

Estudio sobre los villancicos y canciones extremeñas de Juan Pérez Ribes

A.-Sobre el significado y evolución de la canción y el villancico.
Poesía y música tradicionales

B.-El lenguaje poético y musical de los villancicos y canciones
extremeñas de Juan Pérez Ribes.

A. SOBRE EL SIGNIFICADO Y EVOLUCIÓN DE LA CANCIÓN Y EL VILLANCICO. POESÍA Y MÚSICA TRADICIONALES.

En 1550 se publicaba en Osuna un libro titulado *Villancicos y Canciones... a tres y a quatro* del compositor extremeño Juan Vázquez. Aparece el libro a los pocos meses de dejar el compositor su ciudad natal, Badajoz. En Andalucía, su siguiente destino, se publicarán todas sus obras: la ya citada, en Osuna; la *Agenda defunctorum*, (Sevilla, 1556) y la *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco*, (Sevilla, 1560). Su biógrafo Carmelo Solís comenta: "En Osuna y Sevilla tuvo la gran oportunidad de dar a la imprenta sus obras, circunstancia esta muy singular por lo desusada, entre nuestros compositores del XVI" (1).

En Agosto de 1989 se imprimen en Badajoz los *Villancicos y Canciones Extremeñas* de Juan Pérez Ribes, compositor de origen valenciano y residente en Badajoz desde 1982 (2)

Si en el siglo XVI podía considerarse una suerte excepcional la impresión y publicación en España de obras musicales, a finales del S. XX la excepcionalidad de una publicación musical como la que nos ocupa tiene menos que ver con los medios técnicos que con el contenido. Para un compositor del XVI no resultaba fácil publicar, entre otras razones, porque la técnica era pobre frente a una memoria y una creación poético-musical abundantes. En los últimos años del XX, en medio de una cultura de la técnica y del olvido, lo extraordinario son obras, como la de Pérez Ribes, inspiradas en el fondo musical y poético extraído de la memoria del pueblo.

Apartemos los lamentos: *Villancicos y canciones*. Juan Vázquez. Osuna 1556. *Villancicos y canciones extremeñas*. Juan Pérez Ribes. Badajoz 1989. La homonimia que nos permite asociar dos compositores y dos épocas sugiere un trasfondo común al mismo tiempo que oculta similitudes y diferencias relacionadas con la historia del villancico y de la canción.

2. VILLANCICO Y CANCIÓN: SU EVOLUCIÓN SEMÁNTICA.

En el libro de Pérez Ribes estas palabras tienen el significado que el uso les da hoy: el villancico se asocia con los temas navideños preferentemente, y la canción con los temas profanos en general. No hay marcas musicales, ni melódicas ni rítmicas, ni estructurales que permitan contraponer los villancicos de la primera parte del libro y las canciones de la segunda. Por el contrario hay entre ellos una coincidencia básica: su letra y música pertenecen a la tradición popular, recopiladas por el musicólogo Bonifacio Gil en su Cancionero de Extremadura (3). Sólo hay una excepción: el último villancico (nº 5 del libro) titulado Ver al niño nacer, con letra de Francisco Cañamero y música de Pérez Ribes: ambas inspiradas en los modelos literarios y musicales de la tradición popular.

El Diccionario de Autoridades nos muestra el ámbito significativo de "villancico" en el S. XVIII al mismo tiempo que se refiere a su origen popular: "Composición de poesía con estribillo para la música de las festividades de las iglesias". Se habla de "fiestas" en general, pero el ejemplo de autoridad que ilustra la definición, tomado de Cervantes, menciona las fiestas navideñas: "Tanto que él hacía los villancicos para la Noche del Nacimiento del Señor", se dice del estudiante Crisóstomo (muerto de amor), en el capítulo segundo de la primera parte. A continuación se comenta su origen popular: "Díjose así, según Covarrubias, de las canciones villanescas que suele cantar la gente de campo por haberse formado a su imitación"

El Diccionario Etimológico de J. Corominas incluye palabras como "villano, villanesca, villancete y villancejo" entre las derivadas de VILLA. Y dice sobre las tres últimas que "designaron primero al labriego mismo, abreviándose luego el nombre "copla" (o canción) de villancico". Formalmente derivan del arcaico VILLAN (lo mismo que ruinci-

llo de ruin etc.)". Siendo esto así "villancico" sería, históricamente, un hipónimo del genérico "canción".

El término "canción" ha tenido siempre un significado más amplio e indeterminado. Valga la cita que D.A. toma del Arte Poética de Juan García Rengilfo: "Canción es nombre genérico por el cual se significa cualquiera composición de versos para cantar"

3. HISTORIA MUSICAL Y LITERARIA DEL VILLANCICO Y LA CANCIÓN.

3.1 EDAD MEDIA.

Los villancicos y canciones nacen con las lenguas romances. Las jarchas y las canciones galaico-portuguesas destacan entre las composiciones lírico-musicales de la Alta Edad Media peninsular. Las jarchas, como se sabe, constituían el estribillo en dialecto mozárabe que cerraba las moaxajas, escritas en árabe o hebreo culto e inspiradas en la jarcha romance. De combinar moaxaja y jarcha resulta la estructura básica, estrofa más estribillo, característica de los villancicos posteriores. También lo esencial del tema, quejas de amor cantadas por una mujer, se encontraba en los estribillos mozárabes. Las moaxajas eran, al fin, glosa poética y musical de los tres o cuatro versos que constituían la jarcha, a los que Dámaso Alonso denominó "villancicos mozárabes": "Estos ejemplos de villancicos mozárabes del S. XI puestos al lado de toda la tradición castellana, prueban perfectamente que el núcleo lírico-popular en la tradición hispana es muy breve y sencilla estrofa: un villancico" (4). Por otra parte, Menéndez Pidal se había referido al común origen de todas las expresiones poéticas populares: "Las canciones andalucés primitivas, las cantigas de amigo y los villancicos castellanos aparecen claramente como tres ramas de un mismo tronco enraizado en el suelo de la Península Ibérica" (5).

También la lengua vulgar empezó a introducirse en los recintos y textos sagrados. Del mismo modo que las moaxajas en árabe culto concluían con unos versos en romance, los textos sagrados, escritos en latín, empezaron a admitir incrustaciones en romance para que el pueblo pudiera participar directamente. El Códice Calixtino del S. XII nos sirve un buen ejemplo. En el canto de peregrinos, el estribillo-respuesta incluye palabras en germánico vulgar: "Herru Sanctiagu/Got Sanctiagu...".

Sobre ello comenta Ismael Fernández de la Cuesta: "El canto de los estribillos en lengua vulgar e incluso la propia forma litánica y responsorial será una de las características de la canción medieval y renacentista española frente a las de origen hímnico en las que no hay respuesta, como queda de manifiesto en las cantigas de amigo y de Santa María, y en los villancicos de los cancioneros castellanos de los siglos XV y XVI, sin contar las moaxajas antes aludidas" (6).

Las lenguas romances están bien consolidadas hacia el S. XIII. El castellano se encuentra en plena expansión oral y escrita (obra en prosa de Alfonso X), marginando al leonés y al aragonés. Pero la lengua poética de la Baja Edad Media fue el gallego-portugués. Los trovadores castellanos de la corte de Alfonso X son gallegos y el rey Don Dionís de Portugal es el trovador de quien más canciones se conservan. La palabra era Cantiga: de amor, de amigo, de escarnio. Sus estructuras, bien de versos paralelísticos o de cantiga con refrán: estrofa/solo, estribillo/coro. Y su música, recordemos las *Ondas do mar do Vigo* de Martín Codax, de gran sencillez e inspiración melódica que tanto recuerda al canto gregoriano.

El *Cancionero de Baena*, S. XV, cierra el predominio del gallego portugués. El castellano será la lengua coloquial y literaria más importante del Renacimiento. Ahora los escritores portugueses se expresan en castellano: Gil Vicente. En música, entramos en la gran etapa de la polifonía.

3.2 RENACIMIENTO Y BARROCO.

"El renacimiento rinde culto a lo popular como objeto de reflexión, pero lo desdeña como sujeto operante" (7). Estas palabras de Américo Castro resumen bien la nueva actitud intelectual renacentista. Los refranes, cuentos, romances, villancicos y canciones forman parte esencial de la literatura española renacentista y barroca desde La Celestina hasta el teatro de Lope de Vega. El intelectual renacentista, el humanista, tenía conciencia de su etapa histórica luminosa frente a las tinieblas medievales. Sin embargo todo el material literario antes enunciado se había ido formando en los oscuros siglos medievales. Lo popular era entendido y respetado en cuanto sinónimo de lo primitivo, lo inocente, ligado a una perdida Edad de Oro que había que recuperar. El

caso es que quienes rechazaban por bárbaros e iletrados los siglos de la época anterior, utilizaban como central motivo de inspiración y reflexión las creaciones de sus antepasados. Los cancioneros poéticos-musicales del S. XVI son buen ejemplo de lo que comentamos: la imprenta fija lo que había sido tradición oral, se reúnen en ellos letras y músicas de villancicos, canciones y romances medievales, a los que se le aplicarán las nuevas técnicas poéticas y polifónicas. Las composiciones del Renacimiento fueron, frecuentemente, glosas poéticas o musicales de obras heredadas, como las moaxajas lo habían sido de las jarchas.

