



TRANS 19 (2015)

DOSSIER: MÚSICA Y RELACIONES TRANSFRONTERIZAS (EL CASO TRÁS-OS-MONTES – ZAMORA)

Pensamiento generador de forma musical en el repertorio de flauta y tamboril de Trás-os-montes y Zamora¹

Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid)

Resumen <p>El análisis de algunas muestras del repertorio de flauta y tamboril vigente en la región transfronteriza de Zamora (España) y Trás-os-Montes (Portugal) permite observar que los modos de pensamiento generador de su forma musical responden casi siempre a la lógica que alterna segmentos de duraciones iguales o similares con funciones complementarias -antecedente y consecuente- a través de las cuales opera la dinámica morfológica de las piezas. Algunos ejemplares -los menos- parecen permitir un margen relativamente restringido de improvisación en aspectos tales como la alternancia de los componentes formales.</p> <p>La creatividad de los músicos, sin embargo, puede encontrar distintos canales de expresión tanto en este parámetro -el morfológico- como en los otros. No sorprende constatar que la competencia musical de los intérpretes en este campo excede los límites propios del estilo elaborado en el medio tradicional y consolidado a través del tiempo por los principios estéticos y funcionales de la sociedad en la que se practican estos repertorios. La transcripción y descripción analítica de una serie de toques y piezas para esta combinación organológica permite confirmar tales observaciones, si bien conviene recordar que ninguna exposición de características formales da cuenta cabal de las potencialidades de la musicalidad humana.</p>	Abstract <p>The analysis of some samples of flute and drum current repertoire in the border region of Zamora (Spain) and Trás-os-Montes (Portugal) allows us to observe that the modes of thought that generates its musical form almost always respond to a type of principle that alternates segments of equal or similar lengths with complementary functions—_antecedent and consequent— that articulate the musical form of the pieces. Some specimens —the less— seem to allow relatively narrow margin of improvisation in areas such as alternating formal components.</p> <p>However, the creativity of musicians can find different channels of expression, both in this parameter —the morphological— as in the others. We are not surprised to note that individual expression in this field exceeds the limits of style developed in the traditional medium and consolidated over time by the aesthetic and functional principles of the society in which these repertoires are practiced. The transcription and subsequent morphological description of some pieces of music played by this organological combination allows us to confirm these observations, although it should be remembered that no explanation of formal features accounts for potentialities of human musicality.</p>
Palabras clave <p>Flauta y tamboril, Zamora, Trás-os-Montes, forma musical, análisis musical, complementariedad, música tradicional.</p>	Keywords <p>Pipe & tabor, Zamora, Trás-os-Montes, musical form, musical analysis, complementarity, traditional music.</p>
Fecha de recepción: octubre 2014 Fecha de aceptación: mayo 2015 Fecha de publicación: octubre 2015	Received: October 2014 Acceptance Date: May 2015 Release Date: October 2015

¹ Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto “Músicas tradicionales y populares de Zamora y Miranda do Douro: documentación, estudio, interpretación”, financiado por la Junta de Castilla y León (Referencia: VA023A10-1), del que he sido investigador principal.

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

Pensamiento generador de forma musical en el repertorio de flauta y tamboril de Trás-os-montes y Zamora²

Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid)

Introducción: Hacia el estudio de la forma musical

Si analizamos los repertorios y prácticas musicales que evidencian poseer rasgos compartidos en ambos lados de la frontera hispano-lusa, observaremos que los relativos a la flauta de tres orificios denominada *gaita* en Zamora y *fraitá* en Trás-os-Montes merecen especial atención en virtud de los frecuentes contactos transfronterizos que se verifican entre los ejecutantes de esta asociación instrumental perteneciente al amplio ámbito de la ejecución simultánea de aerófono y membranófono por parte de una misma persona (el músico sostiene el instrumento melódico con su mano izquierda, de cuya muñeca pende el tamboril que percute con la derecha)³.

Entre los estudios dedicados a este conjunto organológico en la franja occidental de la Península Ibérica destaca el de Alberto Jambrina Leal y José Ramón Cid Cebrián (1989), quienes concentran sus observaciones en un área perteneciente al primero de los seis focos geográficos que identifican en relación con estos instrumentos (el que denominan “Occidental”, coincidente en buena medida con el territorio del Antiguo Reino de León, que incluye a Zamora y Trás-os-Montes). Entre otros aspectos, especifican rasgos morfológicos del membranófono y el aerófono, afinaciones de éste, datos históricos e iconográficos, connotaciones simbólicas, referencias literarias y testimonios acerca de la pervivencia actual de esta práctica instrumental. Abordan además la especificación de los géneros musicales ejecutados (que clasifican de acuerdo con su estructura rítmica), datos y procesos vinculados con la construcción de la flauta, asociaciones instrumentales similares en otras áreas y regiones del mundo y algunas reflexiones de prospección, para pasar después a la presentación de comentarios sobre cada una de las piezas incluidas en el casete adjunto y de sus correspondientes transcripciones en pentagrama.

La flauta y el tamboril transmontanos son mencionados y descritos por varios textos portugueses, entre los que figura el de Barbara Alge, quien defendió en 2004 su tesis de maestría sobre los pauliteiros de Miranda do Douro (Alge 2004) y en un trabajo publicado en 2005 analiza principalmente las letras de los *laços* (piezas musicales que acompañan estas danzas y que en territorio español se denominan lazos) y menciona algunos de sus títulos (Alge 2005)⁴. Algunas transcripciones de toques de la zona ejecutados en flauta y tamboril son incluidos por Ernesto Veiga de Oliveira en su libro sobre los instrumentos musicales populares portugueses (1966/2000). Michel Giacometti y Fernando Lopez-Graça incluyen otras en su texto de 1981 (como la popular *Mirandum se fui a la guerra*) en su *Cancioneiro popular português* (Giacometti y Lopez-Graça

² Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto “Músicas tradicionales y populares de Zamora y Miranda do Douro: documentación, estudio, interpretación”, financiado por la Junta de Castilla y León (Referencia: VA023A10-1), del que he sido investigador principal.

³ “El instrumento recibe generalmente el nombre de *flauta*, y también se le llama con otros diversos nombres, como *gaita* en tierras de Salamanca y Cáceres, *chifla* o *flauta maragata* en León, *txistu* en el País Vasco, *flabiol* en Cataluña y Mallorca, y *chiflo* en el Alto Aragón. También se la llamó *xipla* en Asturias, *silbu* en Cantabria y *pito* en Galicia y en Burgos”. MANZANO, M. “Dulzaina, gaita y flauta, tres instrumentos populares. Breve estudio introductorio a una colección de ‘Músicas nuevas para instrumentos viejos.’” <http://www.miguelmanzano.com/pdf/DULZAINA_FLAUTA_Y_GAITA.pdf> (consultada el 20-10-2012). En dicho artículo se presentan otros datos de interés sobre la presencia de esta asociación instrumental en los estudios de folclore musical español, las principales afinaciones de la flauta y otros temas relativos a la práctica que se verifica a ambos lados de la frontera hispano-portuguesa.

⁴ “Laço: música ejecutada para acompañar la dança dos paulitos (presente en el distrito de Bragança, pero principalmente en la zona del planalto mirandés –Miranda do Douro, Vimioso y Mogadouro). Suele estar basada en una canción, romance u oración con texto portugués, mirandés o castellano, que sirve como recurso para memorizar la coreografía. Algunos de estos laços son compartidos con melodías de la provincia de Zamora.” (Alge 2010). Salvo indicación contraria, las traducciones son de mi autoría.

1981).

Probablemente sea el parámetro de la organización tonal⁵ el más estudiado en los repertorios de flauta y tamboril. El análisis modal aplicado por Miguel Manzano en muchos de sus escritos es paradigmático del enfoque aplicado mayoritariamente a las melodías tradicionales castellanas, ya que ha sido tomado como modelo por varios autores. El parámetro de la articulación temporal también ha merecido estudios, como el dedicado por Luis María Martín Negro y Victoriano Santiago Comisaña (2002) a la rítmica de las tierras de Aliste, Tábara, Alba y Trás-os-Montes (un tratado de percusión tradicional, como lo denominan sus autores, que incluye repertorios interpretados por la flauta y el tamboril)⁶.

También los géneros musicales han sido observados y especificados en varias ocasiones por estudiosos como Manuel García Matos, quien en su *Lírica popular de la Alta Extremadura* (1944) analiza las melodías para flauta de tres agujeros y tamboril, clasificando éstas en tres grupos: bailes, dantas y tocatas varias.

