

FOLKLORE MUSICAL EXTREMEÑO

Principales rasgos de su origen y su riqueza tonal

Mientras formamos el tomo II de nuestro *Cancionero popular de Extremadura* (1), para el que hemos confeccionado un número extenso de notas bibliográficas a modo de acotaciones al publicado, nos proponemos iniciar algunos trabajos que puedan servir de orientación a cuantos folkloristas siguen las huellas de nuestra labor.

* * *

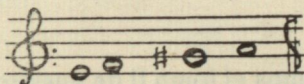
La dominación árabe en la actual demarcación de Extremadura duró, como es sabido, unos cinco siglos (desde 711 a 1230, teniendo en cuenta que en la última época una parte de dicha región pertenecía al reino de León, otra al de Castilla y la restante al imperio almoravide), tiempo más que suficiente para aclimatar los elementos principales de la escuela musical

(1) Tomo I. 1931. E. Castells. Valls-Cataluña, Centro de Estudios Extremeños, Badajoz.

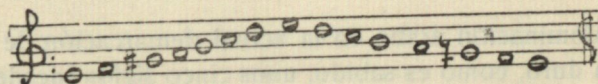
arábiga, que tanto influyó en el SW., S. y SE. de nuestra península.

Antes de exponer las líneas primordiales del estudio que nos ocupa, comencemos por expresar los principios generadores de la música europea, sistema erudito y popular del actual armazón melódico y armónico de nuestra escuela, y de la árabe, intacta ésta entre sus pueblos y ligada más o menos con la de los confines ha poco mencionados.

Algunos folkloristas no han llegado a distinguir, ciertamente, las hondas diferencias entre la escala generadora europea y la árabe, ya que el tetracordo ascendente



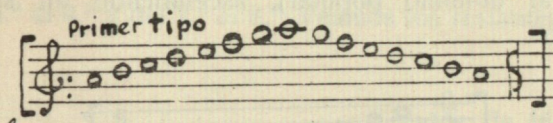
lo han considerado como 2.º de la gama europea de *lá menor*, siendo 1.º de la árabe, personalísimo, que por tener el *sol sostenido* (al ascender) produce un intervalo de 2.ª aumentada, distancia que al alternar muy insistentemente acusa una fisonomía peculiar, aparte de otros elementos que más adelante expondremos, muy distinta de las de otras culturas:



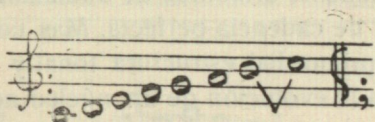
Tiene la misma disposición (exacta en lo descendente) que el *modo hipomixolidio antiguo* de los griegos, salvo ese *sol sostenido*, de una diferencia esencialísima.

El primer tetracordo de esta escala sirvió a la Europa de la edad media para transformar el 2.º tetracordo (*mi, fa, sol, lá*) del 2.º tono, plagal, del canto gregoriano, equivalente al *modo hipodorio* de la antigua tonalidad griega (valiéndose del

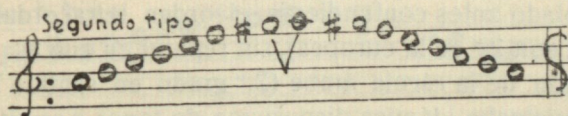
sol sostenido), aunque perdiendo el encanto sereno y austero de dicho tono,



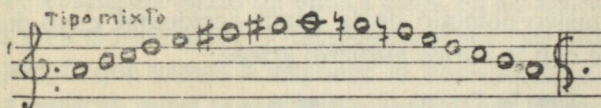
si bien sensibilizó el 7.º grado, enriqueció la armonía y le dió un carácter cadencial idéntico al de la escala *lidica*:



resultando este tipo de escala:



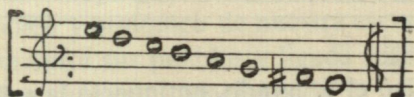
y dando lugar, más tarde, a la formación de esta escala mixta (1), muy apropiada para pasajes melódicos:



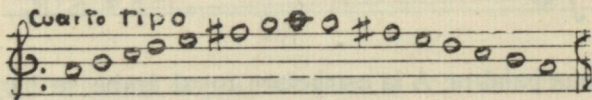
En una palabra: A la estructura tonal árabe se ha debido la formación del modo menor europeo, pero conservando independientemente una disposición de sus grados distinta, aun contando con la diferencia tonal de uno de ellos.

