRAVE. VOCAL "i"

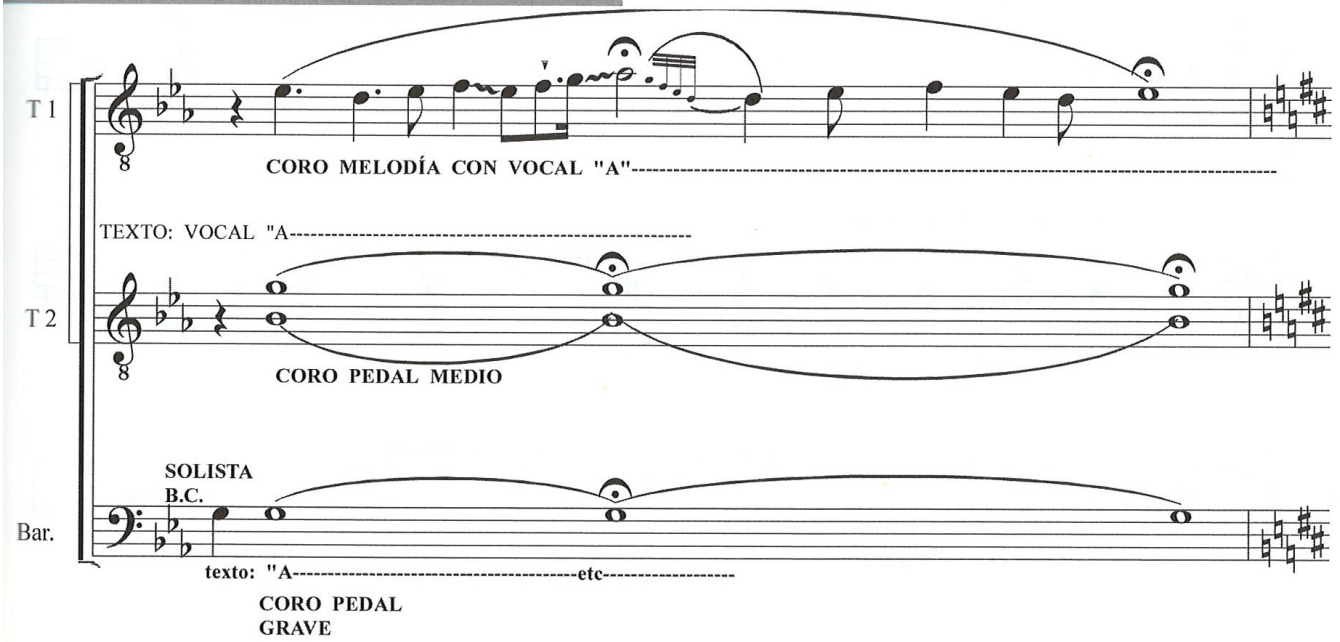
TERCIO IX: REPETICIÓN DEL TERCIO VIII, CON LA VOCAL "e". FUERZA Y CLARIDAD

TERCIO X: REPETICIÓN DEL TERCIO VIII, CON LA VOCAL "a". FORTE.

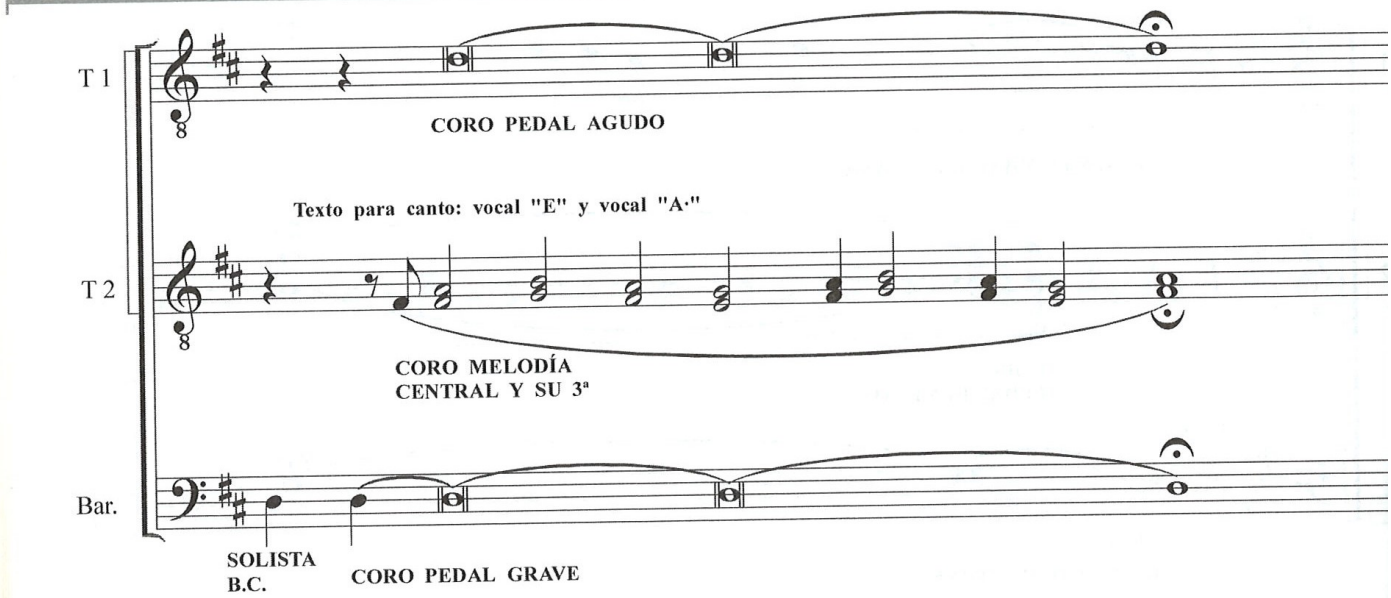
TERCIO XI



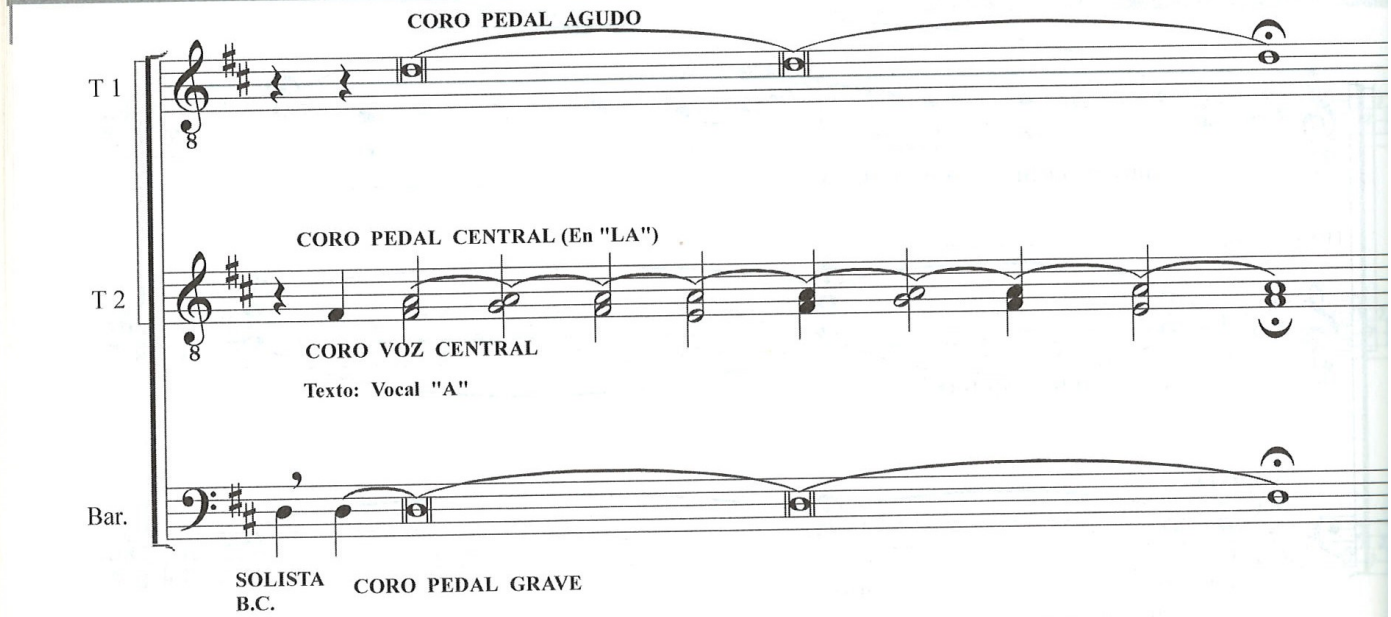
TERCIO XII



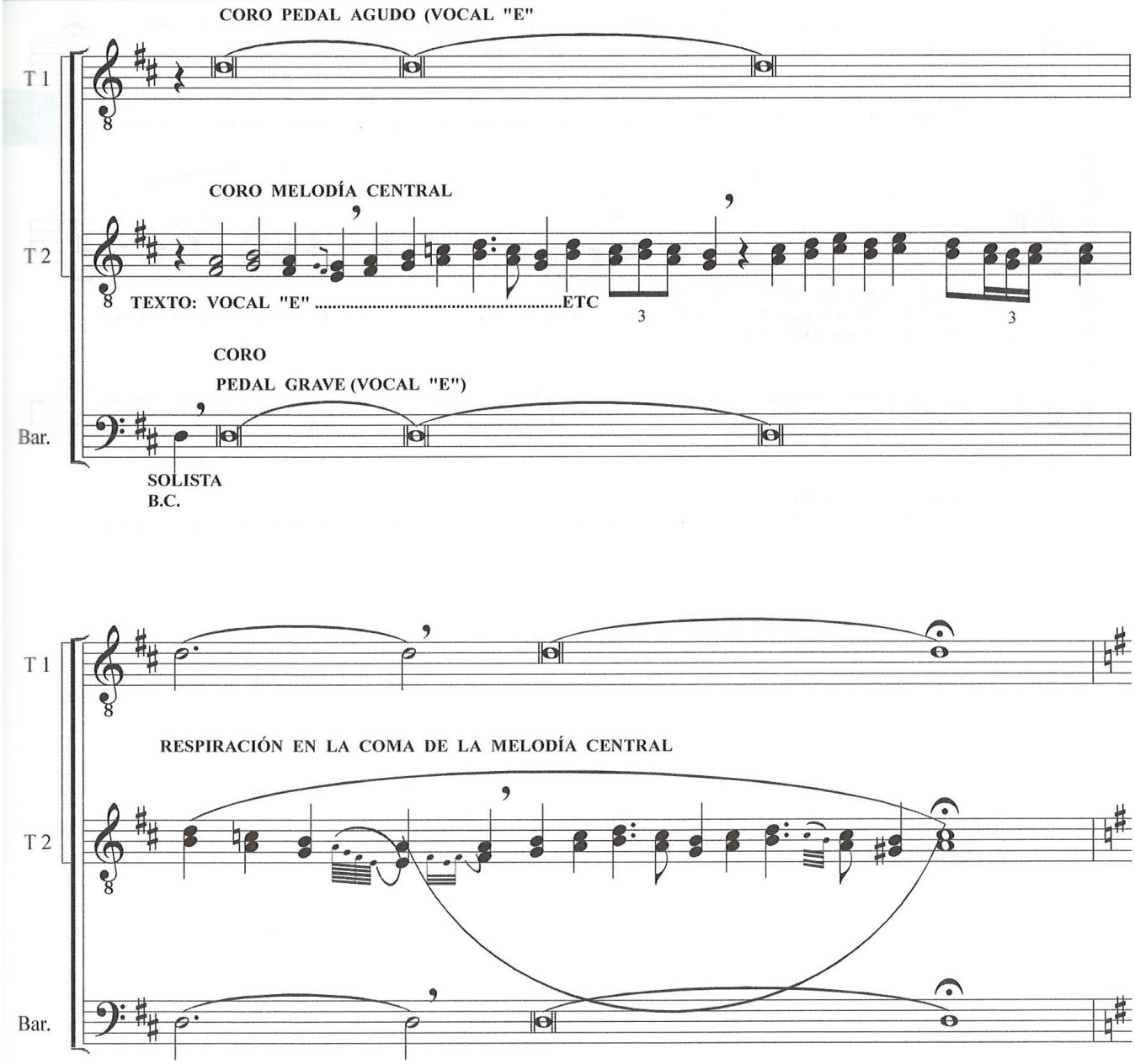
TERCIO XIII



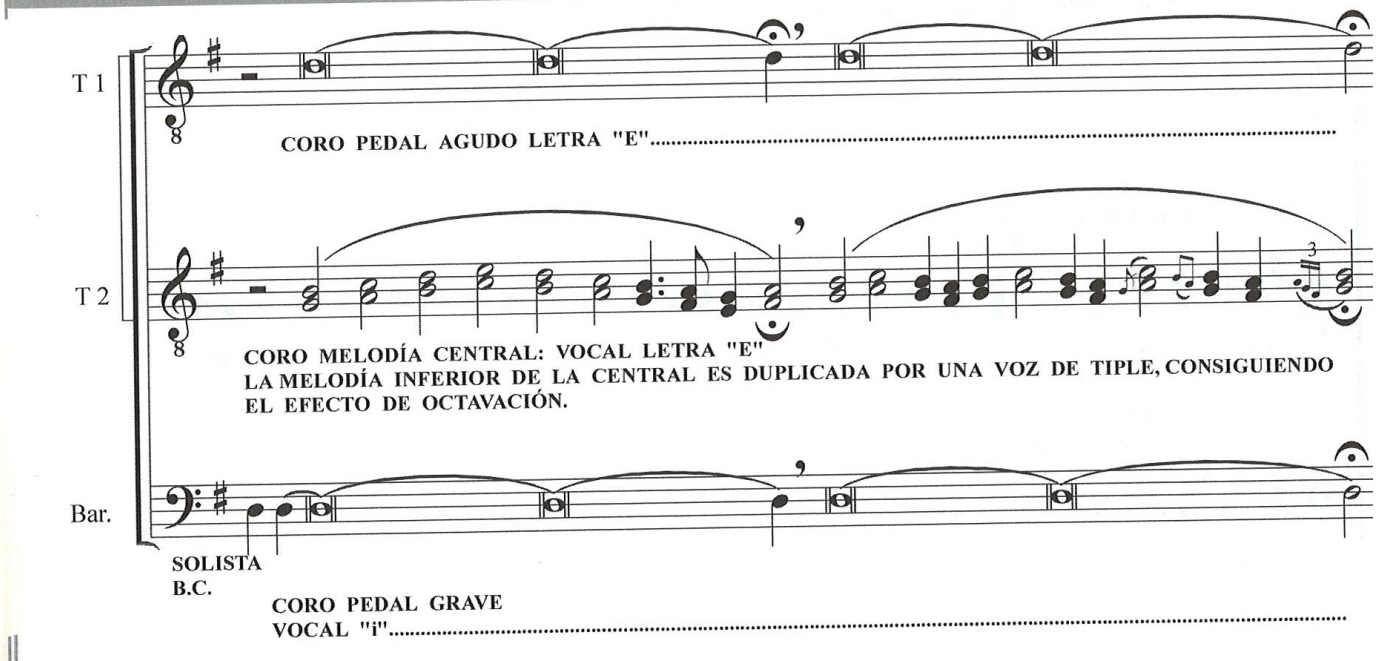
TERCIO XIV



TERCIO XV

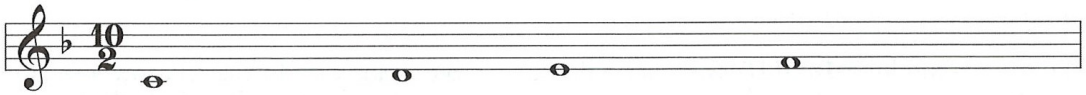

CORO PEDAL AGUDO (VOCAL "E"
T 1
CORO MELODÍA CENTRAL
T 2
TEXTO: VOCAL "E" .....ETC
3
3
CORO
PEDAL GRAVE (VOCAL "E")
Bar.
SOLISTA
B.C.
T 1
RESPIRACIÓN EN LA COMA DE LA MELODÍA CENTRAL
T 2
Bar.

TERCIO XVI


T 1
CORO PEDAL AGUDO LETRA "E".....
T 2
CORO MELODÍA CENTRAL: VOCAL LETRA "E"
LA MELODÍA INFERIOR DE LA CENTRAL ES DUPLICADA POR UNA VOZ DE TIPLE, CONSIGUIENDO EL EFECTO DE OCTAVACIÓN.
Bar.
SOLISTA
B.C.
CORO PEDAL GRAVE
VOCAL "i".....

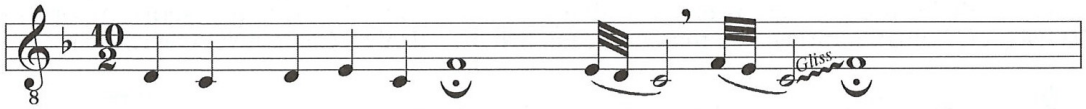
Análisis de los Tercios

INTRODUCCIÓN

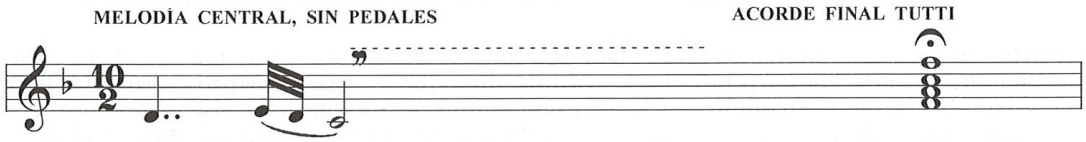


ESCALA RESULTANTE:
Simple exposición del tetracordo DO-RE-MI-FA. Reafirmación del FA como altura principal del discurso melódico que desarrollará en los TERCIOS I y II (Modo Mixolidio transportado a FA).

ÁMBITO: Estrecho (La distancia entre el sonido más grave y el más agudo es de 4ª)

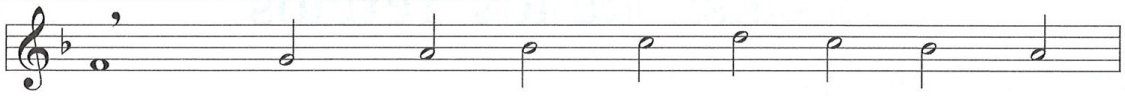


INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO / ADORNOS:
Intervalos de 2ª y 3ª. Intervalo final de 4ª apoyándose en un glissando.
Adornos de apoyatura (dos fusas descendentes que reafirman la primera nota del tetracordo). Glissando.



TEXTURA / ESTRUCTURA ARMÓNICA:
El grupo de la melodía central canta al unísono. Responden todos en un acorde final. Da la impresión de que esta INTRODUCCIÓN sirve para dos cosas: reafirmar el ambiente melódico / armónico por donde discurrirán los cuatro primeros TERCIOS y , en segundo lugar, por su propia naturaleza breve y sencilla de ejecución, más bien parece una forma de afinar y una llamada de atención a los miembros del coro, para su necesaria concentración.

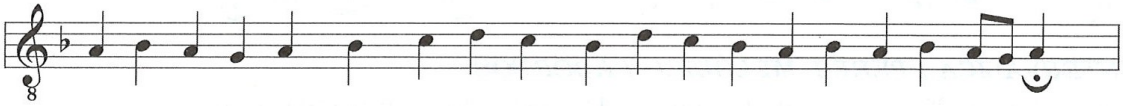
TERCIO I



ESCALA RESULTANTE:
Tomando como base y referencia el FA del pedal, (que también aparece en el B.C. del solista al comienzo), este TERCIO I discurre melódicamente dentro de la escala de seis sonidos FA-SOL-LA-SIb-DO-RE.

El carácter modal **MIXOLIDIO** le viene de las 3ªs paralelas que forman la melodía central superior (utilizando el Mib con base de pedal en FA). El autor de este trabajo avisa de que los accidentales que aparezcan afectan SIEMPRE al sonido con el que van aunque sólo aparezcan una vez a lo largo del TERCIO.

Con respecto al modo **MIXOLIDIO**, o a otros hay que decir que esta denominación griega la incorporamos por pura utilidad, como referencia, pero ni ha de ser interpretado este hecho como definitivo ni exclusivo, ya que siempre hay que tener en cuenta que trabajamos con documentos transmitidos oralmente, no de manera escrita y solo el oido y la experiencia personal del analizador nos acercara o nos alejara de la verdad. Volviendo al modo MIXOLIDIO, en el que se encuentran muchos de los TERCIOS, no podemos atribuir el origen a GRECIA, porque hemos encontrado ejemplos de melodías que transcurren por este MODO, en culturas musicales mas antiguas (INDIA - IRAN - CERCANO ORIENTE)



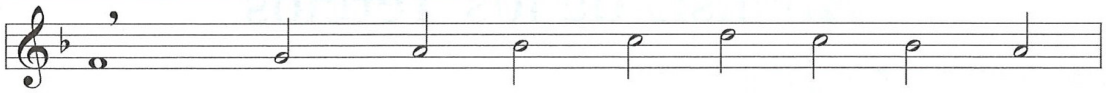
INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO / ADORNOS
Relación de intervalos de 2ª, ocasionalmente de 3ª menor en un ámbito estrecho de tetracordo LA-RE.

Estructura EN ARCO con INCIPIT en LA, PUNTO MAS AGUDO en RE y CLIVIS en LA.

ADORNOS: Seguimos encontrando esas dos formas de adornos que caracterizan estos tercios, igual que a las correlativas. La propia melodía, en su conjunto es un MACROADORNO de un texto formado por una única sílaba. Esta sílaba se nos manifiesta con veintiseis notas. De otra parte, esta melodía MACROADORNO, contiene MICROADORNOS del estilo a los presentados en la introducción: apoyaturas de dos o tres sonidos semicorcheas o fusas, glissandos.

Hacia la mitad del TERCIO I, se observa una levísima respiración, coincidiendo con el final del PUNTO DE TENSIÓN AGUDA.

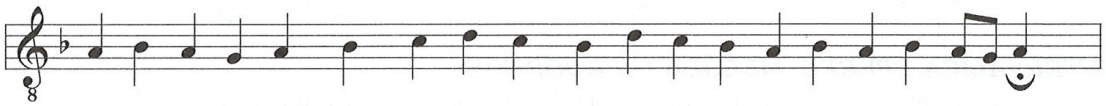
TERCIO I



ESCALA RESULTANTE:
Tomando como base y referencia el FA del pedal, (que también aparece en el B.C. del solista al comienzo), este TERCIO I discurre melódicamente dentro de la escala de seis sonidos FA-SOL-LA-SIb-DO-RE.

El carácter modal **MIXOLIDIO** le viene de las 3ªs paralelas que forman la melodía central superior (utilizando el Mib con base de pedal en FA). El autor de este trabajo avisa de que los accidentales que aparezcan afectan SIEMPRE al sonido con el que van aunque sólo aparezcan una vez a lo largo del TERCIO.

Con respecto al modo **MIXOLIDIO**, o a otros hay que decir que esta denominación griega la incorporamos por pura utilidad, como referencia, pero ni ha de ser interpretado este hecho como definitivo ni exclusivo, ya que siempre hay que tener en cuenta que trabajamos con documentos transmitidos oralmente, no de manera escrita y solo el oido y la experiencia personal del analizador nos acercara o nos alejara de la verdad. Volviendo al modo MIXOLIDIO, en el que se encuentran muchos de los TERCIOS, no podemos atribuir el origen a GRECIA, porque hemos encontrado ejemplos de melodías que transcurren por este MODO, en culturas musicales mas antiguas (INDIA - IRAN - CERCANO ORIENTE)

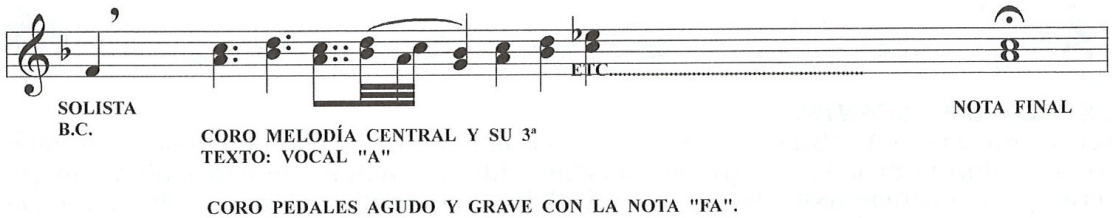


INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO / ADORNOS
Relación de intervalos de 2ª, ocasionalmente de 3ª menor en un ámbito estrecho de tetracordo LA-RE.

Estructura EN ARCO con INCIPIT en LA, PUNTO MAS AGUDO en RE y CLIVIS en LA.

ADORNOS: Seguimos encontrando esas dos formas de adornos que caracterizan estos tercios, igual que a las correlativas. La propia melodía, en su conjunto es un MACROADORNO de un texto formado por una única sílaba. Esta sílaba se nos manifiesta con veintiseis notas. De otra parte, esta melodía MACROADORNO, contiene MICROADORNOS del estilo a los presentados en la introducción: apoyaturas de dos o tres sonidos semicorcheas o fusas, glissandos.

Hacia la mitad del TERCIO I, se observa una levísima respiración, coincidiendo con el final del PUNTO DE TENSIÓN AGUDA.



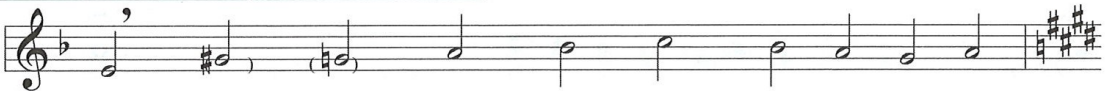
TEXTURA / ESTRUCTURA ARMÓNICA

Envuelta en dos notas pedales con el sonido "FA", a distancia de 8ª, transcurre esta melodía y su tercera paralela superior. Esta última es la que imprime el carácter MIXOLIDIO a este Tercio, al aparecer la nota MIb, que en el presente ejemplo ejerce de séptimo grado de la nota pedal "FA".

Para finalizar, quisiera llamar la atención acerca del tetracordo LA_SIb_DO_RE_ utilizado en la construcción de la melodía de este ejemplo. Obsérvese la reiteración en el uso de la nota "LA". Este tetracordo, contemplado de forma aislada, es el primero del modo FRIGIO, más antiguo, al estar presente con mayor frecuencia en las culturas orientales mencionadas anteriormente y que encontramos formando parte en las estructuras de palos flamencos como la saeta.

Aquí, no obstante, aparece conectado al modo MIXOLIDIO, ya que este tetracordo discurre envuelto en los pedales de FA y, además, esta acompañado por sus terceras paralelas, una de las cuales utiliza el REb, que, como hemos visto, da carácter al modo resultante de este TERCIO I.

TERCIO II

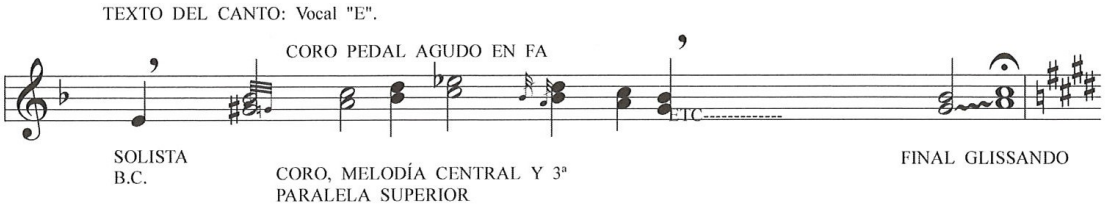


ESCALA RESULTANTE:
Tetracordo SOL-LA-SIb-DO- como sucede en el Tercio I, si contemplamos este tetracordo de forma aislada, ya que la melodía está casi totalmente construida con esta serie, y si no fuera por el carácter mixolidos que confieren los pedales extremos, estaríamos hablando de un tetracordo del modo frigio, mediterráneo y asentado en parte de los cantes antiguos flamencos.

INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO / ADORNOS
ÁMBITO MELÓDICO: Estrecho (distancia máxima entre notas extremas de la escala: una 4ª).