En contraste con esta presencia bibliográfica, la forma musical parece ser el aspecto menos analizado en estos repertorios⁷, más allá de las referencias que encontramos en textos como el ya citado de Jambrina y Cid o el elaborado por María José Ruiz Mayordomo y Gemma Salas Villar en el *DMEH* (2001) sobre las danzas de palos y los lazos que acompañan su práctica en España. También Antonio Martín Ramos (inédito), en su trabajo de investigación recientemente defendido en la Universidad de Valladolid para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, proporciona interesantes descripciones acerca de la música y la coreografía de las danzas de palos en la localidad zamorana de Almaraz de Duero (el autor elabora una notación para los movimientos y desplazamientos de los danzantes y además los especifica debajo del pentagrama en las transcripciones musicales de lazos que presenta, con lo que se obtiene una idea de la correlación entre los aspectos musicales y coreográficos). En su *Cancionero Analítico de Moralina de Sayago (Zamora)*, Luis María Martín Negro (2000) incluye en las fichas analítico-descriptivas que elabora para cada pieza la constitución morfológica general de éstas, utilizando números romanos para indicar las secciones de la estructura y letras para los motivos que las constituyen. En cuanto al ámbito portugués, la macroestructura musical de los *laços - introdução, secção principal, conclusão*- es señalada, por ejemplo, por Barbara Alge y Margarida Moura (2010) en la voz “dança dos paulitos” de la EMPXX (*Enciclopédia da música em Portugal no século XX*)⁸. Un ejemplo de taxonomía que aborda este parámetro de la construcción musical en un área geográfica distinta pero relativamente próxima a la que nos ocupa es el subcapítulo “Formas y estructuras de desarrollo melódico” del *Cancionero Leonés* (volumen 1, 1988), en el que Miguel Manzano especifica los distintos tipos de organización formal del repertorio analizado e identifica cuatro tipos de estructuras: simples, compuestas, con estribillo imbricado en la estrofa y especiales (el autor utiliza la terminología más frecuente para este tipo de descripciones analíticas: inciso, miembro, frase).

Sin embargo, ningún autor ha abordado el parámetro fraseológico de este repertorio desde el punto de vista de la constitución de la forma en relación con el pensamiento musical que la genera. A este aspecto está dedicado el presente texto, en el que se aborda una descripción analítica que, si bien en principio guarda similitudes con las propuestas elaboradas por estos

⁵ Utilizo este término en su acepción más amplia: la relativa a las alturas o frecuencias de una melodía, independientemente del sistema al que ésta pertenezca.

⁶ Cabría agregar las referencias didácticas, como las que se encuentran en Internet; por ejemplo, *Flauta y tamboril. Iniciación a la práctica instrumental*, de Ángel Domínguez Morcillo (<<http://www.tamborileros.com/pdf/tamboril%20y%20flauta%20%20iniciacion%20a%20la%20practica%20instrumental.pdf>>), página en la que ha depositado contenidos Juanma Sánchez.

⁷ Cabe señalar que “Formas” es uno de los apartados incluidos por Pilar Barrios en la ficha correspondiente al análisis analítico-musical de géneros en su “Clasificación general que engloba la expresión musical de tradición oral”.

⁸ Conviene recordar que a menudo la melodía de estas danzas es ejecutada por la gaita de foles mirandesa.

autores, pretende dar un paso más hacia la hermenéutica del pensamiento que origina las estructuras musicales. Entre los referentes de este trabajo figura la monumental *Fraseología* escrita por el musicólogo argentino Carlos Vega hace más de medio siglo como “ciencia teórica de las ideas musicales, especialmente atenta al aspecto rítmico” (1941: 16), en la que se disponen las versiones escritas de piezas musicales de repertorios culto y popular de acuerdo con lo que el autor considera como “frases”: unidades de pensamiento musical compuestas por una porción capital y otra caudal, es decir, unidades dinámicas integradas por un impulso y un apoyo. Se trata de una entidad básica del discurso sonoro organizado que ha recibido distintos nombres en los diferentes estudios que se le han dedicado, entre los que destaca el de Cooper y Meyer publicado en 1960.

En posteriores trabajos, Vega aplicó esta perspectiva al análisis de músicas tradicionales de la Argentina articuladas sobre tales principios (que denominó “leyes de forma”), lo cual recibió algunas críticas y ampliaciones. En mi tesis doctoral de 1994 (Cámara de Landa 1999: 148 y ss.), dedicada a cantos del Noroeste argentino denominados principalmente coplas o bagualas, apliqué este criterio básico de observación de las unidades dinámicas de las melodías, pero modificando la terminología al intentar aproximarme a la conceptualización *emic*, para lo cual denominé “frase” a “un segmento melódico que desarrolla un pensamiento musical” -hasta aquí en coincidencia con Vega- “delimitado por pausas que por lo general coinciden con tomas de aire por parte de los cantores” (aquí reside la diferencia, puesto que ningún cantor de estos géneros aceptaría aplicar este rótulo a una unidad dinámica mínima). Asimismo, utilicé herramientas analíticas desarrolladas por Constantin Brăiloiu –transcripción sinóptica- y Nicolas Ruwet –transcripción paradigmática- y posteriormente aplicadas por varios etnomusicólogos al estudio de las músicas sometidas a improvisación (Cfr. Lotar-Jacob 1987), para analizar los repertorios interpretados en el clarinete idioglota denominado erke en Bolivia y erkencho en la Argentina y los de la trompeta natural transversa denominada corneta o caña en el primero de estos países y erke en el segundo (Cfr. Cámara de Landa 1995).

Hasta el presente, no parecen haber surgido propuestas de análisis musicológico dirigidas a identificar este tipo de principios generadores de forma musical –los que conducen a estructuras proporcionales o a géneros improvisados- de una manera más efectiva que los elaborados por Vega, Brăiloiu, Ruwet o Cooper y Meyer. Por este motivo a comienzos de la pasada década me limité a aplicar una serie de enfoques derivados de combinaciones de estas propuestas -o de sus aplicaciones a música improvisada- a los distintos repertorios musicales que conviven durante la celebración del carnaval en algunas localidades de la zona denominada altojujeña (Quebrada de Humahuaca y áreas de la Puna de la provincia argentina de Jujuy) y que están basados en distintos tipos de microforma y macroforma, dependientes de los usos que reciben y las funciones que desempeñan (Cfr. Cámara de Landa 2006). El siguiente cuadro sintetiza la presencia de distintos tipos de constitución formal de los repertorios interpretados durante el carnaval en esta zona (también se especifican los sistemas tonales empleados) y remite a los enfoques analíticos –similares pero no iguales- que apliqué a los distintos géneros para alcanzar objetivos ligeramente distintos en cada uno de ellos (principios de constitución extemporánea de la micro y la macroforma en las erkenchadas, reiteraciones *ad libitum* de segmentos formales cerrados y no variados en su longitud en los carnavaletos y huaynos, dinámica de yuxtaposición de coplas según condicionantes extramusicales, constricción de las estructuras coreográficas cerradas sobre las literarias y musicales en las danzas amatorias).

GÉNERO	MICROFORMA	MACROFORMA	SISTEMA DE ALTURAS
erkenchada	abierta	abierta	principalmente trifónico
Anateada, saltadito	abierta	abierta	pentatónico o heptatónico
copla	cerrada	abierta	principalmente trifónico
Huayno, carnavalito	cerrada	abierta o cerrada	principalmente pentatónico
takirari	cerrada	cerrada	principalmente heptatónico
Danzas amatorias (bailecito, Chacarera, cueca,gato, zamba...)	cerrada	cerrada	heptatónico

Este enfoque analítico, además de identificar en los géneros musicales sus distintos tipos de microforma y macroforma (entendidos respectivamente como la constitución de los componentes de una pieza y la manera en que éstos se organizan para conformarla), permite detectar los modos de pensamiento generador de estructuras sonoras organizadas e incluso aventurar hipótesis sobre su procedencia. Es lo que intenté en un artículo reciente dedicado al violín en la música tradicional del Chaco boliviano y el Noroeste argentino (Cámara de Landa 2011), en el que pude identificar la convivencia de dos tipos de estrategias constructoras de forma musical que responden a dos modos distintos de pensamiento y cuyas respectivas procedencias parecen radicar en Europa y América prehispánica, respectivamente. Reproduzco a continuación una síntesis de los rasgos adjudicados a ambos principios morfogénicos, porque será objetivo de las descripciones analíticas incluidas aquí comprobar si se verifican en ellas ambos tipos de principio generador de forma musical:

1. Euro-docto-occidental⁹: Esta modalidad de pensamiento musical revela una procedencia europea, ya que fue utilizada en dicho continente por compositores de distintas escuelas (principalmente las que se desarrollaron durante la segunda mitad del siglo XVIII, si bien su gestación y vigencia son muy anteriores) y se expandió por Occidente primero y por el resto del mundo después (a través de diversos procesos de difusión que no es el caso comentar aquí). Su principal característica es el uso del sistema tonal que se gestó en Europa a lo largo de varias centurias para culminar durante el período barroco y atravesar una serie de ampliaciones y extensiones que terminarían por agotarlo (al menos en la mentalidad creativa de los compositores académicos de comienzos del siglo XX)¹⁰. De acuerdo con este rasgo, las cadencias melódicas respetan las jerarquías y funciones armónicas (tónica, dominante, subdominante). Tiende a manifestarse a través de la yuxtaposición de segmentos de igual duración que revisten funciones dinámicas complementarias, puesto que la primera conduce a un grado de la escala cuya inestabilidad la convierte en antecedente o pregunta a la que responderá la segunda o consecuente. Esta proporcionalidad (que los teóricos han denominado “cuadratura formal”) suele reproducirse en los otros niveles de la estructura (la composición de las hemifrasas en el inferior y la sucesión de frases en el superior). Este tipo de pensamiento formal recurre

⁹ Acuño esta expresión a partir de la similar “euro-culto-occidental” (*euro-colto-occidentale*) propuesta por Diego Carpitella en diversos textos de su autoría.