(1) Conservando al descender las mismas alteraciones de su elevación, supone el *tercer tipo*.

Es posible que el 2.º grado de la escala árabe, en sentido descendente, sufriera corrupción (al pasar su música, o parte de ella, al dominio popular), ascendiendo un semitono cromático



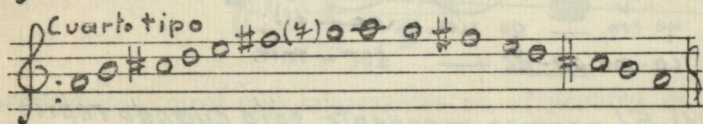
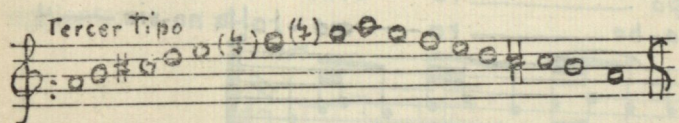
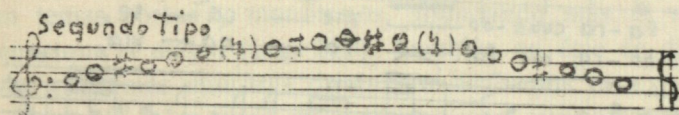
para el establecimiento armónico de dominante-tónica en un sentido terminal de cadencia perfecta. Mas como esta disposición altera su primordial estructura tonal y esa corrupción puede deberse a la evolución de un núcleo no árabe o, aunque influido por éste, de gentes del pueblo (susceptibles de varia psicología) que adaptan y exponen distintamente su lirismo popular, no es extraño que esos folkloristas de que hemos hablado antes confundieran el orden tetracordal (1.º de la árabe con 2.º de la europea), sin reparar en que esa posible corrupción de la escala árabe (2.º grado en sentido descendente) originaba idéntica disposición de tonos y semitonos de la europea, *modo hipodorio* o 2.º tono plagal latino. Por ello cabe presumir que la música, que pudiera acusar alteración ascendente de la nota *fa* (6.º de la europea, 2.º de la árabe), sea exclusivo dominio de la gama occidental, cuyo discurrir coincide con la *dórica medieval griega*:



Pueden, pues, formarse, además del mixto, cuatro tipos de escala, cuyas características residen en la alteración cromática de las notas 2.ª y 3.ª del 2.º tetracordo, invadiendo funciones tonales del modo mayor. De la misma manera existen otros tres tipos, 2.º, 3.º y 4.º, en el modo mayor, que toman las al-

teraciones de las notas 2.^a y 3.^a del 2.^o tetracordo del menor. El primer tipo del mayor es la escala diatónica, lídica, semitonos del 3.^o al 4.^o y del 7.^o al 8.^o. Veamos los restantes:

Escalas de lá mayor



El folklore musical extremeño tiene representación en los ocho tipos de escalas, cuatro del modo menor y cuatro del mayor, en el sistema mixto de unos y otros, en las alternativas modales y en el tono árabe. Principiaremos por este último:

El ejemplo que vamos a exponer lo consideramos como una joya musical, quizá la más antigua que hasta ahora conocemos, consignándola con la misma emoción que un arqueólogo mostrara un nuevo descubrimiento, bien ibérico, románico, visigótico, árabe, etc. Su almacén musical (el literario lo apreciamos de época moderna y sin ningún interés representativo) está casi intacto, cual si un monumento árabe del siglo IX o X tuviese deterioradas algunas de sus partes esenciales, borradas por la acción destructora del tiempo, pero que desafiando a éste se conserva como muestra viva de su glo-

rioso pasado. Esta canción, de Aceuchal (Badajoz), es una de las muchas que conservamos inéditas, las cuales han de figurar, en su día, en el II tomo de nuestra obra. Hela aquí:

Lento

(1) Pa-ra cuan-do me ca-se, ren
a-ho-ra me fal-ta no-via, ren

pa-ra euan-dome ca-se
a-ho-ra me-fal-ta no-via — 4

ya ren — go un — can — dil;
ca-ma on-de — dor — mir.