Como sucede en la práctica totalidad de los Tercios y Correlativas, estructura melódica en ARCO, acendente-descendente

Relación interválica de 2ª y 3ª.
ADORNOS: Este Tercio II se encuentra más adornado que el tercio I (apoyaturas de una o dos notas, glissandos), pero su ámbito melódico es algo menor.

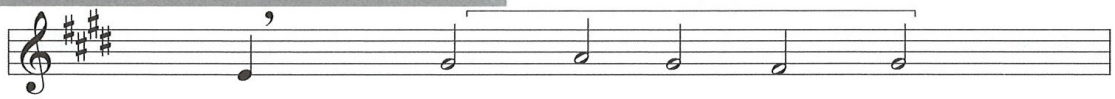


TEXTURA / ESTRUCTURA ARMÓNICA
TEXTURA: Volvemos al sistema de melodía central y su tercera paralela superior. Solista, entonando con B.C. Coro con pedales agudo y grave sobre la nota FA.

NOVEDAD: Aparición de un cromatismo en las melodías centrales. Si bien todo este Tercio transcurre armónicamente en el dominio de FA Mixolidio, el primer acorde dado es MI-SOL (sostenido)-SI-MI, para, inmediatamente, modular a FA-LA-DO-FA, continuando así hasta el final. Cromatismos semejantes hemos encontrado al transcribir los cantos de Cerdeña. Si bien no nos atrevemos a dar una justificación razonable según los cánones clásicos de occidente, no deja de ser un rasgo de arcaísmo, aparecido de forma más frecuente también en ciertas obras de polifonía medieval francesa.

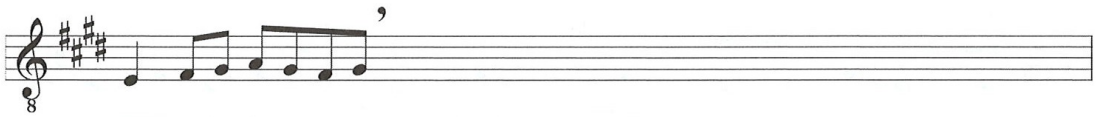
TERCIOS III Y IV MUSICALMENTE IDÉNTICOS AL TERCIO II

TERCIO V



ESCALA RESULTANTE:

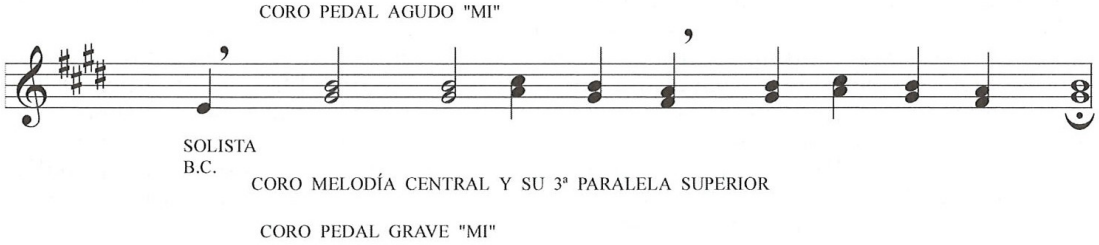
Esta escala es, más bien un floreo sobre el tercer grado mayor del modo JÓNICO (Sol sostenido) TRANSPORTADO A MI. Como tal floreo, es difícil establecer modo. Si consideramos la melodía central y su 3ª paralela superior. Unido todo ello a los pedales agudo y grave, escucharemos el mismo adorno, pero esta vez polifónico.



INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO / ADORNOS

ÁMBITO: Estrecho (Mi-FA sost.-SOL sost.-LA)

Melodía en estructura de arco, ascendente-descendente, grados conjuntos. Tetracordo MI-FA-SOL-LA. Melodía sobria, sin adornos, breve. Da la impresión de que está pensada para utilizarse a modo de introducción con respecto a los siguientes Tercios.



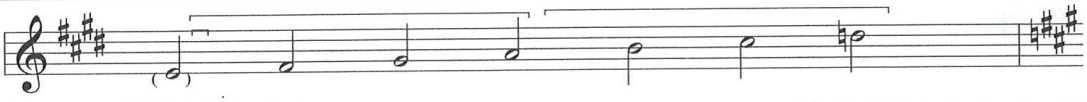
TEXTURA / ESTRUCTURA ARMÓNICA

El Tercio V ejerce función de solemne y breve OBERTURA que nos predispone para los acontecimientos desarrollados en los Tercios VI-VII y VIII. Predice la altura, el tono.

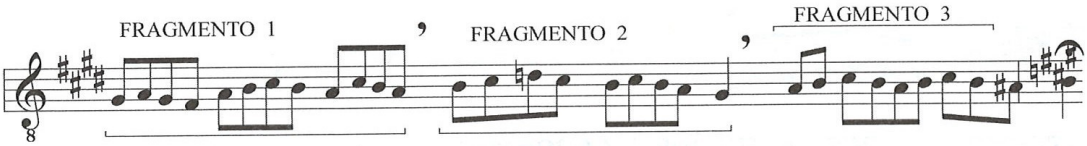
En las tres primeras negras que siguen a las blancas del comienzo, se nos muestran tres acordes que aparecerán como esenciales en las estructuras armónicas de los mencionados Tercios consecutivos: Acorde de LA con el pedal en MI- Acorde de MI- Acorde de SI 7.

La estructura sigue siendo la común en Tercios: Entonación B.C. de un solista –Pedales extremos agudos y graves– Melodía central y su 3ª paralela superior.

TERCIO VI

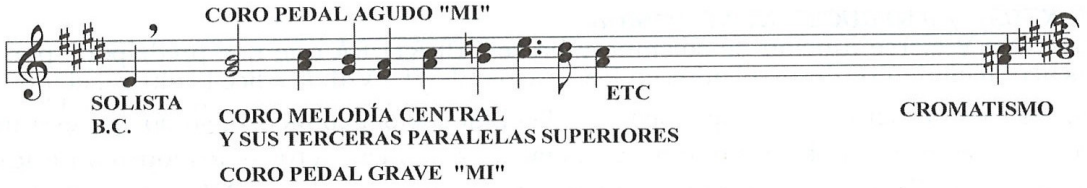


ESCALA RESULTANTE:
Formada por dos tetracordos cabalgados a una nota común: "LA", que es final del 1° y, al mismo tiempo, principio del 2ª. Ambos tetracordos, contemplados por separado, guardan interiormente idéntica relación de tonos y semitonos.
MODO: En la linea del modo Mixolidio, transportado a "MI". La NOTA / EJE , punto de atracción, es "LA", con pedal "MI".



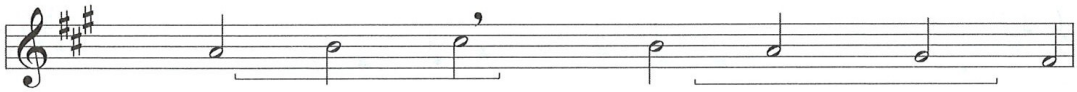
INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO / ADORNOS
ÁMBITO MELÓDICO: dentro del pentacordo SOL-LA-SI-DO-RE (natural). Contemplada de manera aislada, sin los pedales ni las terceras paralelas, esta melodía recuerda el modo de "SI" (si-do-re-mi-fa) transportado a la altura "SOL SOSTENIDO". Como todos los Tercios y síntoma, una vez más, de arcaísmo, la melodía es de ámbito estrecho.

PERFIL MELÓDICO: Melodía con estructura en ARCO. El fragmento 1 contiene un "INCIPIT" sobre la nota "SOL" (sostenido). Se eleva hasta el "DO" sostenido, para declinar en la nota "LA". El fragmento 2 contiene el punto central de mayor tensión, con la nota "RE" becuadro. Finaliza en la nota "SOL" sostenido la misma altura que el INCIPIT. Por fin, el fragmento 3 tiene INCIPIT en "LA" (nota/eje) y nos sorprende con un CLIVIS que contiene la altura "SI". Este final inesperado, porque lo normal seria acabar el Tercio como en el Canto Gregoriano, con altura idéntica o más grave que la del comienzo, lo es todavía mas sorpresivo, al incorporar un cromatismo justo en la penúltima nota y acabar en acorde disonante. Los adornos que aparecen en este Tercio son: Cinquillo de semicorcheas, grupo de cuatro fusas, apoyaturas del tipo semitrino.



TEXTURA / ESTRUCTURA ARMÓNICA
Como es habitual, actuan dos pedales armónicos en la altura "MI" grave y agudo, a distancia de 8ª. En el centro, discurre la melodía principal, acompañada fielmente por sus terceras paralelas superiores. Comienzo en el terreno del acorde de "MI" (del Modo Jónico, transportado). Pero pronto vienen los avisos Mixolidios ("RE" becuadro) que nos llevan a finalizar este fragmento 1° en el acorde de "LA" mayor. En este territorio vamos a seguir, para finalizar el fragmento 2° en el acorde inicial del Tercio. Finalmente, nos encontramos en el fragmento 3° con la sorpresa del cromatismo "LA" sostenido, común o frecuente en otras culturas del Mediterráneo oriental, pero que nos deja dubitativos antes de poder dar una explicación satisfactoria. Por fin, el último acorde, formado por los pedales "MI" y las dos melodías centrales en "SI"-"RE" natural, que deja a este Tercio en un estado final de tensión, sin resolver.

TERCIO VII

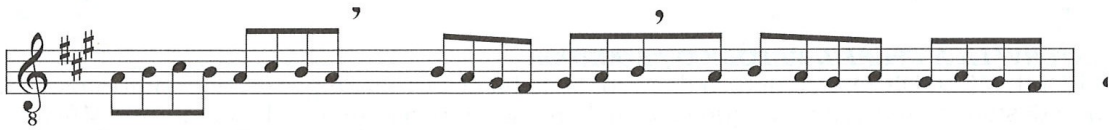


Relación de los tres primeros tonos del modo jónico

Tetracordo 2º del modo dórico.

ESCALA RESULTANTE:

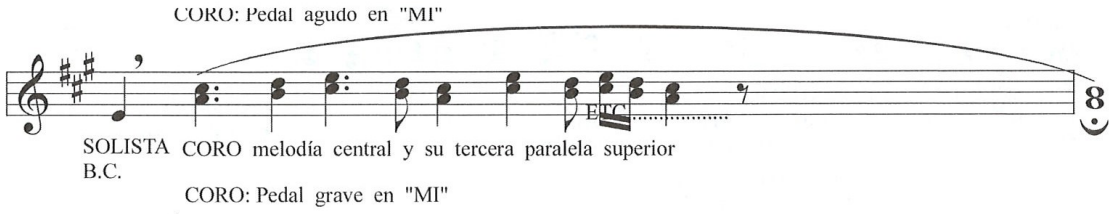
La primera frase está construida con tres alturas. Las primeras del modo jónico (modo de DO) tranportado a " LA". La segunda y la tercera frase discurren en el tetracordo dórico RE–DO–SI–LA, transportado a "LA". Ámbito estrecho, legando a una extensión máxima de 5ª. Relación de los tres primeros tonos del modo jónico Tetracordo 2º del modo dórico.



INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO / ADORNOS

Como es habitual, las tres frases poseen relación interválica de 2ª y 3ª. Estructura melódica en ARCO. El Clivis de la 1ª frase acaba en la nota principal "LA". Sube un poco la tensión en la 2ª frase, que acaba en "SI". El final de la 3ª frase tiene el punto más grave, con la nota "SOL sostenido".

ADORNOS: Sobriedad, con respecto a otros Tercios: apenas dos mordentes simples y un floreo de semicorcheas como final de la 1ª frase.



TEXTURA / ESTRUCTURA ARMÓNICA

Es común en estos cantos (así se ha escuchado, al menos, en el documento grabado) seguir esta estructura o similar:

Elemento solista: dando el tono con B.C.

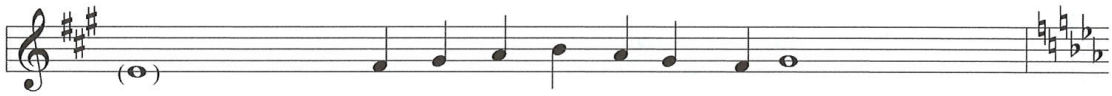
Elemento antifonal: coro que canta la melodía principal y sus terceras paralelas superiores, localizado en la sección central del ámbito.

Elemento pedal: uno grave y otro agudo, duplicando el grave en su 8ª superior. En el presente ejemplo, las notas/pedal son la 4ª inferior y la 5ª superior de la nota principal (pedales en "MI").

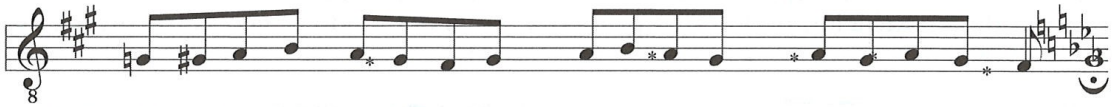
Tres pequeñas cadencias, al final de cada una de las tres frases que componen este ejemplo. La primera, "MI-LA-DO sost.-MI", es acorde sobre la nota principal "LA" con 4ª en el bajo. La segunda cadencia, "MI-SI-RE-MI" forma un acorde con el 5º grado "MI", haciendo sonar su 7ª (RE)

La tercera cadencia se forma con el 5º grado ("MI") en estado puro, como queriendo avisar del ambiente armónico que se nos ofrece en el siguiente tercio.

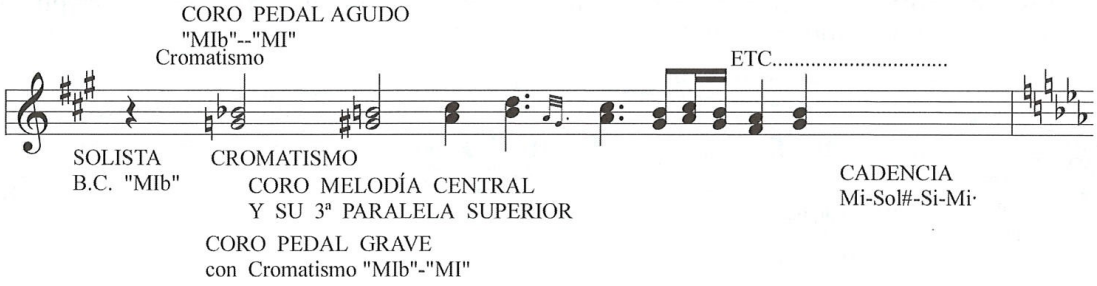
TERCIO VIII



ESCALA RESULTANTE:
NOTA PREDOMINANTE: "SOL" sostenido. MODO MIXOLIDIO, TRANSPUESTO A "MI". ÁMBITO ESTRECHO: transcurre todo el Tercio en el pentacordo "Mi-Fa sost.-Sol sost.-La-Si". La parentela con el modo Mixolidio viene dada, como es frecuente en estos Tercios, por el "RE" natural, 7ª del "MI", de la 3ª paralela superior de la melodía central.

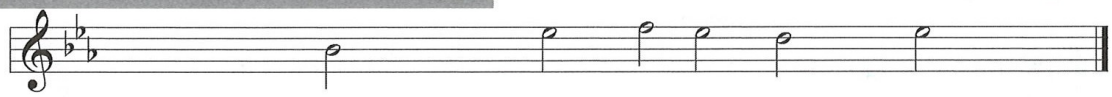


INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO / ADORNOS
PERFIL MELÓDICO: Estructura de Arco. Melodía desarrollada por grados conjuntos. Hay que destacar, una vez más, que esta melodía se manifiesta toda ella como un "MACRO-ADORNO", un floreo repetido sobre la nota "SOL" sostenido, (3ª de "MI") que va desde el principio hasta la mismísima cadencia final.
Los floreos pueden observarse alrededor de las estrellas que aparecen marcando la nota adornada. Además de esta auténtica línea melismática de la melodía, aparecen, como de costumbre, los adornos propiamente dichos: apoyaturas de dos fusas, semitrinos de dos semicorcheas...

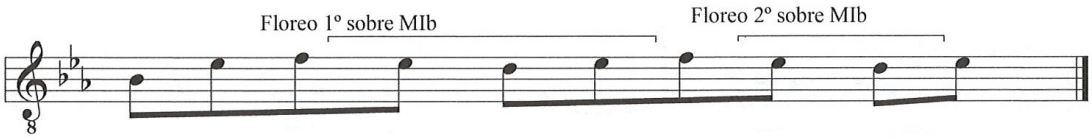


TEXTURA / ESTRUCTURA ARMÓNICA
Estructura armónica similar a los tercios anteriores. Se observa al escuchar atentamente la grabación del documento, que el pedal grave suena de manera continua, como si los intérpretes utilizaran la técnica de respiracion circular, corriente en Cerdeña, pero extraña por estas zonas del Mediterráneo español, por lo tanto, es de suponer que esta sensación de continuidad sonora la logran turnándose por grupos los intérpretes en la emisión de la nota pedal, de forma que siempre esté presente.
CROMATISMO: en algún otro ejemplo, como en el presente, aparece al comienzo un acorde de voces un semitono inferior al tono en que se va a desarrollar el Tercio. En el presente ejemplo, desarollado en el tono de "MI", el primer acorde se compone de Mib-Sol-Sib-Mib, para, de forma inmediata, modular al modo "MI" mediante un glissando de sus voces. Este fenómeno si se puede clasificar como tal, y no como un posible error de los intérpretes, porque encontramos casos similares en otras zonas mediterraneas.
TERCIO IX: Como el Tercio VIII, utilizando vocal "E"
TERCIO X: Como Tercio VIII, utilizando vocal "A"

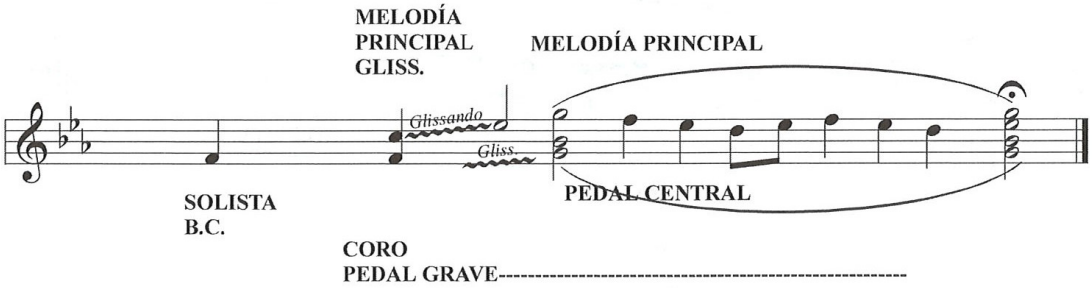
TERCIO XI



ESCALA RESULTANTE:
Se reduce a las alturas "SIb"-"MIb". El resto no pasa de un adorno floreado alrededor del "MIb". Este tipo de escalas incipientes son la resultante de un discurso melódico reducido a la mínima expresión, propio de formas arcaicas, similares a otras encontradas en Cerdeña.

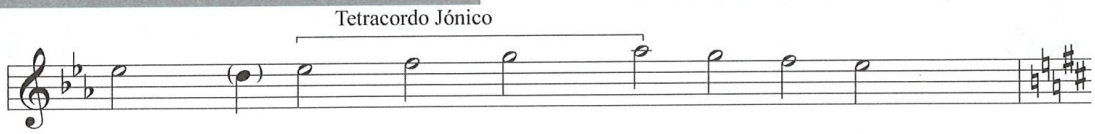


INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO / ADORNOS
INTERVALOS: salvo el inicial (SIb-MIb), intervalos de 2ª pasando por la altura principal MIb.

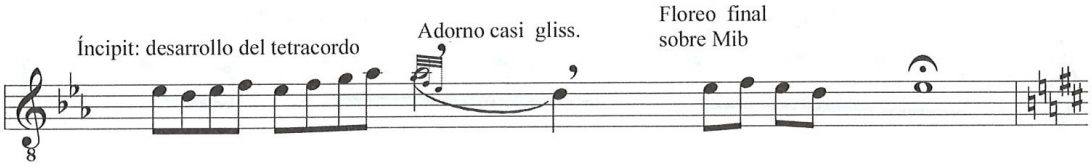


TEXTURA / ESTRUCTURA ARMÓNICA
ESTRUCTURA: Entrada escalonada. Después del B.C. de entonación, entran el Pedal grave, junto al Tenor 1 glissando. Inmediatamente, hace su aparición el Tenor 2, que en esta ocasión va a mantener un pedal con un acorde de sexta (Sib-Sol) hasta el final, reforzado por el pedal grave. Entre este acorde de sexta funcionará la melodía del Tenor 1, que no es otra cosa que los floreos sobre la nota Mib. El acorde final esta planteado en 6ª (primera inversión de Mib-Sol-Sib). Queda duplicada la 3ª (Sol).

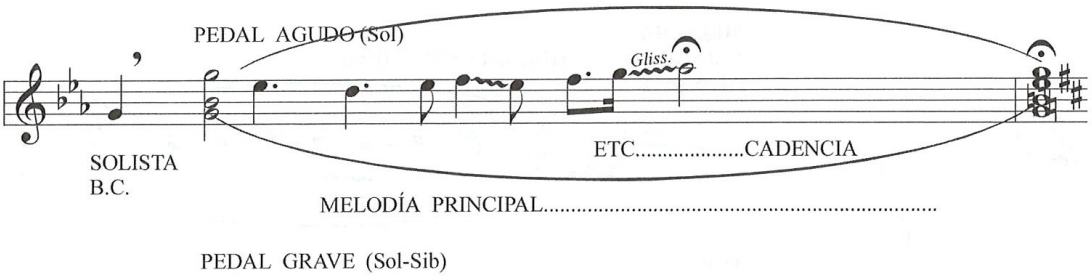
TERCIO XII



ESCALA RESULTANTE:
Como en el Tercio XI, toda la melodía da vueltas floreando la nota Mib. No obstante, en este ejemplo encontramos el primer tetracordo del Modo Jónico, transportado a Mib. Ámbito melódico estrecho (todo transcurre dentro del tetracordo, con el RE apoyando la nota fundamental del Modo).

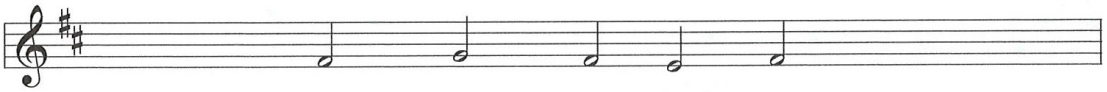


INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO / ADORNOS
RELACIÓN INTERVÁLICA: Intervalos de 2ª, exclusivamente. Perfil melódico en ARCO. Aparece dos veces el glissando y un adorno en forma de tresillo de fusas que une la altura superior Lab con el punto más grave del ámbito (Re)

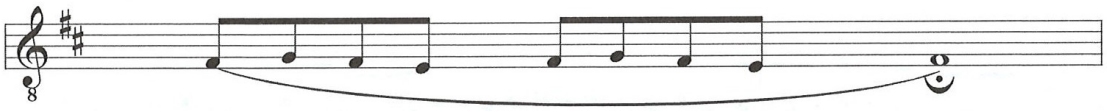


TEXTURA / ESTRUCTURA ARMÓNICA
Básicamente como el resto de los Tercios. La novedad consiste en:
Utilizar la melodía principal sin 3ª paralela superior.
La melodía aparece entre los pedales agudo y grave, pero tan cercana al pedal agudo que produce disonancias con éste (el Fa del primer glissando con el Sol del pedal). El choque mas llamativo se produce en la semicadencia, acentuada por un calderón (Sol del pedal con Lab de la melodía).
Esta resuelve el choque con el adorno de fusas descendentes para caer al Re.
Ejemplos de disonancias similares nos los ofrece el canto de Cerceña.

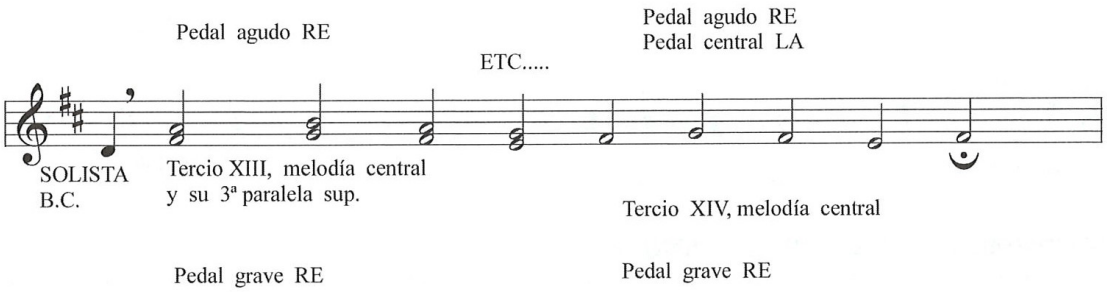
TERCIOS XIII Y XIV



ESCALA RESULTANTE:
Como sucedió en el Tercio XI, la "escala" es, más bien, el resultado de un floreo sobre la altura Fa (3ª de RE). No hay más ámbito melódico que Mi-Fa#-Sol. Lo mismo en el Tercio XIV.

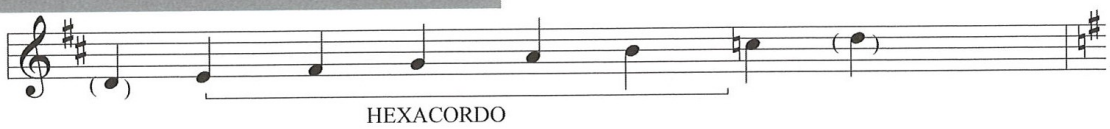


INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO / ADORNOS
Como se puede observar en este esquema melódico, tanto el presente Tercio, como el XIV, estan diseñados a modo de introducción u obertura para el desarrollo melódico/armónico del Tercio XV. Por eso nos encontramos un gran floreo sobre el acorde de RE.



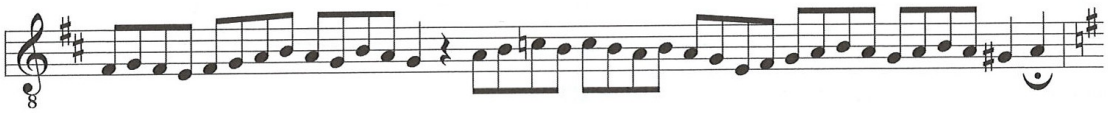
ESTRUCTURA ARMONICA:
En el ámbito central aparece la melodía principal, flanqueada como casi siempre, por un pedal grave y uno agudo, 8ª del anterior. En el Tercio XIII, esta melodía va acompañada de su 3ª paralela superior, mientras que en el Tercio XIV, la melodía aparece sola y su 3ª paralela es ahora un nuevo pedal sumado a los dos anteriores. La nota de este pedal central es LA.

TERCIO XV



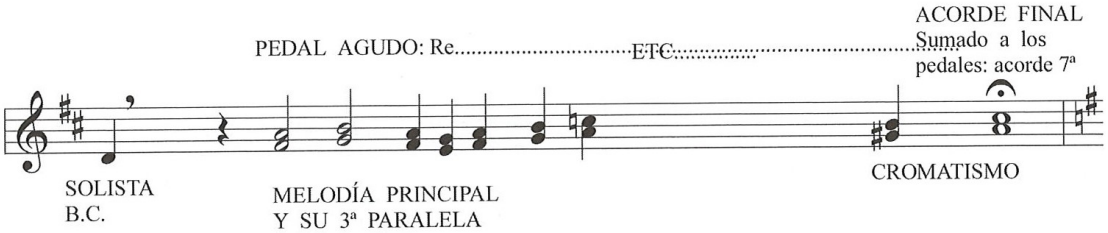
ESCALA RESULTANTE:

De nuevo nos encontramos frente a una escala de corte MIXOLIDIO.
Se puede contemplar en sí misma. De este MODO mediterráneo tenemos un amplio repertorio. Sin embargo, también puede ser contemplada en CORRELACIÓN con el Tercio XVI, en Modo Jónico, una 4ª justa superior a este Tercio XV.
Las notas entre paréntesis corresponden a los pedales. La melodía transcurre en el Hexacordo ascendente Mi-Fa#-Sol-La-Si-Do. Por tanto, posee más ámbito que en los dos Tercios anteriores.



INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO / ADORNOS:

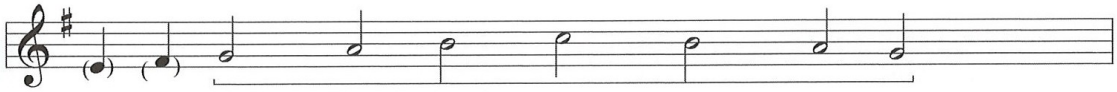
Estructura de las frases en ARCO.
Relación interválica de grados conjuntos y, en ocasiones, de 3ª.
Cromatismo final (Sol#). Una vez mas, nos remitimos al Canto Gregoriano, como modelo de fraseo en ARCO y estructura "INCIPIT-TENOR-CLIVIS".



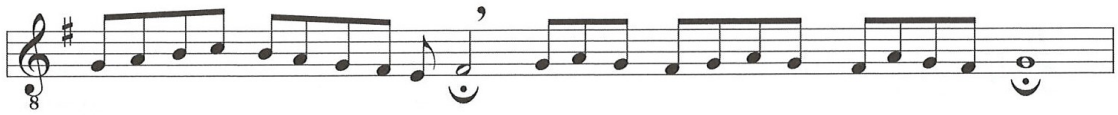
TEXTURA / ESTRUCTURA ARMÓNICA

Si consultamos la transcripción de este ejemplo, veremos de nuevo el gran derroche de adornos que le caracteriza. Apoyaturas, semitrinos, grupetos de cuatro sonidos, ascendentes y descendentes, tresillos, etc. Pero, con todos ellos, aparece de nuevo el enigma del cromatismo en el penúltimo acorde. En efecto, si bien encontramos funciones similares en melodías orientales del Mediterráneo, sin que suponga atracción tonal alguna, lo cierto es que aquí aparece con "ropaje" oriental, pero refuerza el valor del siguiente acorde (con el que acaba este Tercio). Si actuamos con criterio de armonía clásica, podríamos decir que el acorde que produce el cromatismo atrae al último acorde de este Tercio (uniendo los pedales a los dos sonidos, este último acorde se compone de: Re-La-Do-Re). Vemos que se trata de un acorde de 7ª domin. Que termine el Tercio con esta disonancia, solo tiene justificación pensando que se trata del acorde dominante del siguiente Tercio XVI, desarrollado en el ambiente de SOL, del que RE es el V grado. Este criterio refuerza la idea de CORRELATIVIDAD entre Tercios. En todo caso, nada hay definitivo y la única verdad es el diverso y profundo MESTIZAJE que imprime carácter a estos Cantos.

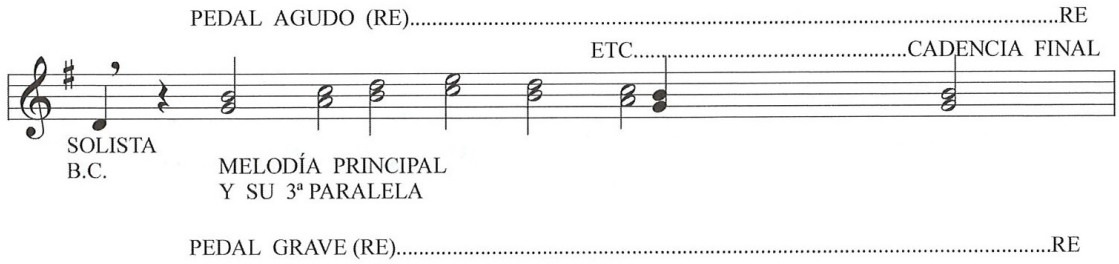
TERCIO XVI



ESCALA RESULTANTE:
Primer Tetracordo del Modo Jónico, (Modo de Do, Transportado).
Ámbito estrecho, (máximo entre grave y agudo: 6ª).

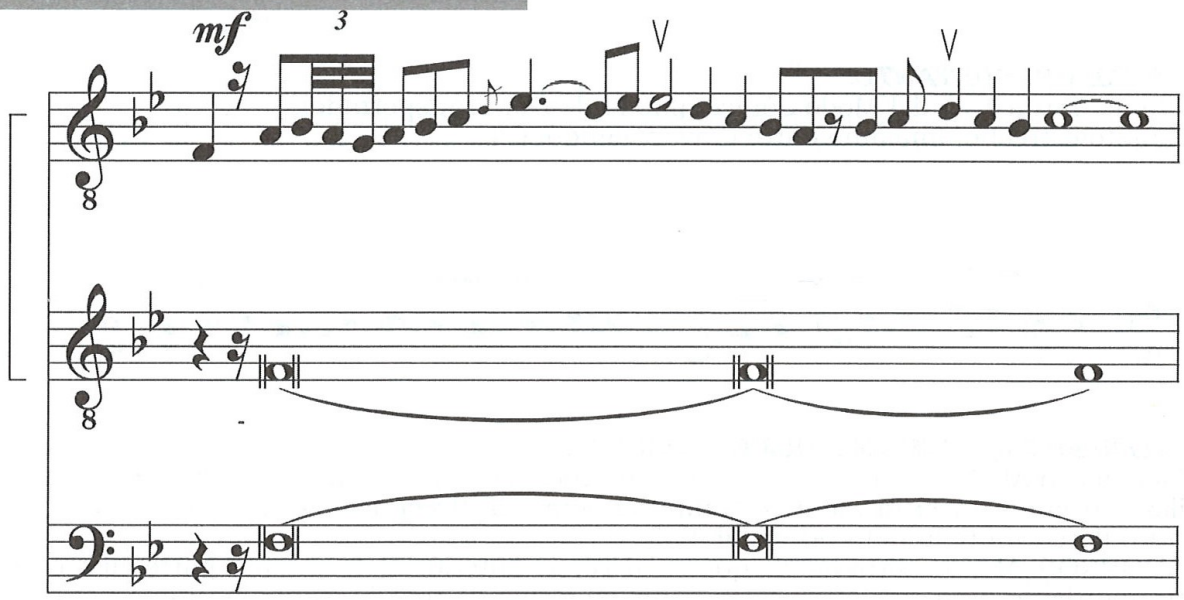


INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO / ADORNOS:
Melodía en ARCO. Relación de grados conjuntos, en la parte final, un salto de 3ª. Hasta llegar a la coma, la melodía se comporta como tal. Después, se manifiesta como un puro floreo sobre la nota principal (Sol).
ADORNOS: Menos abundancia que en el Tercio anterior. Solo en la 2ª parte, aparecen un mordente, una apoyatura y un floreo en forma de tresillo, sobre la última nota.

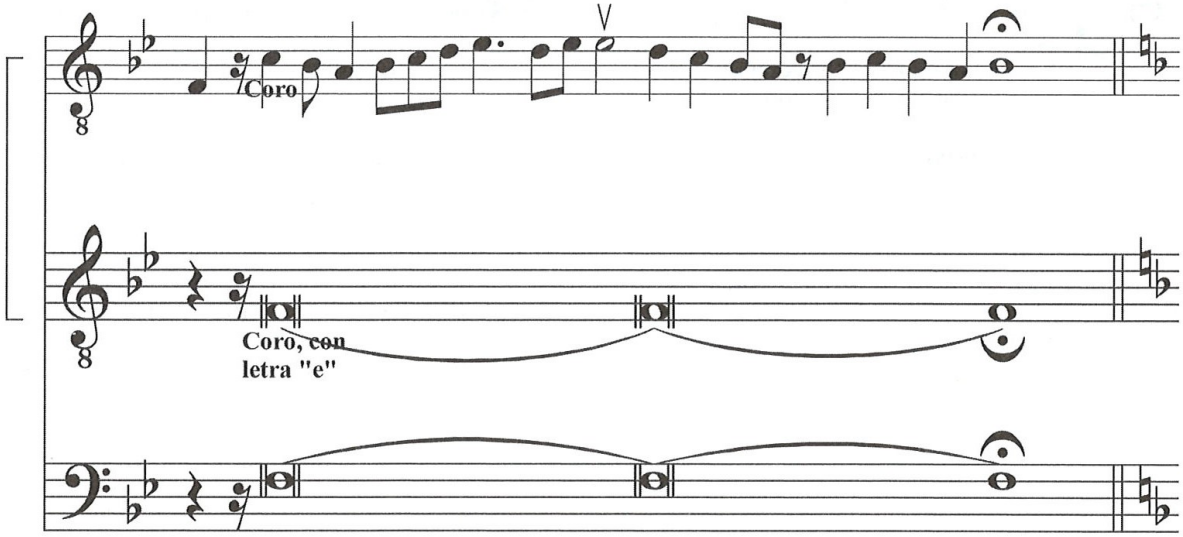


CORRELATIVAS
DEL CANTO DE PASIÓN

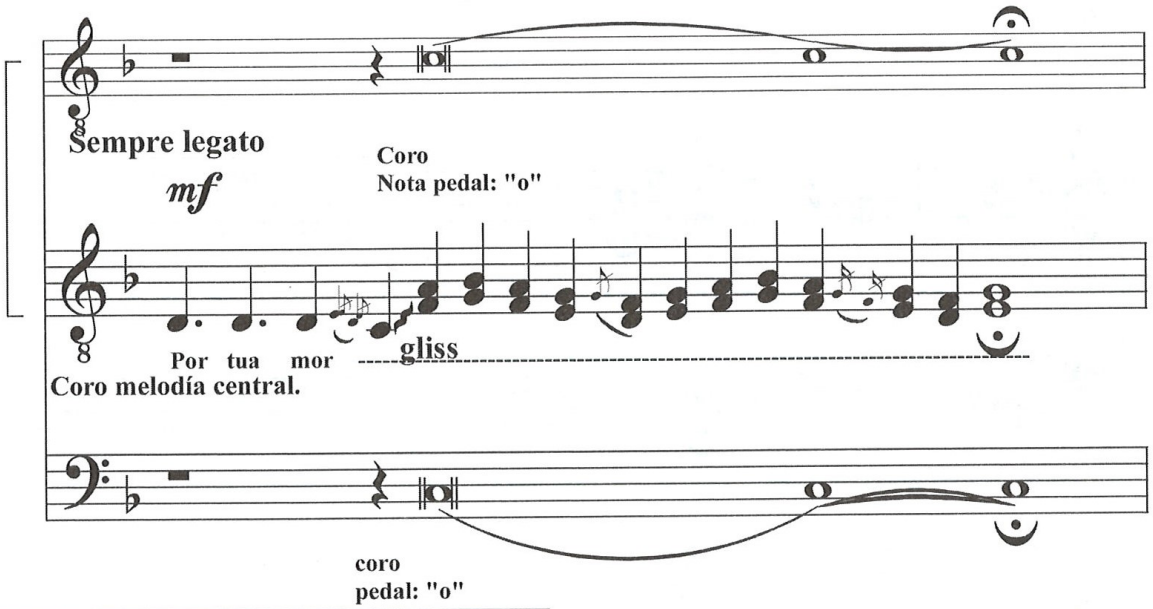
CORRELATIVA I



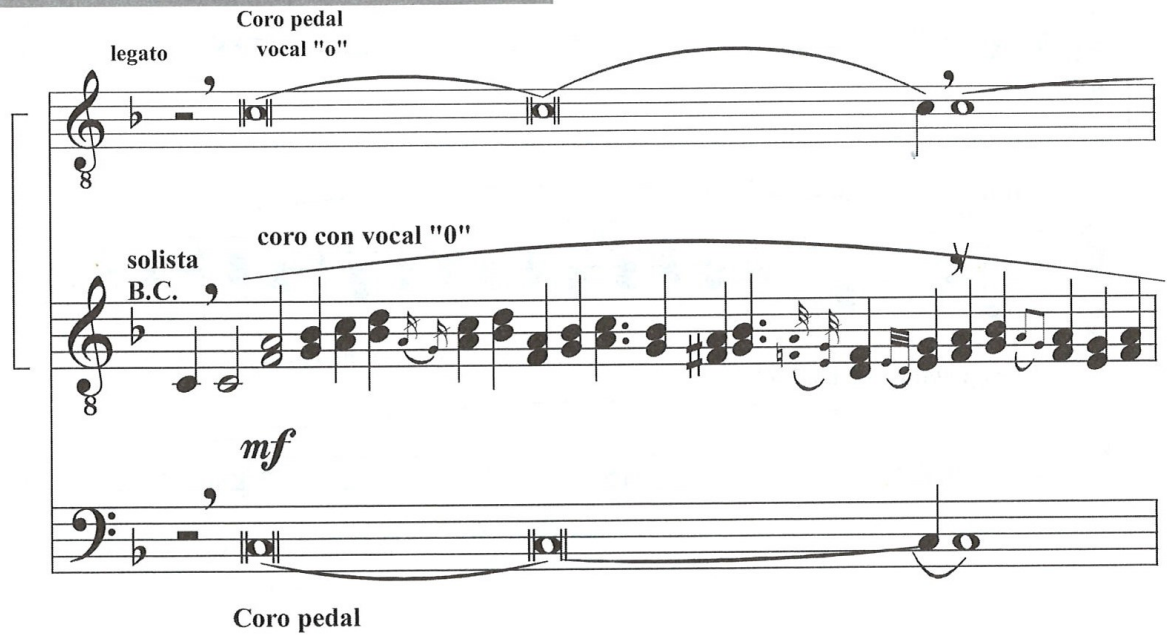
CORRELATIVA II

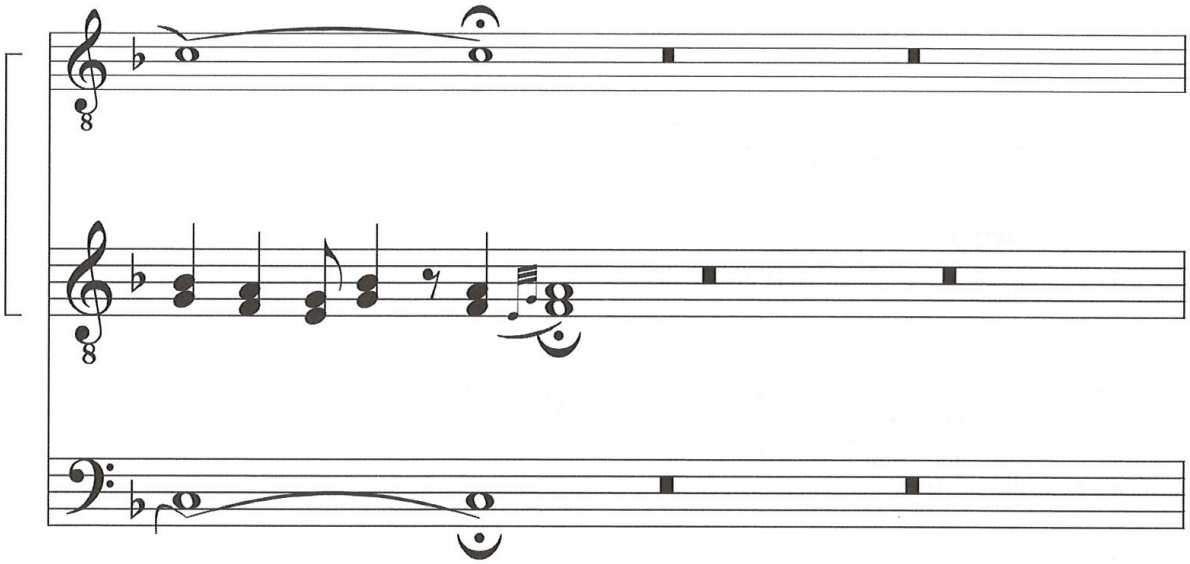


CORRELATIVA III

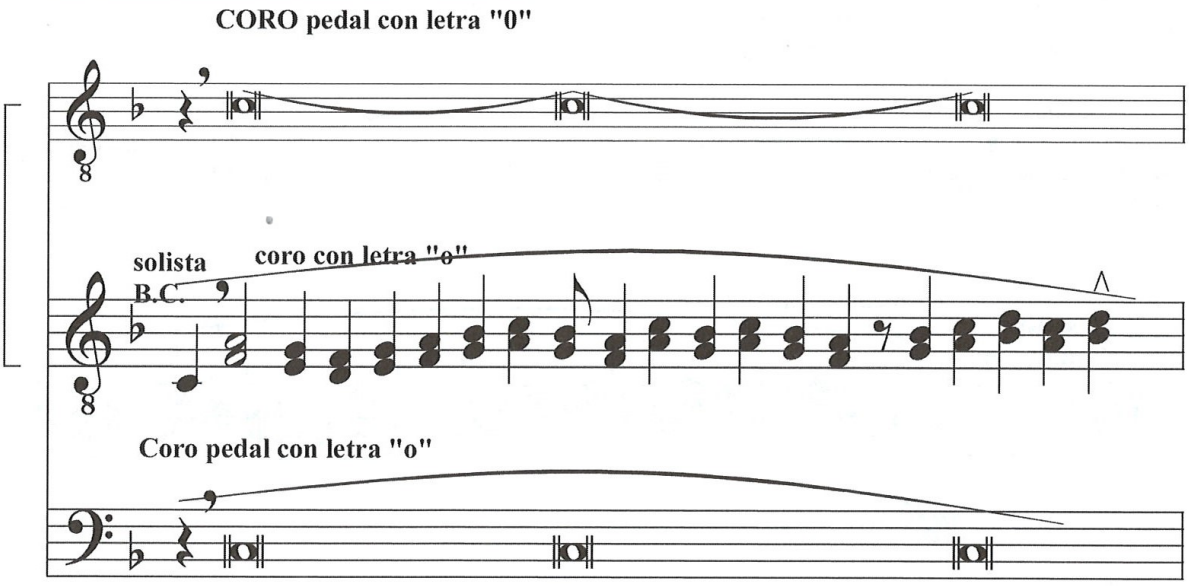


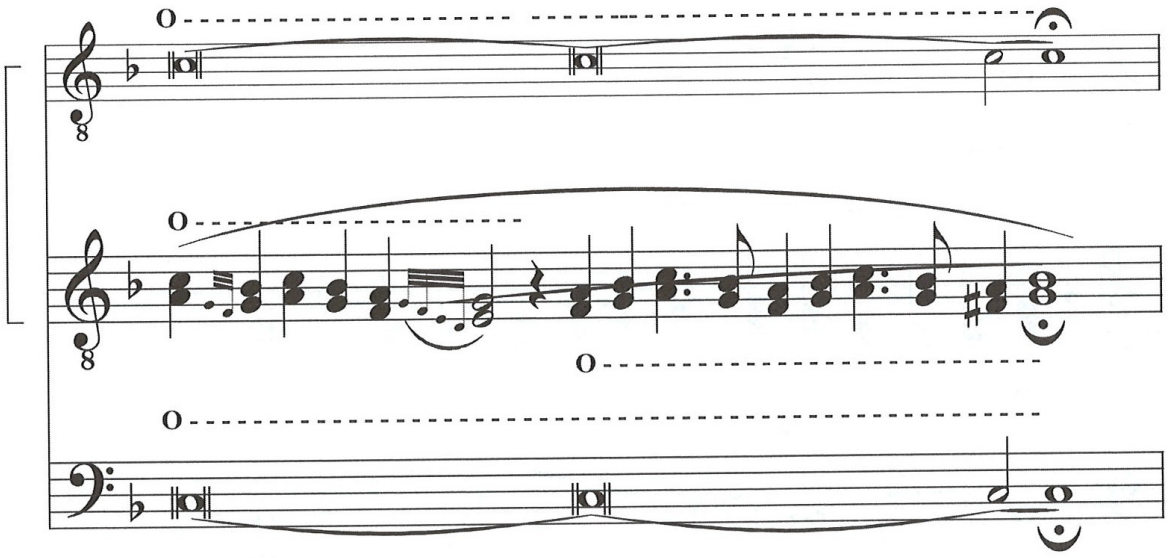
CORRELATIVA IV



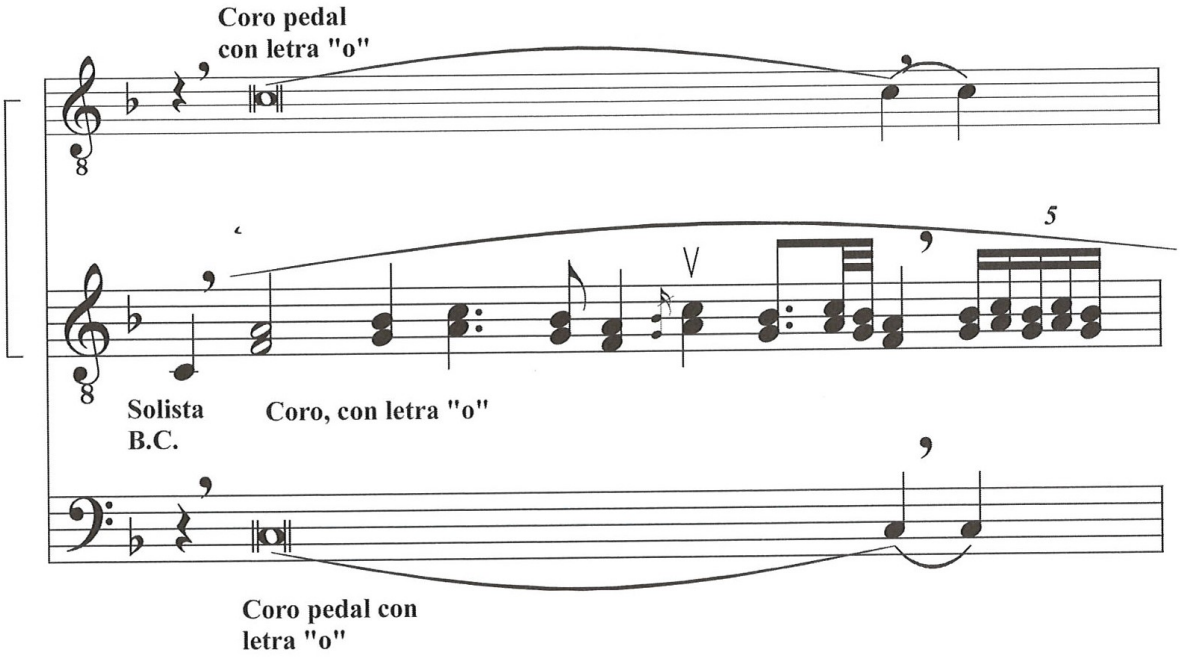


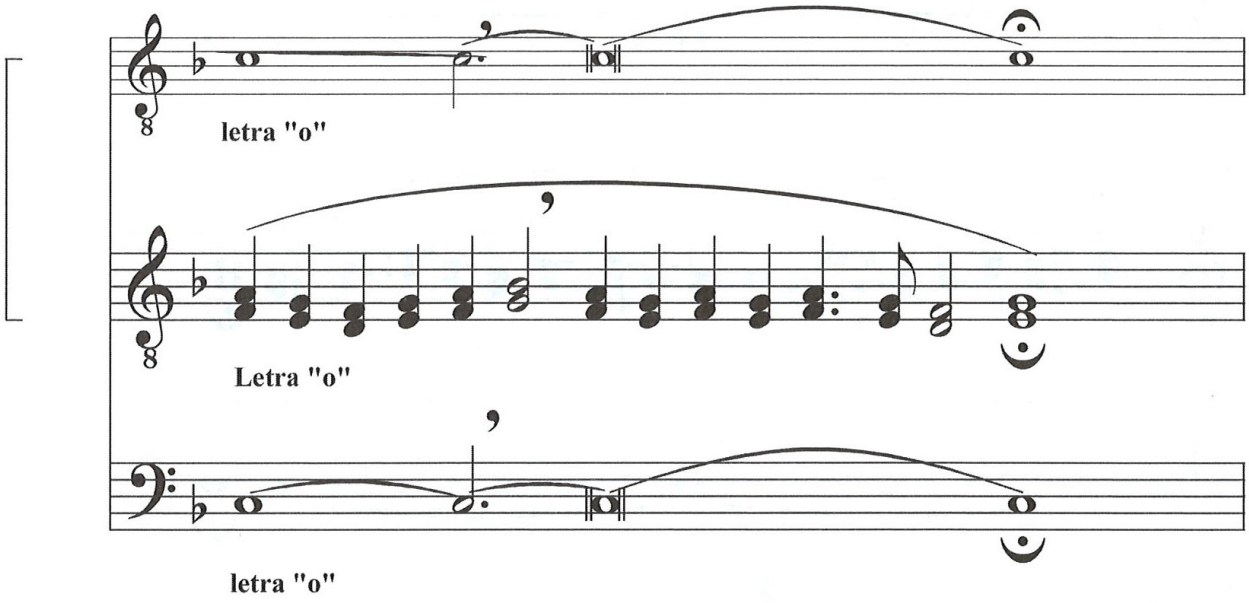
CORRELATIVA V





CORRELATIVA VI




letra "o"
Letra "o"
letra "o"

Análisis de las correlativas

DATOS COMUNES A TODAS LAS CORRELATIVAS

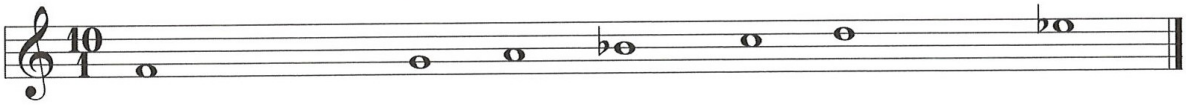
FORMA INTERPRETATIVA: Voz choca con la parte alta del paladar produciendo resonancia en dicha zona y parte de la región nasal. El esfuerzo se realiza desde la laringe hacia arriba, situándose cerca del sonido gutural. Voz fuerte, descarnada, fuera de toda técnica vocal culta. Cuando la melodía aparece octavada en agudos o hay un pedal agudo por encima de la región del "mi", el cantor ejecuta sin matices ni ayudas técnicas que hicieran recordar lo más mínimo a un contratenor (no utilizan el falsete).

LEGATO: Utilizan una curiosa mezcla de melodía ligada, acentuando al mismo tiempo, los sonidos fundamentales en que descansa cada final/comienzo de célula melódica, con un apoyo parecido a la H aspirada (jhhhhh...)

No existen matices de contrastes dinámicos.

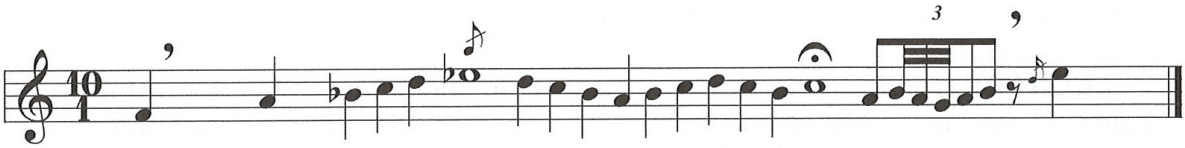
RESPIRACIÓN CIRCULAR: En algunos pedales realizados por las voces, da la impresión de que no hay interrupción del sonido como en las gaitas o ciertos clarinetes triples (LAUNEDDAS de Cerdeña), o también en cantos de Mongolia. Después de realizar un buen número de escuchas se llega a la conclusión de que la no interrupción del sonido la realizan turnándose en las entradas, como si interpretaran un canon, de modo que nos da la falsa impresión, el efecto "virtual" de respiración circular.

CORRELATIVA I



ESCALA RESULTANTE

La escala resultante del discurso melódico está situada entre el "fa" del pedal y su 7ª menor, si bien, la melodía transcurre en un ámbito real de cinco notas, a partir del "la" hasta su 5ª (mi b). Contemplada así esta melodía nos encontramos dentro del ambiente del modo MIXOLIDIO. Las alteraciones que aparecen en la armadura de los ejemplos transcritos obedecen a una simple cuestión funcional y no predeterminan sistema tonal alguno. Antes al contrario, el autor de estas transcripciones intenta, en todo momento, huir de modelos provenientes de la música culta barroca o clasicista buscando justificación en los modos antiguos griegos y gregorianos.