¹⁰ En algunas piezas del repertorio aparecen vestigios modales que probablemente hayan sufrido una aclimatación local, como es el caso del sistema que Vega denominó “Cancionero pseudolidio menor” y en el que coexisten el modo de re con el menor. Sobre este punto, véase Vega 1944 y Cámara de Landa 2006.

exclusivamente al ritmo isócrono (es decir, basado sobre una pulsación regular, los “tiempos” musicales) de subdivisión binaria o ternaria (las ambigüedades entre ambos tipos son frecuentes en la zona) y acentuación con periodicidad regular en unos casos e irregular en otros (heterometrías o cambios de compás similares a los que encontramos a menudo en los géneros del tipo huaino). Desde el punto de vista de la macroforma o combinación de componentes formales encontramos dos posibilidades: la cerrada (formada por segmentos que deben alcanzar duraciones preestablecidas y repetirse un número de veces prescrito e invariable para responder a las coreografías establecidas y conseguir que la pieza pueda ser bailada) y la semiabierta (que respeta la construcción cuadrada o proporcional de preguntas y respuestas pero cuyos componentes admiten ser reiterados un número indefinido de veces)¹¹.

2. Aborigen americana¹²: Se articula sobre ritmo isócrono o heterócrono (vocablo con el que indico los pulsos irregulares presentes en las tonadas que imitan al homónimo género vocal) y en el primer caso se construye a partir de componentes formales breves (generalmente motivos de cuatro tiempos de duración) que son alternados de manera regular o irregular y que en muchos casos son sometidos a distintos modos de transformación (generalmente microvariaciones, es decir, cambios que sólo afectan a algunos de sus pies¹³ y no modifican su duración total).

Principios de pensamiento musical morfogénico

1. Euro-docto-occidental

1.1. Forma cerrada (danzas amatorias)

1.2. Forma semiabierta (villancicos, adoraciones, géneros del huaino)

2. Aborigen americano. Formas semiabiertas (puntos y toques que respetan principios de sucesión de segmentos formales)

¹¹ Ambos tipos de lógica constructiva son identificados en el repertorio para flauta y tambor en las islas Pitiusas por Jaume Escandell en su tesis doctoral defendida recientemente en la Universidad Autónoma de Barcelona. El análisis de repertorio le permite identificar lo que denomina lógicas estructurales en la organización del ciclo de repetición de las secuencias de elementos que conforman cada toque: “La organización del ciclo de repetición puede obedecer a dos modelos básicos de funcionamiento, que aquí he denominado de organización fija y de organización flexible según la distinta manera de realizar la compartimentación del discurso. Así, el primero se caracteriza por la partición de la secuencia musical en porciones de extensión fija y a menudo de construcción simétrica, además de emplear perfiles melódicos con curvas bien definidas y de conducción clara. Es una disposición propia de las melodías vocales y coincide con los modelos de construcción melódica más habituales en la música europea de los dos o tres últimos siglos. En el segundo, en cambio, la secuencia melódica se organiza en segmentos de extensión diferente, sin simetría, algunos de los cuales pueden presentar procesos flexibles debidos a la reiteración variable del propio segmento o de una porción de éste, al tiempo que las configuraciones melódicas, en general, son más cortas, más ornamentadas y con una direccionalidad mucho menos previsible” (Escandell, inédito: 341).

¹² Pese a los malentendidos que pueden surgir con el uso de este vocablo, lo prefiero a otros posibles (como local, indígena o prehispánico).

¹³ Configuraciones de un pulso de duración.

Forma musical en la flauta transfronteriza

Llegados a este punto nos preguntamos por los principios generadores de forma musical en los repertorios para flauta de tres agujeros y tamboril en la zona transfronteriza de Zamora y Trás-os-Montes. ¿Responden a la lógica de complementariedad entre segmentos que funcionan respectivamente como antecedente y consecuente al acumular el primero una tensión dinámica que se ocupa de descargar el segundo hacia una situación de reposo? ¿Se presentan formas exclusivamente cerradas? ¿Existen géneros sometidos a improvisación o que presentan algún grado de aleatoriedad en su macroforma (reiteración indefinida de segmentos, alteración del orden de éstos en reiteraciones de sección o cualquier otro procedimiento similar)? La transcripción de una serie de piezas pertenecientes a estos repertorios permitirá observar sus características formales, lo cual debería aligerar el camino para intentar en un futuro responder a estas preguntas.

En el trabajo de Jambrina y Cid citado (1989), los autores proporcionan en un cuadro los sonidos que producen la flauta portuguesa y la zamorana en sus distintas variantes. La zamorana facilita la producción de melodías en modos “menores”, es decir, con el tercer grado de la escala a distancia de tercera menor del primero, mientras que en la mirandesa –es decir, de Miranda do Douro, en Trás-os-Montes- esta distancia suele ser mayor, por lo que las melodías se articulan sobre modos que, aceptando la misma licencia, podríamos denominar “mayores” (en plural y con comillas). Si bien no se afronta aquí el análisis modal de las melodías, la transcripción de las mismas en pentagrama –sin signos diacríticos, ya que las diferencias microinterválicas de afinación no afectan al parámetro formal- y la observación de las funciones cumplidas por los distintos sonidos en la conformación de la estructura son operaciones necesarias para detectar las características de ésta.

Presento a continuación las transcripciones correspondientes a las piezas grabadas y publicadas en dos recopilaciones sonoras por Mário Correia, a quien agradezco el haberme facilitado estos y muchos otros materiales de las colecciones de música tradicional de Trás-os-Montes que ha creado y sigue incrementando.¹⁴ Se trata de los siguientes (precedidos por la sigla con la que se indicarán los títulos que contienen):

TT: *Tamborileiros em Tradição.Terras de Miranda e de Sayago*. STMC 0325 (Colección: Sons da Terra. Tamborileiros 2). Se trata de una antología que presenta tamborileiros de ambos lados de la frontera hispano-portuguesa y por este motivo he tomado de la misma la mayoría de los ejemplos que siguen.

TR: *Tamborileiros da raia. Constantim Terra de Miranda. Moveros Terra de Aliste* STMC 03849 (Colección: Sons da Terra. Tamborileiros Tradicionais 3). Intérpretes: Virgilio Cristal (de Constantim, piezas 01 a 08) y Ángel González Fernández alias “Tío Paris” (de Moveros, piezas 09 a 16). También esta antología fue priorizada a la hora de seleccionar ejemplos (por el mismo motivo que la anterior).

En la constitución de los segmentos que componen la forma musical, sus respectivas *finalis* (es decir, la última nota de cada uno de ellos) desempeñan un papel de primer orden en la constitución de la función dinámica (para cuyos dos elementos adoptamos la frecuente

¹⁴ Puesto que no es mi intención analizar aquí la relación entre estructuras coreográficas y musicales, remito a youtube, donde es posible visionar numerosos ejemplos de danzas de palos de ambas provincias, algunas de las cuales corresponden a las melodías consideradas en este artículo. Cfr, por ejemplo, el pasacalhes de Constantim interpretado por Aureliano Ribeiro y La Çaramontaina en <http://www.youtube.com/watch?v=RV-Ru5XRX2o>. Agradezco a Mikel Díaz-Emparanza Almuquera haber pasado a programa Sibelius todas las transcripciones del presente artículo

denominación de antecedente y consecuente). A riesgo de describir rasgos obvios, recordaré que el I grado de la escala implica reposo, mientras que los grados II, IV, V superior, VI y VII indican normalmente tensión (en algún caso, como en el final de la frase "B" de TT13, el V puede constituir un final del tipo de la "semicadencia", es decir, cerrar un segmento formal manteniendo tensión y enlazando con el comienzo del segmento siguiente). Los grados III y V inferior pueden indicar tanto tensión como reposo, de acuerdo con el contexto de la articulación melódica. Recordemos otra característica obvia: a menudo las reiteraciones de configuraciones rítmicas contribuyen a delimitar los segmentos formales y a fijar sus funciones.