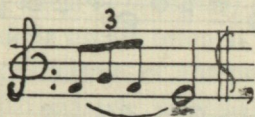
(1) *El primer mordente, sólo cuando repite*

Como ha visto el lector, posee las principales facturas de la tendencia árabe: carácter indolente, tristán, melismas (adornos melódicos) y desinencias cadenciales al primer grado de la escala de referencia, armónico unas veces, melódico otras. En esta melodía no existen elementos cromático-orientales, si bien no están ausentes en nuestro *Cancionero*, como puede verse, entre otros, en las canciones números 17 y 18 de la 2.^a sección.

Naturalmente, esta clase de ejemplares son tan raros, que hasta ahora no se ha encontrado más que el apuntado; esto es, con sus principales caracteres arábigos contenidos en él, pues los giros cromático-orientales no escasean en la colección nuestra, como antes dijimos, adivinándose en multitud de ellos su corrupción, a causa de la ulterior influencia occi-

dental. Lo mismo puede decirse respecto a las desinencias cadenciales, ya que el tono oriental fué suplantado, más en los comienzos que en los finales de frase, por el europeo del modo menor, y aun éste por el mayor, siendo muchas las alternativas modales que existen en nuestra obra, más de la cuarta parte. Véase al final de la parte literaria (pág. 185). El carácter de sus cantos es profundamente melancólico, con temas cortos y monótonos, abundando más el modo menor que el mayor (pág. 183). También en éste se distinguen clarísimas muestras de cuanto acabamos de exponer.

Respecto a los giros melismáticos, son muy abundantes, predominando en las cadencias terminales, cuyo módulo es el siguiente:



encontrándose otros muy interesantes en el decurso de los ejemplos musicales, tales como el núm. 36 (Gerineldo) y 61, 1.^a sección; 24 y 32 de la 3.^a; 28 de la 6.^a, de mucha importancia melismática; 18 de la 9.^a; 1 y 2 de la 10.^a, etc.

Siguiendo la relación tonística de los diversos tipos de escala, con objeto de no fatigar al lector, mencionaremos sólo algunos ejemplos de las variedades antes expuestas, cuyo simple enunciado evidencia la riqueza melódica del folklore de esta región. Veamos:

Primer tipo de escala menor: Número 4 de la 7.^a sección.

Segundo tipo: 9 y 26 de la 1.^a y 47 de la 6.^a

Tercer tipo: Número 12 de la sección 12.^a

Cuarto tipo: Existen varias melodías que tienen los rasgos peculiares de éste, pero en su mayoría llevan otras alteraciones que hacen participar de la escala mixta, aunque domina el carácter del 4.^o tipo, en un sentido melódico y armónico

cuando va al grado de la dominante. Véase el número 32 de la sección 1.^a

Sistema mixto del modo menor

Los hay de muchas clases. Indiquemos algunos que llevan este orden de alteraciones. Todos, menos el último, figuran en la 1.^a sección:

Nº 54 6 Nº 36 Nº 51

Nº 61

Nº 74 Nº 78

Nº 82 Nº 84

Nº 85 Nº 87 Nº 94

Nº 17 de la 12ª Cs.

Podríamos citar otros ejemplos mixtos, si bien basta con lo expuesto, ya que corrobora nuestro aserto sobre la riqueza tonal de este país, interesantísimo por el intercambio trashumántico con otras regiones y por tener sus lindes con pueblos de varia psicología: parte de Portugal, de la región leonesa, Castilla la Vieja, Castilla la Nueva y Andalucía, foco esta úl-

tima de la cultura árabiga, que tanto influyó en Extremadura, según dijimos en un principio.

Al signar las canciones del modo menor en nuestra colección, llevadas a cabo con el prejuicio del academicismo europeo, comprendimos que muchas de ellas debimos escribirlas con la formación del tono árabe, especificando así un principio claro y científico de exposición, por lo que ha dado lugar a confusión, extremo que lamentamos, pero que desde ahora nos proponemos rectificar. Claro es que en varios cantos el dibujo melódico ha evolucionado hacia el módulo occidental, no sólo en su tonalidad, sino en sus giros cadenciales. Así, por ejemplo, el número 10 de la 1.^a sección no lo hubiéramos considerado en su comienzo (aun creyendo firmemente que deriva hacia el *lá menor*) como tono de *mí menor*, sino 5.^o grado de la escala oriental, armando la clave sin ninguna alteración. Asimismo el antepenúltimo ejemplo, expuesto como un caso más de mezclas tonales en la escala menor europea, débese, en algunos casos, considerar como participante de la árabe; esto es: un período de la melodía a base del primer tetracordo ascendente (*sol sostenido*) y otro, terminal, del descendente (*sol, fa naturales*). Podrían entrar en esta clasificación numerosos cantos, *verbi gratia*: 3 y 22 de la sección 6.^a y 6 de la 7.^a