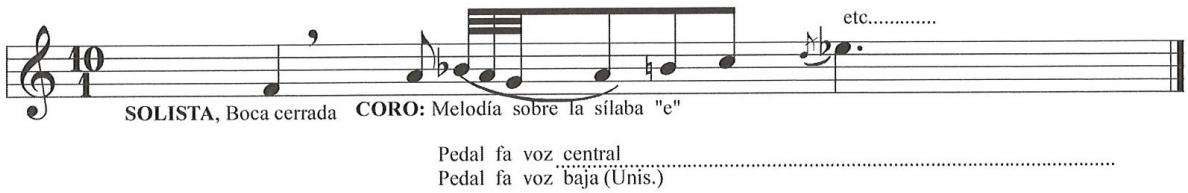


ESTRUCTURA INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO

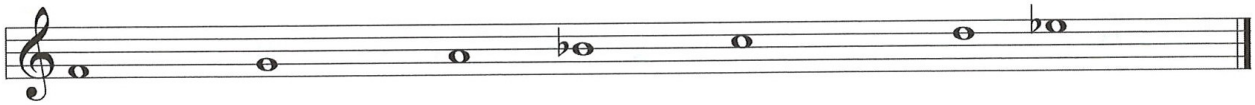
Cuestión previa: bemol en las nota SI y MI.

Como es general en las Correlativas, la melodía discurre en intervalos de 2ª y 3ª menor. Estructura en ARCO, como el CANTO GREGORIANO, con INCIPIT, subida al punto central de RECITACIÓN y cadencia final (CLIVIS). En este ejemplo, comienzo en "la". Subida hasta el "mib", con insistencia sobre esta nota (Adornos) y cadencia hasta el "do" (calderon). El hecho de que la melodía se construya en un ámbito estrecho (cinco notas) es síntoma claro de ARCAÍSMO, de ANTIGÜEDAD situándonos en los comienzos de la EDAD MEDIA, al igual que las melodías de los Romances más puros recogidos por los SEFARDÍES del norte de África. Hay dos tipos de adornos (MELISMAS): **1**-la propia melodía en sí actúa como "MACROMELISMA", ya que se canta sobre una sola sílaba de texto. **2**- A su vez, esta melodía "MACROMELISMATICA", se ve adornada por MELISMAS BREVES TRADICIONALES. En el pentagrama, dos ejemplos. Hay que decir que, hasta ahora, no se han encontrado melismas basados en microtonos, sino más bien en la línea diatonalismo. Melismas parecidos, se encuentran en la música de Cerdeña.

TEXTURA / ESTRUCTURA ARMÓNICA



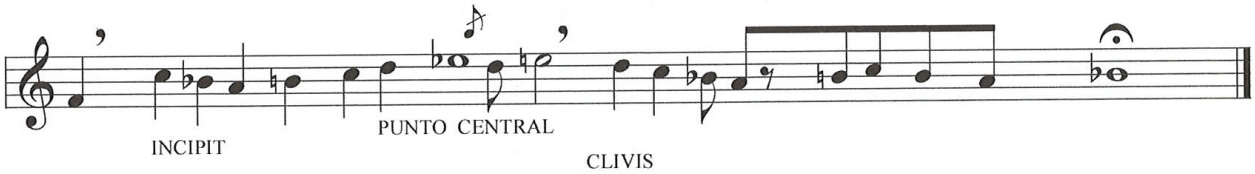
CORRELATIVA II



ESCALA RESULTANTE

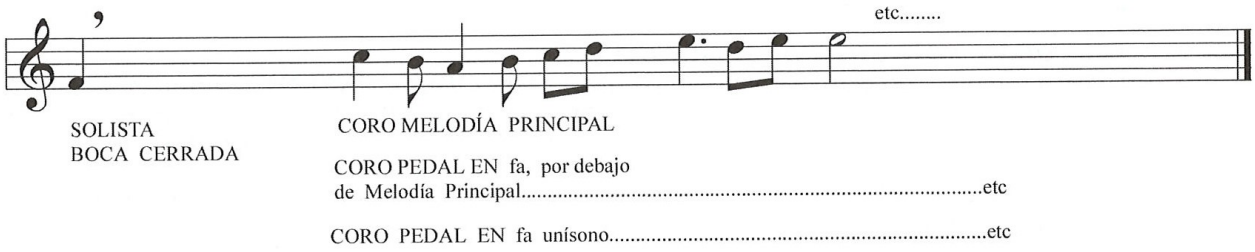
De igual forma que en la Correlativa I, la escala resultante del discurso melódico se presenta aquí en el modo MIXOLIDIO. Las alturas "si" y "mi" son bemoles.

MODO MIXOLIDIO: Lo tomamos "prestado" como punto de referencia en el análisis de estas Correlativas. Pero no es algo en lo que haya que creer como definitivo, ya que los modos griegos no son en absoluto el origen del sistema musical occidental y mucho menos de la musica tradicional. Forman parte del "Continuo" histórico. Son un eslabón más. A lo largo del presente estudio insistiré de forma específica sobre las estructuras musicales (escalas y modos) que culturas muy anteriores a la nuestra han podido aportar a estos Cantos de Auroros y que tambien pudieron influir en Grecia.



ESTRUCTURA INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO

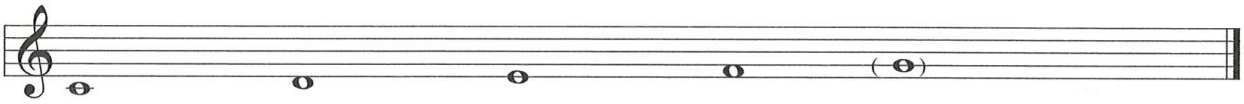
Melodía con estructura en ARCO. Comienza con dos notas por delante del "la"-INCIPIT de la primera Correlativa. Estas dos notas iniciales son el "do" y el "sib", dando la impresión de aviso del final, cuya nota es "sib". Punto intermedio en "mib" como en la anterior Correlativa. El final (Cadencia) en la nota "sib" y tomando ésta como falsa "tónica" (estamos analizando con criterios modales), se crea un ambiente de transcurso melódico PLAGAL.



TEXTURA / ESTRUCTURA ARMÓNICA

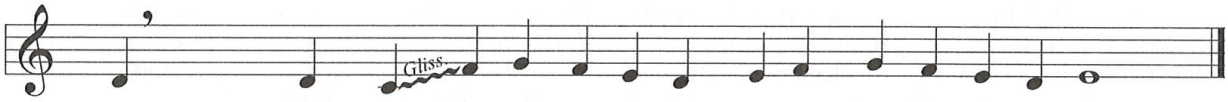
Esta Correlativa II apenas tiene adornos melismáticos en contraste con la anterior. Así como en la primera Correlativa no se plantean dudas armónicas puesto que ofrece un final compuesto por el "fa" mixolidio (aparecido en la nota pedal) y su 5ª (do), en la presente tenemos un final compuesto por la nota FA del pedal y su 4ª (sib), lo que predispone a pensar en varias soluciones: **1**- Si tomamos sib como pseudotónica, el final es de carácter plagal (sib y su 4ª inferior, que es nota inicial en el modo Mixolidio. **2**- Si consideramos cada Correlativa como parte de un todo, habrá que pensar que el origen de este nombre estaría en la relación de tipo funcional que puedan guardar los distintos acordes finales, aunque no podemos olvidar que estamos trabajando con un material de "supervivencia", ya que se supone que han desaparecido gran parte de estos Cantos, siendo de gran dificultad establecer conclusiones más consistentes. No obstante, al final del trabajo, llegaremos hasta donde los documentos y la prudencia nos dejen sentenciar.

CORRELATIVA III



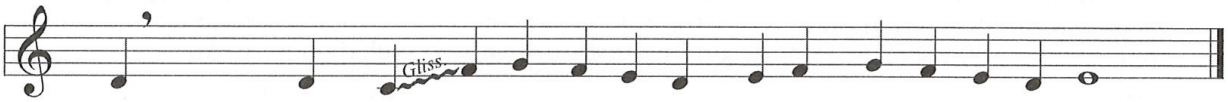
ESCALA RESULTANTE

Nos encontramos ante la melodía de ámbito más estrecho. Su escala resultante, como podemos observar, consiste en un tetracordo (do-re-mi-fa). El sonido entre paréntesis, (sol) no pasa de ser un mero adorno. Tomando la altura FA como principal (cuerda de recitación) por ser el sonido que más aparece en esta Correlativa III, la melodía se mueve por debajo de esta altura, creando un ambiente PLAGAL a lo largo de su discurso.



ESTRUCTURA INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO

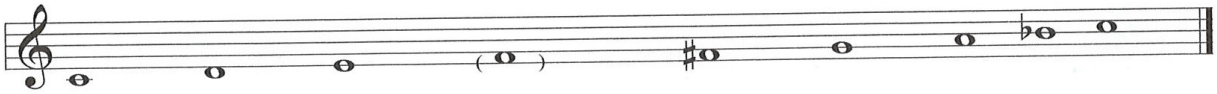
MELODÍA CON TERCERA PARALELA SUPERIOR. Es frecuente encontrar, no solo en la tradicion polifónica de Auroros, sino en los cantos religiosos populares de España y otras zonas mediterráneas, la melodía principal acompañada en 3ª paralela superior, y no al revés. En la presente, nos movemos, además, en tetracordos inferiores a la altura FA, considerada principal, creando un discurso melódico PLAGAL que se mueve dentro de una escala compuesta a partir del tetracordo do-re-mi-fa, pero con la añadidura del pentacordo ascendente fa-sol-la-sib-do, que no se encuentra en la melodía, pero sí en la envoltura armónica de esta Correlativa. Se encuentra correspondencia con el 8º modo GREGORIANO. (Veni Creator Spiritus).



TEXTURA / ESTRUCTURA ARMÓNICA

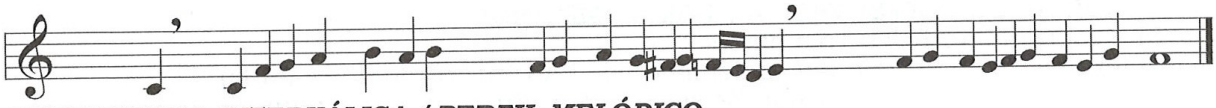
En esta tercera Correlativa observamos que la MELODÍA PRINCIPAL camina en la ZONA CENTRAL, entre dos notas pedales (DO grave-DO agudo). Esta forma de textura va a ser muy común en los Cantos de Auroros. Cuando aparece una melodía con su tercera paralela, como en el caso presente, unas veces, la melodía principal coincide con la tercera superior. En el ejemplo presente, ocurre al contrario: la melodía principal es la tercera paralela inferior. De entre varios argumentos para justificar este hecho, creo que será suficiente con decir que, después de escuchar varias veces la grabación original, observamos que la voz central es quien realiza el glissando de DO a FA, continuando el discurso melódico natural. La trercera paralela superior aparece después, junto a las notas pedales. ADORNOS: varios del tipo aparecido en el presente ejemplo.
GLISSANDOS: portamento. Aparece al comienzo de la intervención colectiva. Afecta a las alturas DO-FA. Por lo general, Correlativa breve y adornada discretamente. Acaba con el acorde de cuatro sonidos DO-MI-SOL-DO, consecuencia lógica del reposo final de la melodía principal y su 3ª, en consonancia con los dos pedales. No acaba en el acorde que cabría esperar (FA-LA-DO-FA) sino como si fuera una semicadencia. Este es un signo más que nos invita a pensar que hay que estudiar estas Correlativas en su conjunto, no como piezas individuales. En el análisis general veremos mejor la FUNCIÓN CADENCIAL de estas Correlativas.

CORRELATIVA IV



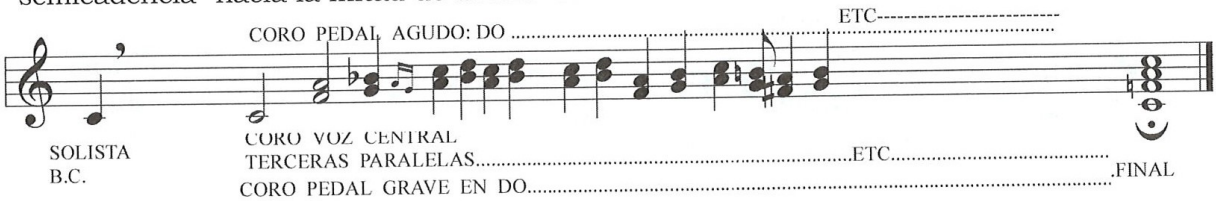
ESCALA RESULTANTE

Como en la Correlativa III, nos aparece aquí una escala resultante del discurso melódico PLAGAL (comienzo en DO, final en DO octava aguda y tomando el FA como altura principal). Hay que hacer notar la aparición del FA sostenido, que se presta a varias interpretaciones. La más fácil de todas es seguir el criterio clasicista considerando este cromatismo de aviso para la futura dominante (DO) mediante este simple adorno.
Pero nuestro compromiso con la búsqueda de conexiones medievales e, incluso, propias de culturas mediterráneas anteriores, nos empuja hacia otras justificaciones que expondremos más adelante.



ESTRUCTURA INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO

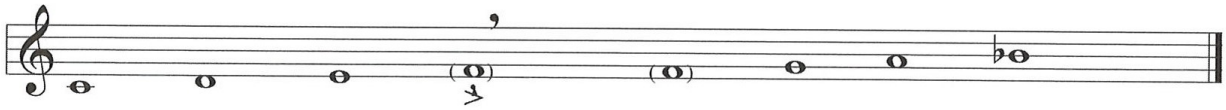
Estructura en arco. INCIPIT con la nota DO (4ª Inferior del FA). Subida de la melodía hasta el SIb, insistiendo en dicha altura. Camino hacia una SEMICADENCIA en la nota MI. CLIVIS insistiendo de forma adornada en la nota FA final. Junto a las Correlativas V y VI, el discurso melódico-armónico se prolonga, apareciendo, en consecuencia, una "semicadencia" hacia la mitad de dichas Correlativas.



TEXTURA / ESTRUCTURA ARMÓNICA

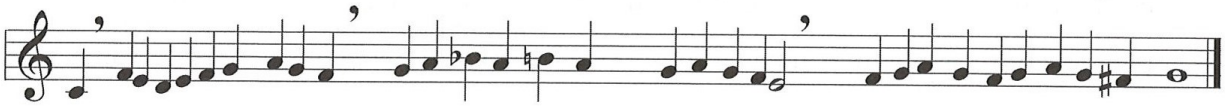
ADORNOS: Prácticamente todos mordentes de semicorchea o fusas.
La textura es idéntica a la de la Correlativa III: pedales agudo y grave entre los que circula la melodía principal y su 3ª paralela superior. Completamos nuestro análisis acerca de la función del cromatismo aparecido en la nota FA (sostenido): **1-** Si tomaramos el DO como nota principal, podría ser un resto de modo LIDIO. **2-** Resto de un maqam que constaría de las siguientes alturas: re-mi-fa + sol-la-sib-do-re. El autor posee grabaciones de cantos sefardíes cuyas melodías pudieran estar emparentadas con este cromatismo aparecido en ésta y otras Correlativas y Tercios. **3-** La insistencia del pedal Do, no obstante, nos desanima un tanto, porque arrastra a nuestro oído hacia la función tonal (Relación Tónica-Dominante). **4-** Vistas todas estas posibilidades, lo que nunca vamos a encontrar en estos y otros Cantos de Auroros es una música nítida, que siga fielmente los modelos del siglo XVIII, patrones provenientes del mundo culto. Al contrario, y esta es su grandeza, las Correlativas, Tercios y Cantos de Pasión, son producto de las distintas aculturaciones mediterráneas habidas en esta zona. Nos encontramos ante una música policultural con elementos múltiples, entre los que sobresalen los restos de tradición mediterránea y que no permiten un análisis desde la exclusividad del mundo culto occidental de origen alemán. Esto, además de un disparate, nos ofrece una visión muy parcial cuando no una distorsión de la esencia que permanece en estos Cantos.

CORRELATIVA V



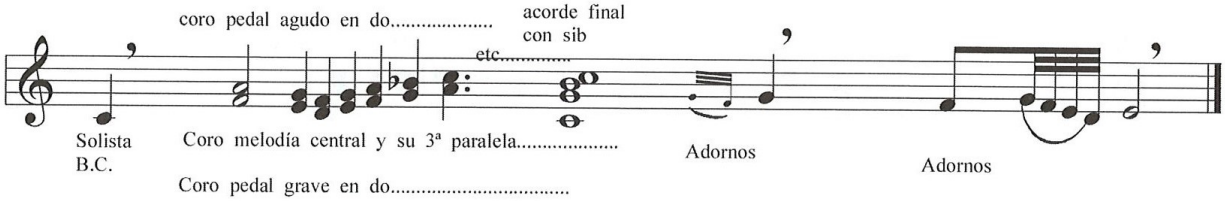
ESCALA RESULTANTE

Como en el ejemplo anterior, se produce una escala formada por dos tetracordos: do-re-mi-fa y fa-sol-la-sib. La altura FA es, pues, el "FIEL" de esta "BALANZA". En consecuencia, la melodía va a discurrir de forma plagal en el primer fragmento y el planteamiento de esta Correlativa es similar modal, melódica y armónicamente al de la IV y VI.



ESTRUCTURA INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO

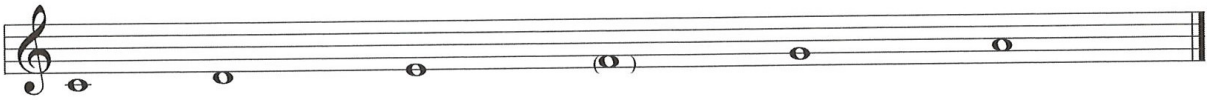
Estructura en ARCO. Tres partes:
La primera, en la zona plagal del modo de FA (Tetracordo do-re-mi-fa).
En la parte central, la melodía se eleva y transcurre por los terrenos del segundo tetracordo (Fa-sol-la-sib). Semicadencia.
En la parte final, las alturas alrededor de las que dan vueltas los adornos, son FA LA, para terminar con un sorpresivo acorde disonante por efecto del pedal agudo.
Aparece de nuevo, como en la correlativa anterior, el cromatismo que nos avisa de la semicadencia (Fa sostenido).



TEXTURA / ESTRUCTURA ARMÓNICA

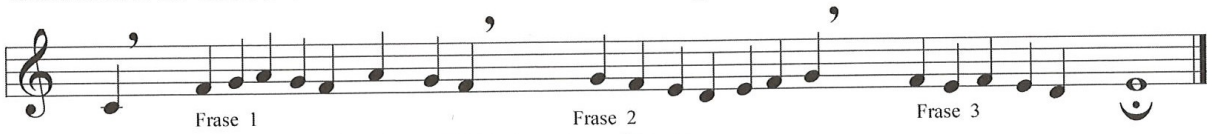
Estructura melódico-armónica de tres frases:
-En la primera, sobre el tetracordo do-re-mi-fa, la estructura acaba en una pequeña flexa con los sonidos Do-Fa-La-Do (en acorde consonante plagal del modo FA).
-En la segunda, el discurso acaba en una semicadencia, después de un adorno que prepara el acorde Do-Mi-Sol-Do.
-En la tercera tenemos dos elementos: de nuevo, como en la Correlativa anterior, el cromatismo Fa sostenido y el sorprendente acorde final formado por los dos pedales más las dos melodías centrales: Do-Sol-Sib-Do, produciéndose un choque de 2ª mayor.
Como ya se ha hecho referencia varias veces, la suma de la melodía principal y su 3ª superior con los dos pedales, hace arriesgada cualquier opinión en cuanto a la función armónica de estos cantos, como no sea reconocer, una vez más, el mestizaje, el proceso de aculturación que late en estas CORRELATIVAS y TERCIOS, muy lejos de poder ser catalogados como el resultado de una imitación popular de la polifonía culta occidental. Hay, por otro lado, que resaltar un choque que se produce entre la melodía central (Sib-Re) con el pedal agudo (Do), en la 2ª frase de esta Correlativa V, sonando simultáneamente Sib-Do-Re.

CORRELATIVA VI



ESCALA RESULTANTE

En este ejemplo, el ámbito por donde discurre la melodía y su tercera paralela superior está comprendido en el hexacordo Do-Re-Mi-Fa-Sol-La. FA sigue siendo el punto intermedio de referencia melódica. El mismo modo que en la Correlativa V.



ESTRUCTURA INTERVÁLICA / PERFIL MELÓDICO

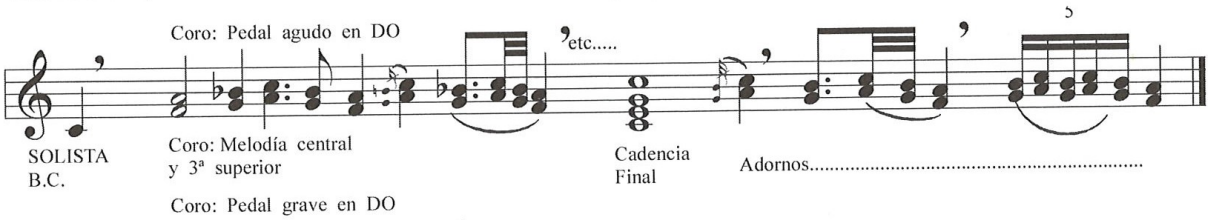
Estructura de frases en arco. Frase 1 en breve semicadencia (Flexa). Frase 2 con semicadencia. Frase 3 con cadencia final.

Como el Canto Gregoriano, la relación interválica es de segundas o terceras menores, caminando cada frase en la zona correspondiente del hexacordo. Pero, en esta Correlativa, la melodía discurre:

En frase 1, dentro del ámbito del FA central.

En frase 2, utilizando el tetracordo descendente Sol-Fa-Mi-Re- o su contrario ascendente.

En frase 3, se crea un floreo sobre la nota MI, preparatorio del acorde cadencial final.



TEXTURA / ESTRUCTURA ARMÓNICA

Frase 1: construcción a base dal notas Fa-Sol-La. Flexa breve compuesta del acorde Do-Fa-La-Do, consecuencia de la suma de la melodía central, su 3ª paralela superior y los pedales en DO.

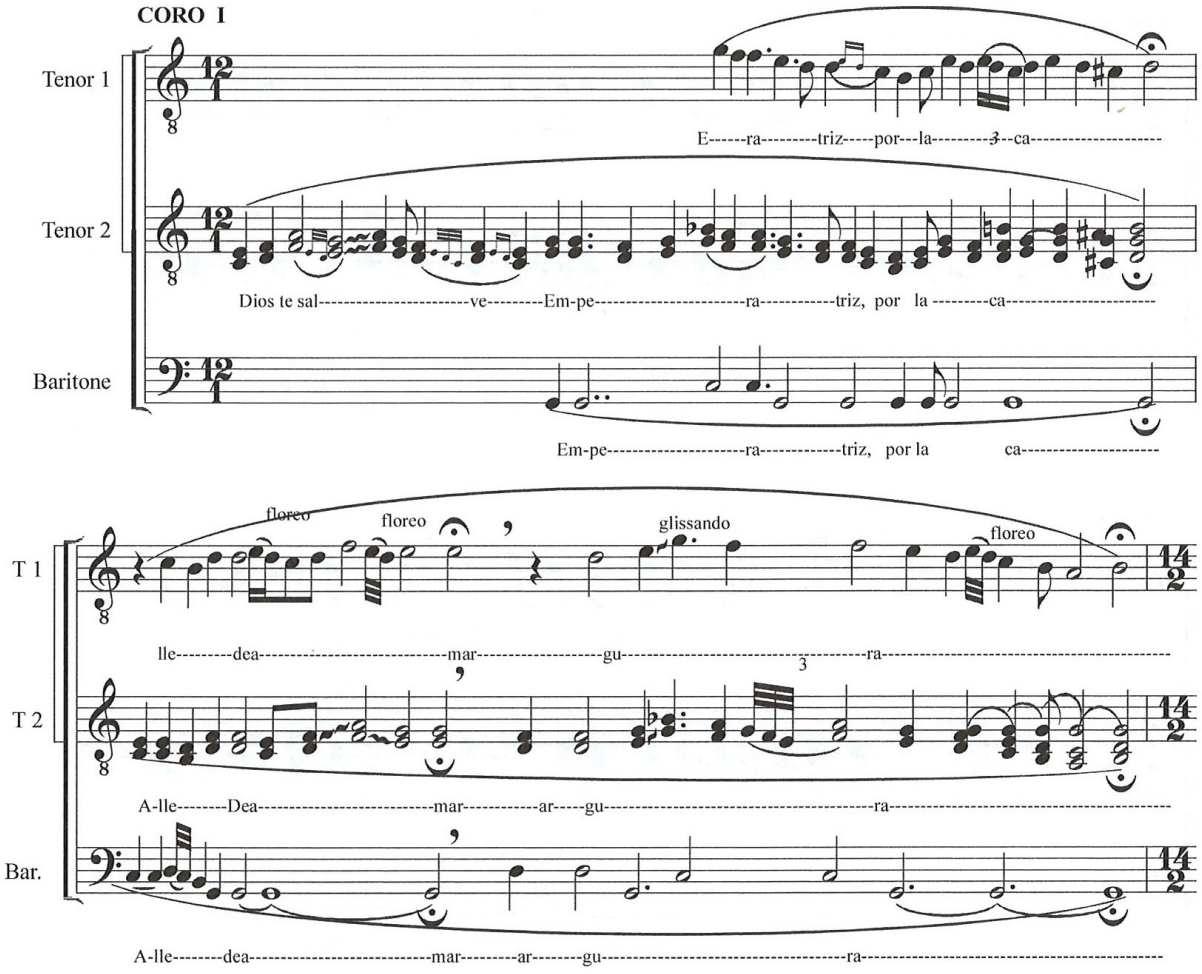
Frase 2: construcción a base del tetracordo descendente Sol-Fa-Mi-Re. Semicadencia con el acorde Do-Sol-Sib-Do.

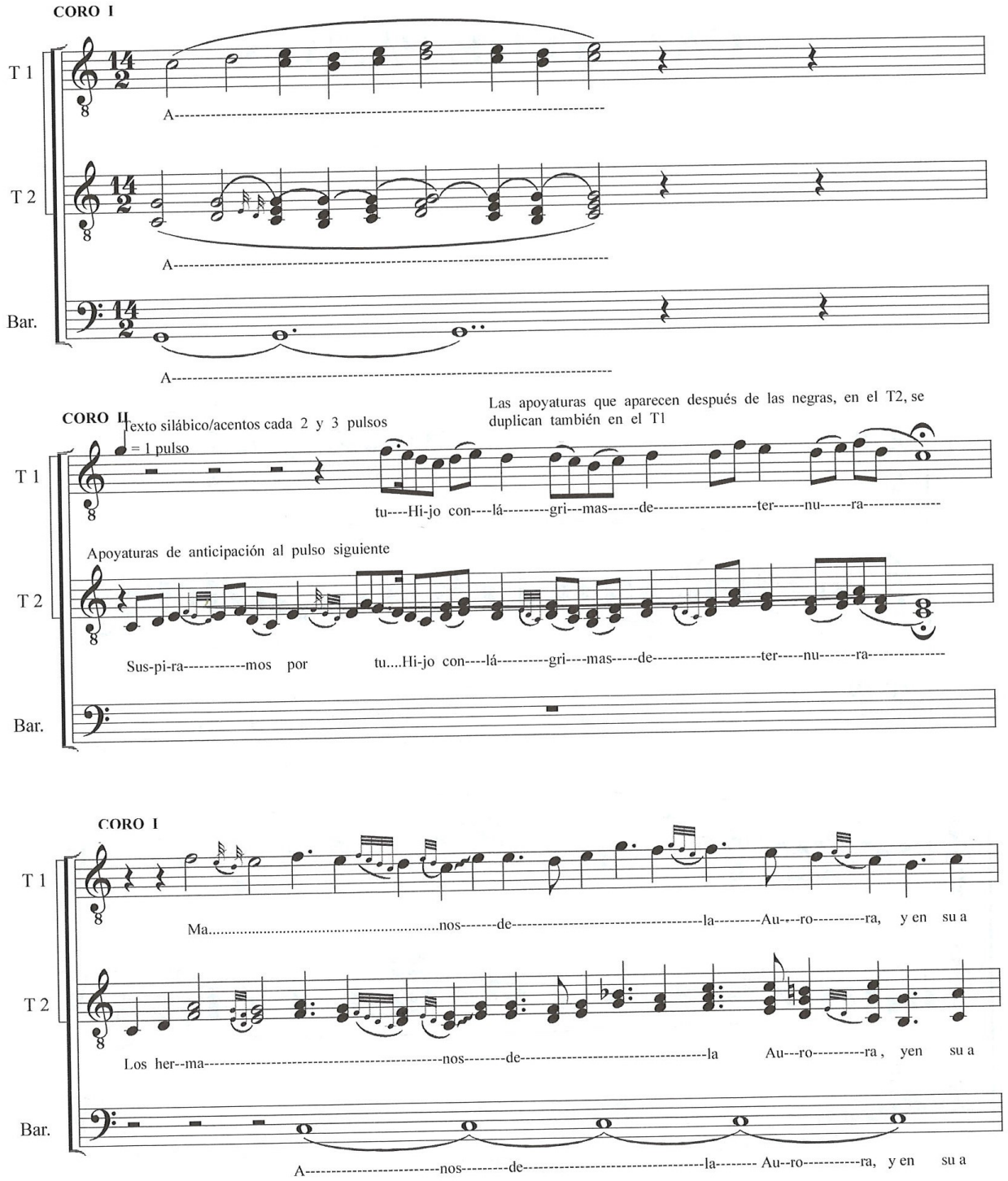
Frase 3: construcción a base del floreo Fa-Mi-Re y su 3ª paralela superior. Cadencia final con el acorde Do-Mi-Sol-Do (agudo).