TT.01- Célio Pires: Las Hortinhas

re=reb
♩ = 132

7 **A**

15 1. 2. **B**

24 1. 2. **C**

32 1. 2. **D**

41 1. 2.

48

56 variantes:

1 2 3 4 5 6

Esta pieza presenta la sucesión irregular de cuatro frases musicales estructuradas según la lógica de pregunta y respuesta:

“A” dura 8 compases o acentos (10 si contabilizamos la prolongación del sonido final) y cuenta con cuatro incisos: un antecedente de 2 compases repetido tres veces (la segunda con microvariación, es decir, variación inferior a un pulso de duración) y un consecuente que también dura dos acentos: "A" (8+2) = a1 (2) – a'1 (2) – a1 (2) – a" (2+2)¹⁵. Todos parten del mismo sonido (II grado melódico) y presentan una sucesión ascendente del II al IV o V grados (por este motivo se señalan con la misma letra a) pero los tres antecedentes conducen al III grado melódico, mientras que el consecuente descansa en el I tras haber llevado la tensión a su máxima carga en el penúltimo sonido (V), lo que implica un típico final V-I¹⁶. Esto sucede a nivel de macroestructura (es decir, de la articulación de antecedente y consecuente en la frase), mientras que en el de la microestructura (composición de cada inciso) también se verifica la construcción basada en componentes complementarios: el comienzo en II grado (con regreso al mismo en los incisos impares y ascenso al V en los pares) indica una carga inicial de tensión que se resuelve en el sonido final (III grado, que en este sentido cumple una doble función: distensión interna en cada uno de los tres incisos iniciales, tensión externa en relación con los incisos siguientes).

“B” también dura 8 acentos (o 10 si contamos la prolongación del último sonido) y presenta dos semifrases de 4 compases cada una –es decir, hemifrasas- articuladas en dos incisos. En la primera semifrase el primer inciso descarga la tensión interna de ese segmento en el I grado de la escala y el segundo conduce al III (que en este caso funciona como generador de pregunta dinámica) mientras que en la segunda se repite el primer inciso y el segundo presenta una configuración inicial distinta al de los otros tres y descarga la tensión de toda la frase cumpliendo el salto final descendente V-I. Podríamos indicar esta conformación con las letras B (+2) = b1 (2) – b'1 (2) – b1 (2) – b2 (4+2). También podría escribirse la sucesión a-a'-a-b, por cuanto los tres primeros incisos presentan una configuración idéntica salvo en el sonido final mientras que el último se contrapone a ellos a través de una confirmación distinta al prescindir del pie de cuatro semicorcheas.

“C” dura 8 compases y presenta una conformación más claramente binaria: un antecedente c1 seguido de un consecuente c2. Ambos se diferencian sólo en sus caudas o notas finales: el antecedente conduce al III grado (tensión) y el consecuente finaliza en el I (reposo). Admite ser indicado de esta manera: C (8) = c1 (4) – c2 (4). En la repetición de esta frase se prolonga el sonido final, lo que aumenta la duración de C.

“D” presenta una configuración algo distinta: dura 20 compases (22 si se contabiliza el sonido final) y está formada por la yuxtaposición de un inciso de 4 acentos de duración: d1, que en realidad es una variante de c1 que articula grupos de semicorcheas (lo que se suele denominar variación ornamental), que concluye también en el III grado y es repetido antes de dar paso a d2, que presenta nuevo material melódico y podría ser considerado como frase al contar con dos componentes respectivamente generadores de tensión (III grado) y reposo (I); el primero de estos segmentos se repite y el segundo responde concluyendo con el salto descendente V-I. La fórmula sería: D (20+2) = d1 (4) – d1 (4) – d2 (4) – d2 (4) – d'2

¹⁵ Los números arábigos indican duración; (2) indica 2 compases o acentos. Las comillas en superíndice de las letras indican microvariantes (a, a', a"...).

¹⁶ Al no existir superposición de sonidos, estos números romanos siempre indican grados de la escala y refieren al comportamiento melódico.

(4+2).

Estas frases se presentan según el siguiente orden en la pieza: A-B-C-B-D (la secuencia se repite completa).

La descripción detallada de esta articulación formal responde a la necesidad de evidenciar la clara y permanente aplicación del principio de complementariedad binaria propia del pensamiento que en el análisis de toques tradicionales de violín en Bolivia y Argentina identifiqué como de procedencia europea. Continuar las descripciones con este nivel de exhaustividad conduciría a un texto largo y de tediosa lectura, por lo cual me limitaré a presentar transcripciones y comentar algún rasgo de las mismas, con la intención de confirmar la pertenencia del repertorio al mismo tipo de principio constructor de forma o identificar la presencia de otro (o de alguna variante significativa del mismo).

TT.02- Javier Alves: La Coronella

re=re

A ♩ = 76

6

B

12

C

17

D **E**

23

F

F'

G

variantes:

1 2 3 4

Más allá de la presencia de rasgos que no es pertinente comentar aquí (como la presencia de cambios de compás, la subdivisión ternaria del pulso en lugar de binaria o la escala, que no es “mayor” o en modo de sol como buena parte de las piezas mirandesas, sino que responde a una modalidad “menor”, más frecuente en Zamora¹⁷), se constata la presencia de una estructura que también responde a la lógica de complementariedad:

“A” (12): antecedente a1 (4, final en V superior) + consecuente a2 (4, final en V inferior) repetido (lo que suma 8 compases).

“B” (4): antecedente b1 (2, final en II) + consecuente b2 (2, final en I), se repite completa.

“C” (2): antecedente c1 (1, final en VII) + consecuente c2 (1, final en I), se repite completa.

“D” (2): antecedente d1 (1, final en II o V) + consecuente (1, final en V inferior)¹⁸.

“E” (2): antecedente e1 (1, final en II) + consecuente e2 (1, final en V inferior).

“F” (8): antecedente f1 (4, final en IV) + consecuente f2 (4, final en I)

“G” (8): antecedente g1 (4, formado por g1.1, 2, final en V inferior + g.1, 2, final en V) + consecuente g2 (4, formado por g2.1, 2 + g2.2, 2, ambos con final en V inferior).

En concordancia con la constitución de toda la pieza, tanto g1 como g2 están formados por dos sub-incisos en relación de complementariedad (antecedente–consecuente). La macroforma alterna estas frases –o incluso partes de alguna de éstas– de manera irregular. Por ejemplo, el consecuente a2 de “A” aparece entre algunas otras frases. Es probable que en esta libertad de elección de componentes de la forma resida la capacidad en parte “improvisatoria” del intérprete.

¹⁷ En final descendente hacia el V grado inferior de algunos incisos y frases permitiría sugerir la existencia de una conmixtura con el modo de mi; pero no es ésta la sede para discutir tal posibilidad.

¹⁸ Lo cual, como en el caso de A, parece constituir un compromiso con el modo de mi. Sin embargo, prefiero respetar los acentos e intervalos internos de la pieza considerando el eje tonal en la nota re. Bajo ambas ópticas la forma musical sigue presentando una lógica de funciones complementarias.

TT.03- Aureliano Ribeiro: Rebola a Bola

re=re
♩ = 92

7 4ª vez

12 B'

16 Coda

variante:

A partir de esta pieza (que, como algunas de las siguientes del CD, presenta forma biseccional) ya no indico los incisos de las frases en las transcripciones (sí en las fichas analíticas).

“A” (4): antecedente a1 (2, final en VII) + consecuente a2 (2, final en I), repetida varias veces¹⁹.

“B” (4): antecedente b1 (2, final en VII) + consecuente b2 (2, final en I). La constitución de esta frase es algo distinta a las aparecidas hasta ahora: el primer segmento de b1 podría denominarse “cerrado”, ya que consiste en un ascenso del V inferior al I seguido de una bordadura superior de este grado a distancia de tercera, mientras que el segundo b2 sería “abierto” al reiterar el diseño rítmico de b1 pero conduciendo la melodía al VII grado, que

¹⁹ En todos los análisis el género femenino (“repetida”) alude a la frase y el masculino (“repetido”) al inciso o miembro de frase.

es el que genera la tensión. Además, "B" se repite con variante en su segunda parte (lo que la convierte en B'). También "A" presenta variante en la última repetición de una de sus series de apariciones.