El modo mayor, también tiene representación en sus varios tipos de escala. Véanse los siguientes ejemplos de nuestra colección:

Primer tipo, escala diatónica: Como no constituye expresión extraordinaria, no enunciamos ejemplos por figurar muchos en dicha colección, lo mismo que en las demás peninsulares, atribuyéndoles una época relativamente moderna.

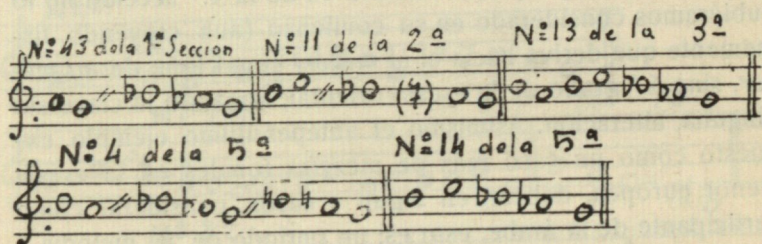
Segundo tipo: Número 21 de la 2.^a sección. (Hay que advertir que en esa canción, aunque escrita en modo menor, domina el mayor, teniendo alternativa modal. El menor aparece al final de aquélla, y puede considerarse pasajera.)

Tercer tipo: 41 de la 12.^a

Cuarto tipo: 31 de la 3.^a

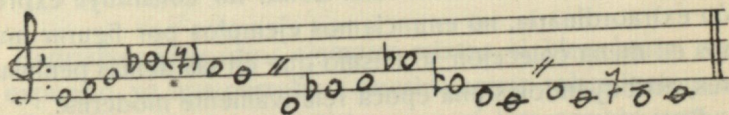
Sistema mixto del modo mayor

Existen de una variedad encantadora. Abundan menos que en el menor; mas los que en nuestro libro constan pueden considerarse, en proporción, numerosos, si se comparan con otros cancioneros; contando que el modo mayor es menos susceptible de variantes tonales (2.^o tetracordo) que el menor. Enumeremos algunos (tono, como en los restantes, de *do mayor*):



Alternativas modales con sistema mixto

Respecto a las alternativas modales, son muy numerosas en todos los países y tienen una fuerza lírica inconmensurable. Nos limitaremos a exponer el esqueleto melódico (de los extremos que evidenciamos) de un canto y enunciación numeral de varios (tono de *do*):



Número 43, 1.^a sección. — Mayor-menor. Número 79, 1.^a Mayor-menor. Número 12, 2.^a — Mayor-menor. Número 31, 2.^a. — Menor-mayor.

Como hemos visto, de los cinco ejemplos (contando el musical) cuatro derivan al menor y uno al mayor, signo evidente de que la musa popular tiende hacia lo triste, melancólico.

Terminemos exponiendo una canción procedente de Santa Marta de los Barros, hasta ahora inédita, que está dentro de la última clasificación (alternativa modal y tonalidad mixta):

Allegro 2^a

me han di-cho que te ca-sas, la-le-la,
a. bue- na parte vas — a

en La Mo- re- ra, — Jua- na y Ma- nue- la, — (2^a)
po- ner la e- ra — a

en La Mo- re- ra, — rei- na;
po- ner la e- ra, — rei- na.

La muletilla *lalela* ¿no tendrá puntos de contacto con las vocalizaciones *la... leila...* que intercalan e inician en las canciones de trilla los labradores levantinos, según señala López Chavarri (1), y que considera de «evidente procedencia mora»? Nada podría extrañarnos, si bien nuestra canción no tiene ese aspecto de vocalización, considerándose únicamente como posible reminiscencia literaria.

BONIFACIO GIL.

Badajoz, julio de 1935.

(1) Eduardo López Chavarri. *Música popular española*. Editorial Labor, págs. 97 y 98.