Adornos: mención especial merecen los adornos melismáticos propiamente dichos, porque esta Correlativa los presenta con mayor profusión y elaboración, seguramente para resaltar un final de ciclo, ya que esta Correlativa es la última de la serie, aunque habrá que opinar con cautela, porque, si bien nos ha llegado así, no sabemos si este Canto continuaba al haber desaparecido muchos documentos. Destaca el cinquillo de semicorcheas hecho por la melodía central y su 3ª superior, al inicio de la 3ª frase.

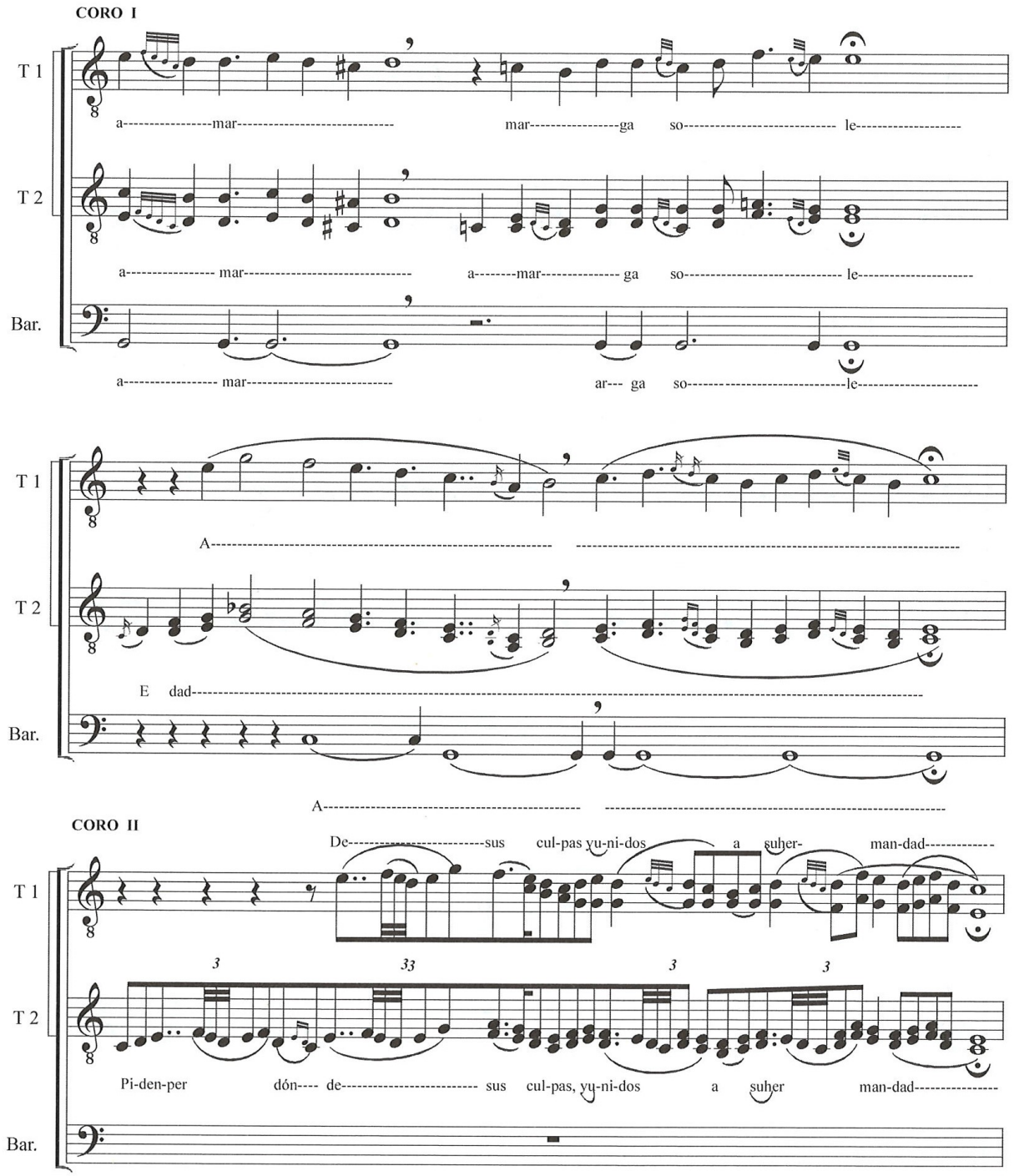
Advertencia final: Aunque no hay armadura, en todas las Correlativas se debe enterder que el Si siempre es bemol.

CANTO DE PASIÓN





El Barítono mantiene el pedal en DO, pero cantando el texto de forma sincronizada con el resto de las voces.


CORO I
T 1
a mar mar ga so le
T 2
a mar a mar ga so le
Bar.
a mar ar ga so le
T 1
A
T 2
E dad
Bar.
A
CORO II
De sus cul-pas yu-ni-dos a suher- man-dad
T 1
T 2
Pi-den-per dón de sus cul-pas, yu-ni-dos a suher man-dad
Bar.

CORO II

T 1

Y u-ni- dos a su Her- man- dad ---------- -a----------

T 2

Bar.

Su Her- man dad---------- a----------

COPLA: RECITATIVO A CARGO DEL SOLISTA (Utilizamos los pentagramas de la clave de Sol)

T 1

Y en el pie de la Cruz----- A- ---fli-----gi---------- i -----da----------

1-

T 2

2-Ya ver de su Hi-jo ---------- La du----------ra---------man---sión----------

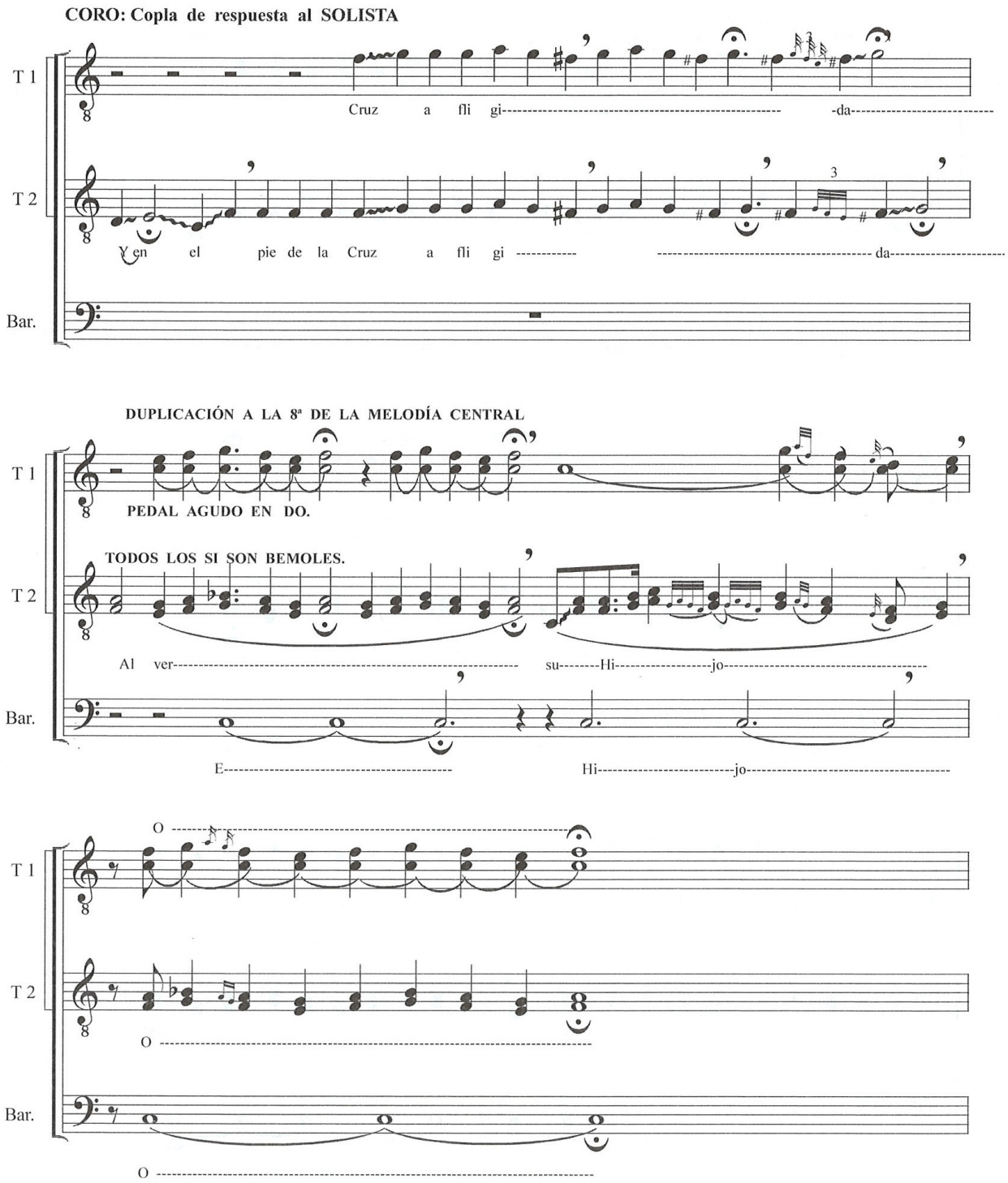
Bar.

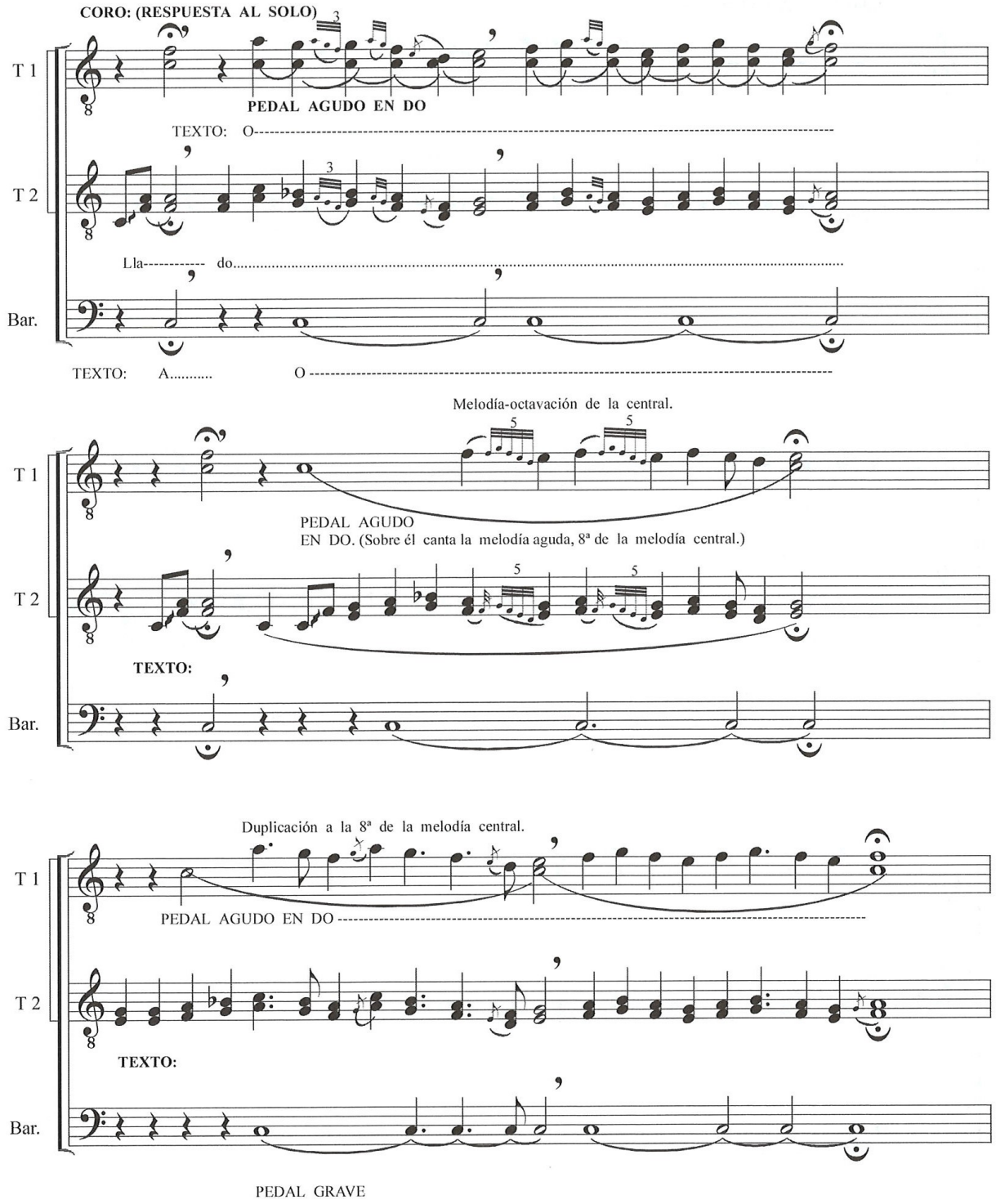
T 1

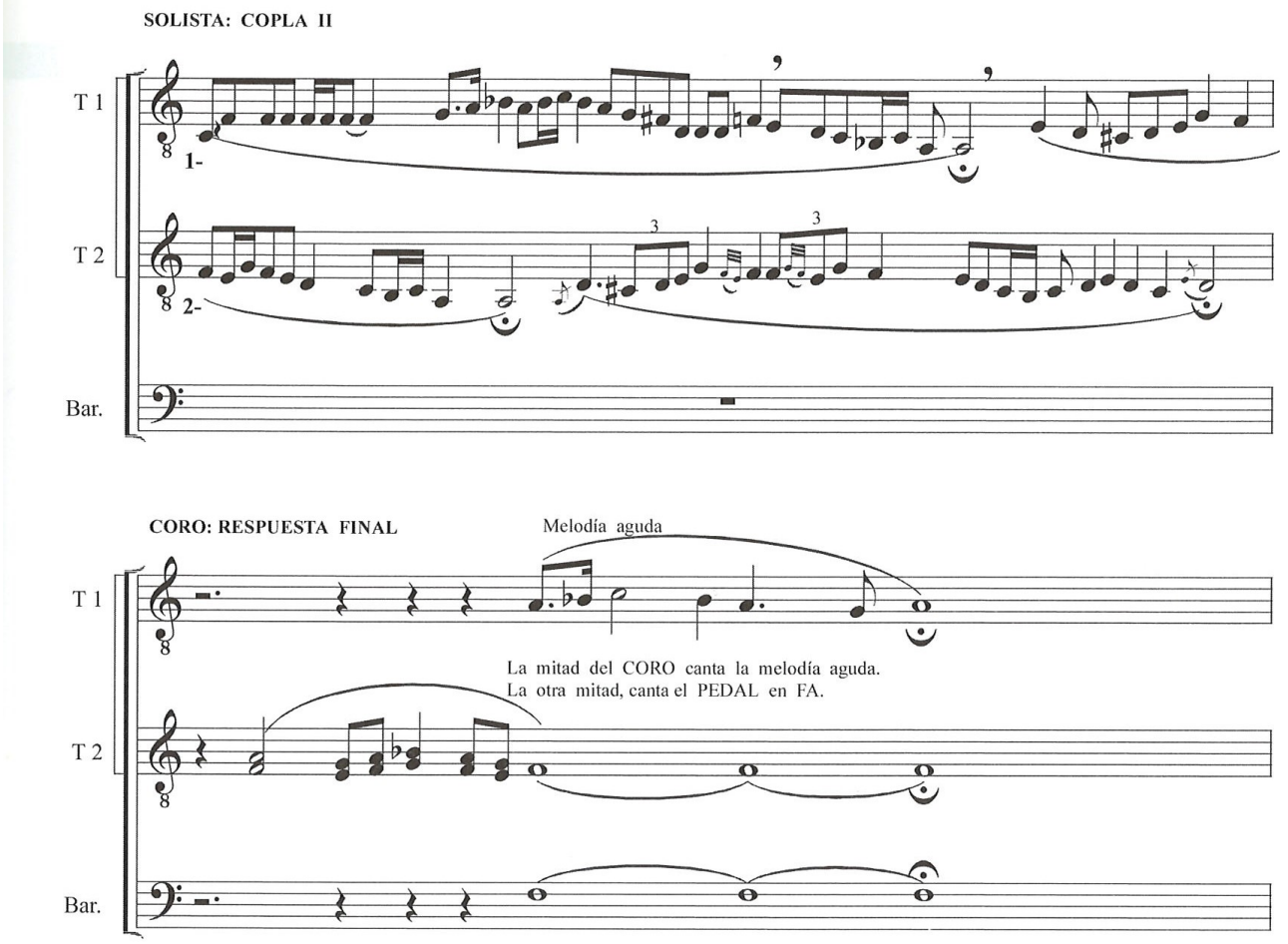
3- ón----------

T 2

Bar.


CORO: Copla de respuesta al SOLISTA
T 1
Cruz a fli gi da
T 2
Y en el pie de la Cruz a fli gi da
Bar.
DUPLICACIÓN A LA 8ª DE LA MELODÍA CENTRAL
PEDAL AGUDO EN DO.
TODOS LOS SI SON BEMOLES.
Al ver su Hi jo
E Hi jo
O
O
O


CORO: (RESPUESTA AL SOLO)
T 1
PEDAL AGUDO EN DO
TEXTO: O----------
T 2
Lla---------- do.....
Bar.
TEXTO: A..... O ----------
Melodía-octavación de la central.
T 1
PEDAL AGUDO
EN DO. (Sobre él canta la melodía aguda, 8ª de la melodía central.)
T 2
TEXTO:
Bar.
Duplicación a la 8ª de la melodía central.
T 1
PEDAL AGUDO EN DO ----------
T 2
TEXTO:
Bar.
PEDAL GRAVE


SOLISTA: COPLA II
T 1
1-
T 2
2-
Bar.
CORO: RESPUESTA FINAL
Melodía aguda
T 1
La mitad del CORO canta la melodía aguda.
La otra mitad, canta el PEDAL en FA.
T 2
Bar.

TRANSCRIPCIONES Y ANÁLISIS:

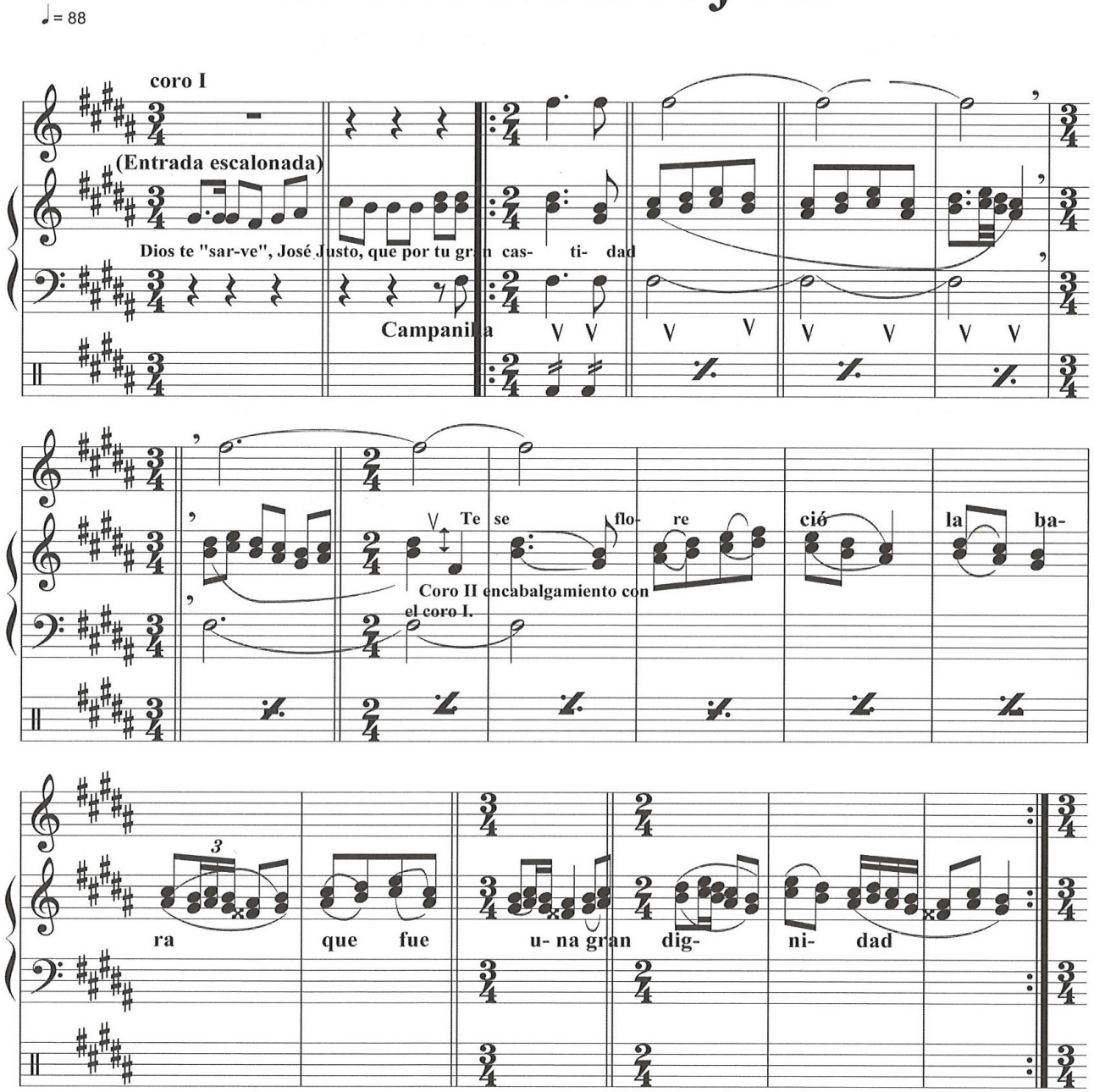
CANTOS AUROROS DE MURCIA: EVOLUCIÓN

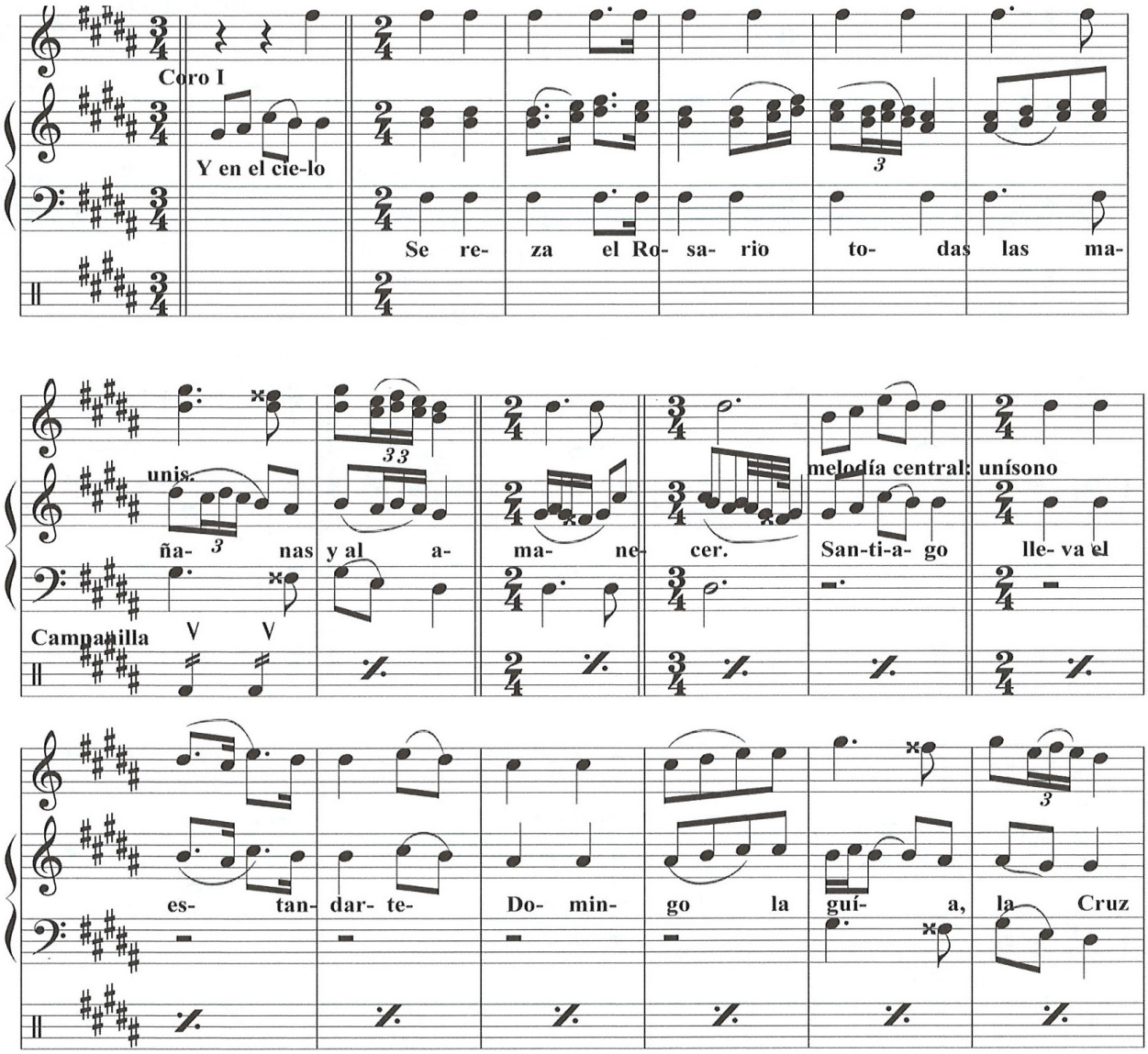
- Salve de San José
- Salve de Pasión: "Estando en el Huerto Orando".