TT.04- Angel Peña: La Molinera

re=re
♩ = 72

11

17

5

26 variantes:

1 2 3

Particularidad de esta pieza es que sus dos frases están conformadas por incisos fuertemente cohesionados (es decir, no finalizados en sonidos de mayor duración o seguidos de pausas), lo que proporciona una sensación de continuidad a las mismas. Los acentos parecen coincidir con el pulso, por lo que se la presenta transcrita en compás de 3/8. La prolongación del sonido final convierte a "A" en frase de 8 compases (si bien la articulación de sonidos permitiría considerar que su duración es de 6 acentos). Como sucede a menudo en el repertorio interpretado por la flauta de tres agujeros, las variantes suelen ser producto de diferencias en el soplo y no siempre son voluntarias.

"A" (6 + 2): a1 (3, final en V superior) + a2 (3 + 2, final en I) repetida, la segunda vez se omiten los 2 de prolongación.

"B" (11): b1 (4, final en I, o sea, de tipo "cerrado") + b2 (6 + 1) Al ser b1 de tipo cerrado, b2 desarrolla un perfil en arco en el que el ascenso del I al V grados constituye una suerte de pregunta a la que responde el descenso al I.

TT.05- Ângelo Arribas: A Vila de Sendim

re=re#
♩ = 88

1. 2.

6 1. 2.

11 variantes:
1 1' 2 3

"A" (4): antecedente a1 (2, final en II) + consecuente a2 (2, final en I).

"B" (4): antecedente b1 (2, final en II) + consecuente (2, final en I).

Ambas frases presentan algunas microvariaciones en las repeticiones.

TT.06- Angel Marcos: Jota/Fandango de Muga

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/8 time signature. The tempo is marked as ♩ = 76. The piece is divided into sections A and B. Section A (measures 1-8) is marked 're=re'. Section B (measures 9-26) includes first and second endings. The 'variantes' section (measures 27-28) offers two alternative endings for the final phrase.

"A" (8): antecedente a1 (4, final en V superior) + consecuente a2 (4, final en V inferior), se repite 3 veces.

"B" (20+2): antecedente b1 (4, final en III) + consecuente b2 (4, final en III, repetido + 4 final en I, repetido y con final prolongado). Este consecuente propone un "falso final" que repite el del antecedente en sus dos primeras apariciones –manteniendo así la tensión- para descender a un "final verdadero" en la tercera y la cuarta, lo cual permite prolongar la frase sin traicionar su constitución basada en la complementariedad de funciones (pregunta-respuesta)²⁰.

²⁰ Es posible constatar algunas diferencias en la versión de esta jota interpretada por Luis Antonio Pedraza en <http://www.youtube.com/watch?v=5gcgrPSIEqY>

TT.07- Abílio Topa: Nós tenemos muitos nabos

re=reb
ad libitum

♩ = 96

3

A

5

1.

2.

1.2.

3. D.C.

I: El instrumentista emite un breve diseño introductorio en ritmo heterócrono (o “libre”) sin acompañamiento de membranófono, a la manera de los que caracterizan a muchos toques de *gaita de foles*. Como sucede en otras piezas consideradas aquí, la afinación de esta flauta es aproximadamente un semitono inferior a la altura transcrita (que, por comodidad de lectura y para facilitar comparaciones, se mantiene en re en lugar de re bemol). Tanto este aspecto como otros (ornamentación, detalles de la melodía) no son relevantes en el presente análisis de los procedimientos formales.

"A" (4): antecedente a1 (2, final en VI) + consecuente a2 (2, final en III), cohesionados. Se repite una vez.

"B" (2): antecedente b1 (1, final en V) + consecuente b2 (1, final en III), cohesionados. Se repite 2 veces. El descenso del VI al III cumplido por esta frase la convierte en una suerte de apéndice de la anterior (que desciende desde el I agudo hasta el III). Esta insistencia en utilizar el III grado como sonido final induciría a pensar en la existencia de una escala que comenzase en dicho punto –lo que indicaría la presencia de un modo de mi- si no se hubiera producido la aparición del diseño introductorio que establece las pautas tonales al afirmar las funciones del I y del V grados²¹.

²¹ Debe recordarse que estoy utilizando el término “tonal” en sentido amplio, es decir, para indicar la organización de alturas.

TT.08- Tomás Marcos: Jotas sayaguesas

A sol=sol
♩. = 72

B

"A" (4): antecedente a1 (2, final en VII) + consecuente a2 (2, final en I). Se repite.

"B" (4): antecedente b1 (2, final en VII) + consecuente b2 (2, final en I). Se repite 2 veces.

Coda (1): repercusión del I grado.

Como sucede en muchos otros casos, b1 está formado por 2 sub-incisos isorrítmicos (es decir, constituidos por la misma sucesión de valores de duración, si bien el segundo recibe un ornamento).

TT.09- Célio Pires: Las Rosas

re=re ↓
♩ = 132

A

B 1. 2.

C §

D 3. ϕ

E D.C. al §

F

50

57



"A" (11): a1 (3, final en I) + a2 (4, final en I) + a3 (2, final en I) + f (2, final en II).

"B" (4 repetida + 5): b1 (2, final en II) + b2 (2, final en II), repetida + x (1, final en I) repetido dos veces + f (2, final en II).

"C" (8): c1 (2, final en IV) + c'1 (2, final en III) + x' (1, final en I) repetida 4 veces.

"D" (18): d1 (3, final en I) repetido con final microvariado + d2 (4, final en I) repetido + d3 = a3 (2, final en I) + f (2, final en II).

"E" (8): e1 (2, final en I agudo) + e'1 (2, final en I grave) repetido + e2 (1, final en V) repetido.

"F" (30): f1 cerrado (4, final en I) + antecedente f2 (2, final en III) + consecuente f3 (2, final en I) + f4 cerrado (4, final en I) + antecedente f5 (4, final en II) + consecuente f6 (4, final en I) + f7 cerrado (4, final en I) + f8 cerrado (2, final en I agudo) + f9 cerrado (2, final en I) + f10 cerrado (2, final en I).

Esta pieza (que, como sucede con algunas otras del repertorio, admitiría ser transcrita en un compás aditivo de 3+2+2 tiempos pero que se transcribe en metro binario por comodidad de lectura y porque la articulación rítmica es ligeramente ambigua) presenta una forma más original que las anteriores, con una serie de recurrencias parciales y asimetrías internas. La presencia de incisos cerrados (que conducen al I grado) es complementada por la aparición de una fórmula (denominada aquí f) que conduce al II (grado de tensión), lo que facilita su encadenamiento con la frase siguiente al evitar la sensación de reposo. Tal conformación, si bien no se evade de la alternancia de antecedentes y consecuentes, tiende a ponerlos en discusión -motivo por el cual algunos no son señalados en el esquema- al convertir una aparente respuesta -motivo final- en pregunta. La tentación de pensar que nos encontramos ante un caso de improvisación se disipa al comprobar que la reiteración de frases no las modifica (es decir, el intérprete las ejecuta siempre de la misma manera). Sin embargo, podría tratarse de una situación en parte similar a la que describe Giuriati (1985) en relación con la tarantella de Montemarano, en la que el músico cuenta con una serie de frases musicales que encadena de manera libre. Sería necesario grabar la pieza al mismo ejecutante en otra ocasión para observar si alterna las frases sin respetar un orden preestablecido. La frase final es en realidad una larga secuencia de breves incisos. Quedaría, por lo tanto, abierta la cuestión de que se trate de un caso de lo que podríamos denominar como primer nivel de improvisación (la libre alternancia de segmentos formales sometidos a eventuales

microvariaciones o no variados en absoluto). Sin embargo, otras versiones de esta pieza confirman que los intérpretes alternan una serie de frases cerradas con un ligero grado de libertad (es decir, en algún punto de la cadena, la yuxtaposición de frases puede cambiar). La afinación del do es sumamente ambigua (lo cual no afecta al parámetro que estamos considerando). La macroforma de la ejecución presentada en esta grabación es: A-B-C-D-C-E-D-B-C-D-B-E-F.

TT.10- Javier Alves: Brincao de Cerezal

re=re
♩ = 138

6

10

1.2. 3. 3

"A" (4): antecedente a1 (2, final en V) + consecuente a2 (2, final en I).

A' (4): antecedente a'1 (2, final en V) + consecuente a'2 (2, final en I).

"B" (6): b1 cerrado (1, final en I) + b2 cerrado (1, final en I), repetida 2 veces.

B' (2) codal: b'1 (1, final V) + b'2 (1, final I).

TT.11- Ângelo Arribas: La lhoba parda

re=re#

A ♩ = 120

1 2

5

variantes:

1 2

"A" (12): a1 cerrado (4, final en I) + a2 cerrado (4, final en I) repetido.