Lo característico, insistimos, del S.XVI fue la conciencia que se admira y reflexiona sobre lo popular. Francisco Salinas, el teórico y organista catedrático de la Universidad de Salamanca, cuya música tan inspiradamente fue alabada por Fray Luis de León, dudaba a la hora de juzgar más meritoria la creación de una melodía al estilo popular o el tratamiento polifónico de la misma, aunque parece inclinarse por la primera. Puede ser clarificador lo que comenta al principio de su Libro VI sobre la Música:

“Por eso no hay que despreciar en absoluto la duda que sorprende a los hombres de nuestra época sobre si es más digna de alabanza la invención de un tema o el acompañamiento de varias voces: en otras palabras, para que los no versados entiendan, si cuesta más encontrar una melodía natural que impresione la mente de todos, que se grabe en el espíritu de todos y que finalmente se fije en nuestra memoria de tal manera que no tengamos que pensar y nos haga como despertar de un sueño, como ocurre con muchas canciones populares: o si es más difícil añadir a un determinado tenor tres o más voces, que puedan ilustrarlo con melodías que se siguen, fugas, variaciones, como los prácticos dicen, de modo, de tiempo, de prolación...”

Unas líneas más abajo responde:

“...parece que el tenor de una sola voz supone mayor ingenio, y el que tiene varias voces distribuidas tiene más técnica. Esto no lo pueden hacer sino los muy entendidos y ejercitados en música, aquel fue inventado antiguamente por una virtud natural y congénita más que por técnica, como puede comprobarse cada día. Tales son los que compusieron los suavísimos cantos de los signos y secuencias de la Iglesia. Por lo demás, muchos de los que no saben música poseen un admirable don para componer melodías, como aparece en nuestra lengua vulgar, en la

italiana y la francesa. No podemos negar tampoco que ambas cosas pueden darse en un solo hombre" (8).

La cita no tiene desperdicio: su letra y espíritu muestran rasgos intelectuales característicos del humanista del S. XVI. Escribe en latín pero pone ejemplos en lengua vulgar (la obra de Salinas es una de las fuentes más interesantes de letras y música tradicionales). Se admira de lo popular en cuanto natural, "canto no aprendido", que dirían su amigo Fray Luis, y al mismo tiempo poseen una sorprendente erudición.

En este contexto se sitúan las colecciones de canciones y villancicos, los géneros lírico-musicales más abundantes, con predominio del villancico. El extremeño Juan Vázquez y el andaluz Francisco Guerrero destacan en la composición de los mismos. El primero reúne hermosas letras y músicas, referencia imprescindible para quien quiera conocer la tradición musical y poética. Francisco Guerrero, amigo admirado y elogiado por Juan Vázquez, discípulo de Cristóbal de Morales, publicó, entre otras obras importantes, las *Canciones y Villanescas espirituales*, Venecia 1584. Aunque en el título no figura la palabra "Villancico" emparentado etimológicamente con "villanesca", como vimos, es el género predominante de la colección.

Diferencia a ambos compositores la predilección por el villancico profano en Juan Vázquez, mientras Guerrero cultiva más el villancico religioso, la "villanesca espiritual". Aparte de otras motivaciones más concretas, quizá pudo influir el ambiente contrarreformista vivido por Guerrero, veintisiete años más joven que Juan Vázquez, quien vivió en la primera mitad del siglo XVI, con las puertas enteramente abiertas a Europa. En cualquier caso él mismo nos comenta en el prólogo de su *Viaje a Jerusalén* la especial atención que su oficio de Maestro de Capilla le requerían para la composición de "chansonetas y villancicos en Loor del Santísimo Nacimiento de Jesucristo Nuestro Salvador".

Al hablar sobre la E. Media comentábamos la introducción del las lenguas romances en las respuestas litúrgicas de los fieles. A principios de S. XVI los villancicos en lengua vulgar de tema religioso sustituyen al responsorio litúrgico latino que se cantaban en los maitines de Navidad. Según López Calo (9) fue Fray Hernando de Talavera, ex confesor de la reina Isabel y primer arzobispo de Granada quien introdujo esta costumbre. El actual y restringido significado de "villancico" pudo tener aquí su origen. Francisco Guerrero fue quien llevó este tipo de composición a su mejor expresión artística.

La popularización del villancico religioso en el S. XVII, en el marco festivo del Barroco, Navidad y Corpus especialmente, trajo consigo la proliferación de letras y músicas de dudoso gusto. Muchas de ellas eran composiciones dialogadas en las que intervienen tipos populares grotescos: la comicidad derivaba en su mayor parte de la imitación de dialectos marginales de tipo rural o de las lenguas extranjeras, al estilo de las "ensaladas" literario-musicales. Los abusos obligarían a los cabildos catedralicios a tomar medidas para atajar los desmanes del pueblo en fiesta. Y en cuanto al contenido, comenta López Calo, "no solo rozan la vulgaridad, sino que la tocan y aún pasan" (10)

Se siguen componiendo villancicos durante todo el S. XVIII, La música religiosa, sin embargo, se distancia y separa de la profana, de cámara y teatral. En general la música religiosa fue más conservadora y tardó en adoptar las nuevas tendencias operísticas -arias, recitativos- italianas. Los compositores también dividen su trabajo diferenciando su quehacer religioso y civil. Pero, como decíamos, los mejores compositores del siglo ilustrado, (Sebastián Durón, Cabanilles, el padre Soler, etc), escriben numerosos villancicos. Y así hasta finales del siglo o principios del XIX, en que se terminan prohibiendo, debido a los excesos populares antes comentados. Se vuelve oficialmente a los responsorios latinos.

3.3. ÉPOCA MODERNA: S. XIX Y XX.

A lo largo del S. XVIII se fueron delimitando terrenos poéticos y musicales cuyas fronteras no habían existido o habían sido fluctuantes en las épocas anteriores. Se separan música religiosa y profana. La Iglesia se circunscribe a su propio ámbito hasta perder la enorme influencia que había ejercido en el terreno musical hasta el Barroco. También en el S. XVIII se pone de manifiesto la oposición entre música nacional, española y castiza, representada por la tonadilla escénica, y la música de influencia extranjera, especialmente italiana. Además, los recelos de los ilustrados frente a lo popular favorecen la aparición de la poesía neoclásica, fuertemente pedagógica e ideológica, completamente separada de la inspiración tradicional y popular. La poesía culta y razonadora del XVIII está pensada para la lectura y, en consecuencia muy alejada de la música.

Todo esto es signo de los nuevos tiempos marcados por la definitiva llegada al poder político y económico de la burguesía. El gran movimiento artístico, paralelo a las revoluciones políticas y económicas, fue el Romanticismo, cuya sensibilidad atraviesa todo el S. XIX y gran parte del XX. Limitándonos al tema que nos ocupa, puede afirmarse que con el Romanticismo se produce el segundo renacimiento de la poesía y música populares, como objeto de reflexión e investigación. Además, nacionalismo y tradición fueron conceptos del mismo campo semántico en el marco del Romanticismo. Se trataba de encontrar las señas de identidad en la memoria colectiva. Claro que en esa búsqueda había diferencias de intereses (hasta la contradicción, en algunos casos) entre el artista y el político: el genuino poeta romántico se siente extraño en el medio burgués, y busca amparo en el pasado del pueblo (palabra clave en el vocabulario político y poético de este periodo). Los políticos empezarán a confundir a las nacientes masas de individuos (sin tradición, pero con "futuro"), con el pueblo.

La asimilación del mejor romanticismo europeo llegó tardíamente a España. Hay que esperar a Bécquer, e incluso a Antonio Machado, para encontrar las más profundas consecuencias de la poesía romántica. También son músicos que viven entre el XIX y el XX -Albéniz, Granados-, quienes mejor representan el nacionalismo musical derivado de planteamientos y actitudes románticas. Sin embargo, ya en S. XIX hubo importantes manifestaciones de la nueva sensibilidad. Sirvan como ejemplo las obras musicológicas de Barbieri y Pedrell. Del primero ha dicho Manuel de Falla: "Fue músico excepcionalmente dotado y a él debemos la publicación del Cancionero Musical de los S. XV y XVI, tantas veces citado y utilizado por Pedrell" Y sobre el *Cancionero Musical Español* de Pedrell: "Este Cancionero, que cual preciosa arca guarda la esencia sonora de nuestros más íntimos sentimientos, nos hace vibrar con su magia sugeridora de lugares y épocas insignes en la historia y la leyenda de la península hispana. ..Pero algo, y aún mucho más nos ofrece el Cancionero Musical Español, y es el proceso evolutivo del canto popular y su tratamiento técnico musical en nuestro arte primitivo y clásico desde el S. XIII al S. XVIII" (11).

En resumen gran parte de la labor filológica, musical y literaria del XIX está dedicada a la investigación de los orígenes nacionales: se recuperan poemas épicos, romances, leyendas, canciones y músicas olvidadas. A ello se dedicaron filólogos, estudiosos del folklore, poetas y músicos.

Muchos de los mejores poetas y músicos del S. XX han continuado en esta línea de reflexión e inspiración a partir de las tradiciones populares. Los movimientos vanguardistas de la primera mitad del XX supieron incorporar la música y poesía tradicionales a las nuevas tendencias compositivas. Pensemos en Bartok, Stravinsky, A. Berg, y tantos otros, para quienes los cantos populares se prestaban perfectamente a la aplicación de técnicas neoclásicas, atonales o dodecafónicas.

En el campo de la poesía, se ha hablado, a propósito de la poesía española de la primera mitad del S. XX, de una tendencia popularista en la Generación del 98 y otra neopopularista aplicable a la del 27. Tanto popularistas, -A. Machado, Unamuno-, como neopopularistas, -Alberti, García Lorca-, resucitan creativamente las antiguas canciones, romances y villancicos. En algún caso (García Lorca), coinciden el poeta y el músico que recopila, armoniza e inventa poemas de espíritu popular. La admiración por el antiguo romancero y cancionero, y por los cantos que permanecen en la memoria de la gente se vuelve activa en las creaciones de poetas y músicos. El poema y la melodía populares se estilizan porque se trata de un material tan esencial como maleable que admite las técnicas polifónicas del S. XVI tan bien como las disonancias del XX, las glosas de Gil Vicente o Lope de Vega como las de Juan Ramón Jiménez, Alberti o García Lorca: si Alban Berg reconocía en el canto popular su adecuación para desenvolverse de modo coherente entre las disonancias del atonalismo, (12) Lorca se sorprende y aprende de la fuerza expresiva de los antiguos estribillos (villancicos): "Causa extrañeza y maravilla, cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales en la vida del hombre. Hay coplas en que el temblor lírico llega a un punto donde no pueden llegar sino contadísimos poetas.

*Cerco tiene la luna:
mi amor ha muerto*

En estos dos versos populares hay muchos más misterio que en todos los dramas de Maeterlink, misterio sencillo y real, misterio limpio y sano, sin bosques sombríos ni barcos sin timón, el enigma vivo de la muerte." (13).

Terminaremos este recorrido por la historia de la poesía y la música tradicionales, de las que la canción y villancico forman parte esencial,

con el testimonio de Antonio Machado y Manuel de Falla. Ambos han comprendido, más allá de clasificaciones históricas o académicas, el permanente significado de lo popular.

Es tópico ya referirse a la faceta popularista de Machado. Se han repetido una y otra vez las palabras de Juan de Mairena sobre la atención que el poeta debe prestar al folklore porque "en nuestra poesía casi todo lo que no es folklore es pedantería". Pero tal vez podamos acercarnos mejor a Machado por lo que no es: tanto se ha abusado de las palabras pueblo y sus derivados que llegan a resultar sospechosos e insignificantes. Machado, tan contrario a la "lírica cerebral" como al "pastiche popular" (son expresiones suyas), no fue ni quiso ser un poeta "culto", ni "original", ni "individualista", ni "poeta de masas". Oigamos sus palabras, tomadas de la Metafísica de Juan Mairena e incluidas en el Cancionero Apócrifo (14). Dialogan Meneses y Mairena:

"La lírica moderna desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo) es acaso un lujo un tanto abusivo del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas. *El corazón del poeta tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico.* La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra psique que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, *todo sentimiento se orienta hacia valores universales o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio de acción del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado, tal es el fin de la sentimentalidad romántica. En suma no hay sentimiento verdadero sin simpatía verdadero sin simpatía, el mero pathos no ejerce función cordial alguna ni tampoco estética.* Un corazón solitario -ha dicho no sé quien, acaso Pero Grullo, no es un corazón porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros...¿por qué no con todos?

Mairena: ¡Con todos! ¡Cuidado, Meneses!

Meneses: Si comprendo. Usted como buen burgués tiene la superstición de lo selecto que es la más plebeya de todas. Es usted un cursi.

Mairena: Gracias.

Meneses: *Le parece a usted que sentir con todos es convertirse en multitud, en masa anónima. Es precisamente lo contrario."*

Nos parece suficiente comentario haber subrayado las palabras que nos han resultado más penetrantes y clarificadoras. ¡Que pueda servir esta larga cita para evitar tanto abuso y malentendido en torno a las palabras "pueblo" y "popular"!

Desde la perspectiva musical, cuando Manuel de Falla habla sobre el uso del canto popular por parte de los compositores, se manifiesta en una línea espiritual semejante a la Antonio Machado. No se trata de imitar la cáscara formal de las composiciones populares sino de captar su espíritu: "pienso modestamente que en el canto popular importa más el espíritu que la letra. El ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, que determinan sus ondulaciones y sus cadencias, constituyen lo esencial de esos cantos, y el pueblo mismo nos da prueba de ello al variar de modo infinito las líneas puramente melódicas de sus canciones. Aún diré más: el acompañamiento rítmico o armónico de una canción popular tiene tanta importancia como la canción misma. Hay que tomar la inspiración por lo tanto directamente del pueblo, y quien no lo entienda así sólo conseguirá hacer de su obra un remedo más o menos ingenioso de lo que se proponga realizar" (15).

Queríamos mostrar como la poesía y música tradicionales, en particular la canción y el villancico, son una manifestación constante del pueblo que han sabido asociarse a los mayores hallazgos técnicos. Y es que estas poesías y canciones no son propiedad de nadie, porque como el lenguaje, pertenecen a todos: verdadero inconsciente colectivo que se expresa en forma de canto o poema, No se trata de idealizaciones sobre el autor anónimo. Con autor conocido o sin él, son obras populares porque al proceder del sentimiento y buen hacer de quien las haya compuesto, están manifestando por simpatía, diría Machado, el sentir de todos, siempre contrario al individualismo pedante y a la "masa afónica".

De esta tradición forman parte los *Villancicos y Canciones extremeñas* de Juan Pérez Ribes. Sus composiciones, sus contrapuntos y armonizaciones muestran, como estudiaremos en el análisis de su lenguaje musical, la fecunda dialéctica que siempre hubo entre las letras y músicas tradicionales y anónimas y la elaboración artesanal y mimosa de los poetas y compositores de todas las épocas.

B. EL LENGUAJE POÉTICO Y MUSICAL DE LOS VILLANCICOS Y CANCIONES EXTREMEÑAS DE J. PÉREZ RIBES.

1. Todos los villancicos y canciones seleccionados en este libro ha sido tomados del folklore extremeño excepto el villancico n.5, "Ver al niño nacer", con letra de Francisco Cañamero y música de Pérez Ribes. La Rondeña de Orellana se encuentra recogida en *El Folklore de Orellana la Vieja* (Badajoz) de varios autores (1). Los demás, los que comentaremos, están incluidos en el *Cancionero de Extremadura VI y II* de Bonifacio Gil (2). Son los siguientes:

A. VILLANCICOS.

1. *La revelación* (R). V.II. Pg.57.
2. *El niño perdido* (N.P.). V.I. Pg.149.
3. *De Egipto vengo* (E.V.) V.II. Pag. 56.
4. *La Virgen lava pañales*. (V.L.) V.II. Pg. 53.

B. CANCIONES.

1. *El canario malherido* (C.M.) V.II. Pg. 133.
2. *Esta noche ha llovido* (E.M.) V.I. Pg. 73.
3. *La divina peregrina* (D.P.) V.I. Pg. 147.
4. *Nana*. (N). V.II. Pg. 71.

En el libro de Bonifacio Gil se especifican el pueblo de origen y la persona que dictó, cantando de memoria, cada obra. Tanto en esta recopilación como en la realizada por M. García Matos para la provincia de Cáceres (3) se muestra la gran riqueza de la tradición popular extremeña. Dicha tradición se enmarca en un ámbito geográfico amplio, constituido por la franja occidental de la Península que va desde Asturias hasta Huelva. Siempre es controvertido hablar de los orígenes de cualquier expresión artística popular. Según los musicólogos antes citados —los que mejor han estudiado el folklore extremeño—, los cantos populares de esta región han estado especialmente condicionados por la influencia leonesa fundamentalmente y, en menor medida, por la andaluza. Cantos como "*Ya se van los pastores*" nos están recordando la relación entre las regiones del norte y Extremadura: las cañadas de transhumancia que iban desde los pueblos leoneses de Valdebarón, del partido de Riaño, hasta Fuente de Cantos, en Badajoz, denominada Cañada Real Leonesa fue sin duda un poderoso medio de influencia recíproca (4).

2. EL LENGUAJE MUSICAL.

La diferencia entre los villancicos y las canciones del libro de Pérez Ribes son puramente temáticas, como decíamos al principio del trabajo. El análisis estilístico musical y poético así lo demuestra. Empecemos por lo musical.

Los villancicos y canciones extremeñas tal como los encontramos en la recopilación de Bonifacio Gil presentan rasgos generales que lógicamente coinciden con los de gran parte de la canción popular española, en concreto, con los de la franja occidental a la que antes aludimos. Son canciones monódicas cuyos rasgos morfológicos fundamentales vienen definidos por la tonalidad o modalidad, la línea melódica, el ámbito interválico y el ritmo.

2.1 TONALIDAD - MODALIDAD.

Nuestro oído musical está educado en la tradición tonal. Por eso cuando se escuchan melodías populares detectamos con frecuencia algo peculiar que las distingue de otras composiciones musicales. Ese sabor popular que cualquiera puede notar se relaciona directamente con el carácter modal tan frecuente en las canciones tradicionales. De entrada utilizamos la idea de modalidad en un sentido genérico como término opuesto o con marcas diferenciales suficientes en relación con la tonalidad. En el lenguaje tonal la llamada nota tónica atrae como un imán a la conocida como nota sensible. En el sentido modal no existe una nota sensible que ineludiblemente se proyecte sobre la tónica. Este rasgo estilístico ya es por sí solo capaz de distinguir un canto modal de otro tonal.

La modalidad es históricamente anterior a la tonalidad. Por eso es una forma de permanencia viva de lo antiguo en lo actual a través del canto. La extrañeza que se siente ante lo modal va acompañada de resonancias de un tiempo pasado traído al presente. Pensemos en el canto gregoriano, pariente muy próximo de algunas melodías populares.

El carácter modal aparece en casi todos los villancicos y canciones seleccionados por Pérez Ribes. Veámoslo en detalle.

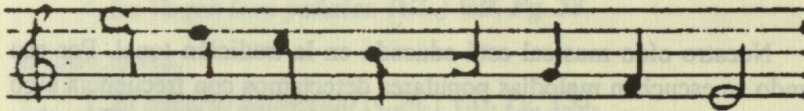
En la clasificación general que hizo Bonifacio Gil de las melodías incluidas en su libro hace una aproximación estadísticas de los tonos o modos predominantes. El 43 % pertenecen al tono mayor y el resto al menor y otras escalas. En la selección hecha por P. Ribes todos los

villancicos y canciones, excepto la Divina Peregrina, en sol mayor, presentan tonos menores u otras escalas asociadas o interpretadas en tonos menores.

El análisis de tonos, modos y escalas nos permite hacer la siguiente distribución:

1. Modo Dórico: *El canario mal herido*.
2. Escala Oriental-andaluza: *De Egipto vengo. El niño perdido. Esta noche ha llovido*.
3. Mezcla Modal-tonal: *La revelación*.
4. Tonos Menores: *La Virgen lava pañales. (La menor). Nana. (Re menor)*.
5. Modo Mayor: *La Divina Peregrina. (Sol mayor)*.

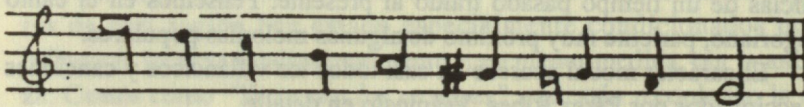
1. El modo dórico grecolatino presenta la siguiente gama:



Sobre el mismo ha dicho Josep Crivillé (6): “Entre los modos procedentes de la cultural musical helénica el primero o dórico (modo de mi), es el que ha merecido una supremacía absoluta y con su ordenación interválica pueden simetrizarse no pocas melodías tradicionales pertenecientes a las más diversas latitudes de la Península”.

En *El canario mal herido* se nos presenta de manera impecable el modo dórico. La magnífica composición que P. Ribes ha construido a partir de esta hermosa melodía merece que más abajo le dediquemos de un análisis detallado.

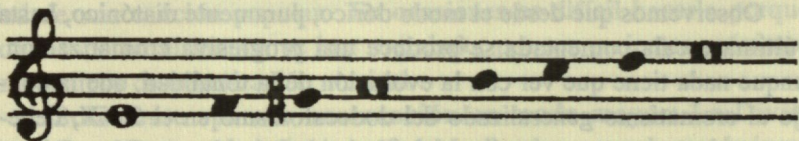
2. Escala oriental andaluza



Se trata, como vemos, del modo dórico con alteraciones en el tercer grado. Comenta Crivillé: “La llamada escala andaluza no es más que la cromatización del tercer grado de la gama dórica, a ella corresponden cantidad de melodías tradicionales de aquellas tierras y del resto de las

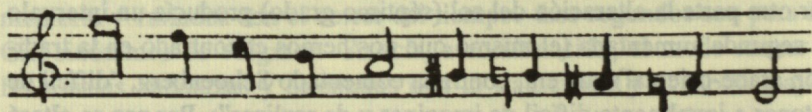
latitudes peninsulares que con la sola excepción del País Vasco parecen conocer este sistema" (7).

La denominación "oriental" nos remite al estadio más primitivo:



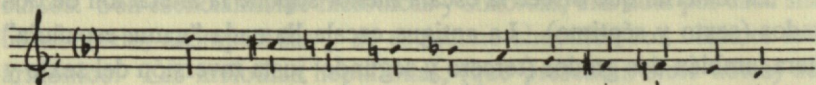
El intervalo de segunda aumentada Sol#/Fa, constituye un auténtico estilema musical característico del mundo árabe-oriental, y aparece en algunas canciones extremeñas (8).

Una variante de esta escala sería la que Bonifacio Gil llama "Tono oriental menor" y Crivillé "gama española" de lo que dice que "Tomando como punto de partida la gama árabe-oriental ya explicadas se observa que los múltiples procesos y variaciones en ella ocasionados resultaron en una escala de aspecto cromático en su primer tetracorde, que se hizo prioritario especialmente en las tierras de Castilla y de León" (9).



La gama oriental andaluza aparece en dos villancicos (E.V. y N.P.) y una canción (E.N.). Pérez Ribes aprovechará sabiamente la sugerencias de los cromatismos característicos de estas escalas.

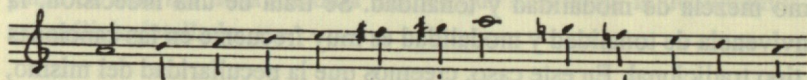
3. He clasificado el primero de los villancicos, *La revelación*, como mezcla de modalidad y tonalidad. Se trata de una indecisión: la convivencia de tonalidad y modalidad es muy frecuente en las canciones de tipo tradicional. En este caso, creemos que la peculiaridad del mismo, derivada posiblemente de la convivencia recién indicada entre modalidad y tonalidad, reside en su abundante cromatismo, que afecta a tres grados de la escala utilizada. Resulta nada menos que la siguiente gama (tal como aparece en el libro de B. Gil, con un bemol en la armadura):



El estribillo confirma la tonalidad de re menor, mientras que la primera frase nos recuerda la modalidad de la escala española. Se trata de un villancico complejo que habría que estudiar detenidamente.

Observemos que desde el modo dórico, puramente diatónico, hasta la última escala comentada se produce una progresiva cromatización. Aunque nada tiene que ver con la evolución de la tonalidad, que la condujo al cromatismo generalizado del dodecafonismo en el S.XX, debemos tenerla presente para comprender la interpretación que Pérez Ribes, sintetizando procedimientos, ha hecho de la misma en sus canciones.

4. “Tanto el modo mayor como el menor son reliquias de los siete modos eclesiásticos. Nuestro mayor actual es el jónico de los antiguos, y nuestro menor el eólico”, comenta Schoenberg en su *Tratado de Armonía*, refiriéndose a los modos eclesiásticos medievales. (10). La peculiaridad del jónico consistía en que había un semitono entre el séptimo y el octavo grado (si-do). Los demás modos lo imitaron alterando sus respectivos grados séptimos, convirtiéndolos en notas “sensibles”. El modo menor, antiguo eólico, carecía, en consecuencia, de sensible originalmente: había un tono entre su séptimo y octavo grado (sol-la). Por otra parte la alteración del sol (séptimo grado) producía un intervalo de segunda aumentada (el mismo que nos hemos encontrado en la tradición árabe-oriental) que era, continúa comentado Schoenberg, “difícil de entonar e igualmente difícil de imaginar y de realizar”. Por eso se alteró también el sexto grado. Esta sería la explicación histórica de los dos tipos de escalas menores que se estudia en teoría musical: la ascendente con el sexto y séptimo grado alterados y la descendente, en la que todos los sonidos son naturales como en la antigua escala modal.



Nos hemos permitido este comentario de teoría musical para que pueda entenderse el mayor parentesco entre el modo menor tonal y los antiguos modos.

El material que ofrece la escala menor supone la alteración de dos grados (sexto y séptimo). La antigua escala llamada “gama española” altera también dos grados (tercero y segundo: justa inversión del sexto y séptimo). También nos hemos encontrado con el “extraño” intervalo de segunda aumentada (fa-sol#) tan frecuente en las antiguas escalas orien-

tales y del que quedan numerosos ejemplos en canciones tradicionales extremeñas.

Todo ello importa a la hora de decidirse por la modalidad o tonalidad de una canción popular. En ocasiones es difícil hacerlo porque, sobre todo en el menor, se han mezclado, por ser parientes próximos, ambos tipos de organización musical.

Solamente aparece una canción en modo mayor: La Divina Peregrina, claramente definida en Sol M. Puede comprobarse de inmediato el diferente efecto producido por esta y las demás canciones, derivado de la tonalidad mayor o menor. Bonifacio Gil la recogió en Hervás (Cáceres) dictada por D. José Rodríguez, párroco del pueblo. Sin tener más referencias podemos suponer que tal vez se trate de una canción más moderna que las demás por diversas razones: a) Por la tonalidad definida. b) Por la ausencia de melismas. c) Por presentar un ámbito interválico de novena, inusual en las más antiguas canciones.

La predilección de Pérez Ribes por el modo menor coincide con la de Bonifacio Gil. Distinguía el gran musicólogo entre los cantos tradicionales y populares: los primeros son los de calidad, conservados en la memoria y variados con el correr del tiempo. Los segundos son para B. Gil, sinónimos de vulgares. Asocia, a continuación, el modo menor y las escalas andaluzas y orientales con lo tradicional y el modo mayor con lo popular-vulgar: "Los modos menor y oriental andaluces conducen a lo maravillosamente bello. El modo mayor, a lo vulgar, naturalmente (en los dos casos) con las debidas excepciones" (11). Y, por supuesto, La Divina Peregrina, es una de esas excepciones.

2.2. LA LÍNEA MELÓDICA: MELISMAS Y SENTIDO DESCENDENTE.

Pueden distinguirse dos tipos bien diferenciados dentro de la canción popular española. En primer lugar están las canciones parecidas a las populares europeas (sin la connotación de B. Gil) cuyas características describe Crivillé: "Escogen los tonos mayor y menor para sus discursos. Son esencialmente melódicas y silábicas, una nota por cada sílaba del texto, acompasadas y de estructura simétrica con carácter muy armónico. Las melodías heptáfonas, (que presentan siete notas) son abundantísimas. En su conjunto este primer prototipo de canción popular es diatónico, es la fórmula común de la cancionística tradicional del

Oeste europeo, de él, muy probablemente, tomó sus principios teóricos y básicos la música artística de factura clásica en el mundo occidental. En España abundan en el norte”.

Sobre el segundo tipo, comenta: “Podríamos enumerar aquellas características de ritmo libre y de heterometría (cambios de compás), melismas (vocalización de una sílaba sobre varias notas), afluencia de notas rápidas en las interpretaciones, mordentes y ornamentos diversos, etc., que presenta un verdadero contraste con el tipo europeo descrito anteriormente”. (12)

Quedan perfectamente descritos y diferenciados ambos tipos de canción y resulta fácil clasificar, siguiendo estas pautas, las canciones y villancicos que estamos estudiando.

Si nos fijamos en el carácter melismático o silábico de las mismas, vemos que predominan claramente las melismáticas: seis de las ocho lo son, frente a dos silábicas: *La Divina Peregrina* y *El niño perdido*.

Los melismas más frecuentes en estas canciones y villancicos son los que siguen:



Hemos de tener presente que partimos de una transcripción hecha, en este caso, por B. Gil. Las variantes melismáticas son abiertas a la improvisación y permiten inagotables pequeños cambios, rasgo fundamentalísimo de la música y poesía tradicionales. Recordemos que M. Pidal definió la poesía tradicional como aquella “que vive en variantes”, definición perfectamente aplicable a la música tradicional.

Junto a los melismas hay otro rasgo característico de la línea melódica de estos villancicos y canciones: el sentido descendente de sus frases musicales que puede observarse en la dirección de sus líneas melódicas y en los reposos de casi todas ellas. De nuevo la excepción se encuentra, sobre todo, en *La Divina Peregrina*, con la tendencia ascendente. Un hecho más que distingue esta canción de las demás.

2.3. ÁMBITO MELÓDICO.

Las melodías populares se mueven en un espacio interválico reducido, que no suele sobrepasar la octava. Este principio general se verifica en las canciones y villancicos extremeños: cuatro presentan un ámbito de octava (R., N.P., V.L., N.), uno de séptima (E.V.), y dos de sexta (C.M., E.N.). También es excepción en este aspecto La Divina Peregrina, que llega hasta la novena.

2.4. RITMO.

El ritmo, por pertenecer a la producción o realización del lenguaje o de la música, se resiste a ser codificado. Agustín García Calvo ha mostrado bien la contradicción entre la sucesión temporal, cuando hablamos (o cantamos) y el sistema lingüístico (o musical) fijado de antemano. "El ritmo y sus elementos son, como el tiempo mismo, ajenos al sistema de la lengua y a su gramática" porque "el tiempo no puedo concebirlo sin que deje de ser lo que es, lo cual no puedo concebirlo". Sin embargo el divorcio no es, no puede ser, total. La lengua (la música) "puede prever algunos de los casos que ella sabe que en la realización temporal del habla pueden o suelen producirse, y, teniendo en cuenta esas previsiones, hacerlas que hasta cierto punto vengan bajo forma de reglas determinadas, a formar parte del sistema" (13).

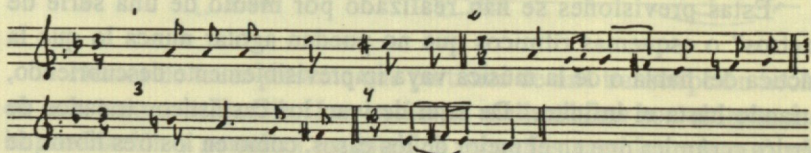
Estas previsiones se han realizado por medio de una serie de "metros" o esquemas rítmicos que no pueden agotar nunca lo que la práctica del habla o de la música vaya imprevisiblemente descubriendo, variando hasta el infinito. De aquí derivan los casuísticos tratados de métrica o rítmica que en el mejor de los casos, como en los tres libros de Francisco Salinas dedicados al ritmo, ilustran la riqueza y variedad de la poesía y de la música populares. Pero el principio básico: "Metrum a rhyrhmo, non rhythmus a metro" permanece. Los compases musicales, que empiezan a utilizarse en el S. XVI, en un intento gráfico y práctico de fijar el ritmo, siempre son trascendidos por el ritmo no escrito, como cualquier intérprete de música puede comprobar en sus ejecuciones musicales.

La poesía y la música tradicionales han vivido siempre abiertas a variaciones rítmico-melódicas, como venimos repitiendo. De ahí la difi-

cultad, casi diríamos imposibilidad, reconocida por los musicólogos y folkloristas, de transcribir, con las convenciones al uso, los cantos tradicionales. De ahí también la polimetría de muchas de estas canciones. Esta variedad métrica es con frecuencia más externa que ajustada a la lógica musical: depende más del intento de fidelidad de quien hace la transcripción que de una necesidad interna, exigida por la coherencia musical.

Sobre esto podemos afirmar que las semicadencias o cadencias, los lugares de reposo, son el lugar privilegiado para la variación en las melodías tradicionales. Y nos encontramos con la paradoja: si por un lado podemos clasificar, como antes hicimos, una serie de melismas característicos, fórmulas previsibles; por otro, esos esquemas quedan modificados con frecuencia por la imprevista realización. Lo aproximadamente sistemático se encuentra con el desorden enriquecedor de lo que va ocurriendo al cantar. Precisamente en esos altos del camino es donde el musicólogo se encuentra con más problemas a la hora de la transcripción. García Matos lo ha señalado con claridad: "De los acontecimientos cadenciales resultan cambios de compás incongruentes a todas luces" (14). Y es que ni puede haber realización sin sistema, ni sistema que prevea (menos mal) lo que el tiempo -al hablar, al cantar-, vaya dando de sí.

En *La revelación* puede observarse lo que estamos comentando: pasamos del compás dominante en la estrofas, 3/4, a un 7/8, luego a un 3/4 y, finalmente, aun 2/4.



Obsérvese el C.2 donde B. Gil ha debido de tener tantas dificultades para pasar al pentagrama el melisma sobre la sílaba "lén", que se decide por el inesperado 7/8. Son las inevitables dificultades asociadas a las limitaciones del compás para poder expresar por escrito las melodías o ritmos que hace quien canta.

Pérez Ribes se ve obligado en casos como este a hacer una nueva adaptación que encaje en un esquema más regular y adecuado para la música coral.

Partiendo de los anteriores comentarios podemos clasificar los villancicos y canciones, tal como aparecen en el libro de B. Gil. Tendremos en cuenta los conceptos de iso/heterometría: el mismo o distinto compás, e iso/heterorrítmia: predominio o no de un mismo esquema rítmico.

1. Heterométricas e isorrítmicas: E.V., R(?), V.L., N., N.P.
2. Isométricas e isorrítmicas: D.P., E.N.
3. Ritmo libre: *El canario malherido*: Bonifacio Gil no ha puesto compás en esta hermosa canción, transcribiéndola como si de un canto gregoriano se tratase. El esquema rítmico y melódico, sin embargo, muestra una gran regularidad. Pero los compases no han servido en este caso para encorsetar sus variados acentos rítmicos.

LOS TEXTOS.

La métrica de los versos que forman estas canciones y villancicos se corresponde con las características propias de los versos populares: Son todos de arte menor con predominio del octosílabo, seguido del hexasílabo y pentasílabos. Las estrofas predominantes son las cuartetas arromanzadas, con rima asonante en los versos pares y libres los impares.

Los villancicos cuentan episodios imaginados de la vida de la Virgen, San José y Jesucristo. Las canciones presentan una temática heterogénea: canción de cuna (N), recuerdos de las antiguas serranillas (D.P.) o faenas indeterminadas (E.N.). Son canciones para la casa o para el campo y desde luego se enmarcan todas ellas en un contexto rural.

No hay sorpresas en estos sencillos textos donde se escapa algún que otro ripio. Pero entre todas destaca por su belleza la letra de *El canario malherido*, que puede incluirse en la mejor tradición de la lírica popular. Más abajo reproduzco y comento el texto y la música.

Versos y música se adaptan en general sin desajustes acentuales. Además la estructura musical y poética se compenetran: los estribillos textuales introducen cambios melódicos y rítmicos como puede comprobarse en todas las que presentan dicha estructura: *Nana, La Virgen lava pañales, La revelación y De Egipto vengo*.

3. TRATAMIENTO POLIFÓNICO.

Los villancicos y canciones, cuyas características tal como se nos presentan en la colección de B. Gil, acabamos de describir, son el material que ha servido de punto de partida para la transformación polifónica llevada a cabo por Pérez Ribes. Digamos de entrada que no se trata de una simple superposición de voces añadidas a la línea melódica de la canción, en cuyo caso sobraría el comentario. Pérez Ribes ha realizado una labor artesanal y artística que afecta a todos los aspectos: tonalidad-modalidad, líneas melódicas, ámbito, ritmo, texto y estructura, de tal modo que podemos hablar de auténticas composiciones, cuyos temas de inspiración se encuentran en los villancicos y canciones extremeñas seleccionados.

3.1. RECURSOS ARMÓNICOS.

Como más arriba apuntábamos, todas las obras seleccionadas, excepto *La Divina Peregrina*, (en La M), presentan tonalidades menores: R., Re m.; N.P., Sol m.; E.V., Rem.; V.L., La m.; C.M., La m.; N., Fa m. En este marco tonal no coincide del todo con B. Gil por razones de tesitura, para una mejor adaptación de las voces. Pero lo más importante es que dichas tonalidades menores, ya de por sí próximas al mejor espíritu popular, no han anulado el característico sabor modal derivado de la escala oriental-andaluza o del modo dórico grecolatino. También hay que señalar desde el principio que se producen numerosas modulaciones en el desarrollo de las obras que, lógicamente, no aparecen en las canciones monódicas de B. Gil.

Las armonizaciones realizadas por P. Ribes constituyen una auténtica síntesis de recursos armónicos, desde las clásicas terceras y sextas hasta los acordes alterados que conducen a sugerentes fluctuaciones tonales. Procurando no caer en ningún tipo de casuística señalo y comento a continuación los detalles armónicos más significativos de estas composiciones:

3.1.1. Armonías clásicas. Las armonizaciones por terceras y sextas características de la armonía tonal clásica, son acertadamente introducidas. El significado de cualquier recurso armónico no depende tanto de un valor in se como del contexto en que se utilice. Y para ello no hay

leyes, es el gusto del compositor el que decide. Por ejemplo en V.L., C.14-18, dialogan sopranos y contraltos con tenores y bajos utilizando series de sextas sobre la letra: Ríete niño/no llores más/ porque a tu madre/ pena le da. A continuación, C. 18-22, cantan todas las voces la misma letra con una armonización distinta. Y más abajo, C. 23-30, se produce un contraste basado en un cambio de tempo y en la aumentación de los valores. Variedad en la unidad, es el principio estético fundamental adoptado por P. Ribes en estas composiciones, como seguiremos comprobando.

3.1.2. Modalidad. Comentábamos antes que la escala menor del sistema tonal procede del modo eólico grecolatino y que se presenta en su forma modal diatónica en el sentido descendente de la escala. Omitida la alteración necesaria para formar la nota sensible (por imitación del modo mayor), se conserva el toque modal característico.

Pérez Ribes sabe crear la atmósfera apropiada en algunas de estas composiciones por medio de una introducción modal. Esto ocurre en De Egipto vengo, C.1-12 y en El canario malherido, C.1-8. Pero hay otros ejemplos con resonancias modales: R.,7-8. N.P., 47. E.N. 41-45...

3.1.3. Cromatismo. Conviviendo con el diatonismo modal encontramos abundantes ejemplos de cromatismo. La música occidental ha evolucionado desde el diatonismo modal al cromatismo generalizado de principios del S.XX. Los "acordes errantes", como los denomina Schoenberg: quintas, sextas y séptimas aumentadas o disminuidas, que habían aparecido en los compositores clásicos como acordes de paso se emancipan, no dependen de su resolución, son autónomos.

Hemos visto también que la antigua escala oriental-andaluza y sus variantes presentaban alteraciones melódicas que pueden sugerir al compositor moderno un transfondo armónico también alterado. Pérez Ribes, dentro de las limitaciones que los coros populares a quienes va destinada esta obra imponen, ha sabido unir lo antiguo y lo nuevo, introduciendo oportunos pasajes cromáticos.

Podemos distinguir dos usos fundamentales del cromatismo en estas canciones y villancicos: a. Cuando el bajo se desliza por semitonos, basándose en las alteraciones propias de la escala oriental-andaluza. Así lo vemos en E.V., 51-55, o en la Nana, 1-8. b. Acordes alterados. Hay numerosos ejemplos de quintas o sextas aumentadas formando acordes de paso. Pero interesa destacar sobre todo algunos pasajes completos contruidos sobre este tipo de acordes que producen oportunas

indeterminaciones tonales. Excelente es el ejemplo de El canario malherido.:

ten a tpo. SUGESTIVO poco más movido

fuen - te El ca - na - rio mal he -
 fuen - te. El ca - na - rio mal he -
 fuen - te. El ca - na - rio mal he -

ri - do a be - ber a - gua tuh
 ri - do a be - ber a - gua tuh

3.1.4. Acordes de séptima mayor y de cuarta. Quintas vacías. Se trata de dos tipos de acordes muy utilizados en la música del S.XX, sobre todo desde el impresionismo musical de Debussy y sus seguidores. Bien empleados siguen teniendo gran capacidad de sugestión. En Pérez Ribes observamos, dentro del uso de este tipo de acordes, un gusto especial por la disposición de los mismos en cuartas. Abundantes e interesantes son los ejemplos: R., 40-45. V.I., 15. N.P., 34-35. C.M., 66-70. E.N., 47. N.1-8.

3.2. LA MELODÍA. EL CONTRAPUNTO.

Los diversos medios compositivos del contrapunto imitaciones canónicas, reducción o aumentación de valores, etc. se han puesto al servicio de la creación de líneas melódicas para cada una de las voces sin

que la melodía popular básica quede oculta, por el contrario siempre sirve de referencia horizontal para las demás voces como lo es vertical para la construcción armónica. Las voces son tan independientes como solidarias.

Pérez Ribes ha sabido jugar compositivamente con el contrapunto: consigue variedad melódica alternando los fragmentos en que interviene una sola voz con los de dos, tres o cuatro, alternancia que siempre tiene un valor estructural. Todos los villancicos y canciones están perfectamente organizados en una serie de partes bien definidas. Las partes centrales desarrollan lo expuesto antes, y ahí podemos encontrar modulaciones, fragmentaciones de la música y el texto, cambios de tempo etc.. Algunos ejemplos:

La Revelación: C. 33-40, cambio de tesitura, alternan las voces. C. 41-45, el estribillo cantado por las cuatro voces. Cambios melódicos en relación con el enunciado anterior C.15 y ss.

El niño perdido: Parte central. Frase musical y literaria partida. Cadencia interrumpida en el C. 51.

De Egipto vengo: Fluctuación tonal en los C. 51-55.

Melismas. Al comentar en el 2.2. la melodía original, vimos algunos giros melismáticos característicos. Pérez Ribes ha destacado la importancia de los mismos por medio de imitaciones. Ej. C.M., 12-13. E.N., 17-18.

4. EL CANARIO MALHERIDO: ANÁLISIS DEL TEXTO Y DE LA MÚSICA.

Esta obra, premiada en el Concurso Nacional de Composición Extremeña de 1986, nos parece uno de los más bellos ejemplos de la colección. La calidad del texto y de la melodía originales han servido de seguro apoyo para que Pérez Ribes muestre lo mejor de su estilo compositivo.

4.1. EL TEXTO

*El canario malherido
al campo se retiró
a curarse las heridas
que le hizo el ruiseñor*

*Por cima de tu rodete
cantaba un canario bayo
y bajaba por tu frente
a beber agua a tus labios
pensando que era una fuente.*

Son dos estrofas de versos octosílabos: la primera cuarteta con rima asonante en los versos segundo y cuarto. La segunda puede interpretarse bien como cuarteta con un verso añadido, o como una quintilla. Riman primero, tercero y quinto, y segundo y cuarto. El quinto verso, “pensando que era una fuente”, sintácticamente subordinado a la imagen labios-fuente, es marcado musicalmente como frase distinta y conclusiva.

La métrica corresponde al estilo tradicional-popular. El verso octosílabo, la rima y las cuartetos (la quintilla es, al fin, una cuarteta con un verso añadido), son señas de identidad suficientes para reconocer su carácter popular. Sobre la estrofa empleada comenta Crivillé: “Entre las formas poéticas más usadas en la canción tradicional española cabe destacar en lugar de primacía a la técnicamente llamada cuarteta. La cuarteta es usada en multitud de géneros músico-vocales y es típica en jotas y folías, así como en las canciones de ronda” (15).

La magia de la lírica tradicional depende en gran medida de la sorprendente disposición de sus estrofas y versos. Lorca se admiraba de la fuerza expresiva que resulta de la asociación de dos versos: “Cerca tiene la luna/mi amor muerto”. En la canción extremeña las dos estrofas se complementan para sugerirnos una historia de amor y celos. Sus personajes, el tú de tu rodete, tu frente, y tus labios, el ruiseñor y el canario malherido, la fuente y el agua aparecen una y otra vez en la lírica tradicional. Tanto que tienen un valor simbólico como puede verse desde el romance lírico *Fonte frida, fonte frida...* hasta las fuentes de *Soledades* de Antonio Machado.

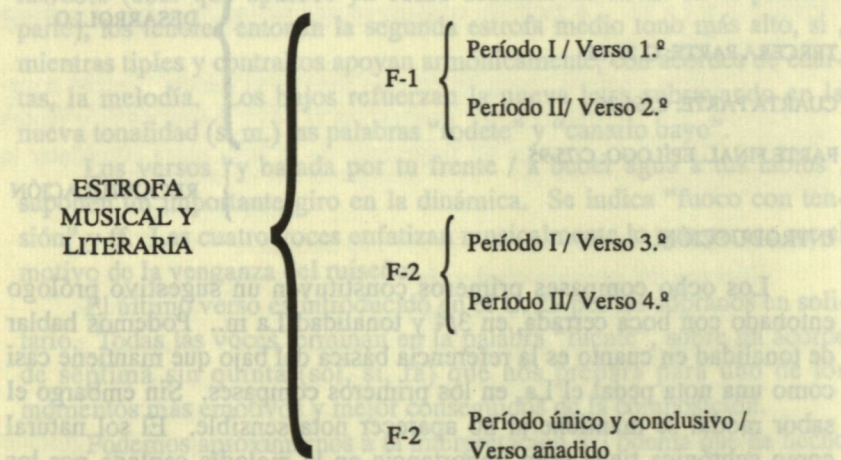
4.2. ESTRUCTURA MUSICAL.

4.2.1. La canción original.

Bonifacio Gil comenta que esta canción en modo dórico grecolatino fue recogida en Fuenlabrada de los Montes, donde se cantaba en las actividades de labranza.

Su forma musical se presenta como melodía de tipo estrófico, constituida sustancialmente por dos variantes (F1 y F2) de una frase melódica, subdividida cada una en dos períodos, el primero de carácter suspensivo y el segundo conclusivo. Cada período se corresponde con un verso.

La solidaridad entre texto y música es completa: la estrofa musical y métrica está dividida en frases y periodos simétricos. Se trata, pues, de una estrofa musical “de frase cuadrada” debido a su uniformidad estructural (16). La “irregularidad” del verso añadido a la segunda cuarteta se corresponde con un nuevo período que, recorriendo los grados fundamentales se ocupan el ámbito de la canción (quinta: mi-si) en sentido ascendente y descendente, presenta un marcado carácter conclusivo. En esquema tenemos:



4.2.2. LA COMPOSICIÓN DE PÉREZ RIBES

Lo primero que ha hecho el compositor es adaptar el ritmo libre, sin compás, de la transcripción de B. Gil a un ritmo medido, más apto para la interpretación coral, pero que mantiene el espíritu popular por medio de una eficaz polimetría que alterna ritmos binarios y ternarios. Los cambios de tempo, C. 39, colaboran también en la fluidez y variedad rítmica.

El sencillo esquema estructural de la canción original se hace lógicamente más complejo en la composición polifónica pero, como iremos

comprobando, siempre es tenido en cuenta como referencia fundamental inexcusable. La nueva estructura puede esquematizarse del siguiente modo:

INTRODUCCIÓN: C. 1-8			
PRIMERA PARTE: C. 9-18	{ a) C. 9-11 b) C. 14-18	ESTROFA 1. ^a	} PLANTEAMIENTO
	{ a) C. 19-23 b) C. 24-28	ESTROFA 2. ^a	
SEGUNDA PARTE: C. 19-38	{ c) C. 29-30 d) C. 31-39	VERSO AÑADIDO	} DESARROLLO
TERCERA PARTE: C. 39-65			
CUARTA PARTE: C. 66-75			
PARTE FINAL. EPÍLOGO: C 75-95			} RECAPITULACIÓN
INTRODUCCIÓN.			

Los ocho compases primeros constituyen un sugestivo prólogo entonado con boca cerrada, en 3/4 y tonalidad La m.. Podemos hablar de tonalidad en cuanto es la referencia básica del bajo que mantiene casi como una nota pedal el La, en los primeros compases. Sin embargo el sabor modal se mantiene al no aparecer nota sensible. El sol natural como subtónica tiene gran importancia en la melodía cantada por los tenores, como puede comprobarse en la partitura. Dicho carácter modal se reafirma en la cadencia final de la introducción, C. 7-8. Esto unido al pianísimo (pp y ppp) con que se desarrolla la introducción crea la atmosfera de la composición.

PRIMERA PARTE.

Corresponde a la primera estrofa métrica y musical de la canción. Esta subdividida en dos partes: a) C.9-13 y b) C.14-18.

Cada una de estas partes presenta un mismo esquema rítmico polimétrico: C.9, 4/4, C.11, 3/4, C.12, 2/4, C.13, 3/4. Esto permite una fluctuación rítmica ajustada al espíritu del ritmo libre original.

Las sopranos entonan las melodías. Las demás voces la complementan contrapuntísticamente. También hay que destacar las imitaciones de los melismas cadenciales que repiten en eco estos característicos giros melódicos: C.13-18.

SEGUNDA PARTE.

Los cuatro primeros versos de la segunda estrofa ocupan desde C.19 al 28. Del C. 29 al 38 corresponde al verso final “pensando que era una fuente”.

Esta segunda parte viene marcada por un cambio tonal importante y por una diferente construcción armónica: apoyándose en la enarmonía la#/sol# (sol# que aparece ya como sensible de la m. en la primera parte), los tenores entonan la segunda estrofa medio tono más alto, si, mientras tiples y contraltos apoyan armónicamente, con acordes de cuartas, la melodía. Los bajos refuerzan la nueva letra subrayando en la nueva tonalidad (si m.) las palabras “rodete” y “canario bayo”.

Los versos “y bajada por tu frente / a beber agua a tus labios”, suponen un importante giro en la dinámica. Se indica “fuoco con tensión” y ff. Las cuatro voces enfatizan musicalmente lo que parece ser el motivo de la venganza del ruiseñor.

El último verso es introducido en el C. 29 por las sopranos en solitario. Todas las voces terminan en la palabra “fuente”, sobre un acorde de séptima sin quinta (sol, si, fa) que nos prepara para uno de los momentos más emotivos y mejor conseguidos de la composición.

Podemos aproximarnos a la interpretación del poema que ha hecho el compositor cuando en los Cc. 31-39 nos dice “El canario malherido.../ a beber agua a tu fuente”, causa y consecuencias del atrevimiento del canario. Se produce aquí un gran contraste musical: frente al “fuoco con tensión” y ff de los compases anteriores, nos encontramos ahora con la indicación “sugestivos” y pp.

La emotividad de la subparte c) se ha conseguido musicalmente por medio de una serie de acordes de quinta aumentada que, cantados por tenores, contraltos y sopranos en pp, se deslizan por semitonos. Suspenden momentáneamente su marcha apoyados en el acorde la#-re-fa (C. 31-32) para continuar su descenso cromático, ahora interpretado por bajos, tenores y contraltos, hasta descansar en la semicadencia mi-sol#-si, dominante de la m. Los compases 37-38 sirven para reencon-

trarnos con la tonalidad, ahora La M, sobre la letra que, fragmentada en voz, completa el último verso: “pensan / do que-e/ ra una fuente: tenores / contraltos / sopranos, respectivamente. Reafirmación tonal en ff, que parece reclamar y defender la inocencia del canario malherido.

TERCERA PARTE.

Puede considerarse esta parte como la central del desarrollo, ya introducido en los compases anteriores, 29-39, y que ahora ocupa desde el 39 al 65. El compositor juega libremente con fragmentos literarios y musicales, cambios de tempo, suspensión de la tonalidad etc..

Se inicia con un cambio radical de tempo, compás y tonalidad: vivo, 3/8 y La M. La melodía constituye una variación sobre la música del verso “añadido”.

La forma musical escogida en este caso es el canon. Entran sucesivamente los tenores (C.39), contraltos (C.41), bajos (43) y tiple (C.44). Cada voz introduce un fragmento de la letra hasta completar la primera estrofa:

C. 39-46. En La M.:

Tenores: *El canario malherido*

Contraltos: *al campo se retiró*

Bajos: *a curarse las heridas*

Sopranos: *que le hizo el ruiseñor.*

Parecido esquema musical y literario se utiliza para la siguiente estrofa, en Re M. C. 46-55:

Contraltos: *Por cima de tu rodete*

Bajos: *cantaba un canario bayo*

Sopranos: *y bajaba por tu frente*

Tenores: *a beber agua a tus labios.*

Del compás 55 al 58 se juega con motivos rítmicos y melódicos derivados del tema principal sobre la palabra “el ruiseñor”.

En los compases finales de esta parte, 58-65, se adapta al tema-melodía principal a 3/8, en ff y La M. Continúa el canon sobre el verso “a curarse las heridas”, y concluye esta parte con el verso “que le hizo el ruiseñor”, sobre la dominante de La M.

CUARTA PARTE.

Los diez compases (66-75) de esta sección son simétricos con los diez finales de la segunda parte. Aquellos preparaban sugestivamente el desarrollo. Estos nos llevan de nuevo a los compases de la presentación 3/4 y 4/4. Se indica "con sentimiento" y pp.

La nueva expresividad depende de las armonías por cuartas paralelas y vacías: si-mi, la-re. (C.65-69). A partir del compás 70 aparece un tempo moderato, alternan las tonalidades si m y mi m, y nos reencontramos con la modalidad al dirigirse a la nota mi a través del re natural, subtónico. Finaliza esta parte con la resolución excepcional sobre el acorde de Do M a partir de Si m.

PARTE FINAL: RECAPITULACIÓN.

Los veinte últimos compases sintetizan los motivos melódicos, rítmicos, armónicos y contrapuntísticos más importantes.

1. C.76-77: "a beber agua a tus labios". Con la melodía principal enunciada en los compases 9-10. Significativas superposición de letra y música.
2. C.78-79: "pensando que era una fuente". Se reproduce la música de este verso tan importante a lo largo de la composición.
3. C.80-85: Se reexpone la introducción en B.C.
4. C.86-89: Sobre el verso "a beber agua a tus labios" se construye una melodía derivada de la introducción.
5. C.90-95: Concluye con los contundentes ff, 3/8, Vivo y tonalidad de La M. Rasgos expuestos en la tercera parte (C.39-65), y derivados de los compases 29-30. El último verso "pensando que era una fuente" que cerraba la canción popular pone fin también a la excelente composición de Pérez Ribes.

Coda. De nada serviría este estudio sobre las canciones extremeñas que han inspirado a Pérez Ribes si no pudiera colaborar en el gusto, conocimiento e interpretación de las mismas. Los Villancicos y Canciones Extremeñas han sido dedicados por el compositor al Coro del Conservatorio de Badajoz. ¡Que todas las agrupaciones polifónicas de Extremadura interpreten estas hermosas obras!. Tal vez "El canario malherido" sea la más compleja de todas. El análisis muestra la belleza, coherencia y lógica constructiva del texto y la música. No deben asustar

los “extraños” acordes, por el contrario, han de ser un estímulo para buscar y disfrutar de sonoridades menos frecuentes. En cualquier caso se trata de dificultades relativas, puesto que las voces discurren siempre con una equilibrada autonomía y solidaridad. Pérez Ribes ha sabido equilibrar en todas las canciones y villancicos el rigor y gusto compositivo con las dificultades adecuadas teniendo en cuenta sus inmediatos destinatarios. Ha hecho una obra que, nacida del pueblo, regresa a él en forma de bellos cantos polifónicos.

FELIPE HERNÁNDEZ JIMÉNEZ

NOTAS

A. Sobre el significado y evolución de la canción y el villancico.

1. Carmelo Solís Rodríguez. "Datos para una biografía". En JUAN VAZQUEZ. "Agenda defunctorum". Estudio técnico-estilístico y transcripción de Samuel Rubio. Real Musical. Madrid, 1975.

2. *Villancicos y Canciones Extremeñas*. Juan Pérez Ribes. Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial. Colección Música. Badajoz, 1989.

JUAN PEREZ RIBES. Natural de Montroy (Valencia). Cursó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con M. Palau y Asíns Arbó. Los amplió en Madrid con los profesores V. Echevarría, R. Dorado y Arias Maccin, y en París con Oliver Messiaen. Ha realizado cursos de dirección de orquesta con Walker Vangemein, Igor Marchievich y García Asensio. Pertenece al Cuerpo Nacional de Directores de Bandas Civiles, de primera categoría, en el que ingresó por oposición.

Compositor de amplia y variada ejecutoria, ha sido galardonado en importantes certámenes nacionales: Premio de Composición "Ciudad de Monzón", Huesca (1972). Premio Santa Isabel, de la Diputación de Zaragoza (1974). Premio "Maestro Villa" del Ayuntamiento de Madrid (1979 y 1982). Finalista en el Certamen de Composición Sinfónica de la Diputación de Valencia (1981). Primer Premio de Composiciones Corales sobre temas extremeños (1986 y 1988). Premio Constitución de Composición musical convocado por la Junta de Extremadura. Diciembre, 1990.

Es miembro honorario de la Institución Fernando el Católico de Zaragoza y Medalla de oro del C.I.T. de Caspe.

En el catálogo de sus obras, figuran varios Poemas sinfónicos (Don Quijote de la Mancha, Poema sinfónico para un certamen), Fantasías, Sonatas para instrumentos de viento y orquesta, dos Sinfonías para orquesta, Suites Sinfónicas (como la Estivada), y numerosas composiciones para diversos instrumentos, corales etc. La mayoría de estas obras están registradas en la Biblioteca Municipal de Compositores valencianos.

Ha sido invitado a dirigir a prestigiosas agrupaciones musicales y ha actuado de jurado en diferentes concursos de composición e interpretación.

Desde 1982 dirige como titular la Banda Municipal de Música de Badajoz, donde lleva a cabo una gran labor de difusión musical. Bajo su dirección esta agrupación pacense obtuvo en 1988 el Primer Premio en el Concurso Internacional de Bandas de Música en la ciudad portuguesa de Amadora.

En 1992 ha obtenido el Premio Nacional de Composición que otorga la Sociedad de Autores.

3. Bonifacio Gil. Cancionero de Extremadura. Tomos I (2ª Ed. 1961) y II (1956). Imprenta de la Excma. Diputación de Badajoz. Colección Raíces.

4. José María Alín. *El Cancionero español de tipo tradicional*. Cita en Pg. 21. Ed.Taurus. Madrid, 1968.

5. Alín. Op.cit. Pg. 21.

6. Ismael Fernández de la Cuesta. *Historia de la música española. Vol.I: "Desde los orígenes hasta el «ars nova»"*. Pg 276. Alianza Música Editorial. Madrid, 1983.

7. Américo Castro. *El pensamiento de Cervantes*. Pg.184. Edit. Noguer S.A.. Barcelona, 1972.

8. Francisco Salinas. Siete libros sobre la música. Pg. 499. Primera versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta. Colección Opera omnia. Ed. Alpuerto S.A.. Madrid, 1983.

9. López Calo. *Historia de la Música española. Vol.III. S.XVII*. Alianza Música. Madrid, 1983.

10. López Calo. Op. cit. Pg. 119.

11. Manuel de Falla. *Escritos sobre música y músicos*. Pgs. 94-95. Espasa Calpe S.A.. Colección Austral. Madrid, 1972. (3 Ed.).

12. Alban Berg. *Ecrits. Conference sur Wozzeck* (1929). Pg.126: "Creo haber acertado plenamente en todas las partes que reclaman un estilo popular-primitivo, que también se adapta al estilo atonal. Para ello utilizo armonías de terceras y sobre todo de cuartas". Christian Bourgois, éditeur, 1985.

13. Citado por Gustav Siebenman en "*Los estilos poéticos en España desde 1900*". Pg. 271. Edit. Gredos. Madrid, 1966.

14. Antonio Machado. *Juan de Mairena*. Espasa Calpe S.A. Austral. Madrid, 1973.

15. Manuel de Falla. Op.cit. Pg. 60.

B. El lenguaje poético y musical de los Villancicos y Canciones Extremeñas de Juan Pérez Ribes.

1. *El Folklore de Orellana la Vieja* (Badajoz). Fundación Santa María "Siberia Extremeña". Madrid, 1986.

2. Bonifacio Gil. *Cancionero de Extremadura*. V.I y II. Imprenta de la Excma. Diputación de Badajoz, 1956 y 1961.

3. Manuel García Matos. *Cancionero Popular de la Provincia de Cáceres*. Edición crítica de Josep Crivillé i Bargalló. Barcelona, 1982 (Vol. II).

4. Manuel García Matos. Op.cit. Pg.XXIV. Y Bonifacio Gil. Op.cit. V.I, Pg.164 y V.II, Pgs. 183-184.

5. Bonifacio Gil. Op.cit. V.II. Pg.185.

6. Josep Crivillé i Bargalló. *Historia de la música española*. V. VII: "El folklore musical". Pg. 311. Alianza Música. Madrid, 1983.

7. J. Crivillé. Op.cit. Pg. 312.

8. M. García Matos. (J. Crivillé). Op.cit. Pg. XXVIII.

9. J. Crivillé. *El folklore...* Op.cit. Pg. 315.

10. Arnold Schoenberg. *Tratado de Armonía*. Pg. 105. Real Musical. Madrid, 1979.

11. B. Gil. Op.cit. V.II. Pg. 190.

12. J. Crivillé. Op.cit. Pg. 310.

13. Agustín García Calvo. *Del ritmo del lenguaje*. En *Hablando de lo que habla*. Pg. 334. Ed. Lucina. Madrid, 1989.

14. J. Crivillé. Prólogo a G. Matos. Op.cit. Pg. XXXVII.

15. Id. *El folklore...* Op.cit. Pg. 121.

16. Id., id. Pg. 124.

* El canario malherido

ANDANTE SOSTENUTO

S

C

T

B

pp B.C.

B.C.

pp B.C.

B.C.

sf

PESANTE..... ppp a tpo. (Muy Expresivo)

El ca - na - rio mal he-

El ca - na - rio mal he-

El ca - na - rio mal he-

ri - do al cam - po se

ri - do al cam - po se

ri - do al cam - po se

ri - do al cam - po se

re - ti - ró

re - ti - ró

re - ti - ró

re - ti - ró

a cu - rar - se las he - ri - das

a cu - rar - se las he - ri - das

a cu - rar - se las he - ri - das

a cu - rar - se las he - ri - das

que le hi - zoel rui - se - ñor .

que le hi - zoel rui - se - ñor .

que le hi - zoel rui - se - ñor .

que le hi - zoel rui - se - ñor .

El ca -

El ca -

Por ci - ma de tu ro -

na - rio mal

na - rio mal

de - te can - ta - baun ca

ro - de - te

he - ri - do

he - ri - do

na - rio ba - - - yo

ca - na - rio ba - yo

ff FUOGO CON TENSION

y ba - ja - ba por tu fren - te

y ba - ja - ba por tu fren - te

y ba - ja - ba por tu fren - te

fren - - te

a be - ber a - gua tuh la - bio(s)

a be - ber a - gua tuh la - bio(s)

a be - ber a - gua a tuh la -

poco rit.

pen-san - do que rau - na

bio(s)

a tpo. SUGESTIVO poco más movido

fuen - te El ca - na - rio mal he -

fuen - te. El ca - na - rio mal he -

fuen - te. El ca - na - rio mal he -

fuen - te. El ca - na - rio mal he -

ten

mf

mf

mf

mf

V

ri - do

ri - do

ri - do

a be - ber a - gua tuh

a be - ber a - gua tuh

> *Prim*

pp

pp

pp

Plim ray - na fuen -
la - bio(s) do que - - -
la - bio(s) pen-san - - - - -
la la la

VIVO (a 1)

to .
El ca - na - rio mal - he -

al cam - po se re - ti - ró
ri - do
a cu - rar

mf
 que le hi - - zo el rui - se - ñor
 se re - ti - ró
 el ca - na - rio mal he - ri - do
 se las he - ri - da(s)

f
 por - ci - ma de tu ro - de - te
 he - ri - da(s) mal can - ta - ba un
 y ba - ja - - - ba por tu
 por - ci - ma de tu ro - de
 he - ri - do a be - ber
 ca - na - rio ba - yo

fren te El rui-se - ñor

te El

a - gua tuh la - bio(s) El rui - se -

ba - - - yo El rui - se -

El rui-se-ñor El rui-se-ñor

rui - se - ñor rui-se- - ñor

ñor a cu - rar -

ñor rui - se - ñor mal - he - ri

a cu - rar - se las he - ri - da(s)

a cu - rar -

se - las he - ri - da(s)

do a cu - rar - se las he -

que le hi - zo el rui - se -
se las he - ri - da(s) el rui - se -
que le hi - zo el rui - se -
ri - da(s) que le hi - zo el rui - se -

ler. *Tr. mod.* (Con sentimiento)

ñor. El ca - na - rio mal he -
ñor. El ca - na - rio mal he -
ñor. El ca - na - rio mal he -

MODERATO

ri - do al cam - po se re - ti - ró
ri - do al cam - po se re - ti - ró
ri - do al cam - po se re - ti - ró

a cu - rar - se las he -

ri - das se re - ti - ró

1er. Tpo. (Muy expresivo)

a be - ber a - gua tuh la - bio(s)

a be - ber a - gua tuh la - bio(s)

a be - ber a - gua tuh la - bio(s)

la - - bio(s)

poco rit..... *ben* 3 a tpo. *mf*

pen-san-do quee-rau-na fuente

pen-san-do quee-rau-na fuen-te

pen-sando quee-rau-na fuen-te

la la la

B.C.

B.C.

B.C.

BESANTE

BESANTE

a tpo.

a be - ber a - gua a tuh la -

a be - ber a - gua a tuh la -

a be - ber a - gua a tuh la -

VIVO (a 1)

bio(s) pen - san-do quee-rau - na

bio(s) pen - san-do quee-rau - na

bio(s) pen - san-do quee-rau - na

bio(s) u - na

fuen - te

fuen - te

fuen - te

Primer Premio del Concurso
Nacional de Composición Coral
Extremeña, año 1986.