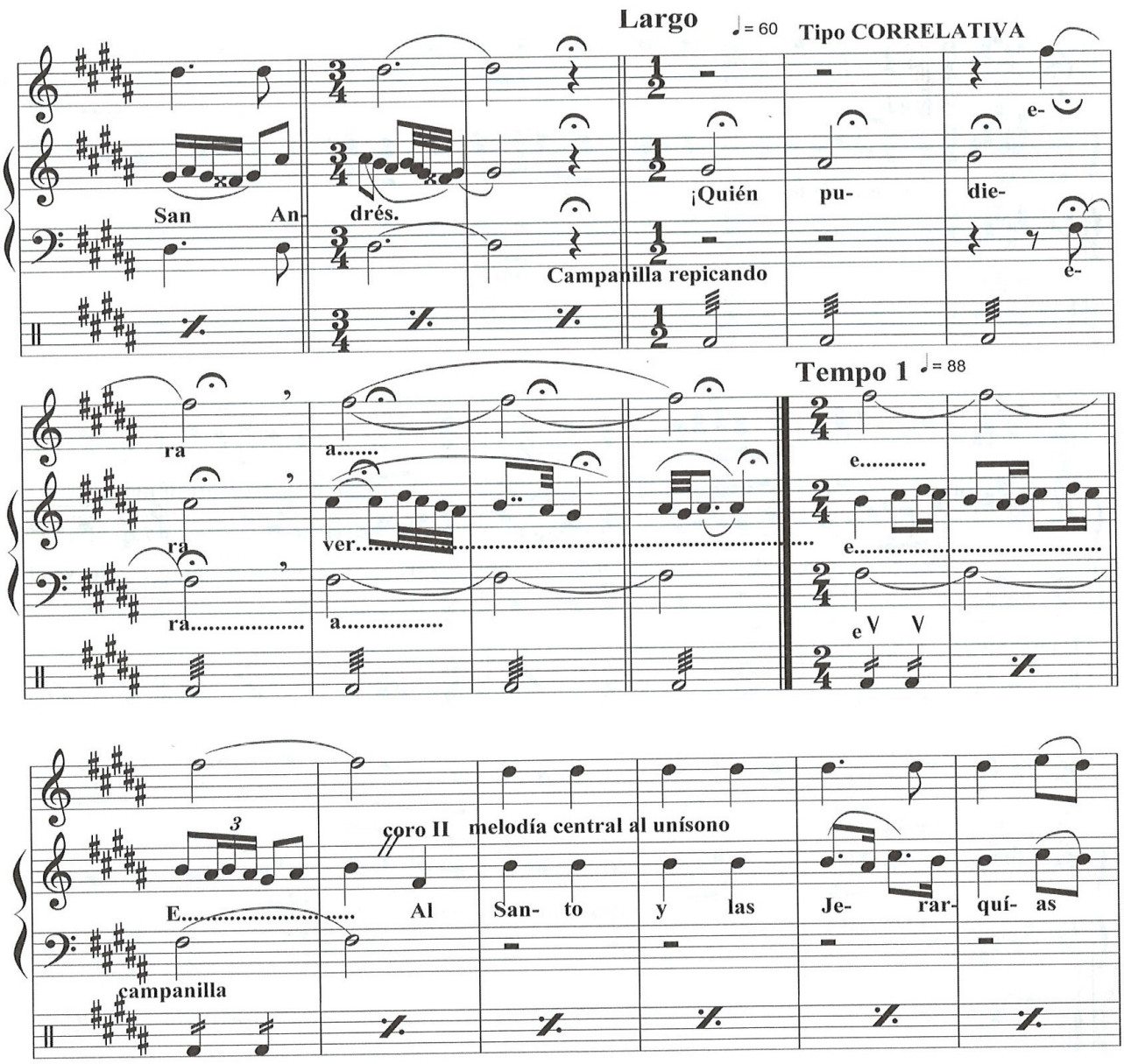
Rincón de Seca-Murcia.

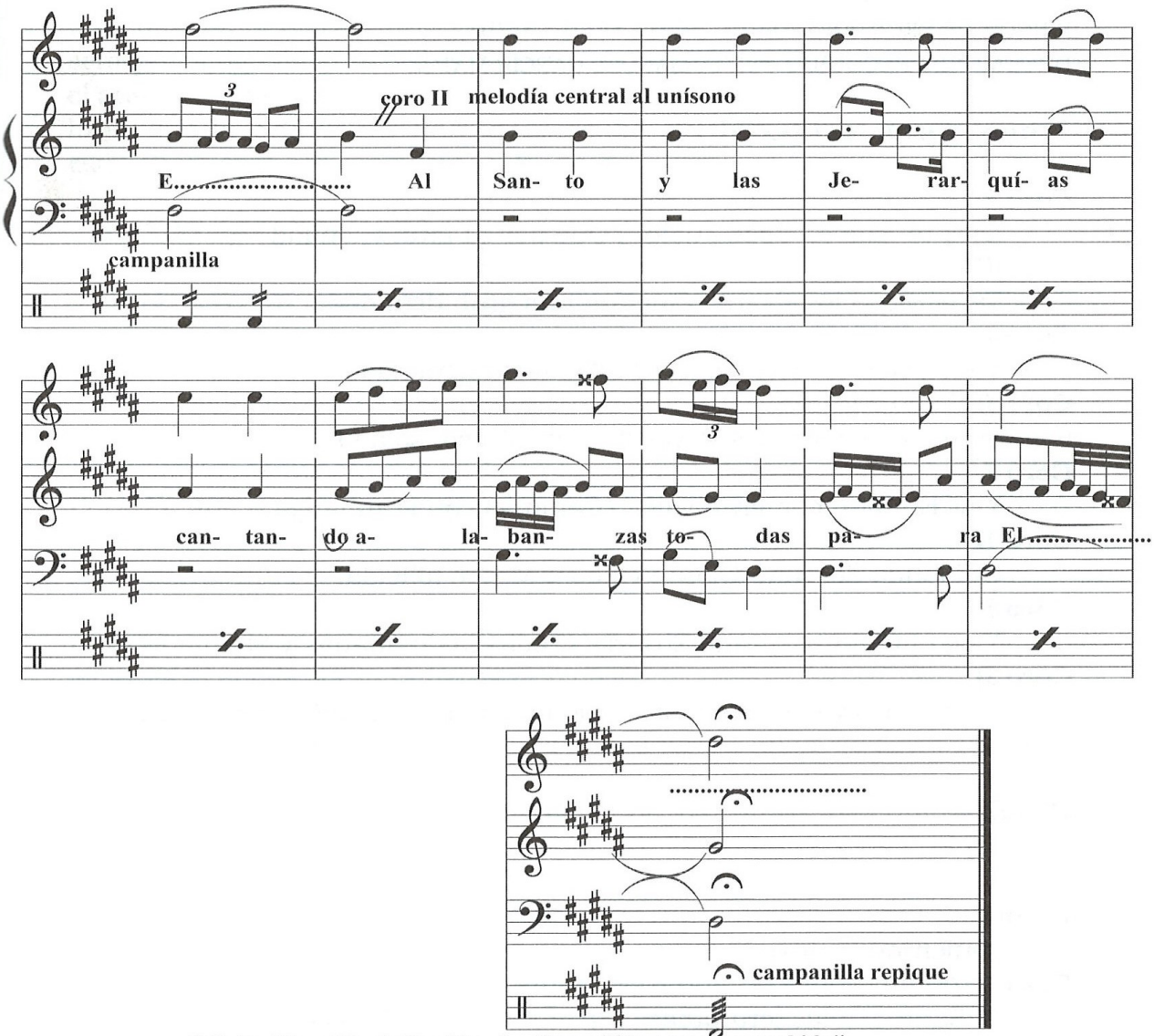
Transcripciones y análisis de Juan José Ruiz Molina sobre la grabación efectuada a los auroros de las dos hermandades por D. Manuel García Matos en 1964 y por "Columbia" en 1979 respectivamente.

SALVE DE SAN JOSÉ




Coro I
Y en el cie-lo
Se re- za el Ro- sa- rio to- das las ma-
unis.
ña- nas y al a- ma- ne- cer.
melodía central: unísono
San-ti-a- go lle- va el
Campanilla
es- tan- dar- te- Do- min- go la guí- a, la Cruz


Largo
♩= 60
Tipo CORRELATIVA
San
An-
drés.
¡Quién
pu-
die-
e-
Campanilla repicando
Tempo 1
♩= 88
ra
a.....
ver.....
e.....
ra.....
a.....
e
coro II
melodía central al unísono
E.....
Al
San-
to
y
las
Je-
rar-
quí-
as
campanilla



Solista: "Ave, María Purísima"---Coro: "Sin pecado concebida".

SALVE DE SAN JOSÉ

AUROROS DEL ROSARIO
RINCÓN DE SECA. AÑO 1964.
DOCUMENTO RECOGIDO POR D. MANUEL GARCÍA MATOS

Transcripción del texto

Coro I
Dios te "sarve," José Justo, /Que por tu gran castidad
Coro II
Te se floreció la vara /Que fue una gran dignidad.
Coro I
Y en Belén te viste triste /Y afligido y angustiado
Coro II
Pero luego, entre los Reyes / te "visti" aconsolado
Coro I
Y a "Ergipto" con gran valor /Caminas con gran fatiga
Coro II
Cuidando del Niño Dios /Y de su Madre afligida.
Coro I
Y en el Cielo se reza el Rosario /Todas las mañanas y al amanecer
Coro II
Santiago lleva el Estandarte /Domingo la Guía, la Cruz San Andrés.

Copla

Coro I
¡Quién pudiera ver
Coro II
Al Santo y a las jerarquías
Cantando alabanzas
Todas para Él!

LA SALVE DE SAN JOSÉ: HACIA UN MODELO ESTABLE.

Se dice comúnmente que una persona, un objeto, o cualquier otra forma de obra creada asciende a la categoría de modelo cuando posee una estructura tan completa y clara, que se utiliza para crear muchas otras a su imagen y semejanza, igualmente bellas, aunque no originarias. Siguiendo esta opinión, el autor del presente trabajo cree honestamente, después de transcribir y analizar, que la *SALVE DE SAN JOSÉ* reúne muchos de los requisitos en su estructura para ser considerada ***Modelo.***

DATOS PRELIMINARES

La *SALVE DE SAN JOSÉ*, transcrita para este trabajo, ha sido realizada a un documento sonoro que recogió el profesor *GARCÍA MATOS* a los Auroros del Rosario, de Rincón de Seca y publicó con el sello "Hispavox" en 1964.

Entre esta grabación y la que realizó R.N.E. a los Auroros de Monteagudo, en 1959, apenas transcurrieron cinco años. Como vimos en su momento, entre las piezas registradas en la grabación radiofónica, aparece el *CANTO DE PASIÓN*, que recoge los principales elementos de las originarias CORRELATIVAS y TERCIOS y los comienza a estructurar.

Efectivamente, varios son los motivos que invitan a pensar que el Canto de Pasión representa una etapa inicial en la evolución hacia el repertorio que podríamos llamar "CLÁSICO" de los Cantos Auroros de Murcia, uno de cuyos *MODELOS* puede ser la *Salve de San José.*

En el *CANTO DE PASIÓN* ya aparecía la forma *antifonal* (Coro I y II) pero hay restos de forma *Responsorial* (Alternancia solista-coro) que no está en la *Salve de San José* ni en la casi totalidad de los cantos más utilizados. Entre estos dos cantos hay un proceso evolutivo. El hecho de esta evolución nada tiene que ver con las fechas de grabación, son pura coincidencia.

Resulta fácil admitir que una pieza será más antigua cuanto más elementos extraídos de sus modelos originales contenga, sin apenas evolucionar. Siguiendo el trazo de esta idea, simple pero útil, podemos comprobar que la forma de alternancia Solista-Coro (Responsorial) está más cerca de los orígenes antiguos orientales. Porque el canto solista fue diseñado en el mundo árabo-iraní para la ornamentación, que es una manifestación del virtuosismo

melódico de cantantes, con frecuencia profesionales que porfiaban con sus alardes melismáticos.

Como ya se ha analizado, el *Canto de Pasión* contiene elementos residuales de la forma "Responsorial" en proceso evolutivo hacia la forma "Antifonal". Poniendo cada cosa en su sitio, hay que decir que en el Canto Gregoriano también conviven ambas formas.

Otro elemento que sitúa en los orígenes al *Canto de Pasión* es la complejidad métrica, que plantea al transcriptor bastantes quebraderos de cabeza, en su afán por presentar un trabajo lo más fiel a lo que se escucha en la grabación. Como ya se ha explicado en el análisis de esta pieza, podemos concluir que, todo lo concerniente al Coro I se acerca al ritmo libre, sin llegar al "parlando-rubato"de las Nanas, pero obligando a transcribir sin el uso de compases.

Sin embargo, en la "*Salve de San José*,"hay un pulso claro y simple, poca amalgama y, sólo en la Copla final, aparece un derivado arcáico de Correlativa. Las duraciones de los sonidos se pueden transcribir con relativa facilidad.

En este análisis comparado entre le Canto de Pasión (1959) y la Salve de San José (1964) concluiremos llamando la atención acerca de la enorme similitud en la estructura de ambos textos.

- 1ª parte: Coros I y II	Versos octosílabos, rima consonante en los versos pares.
- Copla:	Versos decasílabos: 1º y 3º Versos dodecasílabos: 2º y 4º. Rima consonante.

SALVE DE SAN JOSÉ: ESTRUCTURA.

Tonalidad / modalidad

Otros de los elementos que confirman la cercanía de esta pieza, frente a la antigüedad del Canto de Pasión es su clara definición tonal.

La alternancia "Tónica/Dominante" es claramente manifiesta. El acorde de

7ª de dominante aparece sin ningún rubor, para resolver en Tónica, deshaciendo la situación de "suspense," más propia de las Correlativas.

Dualidad Modo de Do-Modo derivado del Maqam Hidsjad.

Coro I: Escala mayor. Alternancia tónica/dominante. Efecto brillante. Derivado del antiguo modo de Do (Jónico).

Coro II: Escala menor armónica, híbrida con el Maqam Hidsjad árabo-persa.

Copla: Incrustación de la Correlativa, con pedales extremos que impiden definir tonalmente esta pieza en dicho pasaje.

Esta estructura dual Mayor/Menor se encuentra en gran parte del repertorio de Ordinario.

La *Salve de San José* transcrita en el presente trabajo es la recogida por García Matos en 1964. En dicha grabación aparece cantada en Si M. En la versión grabada en 1994, sin embargo, aparece en Sol M, cantada por hombres y mujeres. Otros musicólogos la transcriben en Fa M.

Aspecto melódico/armónico

Tomando la primera frase como modelo, la estructura melódico-armónica aparece de la siguiente forma:

Parte 1ª

Coro I (Entrada escalonada).
Solista: Dios te sarve, José Justo...
Solista+voces centrales: Que por tu..
Voces centrales+Pedal grave: Gran...
Voces centrales+Pedal grave+Pedal agudo: Castidad.....(El pedal grave hace la 5ª de la fundamental. El pedal agudo, duplica a la 8ª la nota del pedal grave.)
La voz central es seguida con la misma estructura rítmica por su 3ª paralela superior.

Coro II
Dos melodías: Central y 3ª paralela. Frases musicales silábicas.
Esta estructura se mantiene tres veces.

Parte 2ª

Coro I
"Y en el Cielo.....(Repetición de estructura de dos melodías centrales+pedales grave y agudo).
Los seis primeros compases de esta 2ª parte se hacen en el modo Do transpuesto a SiM.
Los cuatro compases restantes, se hacen en el modo menor cercano al Maqam Hidsjad. Por lo tanto, aquí se da la alternancia mayor/menor.

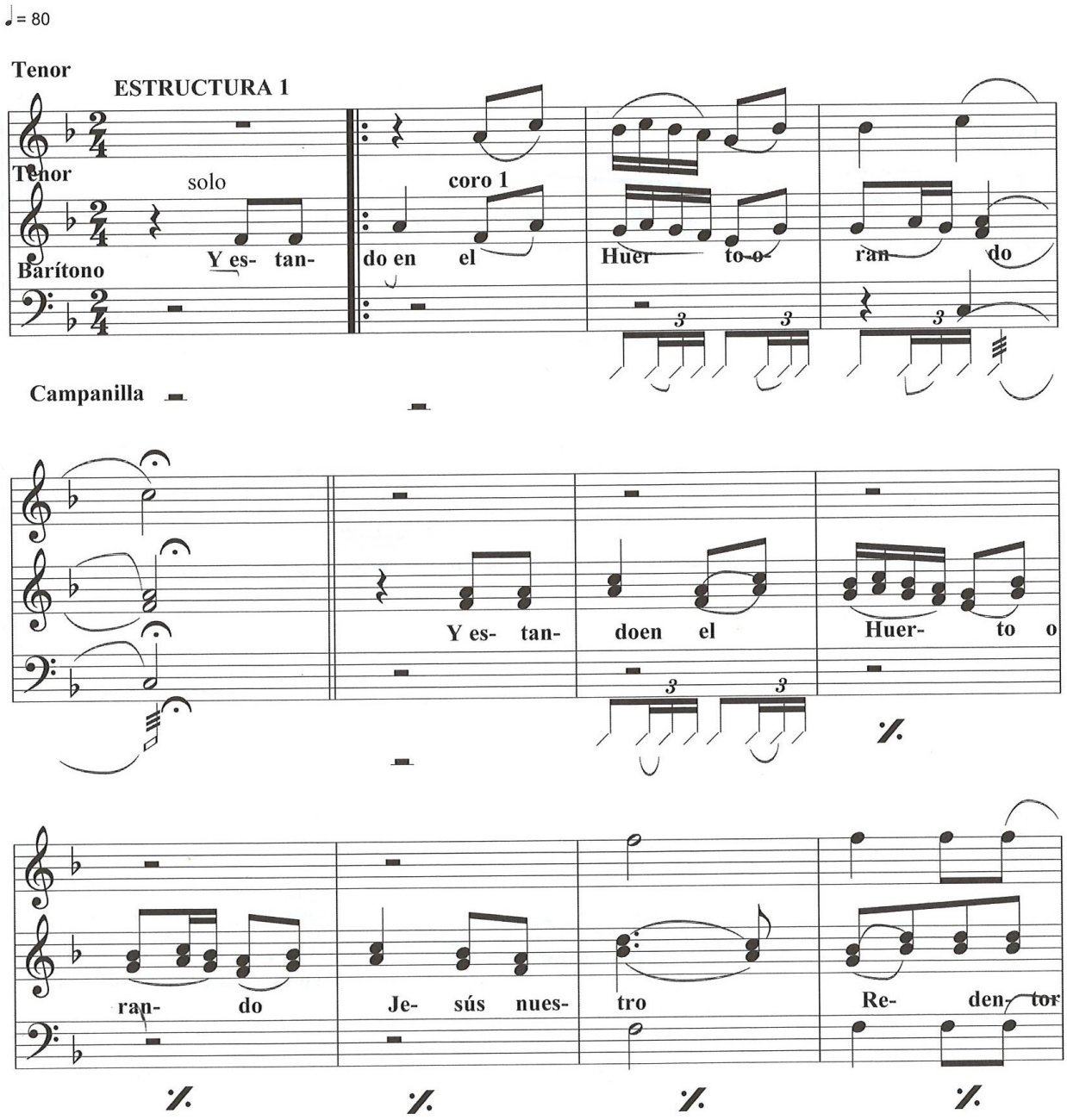
Coro II
Texto: "Santiago..."
Aparecen dos melodías. La central y su 3ª paralela. Sin pedales. La melodía principal es la misma que la del Coro I

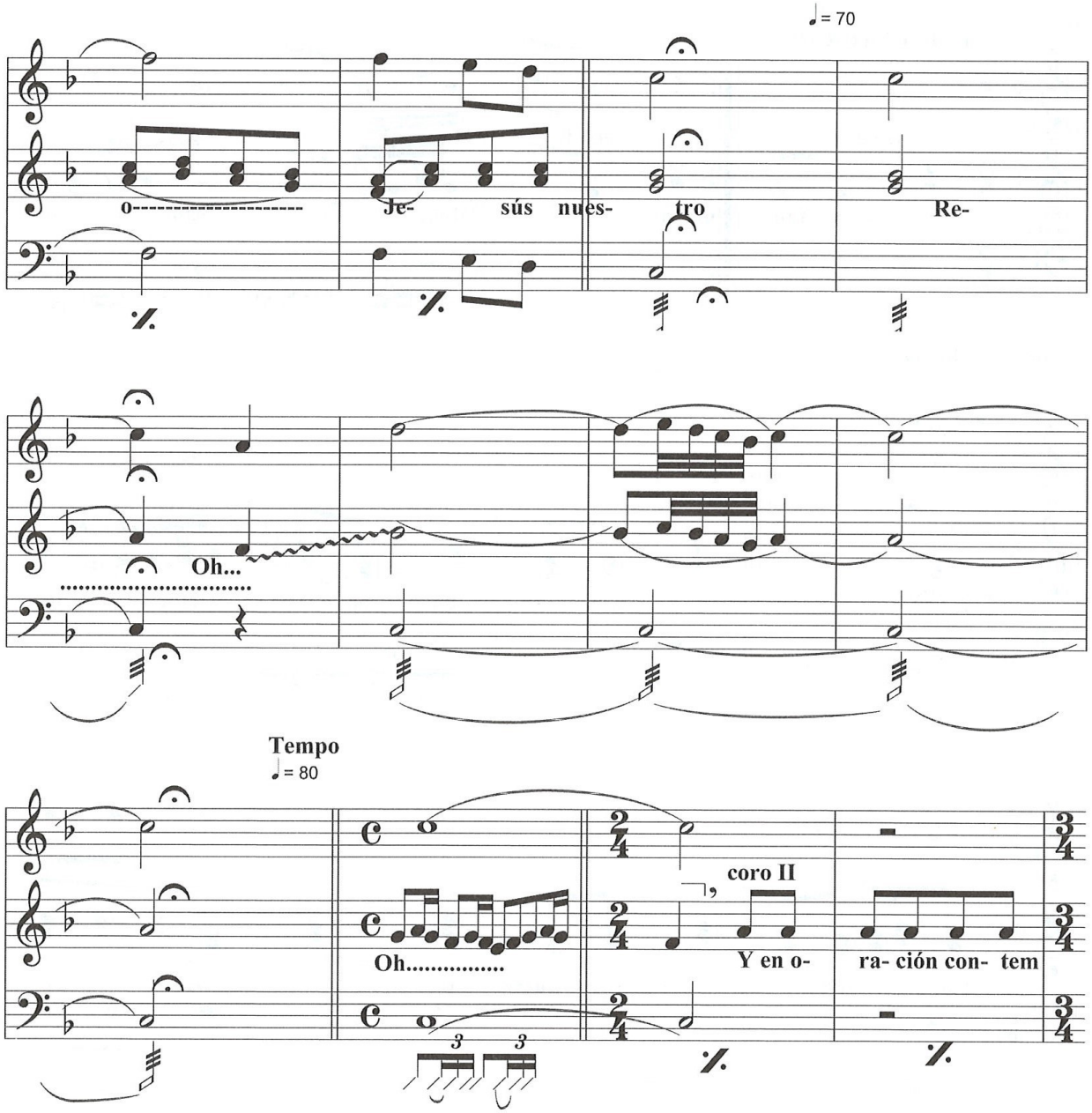
Parte 3ª

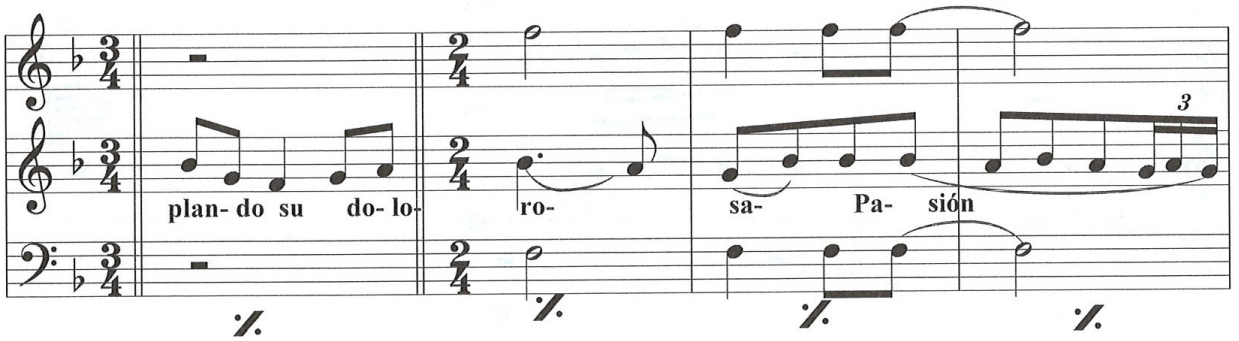
Coro I
Estribillo "Parlando-rubato", durante siete compases. Resto de las Correlativas y Tercios.
Texto: "Quién pudiera...
Acaba en un acorde de 5ª

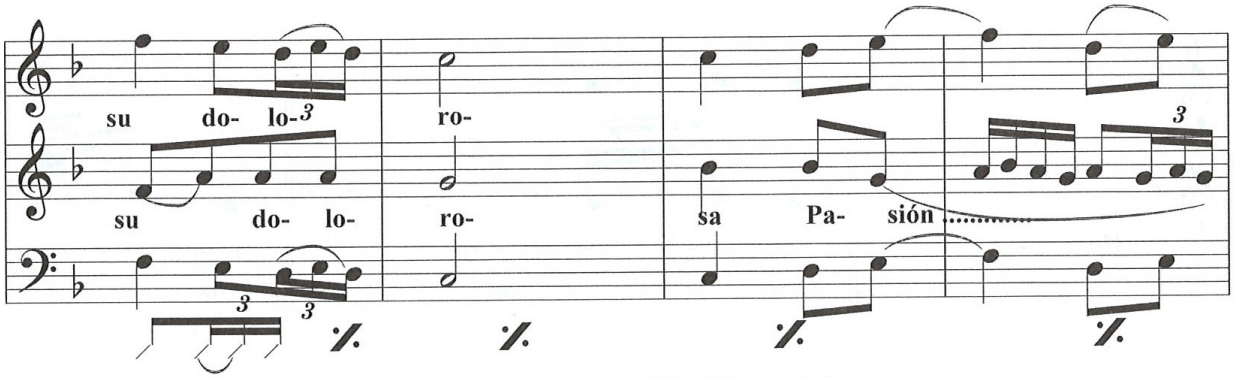
Coro II
Texto: "Al Santo y a las jerarquías...
Musicalmente hablando, se trata de una repetición de la melodía utilizada en la parte 2ª por el mismo Coro II.