Esta pieza monofrásica parece alternar dos incisos cerrados, pero el primero –a1- está formado por dos sub-incisos en relación de complementariedad (comparten el *incipit* o comienzo mientras sus caudas o finales conducen respectivamente al III y al I grado). Algo similar sucede con el segundo inciso –a2-, cuyo primer sub-inciso carga tensión en el IV mientras el segundo la descarga en el I. Podrían ser considerados como frases breves de constitución binaria regida por la regla de complementariedad funcional que venimos observando en el repertorio. Una vez más, sólo se señalan algunos de los ornamentos y microvariantes, puesto que el análisis se centra en la identificación de la forma musical.

TT.12- Angel Peña: Para ser tamborileiro

re=re

A ♩ = 104

1. 2. **B** 5 3

B'

C 4

C' 4

D.C.

variantes:

1 2 3 4

"A" (12): antecedente a1 (4+2, final en II) + consecuente a2 (4+2, final en I), repetida con microvariantes (que podríamos denominar A').

"B" (13): antecedente b1 (4+2, final en VI inferior) + consecuente b2 (formado por b2.1, de 2+2 con final en V, + b2.2, de 2+1).

B' (14): antecedente b'1 (4+2, final en IV) + consecuente b'2 (formado por b'2.1, de 2+2, final en V, + b'2.2, de 2+2, final en I).

"C" (10): antecedente c1 (3+2, final en IV) + consecuente c2 (3+2, final en I).

C' (10): antecedente c'1 (3+2, final en IV) + consecuente c'2 (3+2, final en I).

Finales con sonido prolongado en todos los incisos. C' podría ser considerada "D". La pieza se repite completa. La irregularidad de duración presente en "B" (13 compases) es debida al acortamiento del sonido final (esto sucede también en la repetición, en la que también se acortan un compás los finales de b'1 y b'2.2). Es conveniente repetir que, como sucede en las otras piezas, es muy probable que en algún caso las microvariantes se produzcan por error en el soplo (recordemos que en la flauta de tres agujeros los sonidos se producen por combinación de soplo y digitación).

TT.13- Aureliano Ribeiro: Lá vem aurora

re=re
♩ = 132

A

1

5 **B**

10 **D.C.**

15 **variantes:**

1 2

"A" (8): antecedente a1 (4, final en V) + consecuente a2 (4, final en I).

"B" (8): antecedente b1 (4, final en II, formado por b1.1, 2, final en I + b1.2, 2, final en II) + consecuente b2 (4, formado por b2.1., 2, final en V la primera vez -probablemente por error de soplo-, final en II la segunda + b2.2., 2, final en V, lo que permite enlazar con a1).

TT.14- Tomás Marcos: Charro de Mayalde

re=re
ad libitum

$\text{♩} = 132$ **A**

3

B

8

14

21

I: De una manera similar a lo que sucede en TT.7, el instrumentista emite un breve diseño introductorio, a la manera de los que caracterizan a muchos toques de *gaita de foles* (sólo que en este caso existe isocronía, aunque no metro).

"A" (12): antecedente a1 (4+1 por final prolongado en V) + consecuente a2 (4+1 por el mismo motivo, final en I) repetido.

"B" (12): b1 cerrado (4, formado por antecedente b1.1., 2, final en IV + consecuente b1.2, 2, final en I) repetido²² + b2 (4, formado por 4 sub-incisos, de los cuales el primero y el tercero son iguales y que concluyen respectivamente en IV, III, IV y I).

²² En b1 se verifica un cambio de compás, de cuaternario a binario, debido a la modificación de la articulación de la melodía (que acentúa cada 2 pulsos en lugar de cada 4).

TT.15- Abílio Topa: Cirigoça

re=reb
ad libitum $\text{♩} = 152$

I: introducción isócrona y amétrica, sin acompañamiento del tamboril.

"A" (4): antecedente a1 (2, final en III) + consecuente a2 (2, final en I), repetida varias veces. Esto vale si consideramos que el breve diseño melódico se articula sobre tónica en sonido la (coincidente con la *finalis*). Si, en cambio, tenemos en cuenta la introducción (que desarrolla los seis primeros grados de la escala de re mayor) y el *incipit* ascendente la-re, podremos considerar que a1 termina en VII y a2 en V (lo cual no modifica el carácter complementario de ambos incisos).

TT.16- Tamborileiros de Fermoselle: Venimos de Santa Cruz

re=re

A ♩ = 76

11 **B** 1. 2. **C** 4

24 *tr*

36 1. 2. **D**

48 **E**

59

69 1. 2. 9 D.C. Coda

Se trata de una suite de piezas repetida sin variar su orden e interpretada por varios instrumentistas. La primera (con tónica re) presenta la siguiente forma²³:

"A" (12): antecedente a1 (4, final en II) + consecuente a2 (3+2, final en I), repetida (la segunda vez sin prolongar el sonido final).

"B" (4): antecedente b1 (2, final en VII) + consecuente b2 (2, final en I), repetida (la segunda vez con sonido final prolongado 2 compases).

La segunda (con tónica re):

"C" (8+2): antecedente c1 (9, formado por c1.1, 4, final en V grave + c1.2., 3+2 por sonido final prolongado, final en IV) + consecuente c2 (7+1, formado por c2.1, 2, final V + c2.2., 2, final IV + c2.3, 3+1, final I). El consecuente consiste en una progresión cuyo modelo, de 2 compases, se repite dos veces por grados descendentes (en la tercera aparición se prolonga con bordadura sobre el II grado y descenso al I).

"D" (7+2): en Fa mayor. Tanto el antecedente como el consecuente están formados por tres incisos isorrítmicos en progresión descendente. En el antecedente el modelo concluye en I, su primera transposición en VII y la segunda en VI pero agrega dos sonidos que descienden al IV confirmando la función de pregunta. En el consecuente el modelo (también isorrítmico con respecto al anterior) conduce al VII, su primera transposición al VI y la segunda al V con el agregado de dos sonidos que descienden al III, por lo cual todo el consecuente es una transposición a un grado conjunto descendente del antecedente.

"E" (16): antecedente e1 (8, final en VII) + consecuente e2 (8, final en III), repetida.

Tras repetir la suite de piezas completa, agregan una coda de 2 compases con el salto ascendente V-I.

²³ Con el objetivo de respetar la presentación de esta suite como pieza única en la grabación, se han indicado las tres melodías con letras sucesivas, si bien podría colocarse una "A" a la primera de cada una.

TR.01-Redondo

re=reb

A ♩ = 132

NONE

9

B

18

1. 2.

26 variantes:

1 2 3

"A" (14): antecedente a1 (4, final en III) repetido + consecuente a2 (6, final en I).

"B" (14): b1 cerrado (4, final en I) repetido + b2 cerrado (6, final en I).

La complementariedad se verifica dentro de cada inciso (a1, por ejemplo, consta de un ascenso directo del I al V y un regreso ondulante al III; ambos sub-incisos duran 2 compases)²⁴.

²⁴ Una versión distinta de esta pieza, interpretada por Alberto Jambrina, puede visionarse en http://www.youtube.com/watch?v=Vl3lo8fv_RQ

TR.02- Alvorada

re=re
♩ = 88

NONE

8 a a' 5 b b' 5 b'' 5

7 c c' c'' d d d' e

14 e f 6 f' 5 f'' g

20 g h

26 h 1. i

32 j j' j'' k' 3 k' 3

39 k' 3 c 2. 6

43 - 5

47 variantes: 1 2 (compás agregado) 3 6

La macroforma de esta pieza se articula a partir de la yuxtaposición de módulos de distinta duración (entre 2 y 9 tiempos), generalmente repetidos con microvariación y formados sobre la base de elementos del anterior: b, por ejemplo, comienza con el transporte de a' a la cuarta inferior, c toma la sucesión de valores del final de b'', cosa que sucede con d, mientras que e presenta nueva configuración rítmica pero se fusiona con d' por elisión (el re). Este modo de configurar la macroforma asegura la continuidad musical de una pieza que alterna incisos cerrados (a), abiertos (es decir, con función de antecedentes, como c) y de doble función (b es cerrado en sus dos primeras apariciones pero en la tercera se "abre" al IV). Algún inciso presenta la relación de complementariedad en sus sub-incisos (es el caso de h, cuyo antecedente concluye en II y su consecuente en I). El único punto de separación formal se presenta entre h e i en razón del cierre con la que termina el primero de ellos (el agregado del salgo ascendente V-I). A primera impresión parece tratarse de un caso similar al de *Las rosas* (TT.09), en el que el encadenamiento de segmentos admite cierto grado de libertad. Sin embargo, la repetición de una parte de la pieza (a partir de c) se realiza sin variación alguna (es decir, respetando la sucesión de los incisos y sus variaciones), lo cual nos indica que se trata de una macroforma cerrada (al menos en la versión que ejecuta este intérprete). En esta grabación la sucesión de incisos admite ser representada de la siguiente manera: a – a'–b–b'–b''–c–c–c''–d–d–d–e–e–f–f–f''–g–g–h–h (con cierre)–i–j–j'–j''–k–k'–c–c–c'–c''–d–d–d'–e–e–f–f'–f''–g–g–h–h.

