

## COMENTARIO MUSICAL AL DISCO 'A XEITO'

(Este texto está relacionado con la página XX del epígrafe **Comentarios sobre el contenido del disco A Xeito**, página XX del epígrafe 5 del tramo 10.)

**A xeito** es el título de una edición discográfica, todavía en vinilo, publicada por el *Grupo San Miguel de Bailes y Costumbres de Laciana*, comarca situada en el noroeste de la provincia de León, denominada *asturleonés* en razón de su situación geográfica y también por la singularidad que presentan sus rasgos etnográficos y culturales. Dirigido por Carmen Marentes y Lucio Criado, el grupo editó un precioso álbum, que tuvo una amplísima acogida y recibió el primer Premio Nacional del Ministerio de Cultura a la mejor producción fonográfica de música tradicional en el año 1987. Al tiempo que se felicitan los autores por este premio, exponen en la información escrita que acompaña a las grabaciones la razón que les han impulsado a emprender la edición de este trabajo, que no es otra que publicarlo en una edición de carácter documental (fidelidad a los documentos vivos originales, canto, baile instrumental y atuendo) tal como lo han encontrado y lo reproducen en sus actuaciones de baile y canto, en las que participan los propios cantores e instrumentistas tradicionales de Villablino y otros pueblos de alrededor.

---

### **Análisis musical**

Aunque la excepción salta a veces en el lugar más inesperado, puede afirmarse como norma general que cuanto más cerrado a influencias de fuera permanece un determinado espacio geográfico, tanto más se han conservado invariables, o casi, las formas de organizar la vida, el trabajo, las costumbres y los momentos de diversión y expansión, de los cuales la música (canción o toque instrumental) forma una parte no despreciable.

Quizá sea este el motivo por el que en la presente antología, recopilada gracias al trabajo paciente y riguroso del *Grupo de Danzas de la Sociedad san Miguel*, abundan los documentos de carácter y estructura arcaizante. Al ser el valle de Laciana y sus aldeaños un recinto geográfico recóndito, el folklore musical, que en otros lugares ha recibido influencias foráneas del trasiego viajero, de las modas pasajeras que sucesivamente sacuden las tierras abiertas, fue aquí también más estático. Menos sujeto a corrientes renovadoras o deformantes.

Desde el punto de vista musical, único al que quiero ceñirme en este comentario, la colección de tonadas que acoge este disco es abundante en documentos de características arcaicas, tanto por su estructura enormemente simple como por las escalas modales que sirven de base al desarrollo de la melodía, o por el ámbito restringido en que las tonadas se desenvuelven.

*Baile del País*. Estas características musicales arcaizantes se nos revelan sobre todo en el conjunto de melodías que sirven de soporte sonoro al denominado *son d'arriba* de Leitariegos, *garrucha* por tierras de Laciana y *baile chano* por los pueblos de Babia y del Valle Gordo. Dejando a un lado el aspecto coreográfico, podemos constatar que este baile se realiza en todas

sus variantes al son de tonadas de estructura simplicísima: una melodía en ritmo ternario compuesto (o si se prefiere, en ritmo ternario de agrupación binaria, transcrito en compás 6/8 que sirve de base generalmente al canto de una cuarteta octosilábica o, más raramente, de una seguidilla. En los ejemplos más puros de este baile no aparece ningún elemento añadido: ni repetición de versos, ni remoque o bordón, ni estribillo alguno. El tiempo de espera entre los 'cantares' que se van sucediendo o el que como introducción precede al canto de la primera estrofa, es llenado únicamente por el ritmo del pandero, monótono y sobrio, un tanto bronco, pero cautivador por su fuerza de arrastre, por las resonancias ancestrales que sirven de cauce rítmico a las parejas de bailadores.

El 'Baile del País' es un documento de excepcional valor. De entre todos los ejemplos que recoge este disco no dudaría yo en poner a la cabeza el nombrado *baile del país*. En el desarrollo del mismo aparecen sucesivamente seis tonadas diferentes cuyo ámbito melódico restringido (en ninguno de los casos supera una serie de 6 sonidos) se desenvuelve básicamente sobre un soporte de dos notas básicas a distancia de cuarta o quinta. El encadenamiento entre las seis estrofas sucesivas del baile es perfecto, de forma que aun siendo diferentes, parecen gemelas al escucharlas, y sólo la transcripción musical desvela sus notables diferencias. Las tonadas tienen como 'material sonoro' una escala menor modal. También en las seis ese carácter modal tiende a tonalizarse, sin duda por posteriores influencias, con la cromatización incidental del séptimo grado (Re sostenido en nuestra transcripción). Generalmente, y lo vemos en los otros ejemplos de sonos de baile que aquí aparecen, una misma melodía sirve de soporte a sucesivas cuartetas, hasta que la cantora o cantor muda de tonada porque considera que la anterior ya va un tanto 'gastada' y podría perder fuerza. En el caso del baile del país, por el contrario, los seis sonos sucesivos, aunque estrechamente emparentados, se suceden con sus correspondientes cantares, separados y a la vez enlazados por largos intervalos rítmicos del pandero. En nuestra transcripción de *La garrucha* hemos respetado escrupulosamente el desarrollo completo del baile tal como es interpretado para que este documento excepcional aparezca en todos sus detalles.