SALVE DE PASIÓN




♩= 70
o----------
Je- sús nues- tro Re-
Oh...
Tempo
♩= 80
Oh.....
coro II
Y en o- ra- ción con- tem

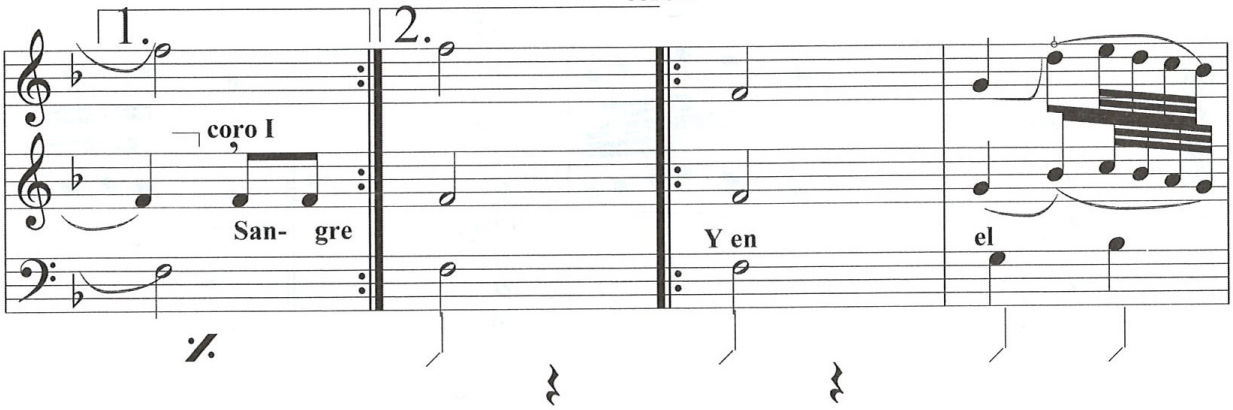


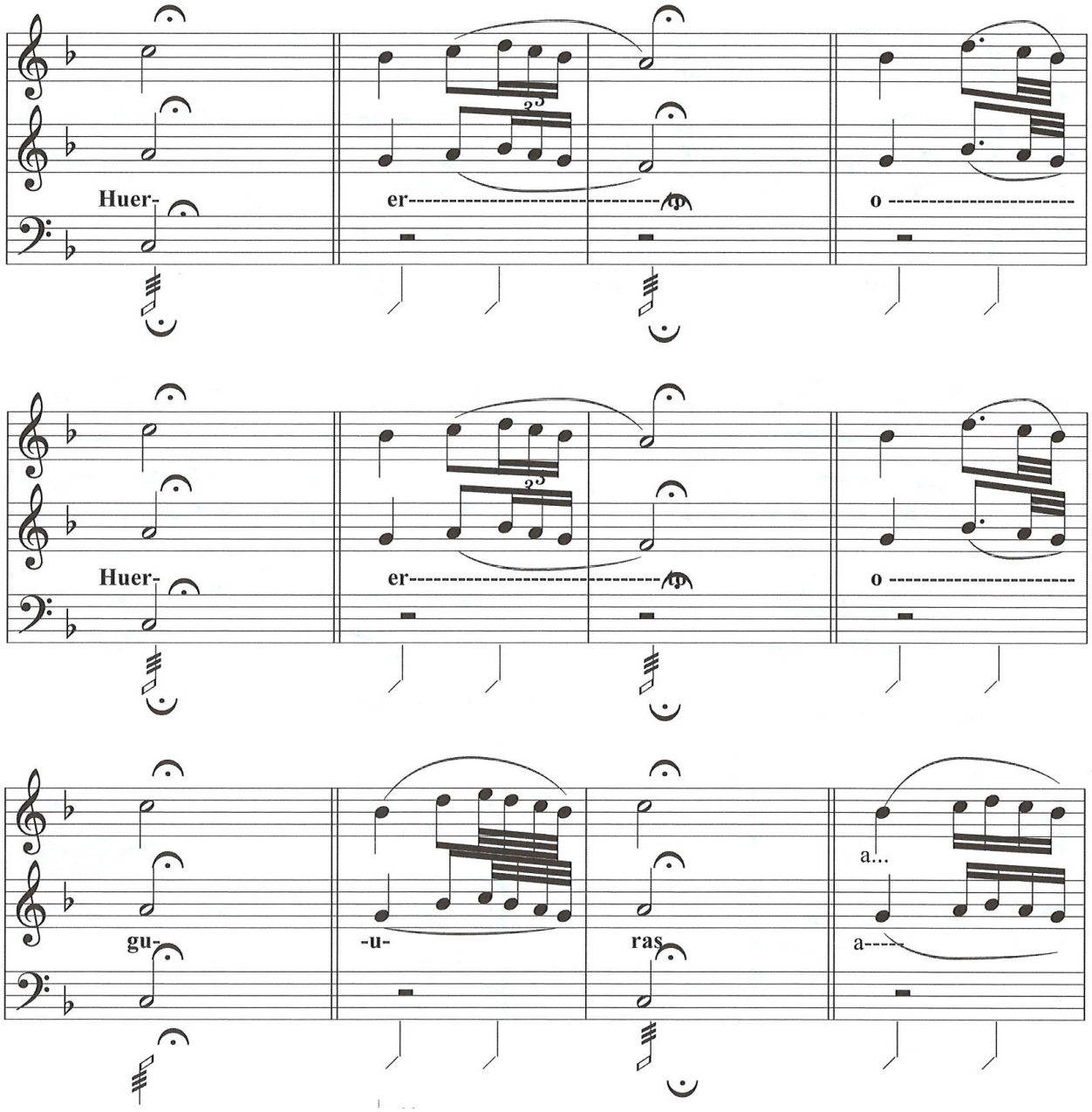


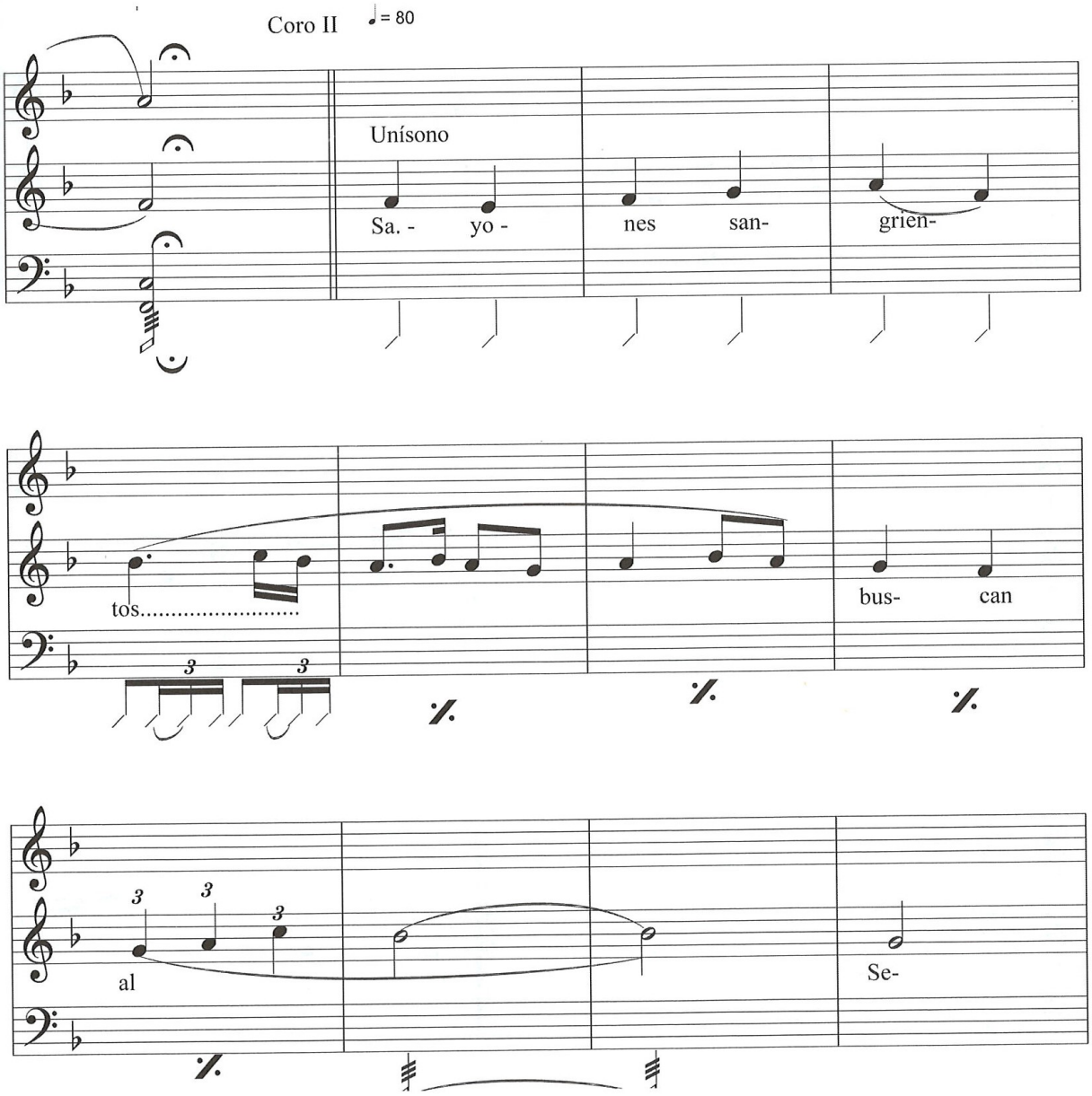
repite 6 veces del compás 1 al 37

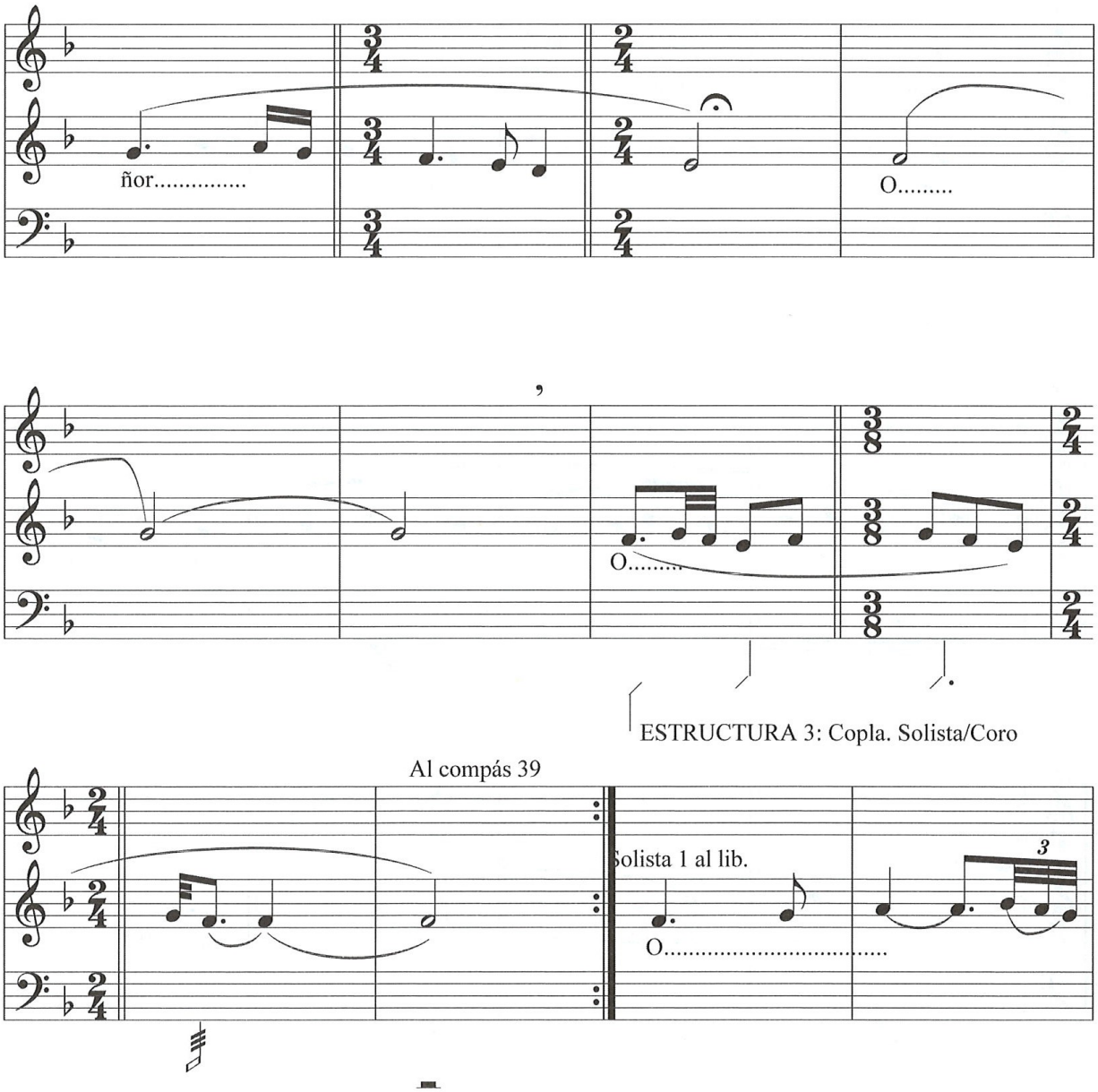
ESTRUCTURA 2

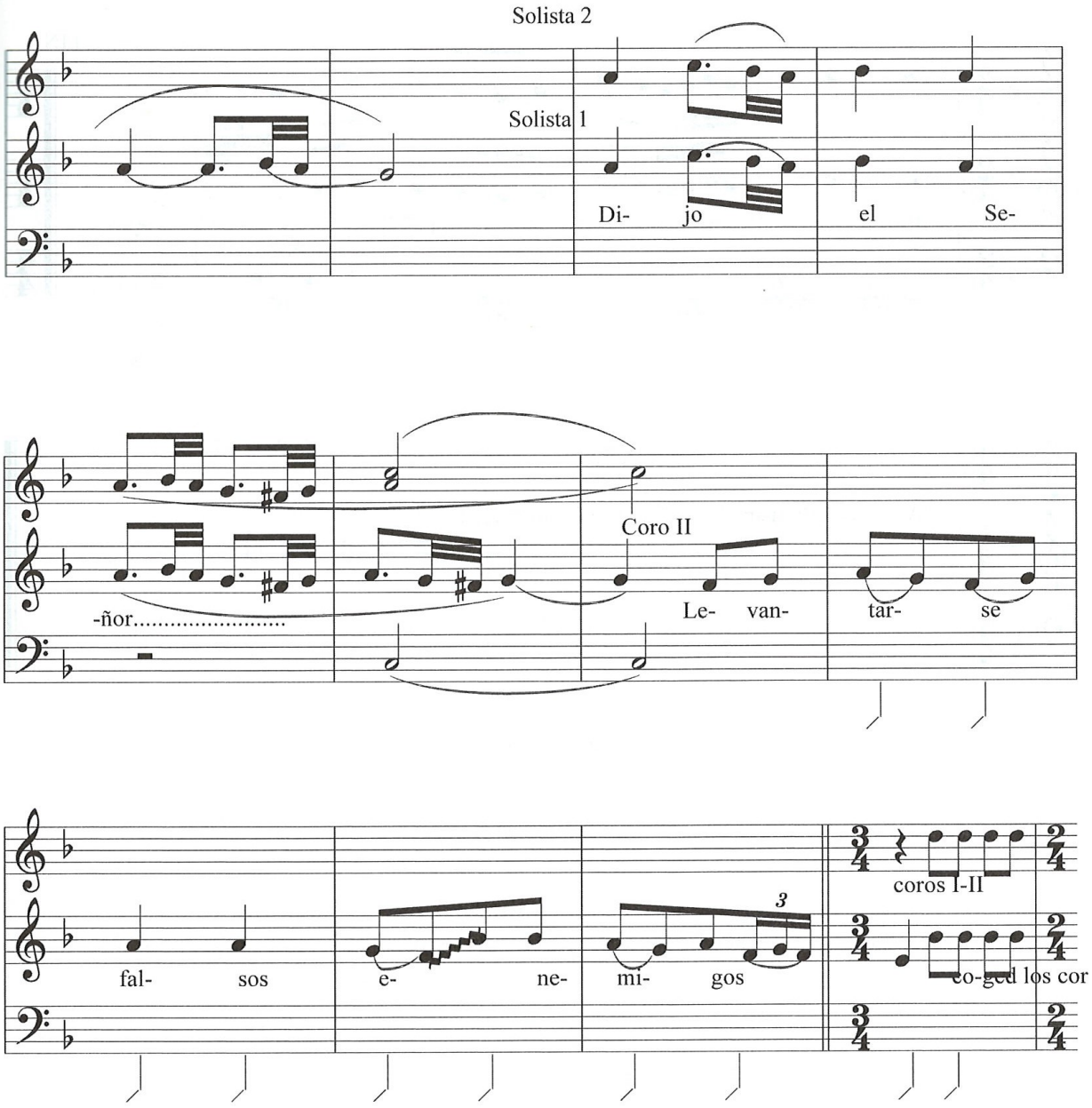
coro 1

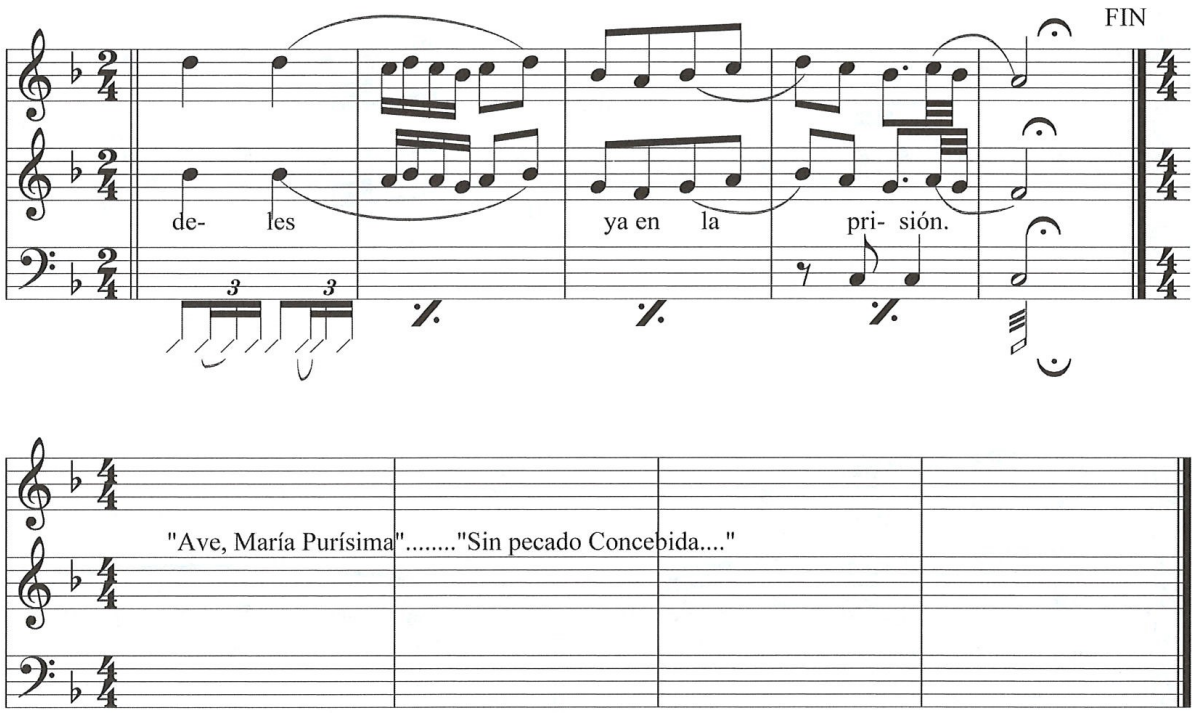



Huer-
er
o
Huer-
er
o
gu-
-u-
ras
a...
a


Coro II
♩= 80
Unísono
Sa. - yo - nes san- grien-
tos.....
bus- can
al
Se-


ñor.....
O.....
O.....
ESTRUCTURA 3: Copla. Solista/Coro
Al compás 39
Solista 1 al lib.
O.....
3


Solista 2
Solista 1
Di- jo el Se-
-ñor.....
Coro II
Le- van- tar- se
fal- sos e- ne- mi- gos
3
coros I-II
co-ged los cor


FIN
de- les
ya en la
pri- sión.
"Ave, María Purísima"....."Sin pecado Concebida...."

SALVE DE PASIÓN: "ESTANDO EN EL HUERTO ORANDO"

TRANSCRIPCIÓN HECHA DE LA GRABACIÓN PARA COLUMBIA. AÑO 1979.
AUROROS DEL CARMEN
RINCÓN DE SECA (Murcia)

Transcripción del texto

Solista:
Y estando en "er" Huerto orando/ Coro I: Jesús, Nuestro Redentor.
Coro II:
Y en oración contemplando su dolorosa Pasión.
Sangre por todo su cuerpo/ Nuestro Buen Jesús sudaba/
Afligido y Angustiado, hasta la tierra regaba.

Un ángel bajó del Cielo/ Que el Padre Eterno mandó/
Le dio el Cáliz de Amargura/ Y Jesús lo recibió

Judas, por treinta dineros/ Y a su Maestro vendió
Lo entregó a sus enemigos/ Con un beso que le dio.

Ora porque nos tenía/ Nuestro Jesús, Bien Amado
Fue preso por los Sayones/ Y escupido y maniatado.

Jesús, nuestro Redentor/ Por el amor que nos tienes
Te pedimos el perdón/ Y que de Gloria nos llenes.

Las amarguras...Sayones sangrientos...Buscan...Atención
Dijo el Señor: Levantarse, falsos enemigos, Coged los cordeles
Ya...la prisión. (Dificultades de transcripción en este fragmento).

"Ave, María Purísima".
"Sin pecado Concebida".

LA SALVE DE PASIÓN ("ESTANDO EN EL HUERTO ORANDO")

OBRA MAESTRA

Con toda humildad, pero con toda contundencia, después de haber analizado la transcripción, después de haberla cantado en varias ocasiones, de haber establecido las oportunas comparaciones con Correlativas y Tercios, además de con la Salve de San José, he de reconocer y reivindicar la auténtica categoría de esta pieza, porque posee en ella casi todos los elementos de evolución del Canto Auroro murciano, establecidos aquí de modo estructurado.

Por primera vez aparece un elemento de tipo estético que une este canto un poco más al mundo bizantino y lo aleja de Occidente: La "dramatización." El Rito Bizantino se diferencia del Romano, entre otras cosas, en el concepto dramático, de representación teatral del texto, como ocurre en su Misa.

Con la simplicidad del alma del huertano, pero con la misma agudeza del autor teatral, es contado este episodio de la Pasión, presentándonos a un Jesús humano, abandonado y traicionado por sus amigos, angustiado hasta sudar sangre y que es perseguido y maltratado por sus enemigos.

Indudablemente, dado el uso dramático de la narración, nos parece un texto muy cercano al espíritu barroco que inspiró a Salzillo su célebre grupo escultórico de la Oración del Huerto. Pero, con ser el texto un ejemplo de madurez expresiva mediterránea, las estructuras musicales nos dejan claro que estamos ante una obra más completa, con respecto a la Salve de San José.

ESTRUCTURA

Parte 1ª

Alternancia Solista/Coro I, Coro II (Seis estrofas)
Al final del Coro I, se produce un injerto de Correlativa sobre la última sílaba. (Gran melisma sobre pedales). Por ejemplo, en la primera estrofa, sobre

la palabra "Redentor."
Estructura de melodìa/armonìa estrófica.

Parte 2ª:

Alternancia Coro I/II durante 29 compases, muy cercanos al modelo Correlativa. Grandes melismas y poco texto. Pedales extremos.

Parte 3ª.

Aquí se produce la llamada Copla, residuo de Correlativa y Canto de Pasión de Monteagudo, en principio con la participación del solista, para continuar el Coro I, el Coro II y finalizar los dos Coros al mismo tiempo en acorde fundamental + la 3ª.

Aparece el cromatismo de la 4ª aumentada típico de las Correlativas.
Toda la pieza transcurre bajo la influencia de Fa M. Tonal, apareciendo, junto a la relación Tónica/Dominante, también la Subdominante.

TRANSCRIPCIONES Y ANÁLISIS:

CANTOS AUROROS DE ALICANTE

- Salve a la Virgen
- Salve de Pasión
- Copla a la Virgen del Rosario
- Despiertas (Bigastro)
- Despiertas (Cox)
- Despiertas (Redován)
- Los Misterios

LA VEGA BAJA DEL SEGURA

En el presente trabajo, además de transcribir y analizar los ejemplos precedentes, hemos hecho una pequeña incursión a través de la comarca que atraviesa el río Segura, desde Orihuela a la desembocadura, en Guardamar.

Estos enclaves de la provincia de Alicante poseen también cantos auroros que, por su semejanza con los murcianos, hacen pensar en un pasado cultural común, dentro de la comarca natural de la Vega, por encima de divisiones territoriales artificiales.

Desde el comienzo, hay que avisar al lector de que el tiempo dedicado a estos ejemplos alicantinos de la Vega Baja es modesto en comparación con el intenso material suministrado y la rica variedad de la música aurora de la comarca, que merece un estudio mucho más profundo y monográfico.

A modo de "cata", el autor presenta los primeros compases de algunos ejemplos, transcritos por él mismo, para que el lector observe el carácter de cada uno de ellos, así como las semejanzas y diferencias con respecto al Canto Auroro murciano.

Localizaciones

Bigastro
Almoradí
Beniferi
Cox
Redován
Jacarilla
Albatera
Hurchillo
Rincón de Bonanza
Callosa

EJEMPLOS SELECCIONADOS

RINCÓN DE BONANZA:

Salve a la Virgen: Coro mixto Tenor-Soprano-Barítono. Alternancia antifonal de los dos coros.
Modo de DO transportado a RE.
Ámbito de 8ª.
Isometría. Metro: ¾
La campanilla es utilizada como elemento metronómico, como en Murcia.
Textura polifónica: Melodía + 6ª superior + 3ª inferior funcionando de forma paralela.
Estilo silábico. No hay la menor muestra de intromisión de elementos de Correlativas, al contrario que en las Salves murcianas.

RINCÓN DE BONANZA

Dios te salve, Redentor: Elemento mixto en los coros. Alternancia coro I (hombres) y Coro II (mujeres).
Hay pedales extremos, entre los que circula la melodía central y su 3ª Dualidad modo mayor (Sol-La-Si-Do-Re-) y su relativo cercano al maqam "Hidsjad" (Mi-Fa#-Sol-La-Si-Do-Re#-Mi-). El último acorde es el correspondiente al modo menor, pero con la 3ª cromatizada. (Mi-Sol#-Si-)
Adornos melismáticos (Grupetos).
Todo ello acercan a esta Salve al espíritu de sus hermanas murcianas.
No obstante, en este ejemplo no hay suspensión del Tempo para incrustar el pasaje melismático que caracteriza a las Salves murcianas y que las acerca a los elementos de las Correlativas antiguas.

HURCHILLO

Copla a la Virgen del Rosario: Elementos: Grupo instrumental compuesto por bandurrias, violín y guitarras

Alternancia voz solista/coro. El coro está formado por hombres y mujeres que cantan al unísono.
El esquema armónico se acerca mucho a los "aguilandos" murcianos.(Do-Sol-Fa-Mi-) Muy cercano también a los ejemplos de cantos de Navidad andaluces, alrededor del entorno dual del Modo de Do, alternado con el modo de Mi.

BIGASTRO

Despiertas: Orquesta formada por bandurrias 1ª y 2ª, Guitarras-Triángulo-Pandereta. Las Bandurrias 2ª hacen la sexta paralela de las Bandurrias 1ª
Estructura: Comienza la pieza con la orquesta. Compases de 4/4. Siguen el esquema métrico 4/4-3/4-2/4.
Acordes: Sol M-Re M-Mi m-Si M-
Coro de hombres unísono. Compases de 3/8-2/8
Coro de hombres-mujeres: Melodía y su 3ª paralela.
Acordes: SolM-Re7- Mim-Si7-Mim.
En línea con los "Aguilandos" murcianos.

COX

Despiertas: El conjunto instrumental aparece formado por bandurrias-saxofón-guitarras de acompañamiento rítmico/armónico y bombo, que desarrolla un papel de metrónomo similar al de la campanilla.
El conjunto vocal está formado por un coro de hombres y otro de mujeres. El resultado son melodía y 6ª paralela. Estilo silábico, con escasos adornos.
Relación permanente de Tónica/Dominante.
El ámbito de la melodía principal es de cuatro notas: Tetracordo Fa-Sol-La-Sib-La-Sol-Fa.
Métrica: 6 compases de 3/4.
1 compás de 6/8
3 compases de ¾

1 compás de 6/8
1 compás de ¾

REDOVÁN

Despiertas: El conjunto instrumental está compuesto por saxo-clarinete-guitarras acompañando y bombo, de manera similar al ejemplo de COX.

El conjunto vocal se compone de dos coros: uno de hombres y otro de mujeres.

Estructura: Voz solista contestada por los dos coros. Ambos coros cantan una melodía y su 3ª paralela. Hay pocos adornos. Así como en el ejemplo anterior, la melodía transcurre en el ámbito del tetracordo Fa-Sol-La-Sib, que da lugar a un acompañamiento armónico de acordes mayores (FaM-DoM), en el presente ejemplo, el carácter se oscurece al utilizar acordes menores (Lam-Rem-Lam) y notas extraidas del modo de La con el Sol# (Sol#-La-Si-Do-Re-Mi) acercándose al ambiente que crean los cantos sefardíes.

Métricamente, el ejemplo discurre por 2/4, interrumpida esta secuencia con un ¾ cada diez compases.

BIGASTRO

Los Misterios: Totalmente vocal. Un coro de hombres canta la melodía y su 3ª paralela. En la conclusión aparece el coro de mujeres, que se une a estas dos melodías doblando a la 8ª.

Se trata de un modo de Do transpuesto a Sib. El ámbito es un hexacordo (Sib-Do-Re-Mib-Fa-Sol).

El carácter y la forma interpretativa recuerda algunos ejemplos de cantos auroros de Aragón.

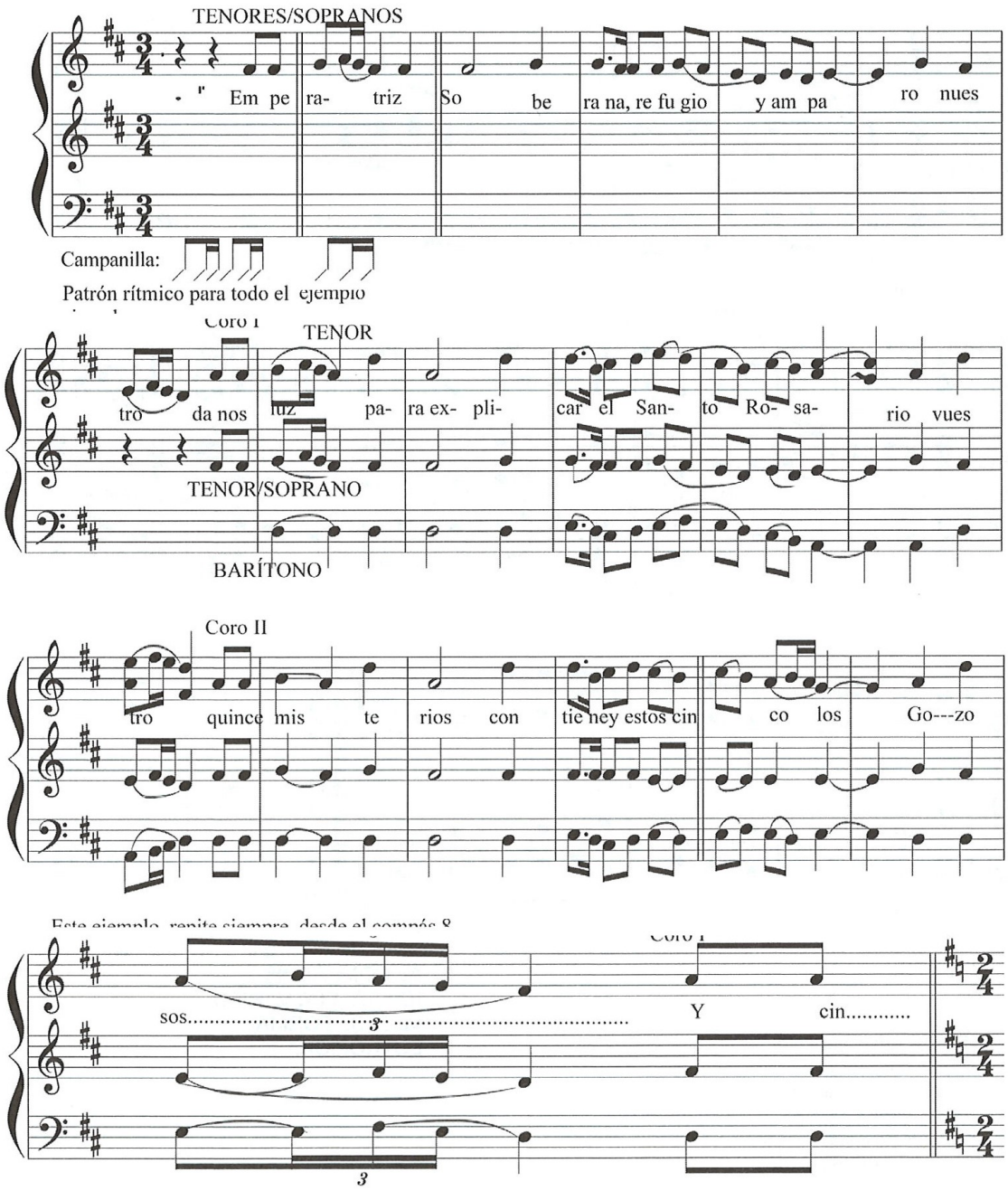
Ninguna referencia a los elementos arcaicos de Correlativas y Tercios.

Como característica común a la mayoría de estos ejemplos analizados, repetiremos que el uso del grupo orquestal se hace casi imprescindible. Los coros son mixtos (hombres y mujeres) de forma habitual. La isometría y la exposi-

ción sin solución de continuidad de las melodías que forman parte del ejemplo, hace imposible que aparezcan restos de las antiguas Correlativas y Tercios, que sí están presentes en el repertorio auroro murciano. Ciertas aproximaciones al carácter de las Salves de Pasión de Murcia, en el ejemplo de Rincón de Bonanza. Dualidad mayor/menor oriental, como en ejemplos de Murcia. Elementos cercanos a los cantos de auroros de Andalucía y a los "Aguilandos". Cercanía con ciertos cantos de auroros de Teruel. El uso del bombo o pandero grave, junto con la melancolía que se desprende de alguna de estas melodías, hacen sentir próximos los cantos sefardíes.

Todo ello es la señal de que nos encontramos en unos enclaves que históricamente han permanecido abiertos y receptivos a la música y a las costumbres llegadas de tantos lugares del Mediterráneo. Y, como toda cultura abierta, mestiza, se muestra muy enriquecida en sus tradiciones y en la forma de ser de sus gentes.

SALVE A LA VIRGEN



SALVE DE PASIÓN

♩= 65

Coro I

Tenores

Barítonos

Dios te sal ve Re den tor Jar din fra gan te y a-

pedal tenor

Campanilla:
Patrón rítmico.

ETC.....

Coro II

Sopranos 1ª

sopranos 2ª

me-- no----- Dios te sal ve Buen Se ñor Padre

tenores y barítonos

FIN

Je sús Na za re no Tan pro

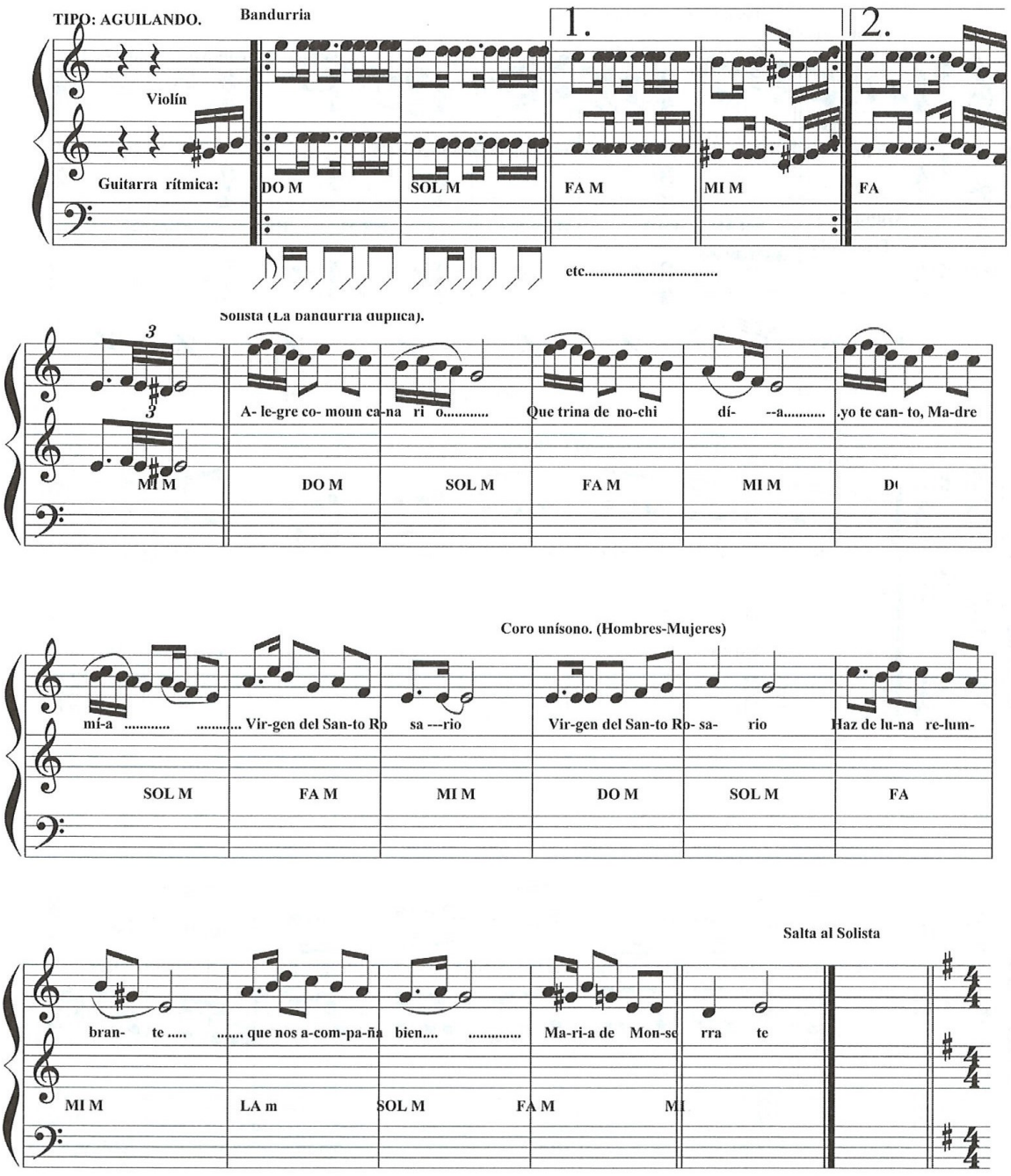
CORO I

TEXTO:

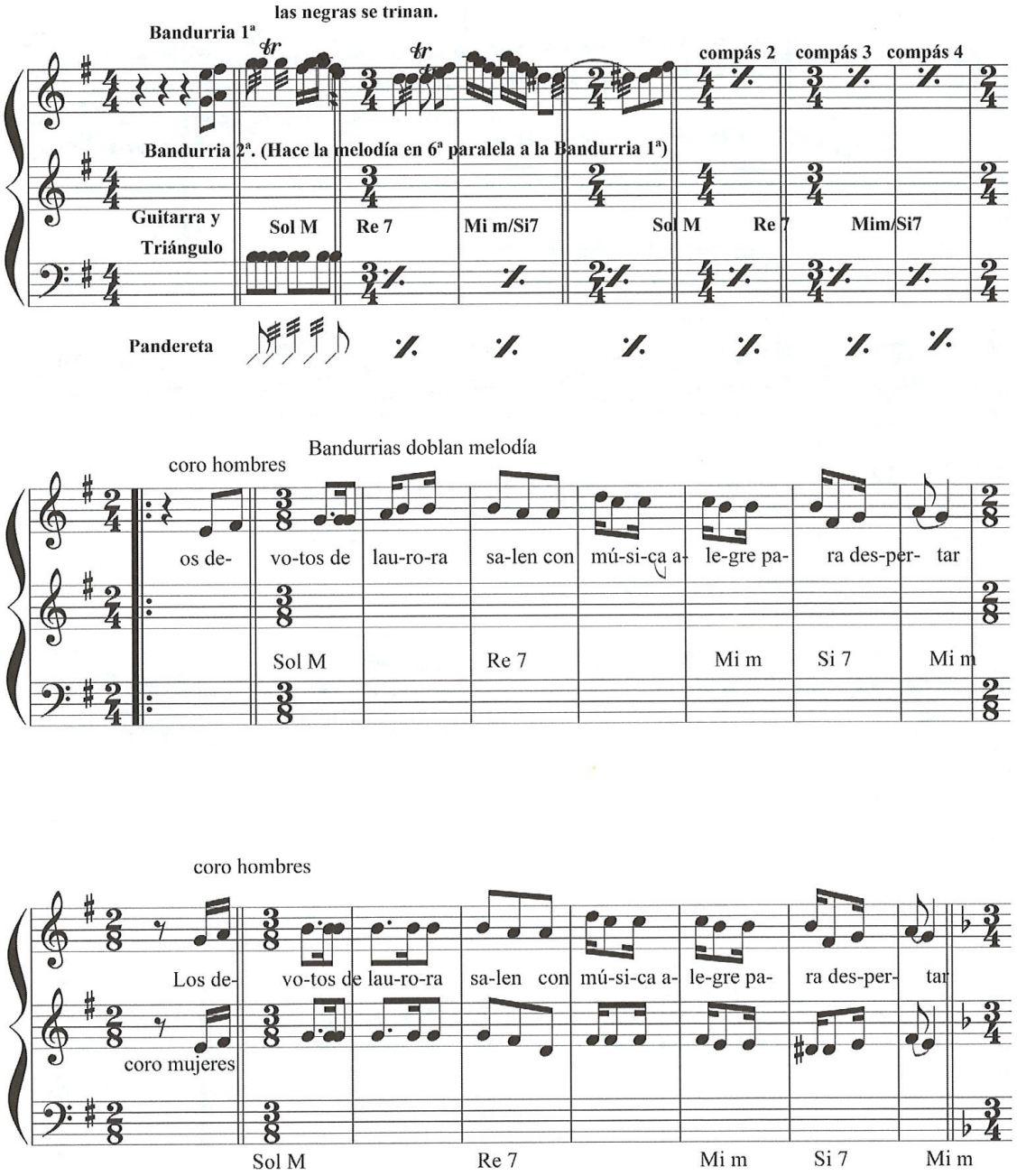
Dios te salve, Redentor,
Jardín fragante y ameno.
Dios te salve, Buen Señor,
Padre Jesús Nazareno
Tan pronto como naciste,
Tuviste por cama el heno.

AL COMPÁS 1º
HASTA **FIN**, VARIAS
VECES. FORMA
ESTRÓFICA.

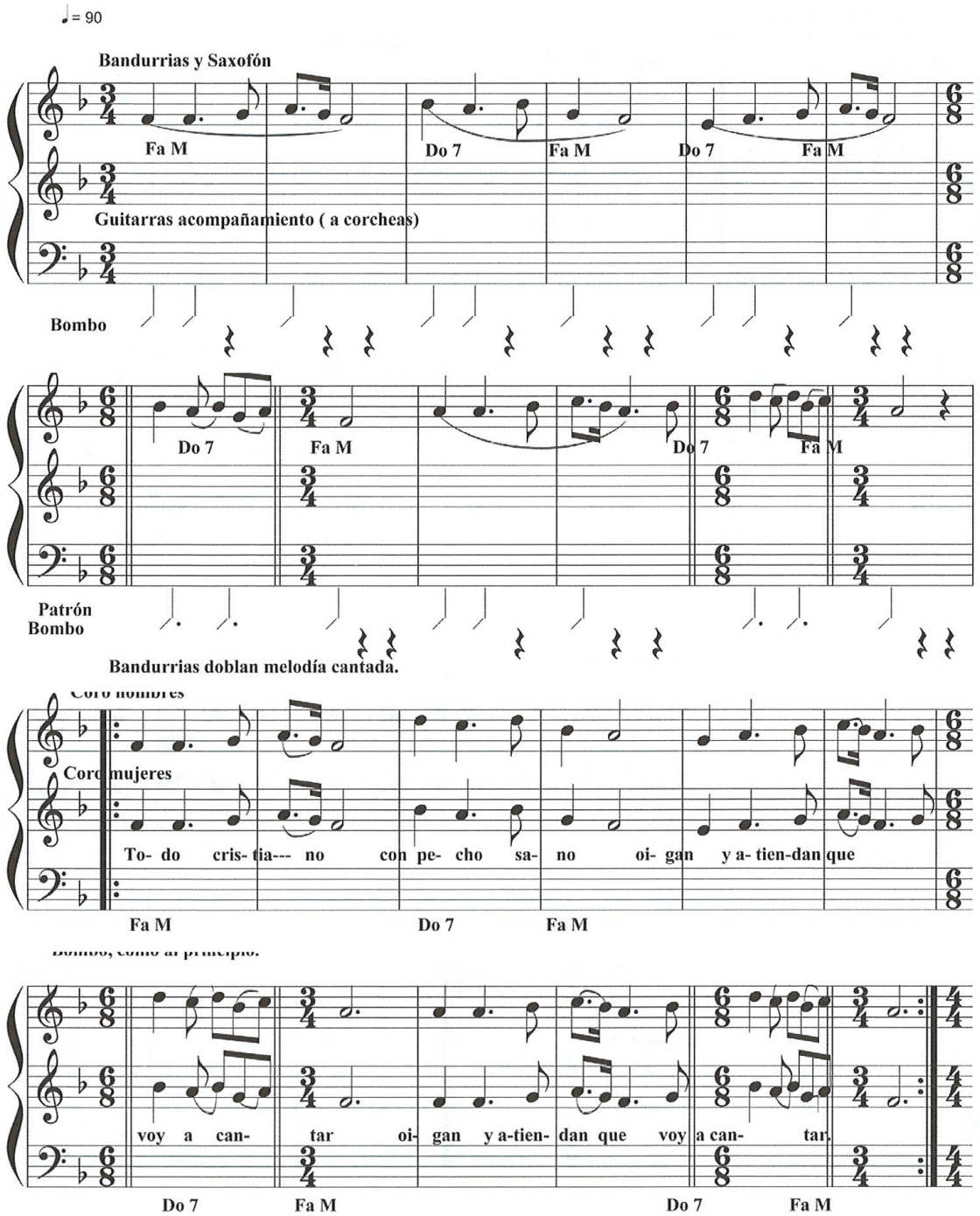
COPLA A LA VIRGEN DEL ROSARIO



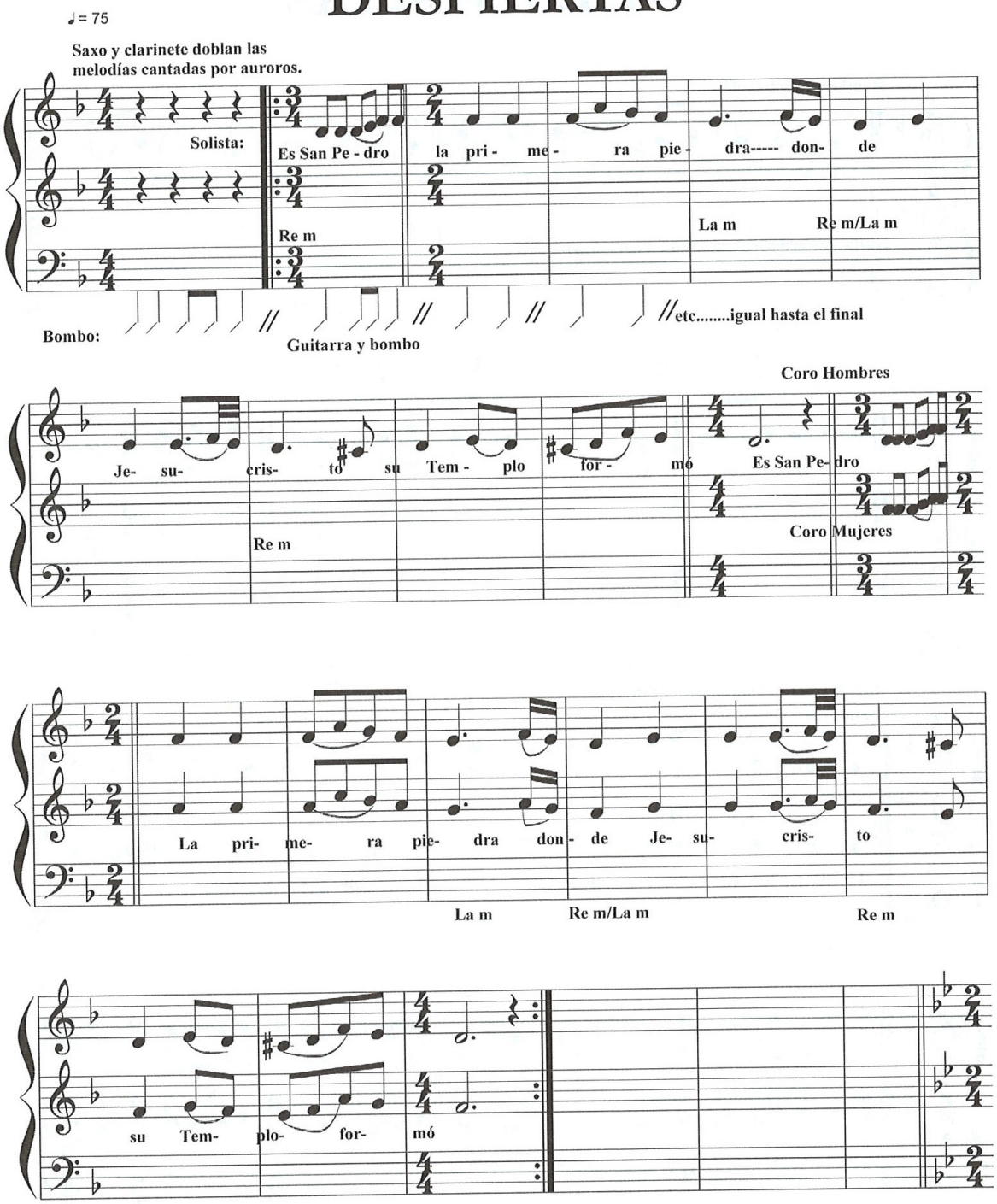
DESPIERTAS


las negras se trinan.
Bandurria 1ª
compás 2
compás 3
compás 4
Bandurria 2ª. (Hace la melodía en 6ª paralela a la Bandurria 1ª)
Guitarra y Triángulo
Sol M
Re 7
Mi m/Si7
Sol M
Re 7
Mim/Si7
Pandereta
coro hombres
Bandurrias doblan melodía
os de- vo-tos de lau-ro-ra sa-len con mú-si-ca a- le-gre pa- ra des-per- tar
Sol M
Re 7
Mi m
Si 7
Mi m
coro hombres
Los de- vo-tos de lau-ro-ra sa-len con mú-si-ca a- le-gre pa- ra des-per- tar
coro mujeres
Sol M
Re 7
Mi m
Si 7
Mi m

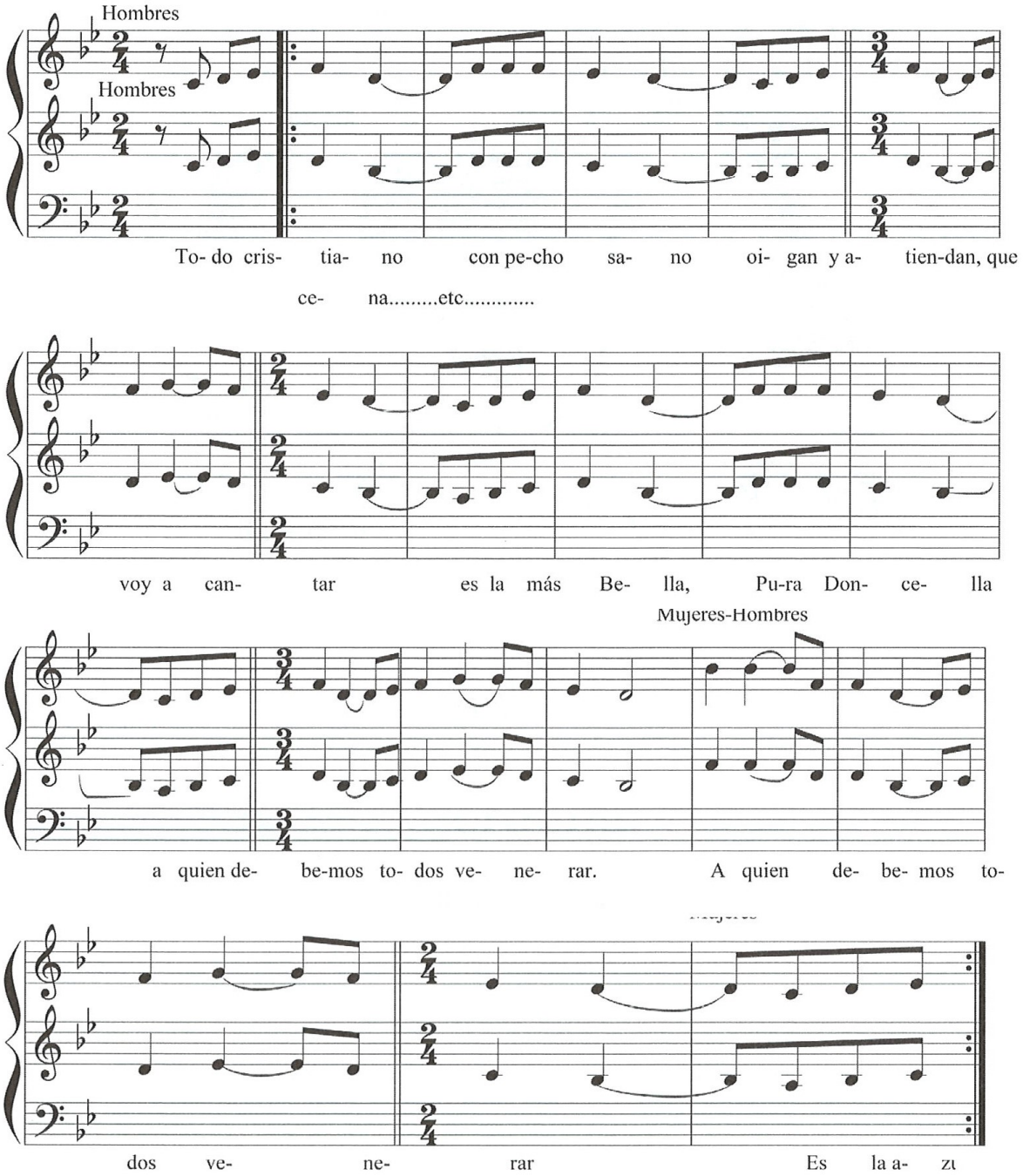
DESPIERTAS


♩= 90
Bandurrias y Saxofón
Fa M
Do 7
Fa M
Do 7
Fa M
Guitarras acompañamiento (a corcheas)
Bombo
Do 7
Fa M
Do 7
Fa M
Patrón Bombo
Bandurrias doblan melodía cantada.
Coro hombres
Coro mujeres
To- do cris- tia--- no con pe- cho sa- no oi- gan y a- tien-dan que
Fa M
Do 7
Fa M
Bombo, como al principio.
voy a can- tar oi- gan y a-tien- dan que voy a can- tar.
Do 7
Fa M
Do 7
Fa M

DESPIERTAS


♩= 75
Saxo y clarinete doblan las melodías cantadas por auroros.
Solista:
Es San Pe - dro la pri - me - ra pie - dra----- don- de
Re m
La m Re m/La m
Bombo:
Guitarra y bombo
//etc.....igual hasta el final
Coro Hombres
Je- su- cris- to su Tem - plo for - mó Es San Pe- dro
Re m
Coro Mujeres
La pri- me- ra pie- dra don- de Je- su- cris- to
La m Re m/La m Re m
su Tem- plo- for- mó

LOS MISTERIOS



Músicas Tradicionales Mediterráneas

lo común y lo diferente

JUAN JOSÉ RUIZ MOLINA nace en Yecla en el año 1950. Después de sus estudios en los seminarios de San José y San Fulgencio, en Murcia, donde descubre su gran destino: La Música, realiza estudios de Filosofía y Letras, junto a los propiamente musicales, en la Universidad y el Conservatorio de esa ciudad.

Creador, junto a otros compañeros, del grupo de música folk VINO TINTO, se traslada a Madrid, donde finalizará sus estudios musicales, obteniendo en su Real Conservatorio los títulos superiores en Pedagogía Musical y Musicología.

Desde 1981 es miembro de la organización del Encuentro Internacional de Folklore en la ciudad de Tempio, (Cerdeña), así como "Ciudadano Honorario" de este municipio sardo. Ha realizado trabajos de intercambio investigativo con el Coro "Su Nugoresu", de Nuoro, (Cerdeña) comandado por Tonino Puddu.

Gracias a la colaboración prestada por el instrumentista de "Tar" iraní REZZA JATARI, ha tenido ocasión de estudiar los sistemas originarios de la música tradicional arabopersa para poder establecer posteriormente relaciones con la música mediterránea, en general.

Para no estar totalmente desligado de la actividad artística "de escenario", crea, en 1992, el grupo "A BALLARE", con el que puede experimentar todo lo que de creación puede llevar consigo la actividad investigadora de la Tradición.

Ha escrito artículos en revistas de ámbito cultural, como "Yakka", editada por el Ayuntamiento de Yecla (Murcia), así como revistas de Pozuelo de Alarcón y de la isla de Cerdeña.

Los temas alrededor de los cuales ha girado la investigación de este folklorista murciano tienen casi siempre el denominador común de la Tradición del Mediterráneo: Música sefardí, Auroros de Murcia y Vega baja, cantos de Cerdeña, cantos de la Iglesia Ortodoxa, música iraní, Siria, etc...

Ha dado conferencias sobre estos temas, sobre todo en la zona de Murcia y Alicante, con la organización y colaboración de Ayuntamientos, Cajas de Ahorros, etc.