TR.03- Vinte e Cinco Aberto

re=reb

A ♩ = 116

1 2

8 **B** 3 x4

15 5

21 3 3 3

27 variantes: 1 2 3

Tanto "A", que se repite 4 veces, como "B" están formadas por tres semifrases que a su vez se articulan sobre incisos complementarios. Podríamos hablar de dos secciones, A y B, formadas cada una por tres frases de tipo binario.

TR.04- Pasacalhes

re=re

A ♩ = 132

8

9

B

1. 3

2. 3

Coda

Las dos frases de esta pieza (cuyo ritmo presenta ambigüedad entre el binario y el quinario) se articulan sobre componentes complementarios (finales IV y I en el caso de "A"; III y I en el de "B")²⁵.

²⁵ Una versión colectiva de este pasacalhes de Constantim interpretada por Aureliano Ribeiro y el conjunto La Çaramontaina (donde se ve también a Alberto Jambriña) puede consultarse en <http://www.youtube.com/watch?v=RV-Ru5XRX2o>.

TR.06- Canedo

re=reb

A ♩ = 120

B

1. 2.

A'

1. 2.

Final

3 3 3 3 3 3

Como sucede con otras de repertorio, la forma de esta pieza está condicionada por la coreografía de la danza de palos que acompaña (lo cual en este caso es particularmente evidente porque la segunda frase, correspondiente a la escenificación de los oficios por parte de los danzantes, presenta una modificación de ritmo y tempo). "A" está formada por el antecedente a1 (4, final en II) y el consecuente a2 (4, final en I), fusionado con una fórmula de encadenamiento con la siguiente frase (1, final en II con calderón y silencio). "B", en cambio, presenta un módulo de 3 compases cerrado y repetido (la única microvariación se produce por presión de soplo), también en este caso seguido por una fórmula de un compás (pero ésta concluye en I). Tras la reiteración de ambas frases se presenta una coda "C" formada por tres incisos cerrados (final en I) de constitución binaria.

TR.07- Mirandum

re=reb

A ♩ = 116

7 **B** **A'**

14

22 **C** ♩ = 116

30

En la concatenación de frases de esta pieza, la primera se alterna en dos versiones (A y A', que concluyen en I y IV respectivamente) mientras que la segunda no varía ("B", con dos incisos cerrados). Pese a los dos tipos de finales de A y A', se advierte su carácter complementario con "B".

A la alternancia de "A" (que también aparece normal o variada) y "B", sigue una frase codal "C" (el silencio del tercer compás parece debido a un problema con la emisión de sonido). "A" se articula sobre segmentos con función complementaria, mientras que "B" es una suerte de llamada sobre el V grado que separa las sucesivas apariciones de A y A'.

TR.08- Madrugada

re=reb
♩ = 120

A

5 **B**

9 1.

11 2. 3 3

"A", de 8 compases, presenta dos incisos de 4 compases (el antecedente a1, que concluye en II, y el consecuente a2, cuyo final en V permite enlazar con la frase siguiente), ambos formados por sub-incisos. "B" presenta la misma duración y conformación (finales en V y I grados, respectivamente)²⁶.

²⁶ Al estar la grabación decapitada no es posible saber el orden de las frases; "A" podría ser "B" y viceversa.

TR.09- Tengo cinco duros

re=reb

A $\text{♩} = 112$ **B**

1

1

variante:

1

Más allá de las distintas interpretaciones que podamos dar a algunos ornamentos (por ejemplo, los del tercer compás; recordemos que no es mi intención anotarlos con extremo detalle puesto que no forman parte del objetivo de este texto), volvemos a encontrar una pieza basada en el principio de complementariedad, ya sea que consideremos a "A" y a "B" como dos frases autónomas que se alternan –siempre repetidas- o que las denominemos incisos de una frase única. En ambos casos, "A" constituye una suerte de antecedente (final en III) al que responde "B", que está formada por una pregunta y una respuesta coincidentes en sus *incipits* y divergentes en los finales (en III y I respectivamente).

TR.10- La Montarazza

re=reb

A ♩ = 116

1

5

2

3

variantes:

1

2

3

Una frase única "A", formada por cuatro incisos y repetida a lo largo de toda la pieza, asciende al VI grado (primera semicadencia) y desciende con ondulaciones deteniéndose en los grados V, IV y I.

TR.11- Jota Alistana

re=reb
♩. = 84

A

B

1 2 3

variantes:

1 la 2ª y 3ª veces 2 la 2ª y 3ª veces 3: se repite el compás anterior

Pieza bipartita cuya primera sección es una frase "A" de 4 compases con antecedente a1 (2, final VII) y consecuente a2 (2, final en I), siempre repetida, mientras que la segunda –"B"- es más larga -12 compases si se excluye la prolongación del sonido final- y consiste en una sucesión de incisos –algunos repetidos- con finales en VI, II, I (antecedentes los dos primeros y consecuente el tercero), VII, V, II y I (antecedentes los tres primeros, consecuente el cuarto). Sin escapar a la relación de complementariedad, la melodía de esta segunda sección (que acompaña las correspondientes evoluciones coreográficas de la jota) acumula tensiones que se resuelven sólo en dos puntos. La melodía es repetida integralmente varias veces.

TR.12- La Alboreada

re=reb

A ♩ = 112

1 2

9 **A'** 4

19 5

27

34 variantes:

1 2 3 y 5 4 ó

y salta al compás 2

Pieza articulada sobre la alternancia irregular de dos versiones de una frase (macroforma de esta grabación: A-A'-A'-A'-A-A'-A'). En ambos casos el antecedente concluye en el IV grado y el consecuente retorna al I. En todas las piezas interpretadas por Ángel González Fernández la afinación es aproximadamente un tono más grave de lo escrito. Como sucede en la melodía siguiente, los silencios no mantienen siempre la misma duración (motivo por el cual no señalo número de compases).

TR.13- Manolo mío

A re=reb
♩ = 84

B

variantes:

La frase "A" presenta dos incisos cerrados (el primero repetido) cuyas duraciones varían según la prolongación del sonido final. Los dos miembros de la "B" concluyen en I y V inferior respectivamente. Esto es válido si consideramos sol como tónica (según sugiere el inciso inicial de a, que consiste en un salto de cuarta ascendente hacia ese sonido seguido de una doble bordadura del mismo) y como final de los incisos de "A" y del primero de "B". Pero existe la posibilidad de considerar al sonido re (*finalis* de "B") como I grado, lo cual produce modificaciones de nomenclatura pero no de estructura formal. Ambas frases se complementan tanto en sus respectivas *finalis* como en la constitución rítmica y de alturas.

TR.14- Adelaida

re=reb
♩ = 120

8

9

13

D.C.

Melodía bipartita en la que el antecedente está formado por un sub-inciso cerrado (4 compases, final en I) seguido por otro abierto (4, final en V) y el consecuente – repetido- desciende al I con ondulaciones y puntos de detención parcial.

TR.15- Toque de Procesión

re=reb
♩ = 120

8

9

20

27

35

42

53

65

6

3

3

2

Esta pieza no responde a la lógica de complementarios (o, al menos, no lo hace de manera evidente como en la mayoría de los casos que hemos considerado). El músico tiene a su disposición tres módulos (a, b y c en la transcripción) que interpreta con microvariaciones (las comillas junto a las letras intentan reflejarlo) y alterna de manera bastante libre (lo cual parece corresponder a la función de acompañamiento de una procesión), si bien cada serie de módulos

iniciada después de una pausa comienza con el mismo (b). Es muy probable que otra grabación del mismo toque –incluso al mismo intérprete– arroje una sucesión ligeramente distinta de módulos. Tenemos aquí un caso de relativa improvisación que, si bien una vez más afecta a los componentes formales sólo en pequeña medida (recordemos que estamos considerando como microvariaciones a los cambios que afectan a uno o a lo sumo dos pulsos), evidencia un tipo de pensamiento generador de forma musical distinto al de las piezas basadas en la complementación de funciones dinámicas (generalmente explicitadas a través de la alternancia de antecedentes y consecuentes). Podría tratarse de un caso intermedio entre forma fija o cerrada y forma abierta o improvisatoria.

TR.16- La marcha Real

re=reb
♩ = 112

1

10

18 variante:

1

Si exceptuamos la prolongación del sonido final del octavo compás (que agrega otro), esta variación del himno nacional de España interpretada por flauta de tres agujeros respeta las proporciones de la melodía original, formada por un antecedente de 8 compases (final en V) y un consecuente repetido (final en I).