Los otros ejemplos de sonos de baile interpretados en este disco son igualmente ricos en detalles que revelan arcaísmo. Valga como ejemplo el que comienza *Viva el valle de Laciana*, cuya melodía juega a la ambigüedad entre el inicio en modo de Sol y la conclusión en el de Mi, que parece prevalecer al dejarnos en la memoria la frase cadencial. ¡Qué sutileza e inspiración revelan melodías como esta!

*El contexto musical del Baile del País.* He dicho más arriba y repito aquí que el grupo de melodías del Son 'd arriba, baile chano y baile del país es sumamente interesante de analizar desde su aspecto musical. Pero tal análisis ha de hacerse a partir de datos rigurosos y no de las suposiciones más o menos gratuitas que con frecuencia se hacen a partir de documentos musicales que revelan cierto arcaísmo. La estructura y características musicales del baile chano son comunes a una serie de tonadas de baile que encontramos recogidas en distintas recopilaciones de Asturias, León, Burgos, Zamora, Palencia y Cáceres. (1) Examinando y comparando todo este contexto documental aparece como algo evidente que existe un tipo de tonada difundida sobre todo, pero no exclusivamente, por tierras del norte que, a pesar de recibir distintas denominaciones (2) y bailarse con distintas

coreografías, presenta, analizado en su música, las mismas características: un ritmo compuesto (o ternario de agrupación binaria, si se prefiere); un carácter modal, rara vez tonal, en las melodías; un desarrollo en ocho compases, que a veces tiende a amplificarse por la repetición de algún verso o la adición de una frase breve, a modo de estribillo en germen; un acompañamiento instrumental austero, reducido básicamente a la percusión de un pandero o pandereta, y finalmente un texto que adopta casi siempre la forma de cuarteta octosilábica y rara vez la de seguidilla.

Sobre esta base ha de establecerse el análisis de estos ejemplos del *son d'arriba*, que aparece en esta colección como uno de los más característicos de los bailes de Laciana. Otro asunto diferente será clarificar la relación de estos sones con otras especies de tonadas de baile que de este arquetipo pueden haber derivado por amplificación. Baste aquí, para no cansar demasiado al lector, decirle que cuando se ponga a escuchar estos sones puede estar seguro de que se encuentra ante una de las formas más arcaicas de música popular, y que varios siglos de inventiva musical pueden resonar en estas tonadas severas a las que el retumbar del pandero presta rítmico cauce.

*Cantos de vaqueros y carreteros.* El bloque de canciones presentadas bajo el epígrafe de vaqueras son igualmente importantes en el aspecto musical. Algunas de ellas están en su estructura estrechamente emparejadas con los sones d'arriba. Tal es el caso, entre las vaqueras asturianas, de las que comienzan *Vaqueiriña, vaqueiriña* y *Tengo los güellos hinchao*, con su precioso remoquete *pompabiliña pompabilón*. Tal es también la de las *Vaqueiras leonesas*, cuya melodía sigue el difundido esquema AABC, que permite al cantor entonar de un tirón los tres primeros versos y atacar el último, cadencial y conclusivo, con un nuevo aliento que le da fuerza para prolongar la última nota en un decrescendo gradual, hasta el total agotamiento del aire. En cambio el esquema se amplifica en una forma más lírica de tipo rondeño, tanto en la asturiana *Soy vaqueiro, soy vaqueiro*, cuya melodía se repite en *Los vaqueiros vanse, vanse*, con variantes melódicas que llegan hasta tierras zamoranas, como en las Canciones de Laciana, en las que también se detecta la tendencia a las vocalizaciones y melismas que, si bien ocultan un tanto el primitivo esquema, tan simple, expresan la melancolía y la añoranza del cantor desprovisto de todo recurso que no sea su propia voz, una voz que él quiere hacer llegar hasta las lejanías de las que, quizá, espera alguna respuesta a su solitaria tarea.

En cuanto a la canción *Aparta, carretero*, es evidente que nos encontramos ante un ejemplar notable, una de esas canciones de laboreo al aire libre profundamente emparentadas, a pesar de las notables diferencias en el despliegue melódico, matices y adornos, con las canciones de arada y de muelos de las tierras del cereal. El cantor solitario se hace con ellas compañía a sí mismo oyendo su propia voz que le ayuda a soportar el largo camino y esperando, quizá, que alguien lo escuche a su paso.

*Otras tonadas de baile.* Entre las demás tonadas que se incluyen en el presente disco encontramos ya unas características que revelan la influencia mutua y el trasiego de datos que ha alimentado secularmente el fondo de la música tradicional y que demuestran cómo cualquier pueblo es capaz de asimilar con talento propio las influencias que de otras partes le vienen. Las dos jotas *Despedida por un año* y la vaqueira *Echa los brazos arriba* presentan esquemas de desarrollo muy difundidos por todas las

tierras de la Meseta Norte. La primera, además, es una variante melódica de un tema muy conocido de jota dedicado a San Antonio. En cuanto a *Los pollos* (3), es una recreación un tanto libre, con destino a animar un baile específico, de la tonada asturiana *Los tres Pedros*, que Martínez Torner transcribe en el nº 105 de su recopilación asturiana. Otro tanto sucede con *El careado*, tonada de ritmo y metro muy característico (verso de 15 sílabas con cesura 8/7, que en esta versión ha provisto del apéndice de tipo jotesco '*Don antonio está malo*', que musicalmente nada tiene que ver con el primer tema, pero que aquí va soldado con toda naturalidad para servir a la coreografía. Por el contrario *La Juliana* es uno de los cantos coreográficos más originales y graciosos de la presente colección, con el inicio en jota y el desarrollo en recitativo rítmico de un texto acumulativo de carácter críptico, que produce en la melodía un *ostinato* de una creciente fuerza rítmica.

*Bodas y ramos.* El *canto de boda*, cuyo texto también está difundido por toda la meseta norte, presenta en su melodía, de gran simplicidad, la misma estructura y ritmo que encontramos en el baile del país. En cuanto al Ramo a La Magdalena, no dudaría yo en calificarlo también como uno de los cantos más arcaicos de la presente antología. La prolongación alternada de la última nota por cada uno de los dos grupos en que el coro se divide, mientras que el otro inicia el par de versos siguiente, produce una especie de polifonía rudimentaria que cautiva por su simplicidad. También son aquí evidentes las resonancias del modo 6º gregoriano. Sin embargo la sencillez es sólo aparente, ya que exige gran destreza en el justo momento sobre el molde rítmico 10/16 en que el pandero divide, de forma irregular, cada compás de 6/8 en que las voces cantan.

*Conclusión.* Es indudable que esta producción fonográfica contiene un conjunto de documentos interesantísimos, cuyo estudio puede aportar muchos datos al conocimiento de la música tradicional de las tierras norteñas y consiguientemente del folklore musical de la Meseta Norte. Espero no haber cansado demasiado a los pacientes lectores que me hayan seguido y deseo que este breve estudio les sirva de guía para comprender los aspectos musicales del material documental aquí contenido. He preferido, en todo caso, hacer un comentario riguroso aunque peque un punto de técnico, a escribir unas cuantas divagaciones etnológicas que me habrían ayudado a salvar el compromiso que adquirí con los editores, pero que a nadie ayudarían a aclarar ideas en el terreno musical, único en el que he querido entrar aquí.

Creo haber respondido así correctamente a la invitación que se me hizo para comentar un repertorio que, lo confieso, me cautivó desde la primera vez que tuve la suerte de escucharlo.

---

## NOTAS

(1) Tales son, por ejemplo, los *bailes de pandero* que Torner atribuye a los vaqueros de alzada (*Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, pp. 208 y 209) y de los cuales transcribe 29 en su obra. También lo son las 26 melodías que aparecen en nuestro *Cancionero de folklore musical zamorano* formando parte, en segundo y cuarto lugar, de los 13 ejemplos de *baile sanabrés* que allí transcribimos (nn. 459 a 471) Como también son las jotas sin estribillo, de las que hemos transcrito en el *Cancionero popular de León*, próximo a aparecer. También en el *Cancionero popular de Burgos*, de Federico Olmeda aparecen 10 melodías con esta estructura entre las que él transcribe, precisamente bajo la denominación de

*canciones a lo llano* (p. 122 y ss.) En la Obra musical palentina de Guzmán de Ricis aparecen también tres tonadas que siguen el mismo esquema y estructura del son d'arriba, denominadas jotas 'a lo bajo' (nn. 36, 54 y 62). Y para que nadie se apresure a pensar que tal tipo de tonada de baile es exclusivo de tierras norteñas, ahí están también los *bales de pandero* y los *sones* que García Matos recoge en su *Cancionero popular de la provincia de Cáceres* (pp. 127 y ss. pp. 132 y ss.), que osentan la misma austeridad y simplicidad de forma y el carácter modal de sus melodías que encontramos en los 'sones d'arriba'.

(2) Según provincias y comarcas, estos simplicísimos sones de baile reciben múltiples denominaciones. La más corriente es *jota* o *jotilla*, común a casi todas las tierras donde aparece. Por tierras de León la llaman *baile chano*, *baile llano*, *garrucha* y *son d'arriba*, como queda dicho; por Asturias bailes de pandero; en el epígrafe de *bailes a lo llano* las agrupa Olmeda en su cancionero burgalés, explicando que a tal baile también se le suele llamar por diferentes lugares *baile a lo grave*, *a lo pesado*, *abajo*, *a lo bajo*, *al parau o parao*, y *jotilla* o *jota*; *jota a lo bajo* se le llama en Palencia y *baile de pandero* o *son* se le llama en Cáceres. Es evidente que sólo un examen comparativo de la estructura y características musicales de las tonadas puede aclarar tal variedad de nombres para designar lo mismo.

*Miguel MANZANO. Compositor y etnomusicólogo.*