Conclusiones

Hasta aquí hemos constatado que los modos de pensamiento generador de forma musical en el repertorio tradicional de flauta y tamboril responden, en su inmensa mayoría, a la lógica que alterna segmentos de duraciones iguales o similares con funciones complementarias (antecedente y consecuente) a través de las cuales –valga la redundancia– se juega la dinámica morfológica de las piezas. Algunos ejemplares –los menos– parecen permitir un margen relativamente restringido de improvisación (en la alternancia de los segmentos formales, por ejemplo). Esta casuística ha sido sometida a la consideración de algún intérprete docente del instrumento, lo cual ha

confirmado esta observación, pero un mayor diálogo con quienes no han pasado por las escuelas de música tradicional tal vez arrojaría conclusiones más contundentes en lo relativo a la segunda posibilidad (tarea que por el momento queda pendiente y para la cual será útil someter los contenidos del presente artículo a los protagonistas de la tradición musical en la zona transfronteriza considerada).

La creatividad de los músicos, sin embargo, puede encontrar canales distintos de expresión tanto en este parámetro –el formal- como en los otros. No sorprende constatar que la expresión individual en este campo excede los límites propios del estilo elaborado en el medio tradicional y consolidado a través del tiempo por los principios estéticos y funcionales de la sociedad en la que se practican los repertorios que estamos considerando. A manera de ejemplo, deseo cerrar esta serie de transcripciones con una interpretada por el mismo músico que la abrió: Célio Pires²⁷.

Célio Pires: Riu Frezno

Flauta

(la 3º vez rallentando)

variante:

²⁷ Durante el transcurso de la investigación cuyos resultados dan contenido a este volumen, hemos documentado otras actividades de Célio Pires relacionadas con la música, como la construcción de instrumentos (que, espero, será argumento de algún futuro trabajo).

En *Ríu Fresno* es evidente la libertad formal con la que este creador desarrolla ideas melódicas que remiten a la vez a rasgos de la tradición local y a su inventiva individual. En este caso la estructura se articula a través de la concatenación de módulos cuya previsibilidad se ve gratamente desafiada por la originalidad. La impresión de vaguedad rapsódica o improvisación permanente que puede provocar la primera exposición de los materiales (articulados en dos secciones de duración desigual diferenciadas principalmente por el ámbito de frecuencias pero coincidentes en el uso de pulsos de subdivisión ternaria²⁸) se diluye durante la audición de las dos repeticiones de la pieza (que se ejecuta completa tres veces seguidas), ya que este rasgo confirma que se trata de una melodía fijada en la memoria y no sometida a variaciones. No se trata, entonces, de un caso de improvisación, sino de libertad creativa, cuya mención en el final de este artículo sirve para cerrarlo recordando que ninguna exposición de características formales da cuenta de las potencialidades y realizaciones producidas por la musicalidad humana.

BIBLIOGRAFÍA

- Alge, B. 2004. *Continuidade e mudança na tradição dos pauliteiros de Miranda (Trás-os-Montes, Portugal)*. Tesis de maestrado, Universidad de Viena.
- Alge, B. 2005. *Os pauliteiros de Miranda e os lhaços : entre a literatura popular, a dança e a música*. Lisboa: Apenas.
- Alge, B. 2010. "Laço". *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates.
- Alge, B. y Moura, M.. 2010. "Dança dos paulitos". *EMPAX (Enciclopédia da música em Portugal no século XX)*. Ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates.
- Brăiloiu, C. 1973. *Problèmes d'Ethnomusicologie*. Ginebra: Minkoff Reprint.
- Cámara de Landa, E. 1995. "Principios morfológicos detectables en el repertorio musical del erkencho en la Argentina". En *Texto y contexto en la investigación musicológica. Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología (Buenos Aires, 25 al 28 agosto 1993)*. Eds. Irma Ruiz y Miguel Ángel García, 49-66. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Edición en francés: (2001) "Principes d'organisation morphologique de la musique pour erkencho en Argentine". En *Analyse et Création Musicales*, 331-56. París/Montreal/Budapest/Turin: L'Harmattan.
- Cámara de Landa, E. 1999. *La música de la baguala del noroeste argentino*. Valladolid: Universidad de Valladolid (edición en microfichas de la tesis doctoral homónima, defendida en la Universidad de Valladolid en 1994).
- _____. 2006. *De Humahuaca a La Quiaca: identidad y mestizaje en la música de un carnaval andino*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- _____. 2011. "El violín en la música tradicional de Bolivia y Argentina: algunos aspectos comparativos". En *El violín en Bolivia*. Coord. Walter Sánchez Canedo, p. 148-182. Cochabamba: Fundación Simón I. Patiño.
- Cancioneiro tradicional mirandés de Serrano Baptista*. Bragança: Ed. Aut-Cm de Miranda do Douro.
- Cooper, G. y Meyer, L. 1960. *The rhythmic Structure of Music*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press.
- Escandell Guasch, J. (inédito), *Lògiques estructurals en les sonades de flaüta i tambor de les illes Pitiüses: aportació a l'estudi de les músiques de transmissió oral de la Mediterrània occidental*. Tesis doctoral defendida en la Universidad autónoma de Barcelona en 2012.
- García Matos, M. 1944. *Lírica Musical de la Alta Extremadura*. Madrid: Unión Musical Española. Reed. Fasc.: 2000. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Giacometti, M. y Lopez-Graça, F. 1981. *Cancioneiro popular português*. Lisboa: Circulo de Leitores.
- Giuriati, G. 1985. "«Percorsi» improvvisativi nella musica strumentale dell'Italia centromeridionale". En *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana*. Eds. Giorgio Adamo, Maurizio Agamennone, Carlo Ciasca, Serena Facci,

²⁸ No he considerado conveniente colocar barras de compás porque creo que atentarían contra esta impresión que probablemente persigue el autor.

- Francesco Giannattasio y Giovanni Giuriati, 15-43. Milán: Unicopli.
- Jambrina Leal, A. y Cid Cebrián, J. R. 1989. *La gaita y el tamboril*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.
- Lortat-Jacob, B. (ed.). 1987. *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. París: Selaf.
- Manzano, M. 1988-1991. *Cancionero Leonés*. León: Diputación Provincial.
- Manzano, M., "Dulzaina, gaita y flauta, tres instrumentos populares. Breve estudio introductorio a una colección de 'Músicas nuevas para instrumentos viejos'" http://www.miguelmanzano.com/pdf/DULZAINA_FLAUTA_Y_GAITA.pdf (consultada el 20-10-2012).
- Martín Negro, L. M. 2000. *Cancioneiro analítico de Moralina de Sayago*. Bragança: Ed. Aut.
- Martín Negro, L. M. y Santiago Comisaña, V. 2002. *Rítmica de las tierras de Aliste, Tábara, Alba y Trás os Montes*. Alcañices: Adata.
- Martín Ramos, A. (inédito) *La danza de paloteo de Almaraz de Duero, entre tradición y cambio*. Trabajo defendido en septiembre 2012 para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados y la suficiencia investigadora en la Universidad de Valladolid.
- Ruiz Mayordomo. M. J. y Salas Villar, G. 2001. "Palos, danza de. I. España". *DMEH*.
- Ruwet, N. 1966. "Méthodes d'analyse en musicologie". *Revue belge de musicologie* 20: 65-90. Reeditado en 1972, *Langage, musique, poésie*. París: Du Seuil.
- Veiga de Oliveira, E. 1966/2000. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vega, C. 1941. *Canciones y danzas argentinas, tomo 2: Fraseología*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- _____. 1944. *Panorama de la música tradicional argentina (con un ensayo sobre la ciencia del folklore)*. Buenos Aires: Losada.

Discografía

- Tamborileiros em Tradição.Terras de Miranda e de Sayago*. STMC 0325 (Colección: Sons da Terra. Tamborileiros 2).
- Tamborileiros da raia. Constantim Terra de Miranda. Moveros Tierra de Aliste* STMC 03849 (Colección: Sons da Terra. Tamborileiros Tradicionais 3).
- Célio pires. Molinos del brosqe*. STOP 0611.

Enrique Cámara de Landa es doctor en etnomusicología y catedrático en la Universidad de Valladolid. Ha sido docente en universidades europeas, asiáticas y americanas. Ha investigado y publicado sobre músicas tradicionales de Latinoamérica, España y la India, modalidad, tango italiano, procesos de hibridación e improvisación musical, folk music revival, preservación y conservación del folklore, música y migración, historia y metodología de la etnomusicología, transcripción y análisis de la música tradicional y popular, polifonía, etnomusicología audiovisual.

Cita recomendada

Cámara de Landa, Enrique. 2015. "Pensamiento generador de forma musical en el repertorio de flauta y tamboril de Trás-os-montes y Zamora". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 19 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES