



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

Máster de Música Hispana

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

**MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL EN EL RUBIO
(SEVILLA): ESTUDIO PRELIMINAR**

Alumno: Ángel Páez Ayala

Director del trabajo: José Antonio Gómez Rodríguez

Defendido públicamente en Salamanca, el 16 de septiembre de 2013



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

Máster de Música Hispana

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

**MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL EN EL RUBIO
(SEVILLA): ESTUDIO PRELIMINAR**

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Ángel Páez Ayala'.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'José Antonio Gómez Rodríguez'.

Alumno: Ángel Páez Ayala

Director del trabajo: José Antonio Gómez Rodríguez

Defendido públicamente en Salamanca, el 16 de septiembre de 2013

*A mi abuelo José (R.I.P.),
un gran profesional de la madera*

AGRADECIMIENTOS

Escasas semanas faltan para que se cumpla un año del comienzo de mis estudios de posgrado en la Universidad de Salamanca. Tras cuatro años de enseñanza en el Conservatorio Superior de Música de esta ciudad –actualmente denominado CosCyL–, se dio por finalizada mi formación musicológica académica. En ese momento, creí haber adquirido, con total seguridad, todas aquellas herramientas necesarias para desarrollarme profesionalmente en la investigación musical –en un acto de sinceridad, he de decir que el principal motivo de la matriculación en el máster en Música Hispana no fue mi inquietud por avanzar en nuevos conocimientos, sino la necesidad de realizar estos estudios académicos para acceder al programa de doctorado–. Solo tuvieron que transcurrir unos días desde el comienzo del máster para darme cuenta de las enormes deficiencias en mi formación sobre multitud de campos de la investigación musical. De este modo, pude dejar atrás la profunda ignorancia del recién licenciado que en mí se hallaba. Hoy, después de casi un año de aquel incipiente momento, se presenta a modo de culminación de estudios de máster este trabajo de investigación musical.

En primer lugar quisiera expresar mi gratitud a D. José Antonio Gómez por acceder a la dirección de esta investigación. Su apoyo académico ha sido fundamental durante el transcurso de este trabajo. De igual forma, quisiera dar las gracias a todos y cada uno de los profesores que han formado parte del máster en Música Hispana. El conocimiento ofrecido a lo largo del curso académico por todo el profesorado ha contribuido, en mayor o menor medida, al desarrollo del presente trabajo. Igualmente, quisiera mostrar mi especial gratitud al profesor de etnomusicología D. Rafael Martín y a mi compañero y amigo, José Requejo. Su accesibilidad para resolver cualquier cuestión planteada, sus comentarios, críticas, reflexiones y, sobre todo, apoyo moral brindado han constituido un pilar fundamental a lo largo de esta investigación.

Asimismo, me gustaría dar las gracias a las informantes que han intervenido en este trabajo. No solo por sus aportaciones etnográficas, sino por su amabilidad y gratitud, consiguiendo que la investigación fuese mucho más fácil. En definitiva, quisiera expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas que, de una forma u otra, han sido partícipes en este trabajo de investigación.

No me gustaría olvidar a mis compañeros del máster: Carla, Casimiro, Héctor, Mariela, Nikolay, Samuel, Stefan y Urbano. Durante este año he tenido el placer de disfrutar de su compañía durante las clases y en los cafés del descanso, donde hemos podido poner en común y disfrutar de nuestras inquietudes musicales. Espero y deseo que el buen ambiente surgido entre los “colegas de clase” se mantenga a lo largo del tiempo y desemboque en grandes amistades durante etapas futuras. Por todos esos momentos, gracias.

Por último, no quisiera finalizar este escrito sin mencionar mi especial agradecimiento a mi pareja y a mi familia. Míriam, gracias por entender todos aquellos momentos en los que he estado ausente por motivo de esta investigación. Y a mis padres Francisco y Concepción que, gracias a su esfuerzo económico y apoyo incondicional, han permitido que esta investigación musical se llevase a cabo.

“Para quien no conozca el tema, le sirva de ayuda.
Para quien lo entienda, no se sienta ofendido”

ÍNDICE GENERAL

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA

1.1. Introducción.....	1
1.2. Delimitación del objeto de estudio	2
1.3. Justificación de la investigación	2
1.4. Estado de la cuestión	2
1.5. Hipótesis y objetivos.....	4
1.6. Enfoque metodológico y estructuración del trabajo	6
1.7. Criterios bibliográficos	8

CAPÍTULO 2. ESTUDIO DE CASO EN LA COMARCA SIERRA SUR SEVILLANA: EL RUBIO

2.1. Introducción.....	9
2.2. Contexto geográfico y características de El Rubio.....	10
2.2.1. Situación geográfica.....	10
2.2.2. Historia.....	11
2.2.3. Población.....	12
2.2.4. Economía	12
2.3. El folklore rubeño a través de sus fiestas y tradiciones.....	13

CAPÍTULO 3. TRABAJO DE CAMPO: ANÁLISIS ETNOGRÁFICO DE LOS DIVERSOS ELEMENTOS QUE CONSTITUYEN LA REALIDAD DEL TRABAJO DE CAMPO REALIZADO EN EL RUBIO

3.1. Introducción.....	19
3.1.1. El trabajo de campo: definición	19
3.2. Planificación	20
3.3. “Recoger”	22
3.3.1. Entrevista etnográfica nº 1	24
3.3.1.1. Datos sobre la entrevista	24
3.3.1.2. Acceso al campo	24
3.3.1.3. En el campo.....	25

3.3.2. Entrevista etnográfica nº 2	27
3.3.2.1. Datos sobre la entrevista	27
3.3.2.2. Acceso al campo	27
3.3.2.3. En el campo.....	28
3.4. “Analizar”	30

CAPÍTULO 4. TRANSCRIPCIÓN MUSICAL: ESTUDIO DE LOS ELEMENTOS QUE COMPRENDEN EL PASO DE LA MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL RUBEÑA A LA FUENTE ESCRITA

4.1. Introducción	35
4.1.1. Breve introducción a la transcripción musical etnomusicológica.....	36
4.2. ¿Hay necesidad de transcribir el repertorio musical rubeño para poder ser estudiado?	37
4.3. La transcripción musical, ¿fuente directa?	40
4.4. Metodología: criterios de transcripción musical y maquetación	41

CAPÍTULO 5. CLASIFICACIÓN Y ORDENACIÓN

5.1. Introducción	45
5.2. Profanas	46
5.2.1. Según el ciclo vital.....	46
5.2.1.1. De cuna.....	46
5.2.1.2. Infantiles.....	47
5.2.1.3. De ronda	48
5.2.1.4. De trabajo	48
5.2.2. Según el ciclo anual.....	49
5.2.2.1. De carnaval.....	49
5.2.2.2. Mayos.....	50
5.2.2.3. Romances	50
5.3. Religiosas.....	51
5.3.1. A la Virgen	51
5.4. Bailes	51
5.4.1. Seguidillas	51

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS: ESTUDIO LITERARIO Y MUSICAL DE UNA SELECCIÓN DE 12 PIEZAS

6.1. Introducción	55
6.2. Análisis literario y musical	57
6.3. Primeros resultados	57

CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

7.1. Conclusiones	61
7.2. Futuras líneas de investigación	63

BIBLIOGRAFÍA	65
---------------------------	----

ANEXOS

1. TRANSCRIPCIONES

1.1. <i>Mi niño no tiene a nadie</i>	2
1.2. <i>Antón pirulero</i>	3
1.3. <i>Dale la lata, la lata</i>	4
1.4. <i>Del hueso de una aceituna</i>	5
1.5. <i>Feria de cañete</i>	6
1.6. <i>La patria</i>	7
1.7. <i>Tan borrico como tú</i>	8
1.8. <i>El de la gorra que corra</i>	9
1.9. <i>Mes de mayo</i>	10
1.10. <i>Lux Aeterna</i>	11
1.11. <i>Sagrada Virgen del Carmen</i>	12
1.12. <i>Con gran fervor</i>	13

2. TEXTOS

2.1. Relación etnomusicología vs antropología	15
2.2. El trabajo de campo en la etnomusicología	17

2.3. Relación bibliográfica sobre folklore musical de tradición oral andaluz.....	19
2.4. Elaboración de una metodología de transcripción musical.....	24
2.5. Análisis literario y musical de doce piezas	30

3. AUDIOS (CD)

- | | |
|--|---|
| 01. – <i>Mi niño no tiene a nadie</i> | 24. – <i>En la tienda de un barbero</i> |
| 02. – <i>Antón pirulero</i> | 25. – <i>La gripe María Cristina</i> |
| 03. – <i>Dale la lata, la lata</i> | 26. – <i>Señores hay que recordar</i> |
| 04. – <i>Del hueso de una aceituna</i> | 27. – <i>Somos bandoleros sin reproche</i> |
| 05. – <i>Feria de cañete</i> | 28. – <i>Tú te vienes, tú te vas</i> |
| 06. – <i>Metí la cabeza en un retrete</i> | 29. – <i>Una niña en este pueblo</i> |
| 07. – <i>Míralo, al carril le han puesto</i> | 30. – <i>Una niña muy bonita</i> |
| 08. – <i>¡Qué bonita está una rosa!</i> | 31. – <i>Una noche en el arbolito</i> |
| 09. – <i>¿Qué es aquello que reluce,
Manuel?</i> | 32. – <i>Mes de mayo</i> |
| 10. – <i>Yo tenía un cigarrón pitracón</i> | 33. – <i>Cuando la ha dejado en cinta</i> |
| 11. – <i>La patria</i> | 34. – <i>Doña Teodora</i> |
| 12. – <i>Los suspiros de mis pechos</i> | 35. – <i>En la casilla del peón el caminero</i> |
| 13. – <i>Tan borrico como tú</i> | 36. – <i>En Santa Marta había una joven</i> |
| 14. – <i>El de la gorra que corra</i> | 37. – <i>Lux Aeterna</i> |
| 15. – <i>Como pasan tantos chascos</i> | 38. – <i>Os voy a contar un ejemplo</i> |
| 16. – <i>Con esto de las mocitas</i> | 39. – <i>Sagrada Virgen del Carmen</i> |
| 17. – <i>Desde que vino la moda</i> | 40. – <i>Tamar</i> |
| 18. – <i>El otro día en la piscina (versión 1)</i> | 41. – <i>Un domingo por la tarde</i> |
| 19. – <i>El otro día en la piscina (versión 2)</i> | 42. – <i>Y en la provincia de Sevilla</i> |
| 20. – <i>Eloisita Rodríguez</i> | 43. – <i>Con gran fervor</i> |
| 21. – <i>En casa de Dña. Luisa</i> | 44. – <i>La Lantejuela fui yo</i> |
| 22. – <i>En la calle San José</i> | 45. – <i>La tragedia de un muchacho</i> |
| 23. – <i>En la puerta de un barbero</i> | 46. – <i>Si yo tuviera dinero</i> |
| | 47. – <i>Tú me olvidastes a mí</i> |

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA

1.1. Introducción

1.2. Delimitación del objeto de estudio

1.3. Justificación de la investigación

1.4. Estado de la cuestión

1.5. Hipótesis y objetivos

1.6. Enfoque metodológico y estructuración del trabajo

1.7. Criterios bibliográficos

1.1. Introducción

La aplicación de una metodología previamente establecida permite que las conclusiones sean seguras y fiables para la comunidad académica. De este modo, se abordan a largo de este capítulo introductorio todos aquellos elementos metodológicos necesarios para el desarrollo de esta investigación cualitativa de carácter preliminar sobre música de tradición oral en El Rubio.



1.2. Delimitación del objeto de estudio

Dado el problema patente de los estudios etnomusicológicos en relación a la investigación diacrónica de música de tradición oral, la delimitación temporal debe ceñirse a la datación de la recogida de material etnográfico en los años 2012 y 2013. Teniendo en cuenta la edad de las colaboradoras y la información que éstas aportaron, se podría ubicar temporalmente la interpretación del repertorio a partir de la segunda mitad del siglo XX.

De igual forma, la ubicación geográfica se focalizará en El Rubio, un pequeño pueblo sevillano de la comarca Sierra Sur. Debido a la imposibilidad de acaparar analíticamente la totalidad de El Rubio, el trabajo se centrará en el análisis del material recogido a partir de dos entrevistas etnográficas.

1.3. Justificación de la investigación

La ausencia de estudios etnomusicológicos en torno a música de tradición oral sobre El Rubio es la principal causa de la elaboración de esta investigación. Hasta donde la investigación ha llegado, no se ha podido encontrar investigación etnográfica alguna sobre música de tradición oral en El Rubio desde una perspectiva etnomusicológica. Asimismo, esta decisión se ha apoyado en los acuerdos alcanzados en la Convención de la UNESCO para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial, celebrada en la ciudad de París el día 17 de octubre de 2003.

En segundo lugar, la elección de este trabajo ha estado condicionada por la necesidad personal del investigador que la realiza, con la finalidad de cuestionar sus propios conocimientos sobre este campo de la etnomusicología.

1.4. Estado de la cuestión

El estado de la cuestión para esta investigación se debe de abordar desde al menos dos perspectivas específicas. Por una parte, se atenderá a la bibliografía referente a música de tradición oral. Por otra, se contemplará, de un modo más



concreto y definido, los aspectos musicales y extramusicales en torno al repertorio de música de tradición oral en El Rubio.

En primer lugar, es necesario conocer brevemente la producción bibliográfica de investigaciones sobre música de tradición oral en España. En líneas generales, la producción bibliográfica sobre esta temática en España es extensa y variada. Dado que referenciarla supondría una tarea tan hercúlea como alejada del objetivo principal de este estudio, el estado de la cuestión se ha centrado en una aproximación bibliográfica a la comunidad andaluza sobre la temática trabajada. A pesar de esta concreción, la labor puede seguir resultando distanciada de los objetivos planteados en esta investigación –estudio de caso: El Rubio–. No obstante, es conveniente conocer mínimamente los trabajos sobre música de tradición oral en territorios cercanos a la localidad de El Rubio para averiguar el estado de la cuestión al respecto¹.

En segundo lugar, de una forma más pormenorizada en relación al caso de estudio trabajado, se atenderá a la bibliografía referente al mismo que pueda ser de especial interés para la investigación.

Por lo que se refiere a bibliografía en relación a la contextualización del estudio de caso, es necesario destacar la figura Vicente Durán (1990). Este historiador local, a través de su obra, es capaz de proporcionaros la información necesaria para realizar un acercamiento a nuestro estudio.

Para conocer de lleno los procesos que envuelven el trabajo de campo, es necesario analizar con detalle sus etapas. En este sentido, merece la pena destacar la obras etnográficas de Jackson (1987) y Hammersley, M. & Atkinson (1994).

En relación a bibliografía sobre transcripción musical, existe abundantes referencias. Sería interesante destacar la figura del etnomusicólogo Enrique Cámara que, a través de su obra (2004), permite conocer el proceso de transcripción musical desde un compendio de autores.

¹ Se ha confeccionado una breve relación bibliográfica sobre música de tradición oral en Andalucía. Para ello, se han consultado los trabajos realizados por Rey (2001) y Katz (2009). Además, ha sido vaciada la biblioteca del Centro de Documentación Musical de Andalucía, in situ. Véase el apartado 2.3. “Relación bibliográfica sobre folklore musical de tradición oral andaluz” en Anexos, pp. 18-22.



Dentro del campo específico de la clasificación y ordenación de piezas, será necesario indicar que existen diversas referencias bibliográficas secundarias. A pesar de ello, se ha recurrido, como principal punto de referencia, a la investigación del folklorista Miguel Ángel Palacios (1984).

Por último, y dentro del campo análisis musical y literario, se ha trabajado con las metodologías propuestas por M^a Ángeles Subirats (1990) y Miguel Manzano (2011). Sus estudios servirán de ayuda para esta investigación debido a la similitud de los repertorios trabajados.

Pese a todo, en esta bibliografía no se ha hallado referencia alguna respecto a música de tradición oral en El Rubio. Hasta donde la investigación ha llegado, se puede indicar que no se tiene constancia de ninguna investigación etnomusicológica semejante. Dado el nivel de iniciación en el que se encuentra este estudio y hasta que no se examine el repertorio obtenido en El Rubio, se obviará la observación de otros ejemplos en relación a la música de tradición oral.

1.5. Hipótesis y objetivos

La hipótesis principal en la que se basa esta investigación será contrastada a través del objetivo principal planteado. En este sentido, todo hace presagiar la pervivencia de música de tradición oral en la memoria de los informantes más mayores.

¿Existe un repertorio de canciones transmitidas de generación en generación en el pueblo de El Rubio? ¿Quiénes interpretaban esas piezas? ¿Qué tipo de canciones son? ¿Cuál era la funcionalidad de ese repertorio? ¿Perviven en la actualidad? Formando parte de la vida cotidiana de los vecinos, la música de tradición oral pudo estar presente en las actividades lucrativas, laborales y religiosas desarrolladas por los habitantes de El Rubio.

Tal y como se indicaba con anterioridad, la hipótesis establecida será verificada a través del objetivo principal de este estudio:

- Recoger, identificar y clasificar música de tradición oral en El Rubio a través de un análisis etnomusicológico de la documentación obtenida



en el trabajo de campo. Su finalidad será la realización de un futuro estudio literario y musical del repertorio trabajado.

Con la finalidad de desarrollar el resto de los objetivos trazados para esta investigación, denominados complementarios o secundarios, será necesario atender a la búsqueda de otras cuestiones de mayor profundidad. Estas son las siguientes:

- Recopilar toda aquella información extramusical referente al folklore musical de tradición oral en El Rubio a través de bibliografía secundaria. Su finalidad consistirá en realizar una contextualización del estudio de caso trabajado mediante el análisis de elementos extramusicales.
- Realizar un análisis etnográfico de los procesos llevados a cabo durante el trabajo de campo. La indagación se basará en las principales fases del trabajo de campo, aportando información de gran valor extramusical sobre el repertorio obtenido.
- Deliberar y cuestionar el proceso de paso de la música de tradición oral rubeña a la fuente escrita. El análisis crítico de estos elementos aportarán solidez a la utilización de la transcripción musical como herramienta analítica.
- Identificar, clasificar y ordenar el material musical procedente del trabajo de campo. Este ordenamiento permitirá obtener una visión general de la música de tradición oral que será trabajada en niveles posteriores.
- Analizar musical y literariamente una selección de piezas representativas sobre el total de canciones recogidas. Su objetivo será realizar una breve aproximación analítica al repertorio recopilado, aportando las primeras conclusiones sobre el material de trabajo de campo estudiado.



1.6. Enfoque metodológico y estructuración del trabajo

En España, desde la segunda mitad del siglo XIX, se ha practicado la etnomusicología clásica o tradicional en la elaboración de investigaciones de música popular tradicional (Rey, 2001, pp. 26-27). En los últimos años, a nivel nacional e internacional, se ha producido un profundo debate sobre esta temática, abriéndose dos corrientes: etnomusicología antropológica² y etnomusicología clásica.

En primer lugar, en la etnomusicología de orientación antropológica y social, la base reside en el estudio de la música como fenómeno cultural y social y, en menor medida, en la creación artística. Según afirma Rey (2001), esta corriente no niega el estudio de las músicas tradicionales, aunque manifiesta preferencia por el estudio de las músicas populares urbanas.

En segundo lugar, la etnomusicología de corte tradicional defiende una disciplina académica con un enfoque de contenido y metodología principalmente musical. Los investigadores adscritos a esta corriente –cuyo principal valedor en España es el etnomusicólogo Miguel Manzano– sitúan en el estudio formal de la música tradicional su principal misión, valiéndose principalmente de la música anotada mediante la transcripción musical. Por ello, la elaboración de cancioneros adquiere para estos investigadores una especial relevancia. El mencionado etnomusicólogo zamorano, cuyas investigaciones son principalmente de carácter estructuralista, plantea la necesidad prioritaria de estudiar en profundidad los aspectos musicales del abundante material de músicas tradicionales recogido en España con anterioridad al surgimiento de la tendencia antropológica (Rey, 2001, p. 28).

Los principales cancioneros españoles recopilados durante los siglos XIX-XX³ fueron elaborados bajo esta corriente clásica, primando el contenido musical por encima del contexto sociocultural. Sobre este hecho, los autores de recopilaciones de música tradicional en España manifiestan escasamente los criterios que escogieron a

² Para conocer en profundidad la relación existente entre las disciplinas de la etnomusicología y la antropología, véase el apartado 2.1. “Relación etnomusicología vs antropología” en Anexos, pp. 15-16.

³ Rey (2001, pp. 27-28): “Federico Olmeda, Dámaso Ledesma, Felipe Pedrell, Eduardo Martínez Torner, Miguel Arnaudas, Kurt Schindler, Agapito Marazuela, Ángel Mingote, Juan Tomás, José Antonio de Donostia, Sixto Córdova y Oña, Anibal Sánchez Fraile, Pedro Echevarría Bravo, Bonifacio Gil, Manuel García Matos, entre otros”.



la hora de realizar sus recopilaciones. A pesar de que no es tarea de esta investigación analizar las estrategias etnográficas llevadas a cabo en la elaboración de los principales cancioneros, se podría indicar, después de un breve análisis del contenido de los mismos, la profunda carencia de estudio antropológico musical del material recogido en el trabajo de campo⁴.

Según Emilio Rey (2001, p. 28), ambas tendencias deben ser más complementarias que excluyentes. Por ello, bajo esta premisa esta investigación asienta su enfoque metodológico.

Para la elaboración de un estudio sobre la temática de música tradicional en pleno siglo XXI se debe atender a las necesidades demandadas por la comunidad académica. Si bien hay que ser conscientes de la dificultad que plantea la creación de un profundo trabajo etnomusicológico bajo las dos vertientes principales al mismo tiempo, es necesario incluir parámetros de investigación tanto etnográficos como analíticos que puedan solventar aquellas ausencias de información básicas.

Por lo tanto y atendiendo a lo anteriormente comentado, esta investigación se desarrolla bajo las perspectivas de la etnomusicología clásica y la antropológica, realizando análisis desde diversas perspectivas del trabajo de campo de un estudio de caso concreto.

Con respecto a la estructuración del trabajo, la investigación, elaborada desde lo general a lo particular, está dividida principalmente en dos partes. La primera sección, precedida por un capítulo de introducción metodológica, está fraccionada en tres apartados. El primero –segundo de la investigación– abordará el análisis de una serie de elementos extramusicales con la finalidad de una correcta contextualización del caso de estudio. Posteriormente se encuentran los capítulos destinados al análisis de los procesos llevados a cabo en relación al material obtenido –tercero y cuarto de este estudio–. El primero estará dedicado a adentrarse en todas aquellas cuestiones que envuelven las etapas del trabajo de campo (dos muestras etnográficas). El siguiente capítulo procederá a analizar con detenimiento el proceso de obtención de una herramienta analítica básica en la música de tradición oral, la transcripción

⁴ Para profundizar en la presencia del trabajo de campo en la etnomusicología, véase el apartado 2.2. “El trabajo de campo en la etnomusicología” en Anexos, p. 17.



musical. La elaboración de estos tres capítulos atiende al estudio de elementos extramusicales con la finalidad de dar solvencia a esta primera parte de la investigación.

La segunda parte estará destinada al análisis del material musical de tradición oral recogido en el pueblo de El Rubio. El capítulo cinco estará destinado a la clasificación y ordenación de las canciones recogidas. Consecutivamente, el capítulo seis realizará una aproximación analítica, literaria y musical a la música de tradición oral en El Rubio a través de una selección de doce piezas.

A modo de cierre, el capítulo siete establecerá las principales conclusiones obtenidas de esta investigación etnográfica y las futuras vías posibles de investigación.

1.7. Criterios bibliográficos

Para la presente investigación hemos consultado diversas fuentes bibliográficas para su desarrollo. Por ello, la guía de estilo seguida con la finalidad de atender a los criterios bibliográficos trabajados ha sido las normas APA (American Psychological Association) a través del *Manual de Publicaciones de la Asociación Psicológica Americana* (Viveros, 2010).

Este estilo se caracteriza por la ubicación de las citas en el interior del texto. De esta manera, la lectura se presenta mucho más ágil y continuada. La consulta de los datos completos de las referencias bibliográficas podrán ser vistos en la bibliografía al finalizar el trabajo. No obstante, han sido incluidas notas a pie de página cuando hemos considerado oportuno.

CAPÍTULO 2

ESTUDIO DE CASO EN LA COMARCA SIERRA SUR SEVILLANA: EL RUBIO

2.1. Introducción

2.2. Contexto geográfico y características de El Rubio

2.3. El folklore rubeño a través de sus fiestas y tradiciones

2.1. Introducción

El presente capítulo tiene como objetivo, en primer lugar, contextualizar geográficamente el caso concreto que se estudió para realizar esta investigación. Son múltiples y complejos los factores extramusicales que deben tenerse en cuenta para analizar desde una visión holística un repertorio musical de tradición oral: geografía, historia, población, economía... En segundo lugar, se realiza una aproximación al folklore musical de las principales fiestas y tradiciones de El Rubio a través de la obra del historiador local, Durán Recio. El conocimiento, grosso modo, del folklore rubeño contemporáneo al repertorio recogido en el trabajo de campo, nos permitirá disponer de mayor información para contextualizar este último.



2.2. Contexto geográfico y características de El Rubio

2.2.1. Situación geográfica

El Rubio es un pueblo ubicado en el margen izquierdo del río Blanco, a unos 200 metros sobre el nivel del mar. Con una extensión aproximada de 20 kilómetros cuadrados, es uno de los municipios de la comarca Sierra Sur con menor territorio de la Provincia de Sevilla (Durán, 1990, pp. 13-14).

Al norte, su término municipal limita con Écija y Osuna, al Sur con Aguadulce y Estepa, al este con Marinaleda y al oeste con el pueblo de Osuna, nuevamente. Sus coordenadas geográficas son 37° 21' N, 4° 59' O.

Debido a la situación geográfica del pueblo de El Rubio, su clima es propio de los territorios que comprende el valle del Guadalquivir. Existen dos principales épocas de lluvia: otoño y primavera. Las temperaturas son relativamente estables –dentro del clima del sur de España– a lo largo del año, alcanzando en pocas ocasiones temperaturas mínimas extremas.

La ubicación territorial del pueblo de El Rubio entre diversos municipios –*cuasi* ciudades de gran importancia a lo largo de la Historia–, ha podido contribuir a que fuese vía de paso habitual para comerciantes y viajeros entre distintas poblaciones. Este hecho, de alguna u otra forma, se trata de un dato de especial interés para la investigación. La situación geográfica, junto al clima, pueden ser determinantes a la hora de comprender la tipología del repertorio de música de tradición oral hallado en El Rubio.

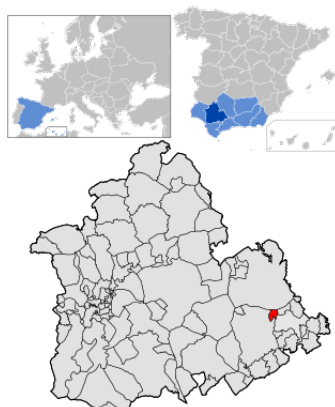


Ilustración 2.1. Ubicación geográfica de El Rubio en Europa, España y Sevilla¹

¹ *El Rubio*. (s.f.). Recuperado el 17 de agosto de 2013 de http://es.wikipedia.org/wiki/El_Rubio



2.2.2. Historia

Hasta donde la investigación ha podido descubrir, existen escasas referencias bibliográficas en torno a la historia de El Rubio. La obra principal –y prácticamente única– en referencia a la historia de El Rubio fue elaborada por el historiador Vicente Durán Recio (1990). Durán es autor de diversas obras de temática histórica sobre Écija y El Rubio. De *Historia de El Rubio* obtuvimos información para conocer, escuetamente, la historia del pueblo rubeño.

Durán (1990, pp. 15-41) realiza un atrevido y poco profundo acercamiento a los orígenes históricos de este pueblo andaluz, intentando abarcar desde la Edad de Bronce hasta la época Contemporánea.

Los orígenes del pueblo de El Rubio son controvertidos. Según Durán, un antiguo asentamiento romano o la aparición de un cortijo adscrito a alguien apellidado “Rubio” tras la Reconquista pueden dar origen al pueblo en cuestión. Durante la Edad Media, los territorios que abarcan en la actualidad el pueblo de El Rubio estaban, al menos en parte, anexionados a las tierras pertenecientes a la Orden de Santiago en su Encomienda cercana ubicada en Estepa. Con posterioridad, diversos pleitos llevaron a que estos territorios pasaran a disposición de Osuna, siendo territorio dependiente de esta villa hasta el siglo XX. A principios de esta centuria fue cuando el pueblo rubeño perdió su condición de aldea, para adquirir la independencia política constituyéndose el propio ayuntamiento de El Rubio.

La estrecha relación con Osuna durante siglos –y las consecuencias no solo políticas que ello conlleva–, puede ser de gran interés para los siguientes niveles de investigación de este estudio. La circulación de repertorios es una característica fundamental en música de tradición oral. Debido a la ausencia de fuentes sobre dicha tradición en El Rubio, sería interesante tener en cuenta la vinculación histórica reciente entre el pueblo rubeño y Osuna y, en consecuencia, tomar en consideración la obra del investigador Rodríguez Marín. Este autor, natural de Osuna y un



referente en literatura oral andaluza durante el siglo XIX, elaboró numerosas obras sobre cantos populares. Entre ellas, sería interesante destacar la titulada *Cantos populares españoles* (1981). En esta obra aparecen algunas letras de cantos populares recogidos en Osuna y alrededores. A pesar de la ausencia de música que acompañe a la letra, es una fuente de gran importancia para comparar el repertorio recogido en El Rubio y, poder de esta manera, obtener conclusiones sobre la circulación de repertorio y sobre otras cuestiones como la identificación de variantes textuales de una misma pieza.

2.2.3. Población

En el año 2012, El Rubio poseía una población total de 3.573 habitantes². Conocer el número de habitantes del pueblo que se está trabajando es una herramienta importante para obtener diferentes lecturas en relación al trabajo de campo realizado. Estas reflexiones pueden proporcionar mayor consistencia y rigor a la investigación. Estas y otras cuestiones son analizadas en el próximo capítulo.

2.2.4. Economía

Según Durán (1990, pp. 129-130), la actividad económica de El Rubio a finales del siglo XX se basaba en la agricultura. El pueblo presentaba una orientación tradicional al cultivo del olivo, seguido del trigo y el girasol. Por otro lado, sería conveniente indicar que la ganadería era escasa. Según los datos de 2011 proporcionados por el Sistema de información multiterritorial de Andalucía, esta tendencia se mantiene en la actualidad. A pesar de ello, industrias como la construcción de muebles están generando nuevos núcleos de actividad económica.

² Sistema de información multiterritorial de Andalucía. (2013). *Rubio (El)*. Recuperado el día 22 de agosto de 2013, de la base de datos <http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/sima/htm/sm41084.htm>



Nuevamente, estas referencias extramusicales aportan un valor importante en el presente estudio. Conocer la principal actividad económica de los habitantes de El Rubio permite intuir la tipología de piezas que se van a obtener en el trabajo de campo –sobre todo en referencia a décadas en las que los informantes interpretaban su repertorio de música de tradición oral–. Por ejemplo: si El Rubio era un pueblo agrícola, probablemente se recojan piezas relativas a labores del campo. Asimismo, se pueden realizar otra serie de lecturas, como por ejemplo en relación a las causas de la desaparición del repertorio de música de tradición oral en el pueblo rubeño, que pueden estar vinculadas al cambio o desarrollo de la actividad económica principal.

2.3. El folklore rubeño a través de sus fiestas y tradiciones

En un principio, este apartado iba a estar destinado a la elaboración de un acercamiento al folklore actual del pueblo de El Rubio. La idea primitiva consistía en conocer cada una de las fiestas y tradiciones del ciclo vital y anual que se celebran en el pueblo en la actualidad con la finalidad de poder ubicar las piezas recogidas durante el trabajo de campo. Varios son los factores que llevaron a desestimar tal opción.

En primer lugar, las iniciales reflexiones surgidas tras ser entrevistados los informantes nos condujeron a abandonar la idea de la conservación de un folklore hermético a lo largo del tiempo.

En segundo lugar, mi condición de observador a través de una perspectiva *insider* en las fiestas del pueblo durante años –soy vecino de El Rubio–, me llevó rápidamente a considerar que el repertorio recogido en el trabajo de campo ha desaparecido casi³ por completo del folklore actual⁴.

³ Ponemos el adverbio “casi” porque sería demasiado pretencioso asegurar que nadie de los 3.573 habitantes no interprete este repertorio. Para ello, habría que hacer un estudio estadístico mucho más profundo.

⁴ Formar parte de la directiva de la Asociación Cultural Musical Rubeña ha contribuido a indicar esta reflexión.



En tercer y último lugar, tras una conversación mantenida con Francisco Caro Caro, responsable de actividades culturales de El Rubio, sabemos que las fiestas y tradiciones en el pueblo de El Rubio han variado a lo largo de los años. Algunas fueron eliminadas, otras cuantas se conservan y varias surgieron nuevas. La creación de nuevas asociaciones culturales –ninguna vinculada a la música de tradición oral–, y la intervención del programa cultural que la Diputación de Sevilla⁵ ofrece a los municipios con gastos compartidos entre dicha Diputación y los ayuntamientos, son algunos de los factores que han contribuido a la modificación del programa cultural en el pueblo de El Rubio. Este hecho ha conducido a una transformación del folklore en general y de la tradición musical en particular con el paso de los años y, por tanto, la casi total desaparición de la música de tradición oral.

El concepto del folklore “puro”, “auténtico” e “invariable a lo largo del tiempo” que persistía en mi mente, en mayor o menor medida, se desvaneció por completo.

Una vez conocidos estos datos, sería conveniente contextualizar las piezas recogidas en el trabajo de campo con el folklore contemporáneo de cara a la interpretación de las mismas. En un estudio de música de tradición oral, es muy difícil poder realizar una investigación diacrónica. Por ello, es necesario tener en cuenta la edad de las informantes y, de esta manera, aproximar la contextualización a la ejecución de las piezas recogidas dentro de fiestas y tradiciones de El Rubio. A priori, en función de la edad de las propias informantes, cabe suponer que las piezas serían interpretadas con posterioridad a los años 50. Pero esta información no es suficiente para obtener mayores conclusiones en relación al origen del repertorio.

Debido a la escasez bibliográfica relacionada con el folklore de décadas atrás en el pueblo de El Rubio, la investigación recurre nuevamente a la obra de Vicente Durán para obtener información relevante. Para no quedarnos en aspectos poco significativos y alejados del propósito principal de este apartado –el folklore musical–, se muestran las fiestas y tradiciones donde, según el autor, serían interpretadas canciones tradicionales. De esta manera, se obvia la descripción de aquellas fiestas y tradiciones que, aunque de forma breve y con escasas referencias

⁵ Sería interesante para futuras líneas de investigación conocer cómo repercute la implantación de programas culturales cerrados a todos los pueblos de una provincia en su identidad cultural.



bibliográficas, son explicadas por el historiador Vicente Durán en su obra (1990, pp. 141-147).

Candelaria. Esta fiesta tenía lugar el día 2 de febrero en conmemoración de la primera salida del templo por parte de la Virgen tras el nacimiento de Cristo. En la misma intervenían jóvenes, mujeres y niños. Los hombres participaban rara vez en el desarrollo de esta tradición. Por la noche se encendían candelas por las calles del pueblo, donde alrededor de las mismas, según Durán (1990, pp. 142-143), “se jugaba a la rueda, se saltaba sobre las fogatas y se cantaban coplas populares”⁶. Algunas de las piezas recogidas en el trabajo de campo en relación a la rueda y otras infantiles, pudieron ser interpretadas en el transcurso de esta fiesta.

Carnaval. La fecha de celebración de esta fiesta es variable, dependiendo de la Cuaresma. Las fiestas transcurrían desde el domingo hasta el Miércoles de Ceniza y finalizaban el domingo de piñata. Durante los primeros días, los vecinos se vestían con máscaras y “las murgas y estudiantinas cantaban canciones alegres y satíricas”. El domingo de piñata volvían a salir las máscaras y las murgas. También se jugaba a la rueda y a otras diversiones populares.

Las murgas eran las animadoras de la fiesta con su repertorio de canciones satíricas basadas en historias reales del pueblo. Estas canciones narraban los sucesos ocurridos en la localidad. Los integrantes de las murgas iban ataviados con singulares trajes y eran acompañadas por instrumentos como “pitos de cañas, panderetas y bombos”. Fueron destacables las murgas del “Chache” y del “Bisco Rosalía” (Durán, 1990, pp. 140-145). Se trata del repertorio más representativo en el material recogido durante el trabajo de campo.

La Romería. Según indica Durán (1990, pp. 145-146), se trata de una fiesta medio religiosa y medio pagana. Tuvo varios lugares de peregrinación hasta que fue construida la Ermita en 1978 en el Cerro de la Cabeza. Cada primer domingo de mayo se realiza una peregrinación con la patrona, la

⁶ El autor no aporta referencia bibliográfica alguna al respecto.



Virgen del Rosario, hasta la ermita. Según el autor, los vecinos al llegar al lugar “cantan y bailan sevillanas”. No se especifica qué tipología de sevillanas, por lo que es difícil contextualizar las seguidillas recogidas en el trabajo de campo en esta fiesta⁷.

San Juan. Popularmente conocidas como las fiestas de San Juan, San Juanillo y San Juanete, eran celebradas durante los días 24, 25 y 26 de junio. Según Durán (1990, p. 143), coincidían con los días en que los campesinos venían de los cortijos a descansar y a la “vestía”, costumbre que consistía en la renovación de la ropa. A lo largo de los tres días, se hacía un paseo por la calle Beata. La gente bebía, comía y “se echaba novia”. Efectivamente, se trataba de una fiesta donde los chicos rondaban a las chicas. Es de suponer que el repertorio tradicional que podría interpretarse en aquel contexto serían canciones de ronda y bailes.

La Feria. Esta fiesta tuvo dos fechas conocidas a lo largo del tiempo. A principios de agosto y durante los días 8, 9 y 10 de septiembre. La primitiva feria fue solo festiva. Desde 1926 hasta los años 70 fue también una feria de ganado. Posteriormente, el desarrollo tecnológico de la maquinaria agrícola hizo desaparecer la fiesta ganadera. Mientras existió esta última, estuvo ubicada entre los pabellones escolares hasta la orilla del río Blanco. Según Durán (1990, p. 147), fueron instaladas dos casetas de baile, la Municipal y la del Casino o Peña, aunque no especifica qué tipo de repertorios se interpretaban.

Navidad. La fiesta transcurría principalmente del 24 al 31 de diciembre. Era la época de matanza y de elaboración de mantecados caseros. El día del nacimiento de Jesús, desde el atardecer hasta la celebración de la tradicional Misa del Gallo, “los mochileros, grupos de muchachos vestidos de pastorcillos y con la cara tiznada, recorrían las calles del pueblo cantando villancicos acompañados de panderetas, zambombas, palillos y campanillas” (Durán, 1990, p. 147). Pedían a los vecinos de El Rubio los aguinaldos. En la primera entrevista etnográfica realizada para esta investigación, las

⁷ Para más información sobre la fiesta: Páez, Á. (2008). *Romería en Honor a la Patrona Ntra. Sra. Virgen del Rosario*. Manuscrito inédito.



informantes describen su participación en “los mochileros”. Lamentablemente, no se pudo recoger ningún villancico.

Durán ofrece más información sobre fiestas tradicionales, pero debido a la falta de referencias a música en general y a repertorio de música de tradición oral en particular, se han omitido en este apartado. No obstante, cabe pensar que, con una alta probabilidad, en el resto de las fiestas se interpretaría un repertorio de música similar al utilizado en las fiestas descritas anteriormente.

A lo largo de este capítulo se ha contextualizado el caso de estudio de la investigación. En la primera parte se elaboró una breve contextualización a través del análisis de factores extramusicales: geografía, historia, economía y de población. El análisis de estos elementos en correlación con el estudio en sí, aportan una información de incuestionable valor para el trabajo de investigación. En la segunda parte se ha efectuado un escueto acercamiento al folklore musical que se interpretaba en las fiestas de El Rubio décadas atrás, a partir del análisis de la obra del historiador local Vicente Durán. La conjunción de ambas partes constituye un capítulo de contextualización necesario para el desarrollo del presente trabajo.

CAPÍTULO 3

TRABAJO DE CAMPO:

ANÁLISIS ETNOGRÁFICO DE LOS DIVERSOS ELEMENTOS QUE CONSTITUYEN LA REALIDAD DEL TRABAJO DE CAMPO REALIZADO EN EL RUBIO

3.1. Introducción

3.2. Planificación

3.3. “Recoger”

3.4. “Analizar”

3.1. Introducción

Una vez planteado el alcance y fines de la investigación a realizar y presentado ya el contexto musical de la población de El Rubio, es preciso mostrar a continuación las cuestiones más específicas que tuvieron lugar a lo largo del desarrollo del trabajo de campo.

El trabajo de campo constituye la herramienta fundamental para la documentación tanto musical como extramusical de todo cuanto acontece en torno a las manifestaciones musicales que se estudiaron; su metodología obedece a una organización previa, diseñada específicamente para esta investigación.



3.1.1. El trabajo de campo: definición

En el presente capítulo se atiende a una parte fundamental de la investigación etnomusicológica desarrollada en El Rubio: el trabajo de campo.

Según las palabras de Everett C. Hughes: “el trabajo de campo se refiere a la observación de personas *in situ*, encontrando dónde están, permaneciendo con ellas en el mismo rol, observando su comportamiento para transformar esta información en caminos útiles para la ciencia social, pero sin perjudicar a los informantes” (Jackson, 1987, p. 7). En el presente estudio, al tratarse del propio pueblo del investigador, la integración no constituyó ningún problema y la observación se pudo realizar de una manera muy poco intrusiva.

Por otro lado, Meyers indica que se trata de una investigación proyectada en relación a un objeto concreto, con una metodología programada y mediante el uso de técnicas de campo determinadas (Meyers, 1990, p. 58, a través de Cámara, 2004, p. 364). En relación a lo que esta autora considera, para realizar el trabajo en El Rubio se efectuó una programación que incluyó desde escoger el tema de trabajo hasta la manera de presentar los resultados, pasando por la selección de los informantes y la forma de realizar las entrevistas, siguiendo la metodología propia del trabajo de campo etnográfico.

Según Cámara (2004, pp. 364-365), el trabajo de campo “representa el aspecto humano de la etnomusicología y constituye el momento más crítico de la investigación, probablemente el más atractivo”. Durante el periodo de trabajo de campo, el etnomusicólogo se sumerge en otra realidad, poniendo a prueba sus habilidades como investigador. Son múltiples las fuentes utilizadas, tanto primarias como secundarias, y los distintos materiales documentales elaborados: grabaciones, anotaciones de campo, fotos, videos, etc. En los siguientes apartados se desarrollarán las fases y elementos que han constituido el trabajo de campo en la localidad rubeña.

3.2. Planificación

Existen tres fases fundamentales en el desarrollo de un trabajo de campo: planificación, recogida y análisis (Jackson, 1987, p. 19).



La planificación o *planning* es el momento en el cual el investigador debe tener en cuenta las siguientes cuestiones sobre la investigación que va a afrontar; ¿qué quiere hacer? ¿por qué lo quiere hacer? ¿qué recursos necesita? Para el caso que concierne a la presente investigación, estas cuestiones han sido respondidas, en mayor o menor medida, en el apartado introductorio. No obstante, estos interrogantes y otra serie de elementos que conforman la primera fase del trabajo de campo se desarrollan de manera más detallada en los párrafos siguientes.

Una vez asentadas las bases de la investigación, siendo el estudio de la música de tradición oral rubeña su temática principal, se procedió a decidir qué se pretendía obtener del trabajo de campo y para qué. Para ello, fue necesario adentrarse en la primitiva base de este proyecto: recopilar, transcribir y analizar música de tradición oral en El Rubio, prestando especial interés a los procesos.

La música tradicional vinculada al ámbito rural ha sufrido un debilitamiento progresivo en las últimas décadas del siglo XIX debido a los cambios sociales y económicos y a los nuevos modos de comportamiento que empezaron a remover costumbres ancestrales y formas de vida del pasado (Manzano, 2011, pp. 178-179). Asimismo, la llegada de los medios de comunicación masivos, como la radio y la televisión, produjo una expansión de la información por todo el ámbito popular. De esta forma, nuevos estilos y repertorios fueron extendiéndose por todos los territorios. Este hecho produjo un deterioro inevitable del repertorio musical de tradición oral.

Con la idea de recoger esta tipología de música tradicional que permanecía en la memoria de nuestros mayores, y partiendo de la convicción de la pervivencia del folklore musical en el pueblo rubeño, se elaboraron las bases para la planificación del trabajo de campo.

Tras delimitar el lugar de estudio, un pueblo sevillano denominado El Rubio, y la temática a trabajar, fue necesario concretar otros factores que se llevarían a cabo en el transcurso del trabajo de campo.

Al planificar la investigación a partir de uno de los principales objetivos, que consistía en recoger la música de tradición oral que se conoce en el pueblo de El Rubio, surgieron innumerables cuestiones en relación con algunos factores



importantes en esta primera fase del trabajo de campo. Estos factores estuvieron principalmente relacionados con la selección de los informantes y del material. Así, surgieron una serie de preguntas que se plantean a continuación y cuyas respuestas se resuelven más adelante, en el apartado de análisis.

1. *Selección de los informantes:* ¿es posible recoger la totalidad de música de tradición oral de un pueblo?, ¿una serie de informantes puede representar la totalidad de un pueblo de 3600 habitantes?, ¿cómo seleccionar a los informantes?, ¿quiénes son los representantes de la tradición?, ¿hasta qué punto resulta representativo un repertorio que ha sido recogido de la voz de los ancianos de la localidad? Y derivado de ello, ¿qué valor debe concederse a las cuestiones de edad y a las de género, e incluso a las geográficas y socioculturales de los informantes?
2. *Selección del material:* ¿se puede determinar cuál es la música de tradición oral de un pueblo?, ¿qué música se debe seleccionar y cuál debe ser excluida?

Hasta el momento, se han analizado los principales factores que intervinieron en la primera fase del trabajo de campo, tales como la concreción del tema a tratar, la justificación, la delimitación del objeto de estudio y, por último, el análisis de otros elementos metodológicos. Además, según el etnomusicólogo Cámara (2004), hay otra serie de elementos que conformaron esta primera fase y que tuvieron una gran importancia en el periodo de plantificación: la formación del investigador, la viabilidad del proyecto, etc.

3.3. “Recoger”

Tras realizar la primera fase de trabajo de campo, denominada planificación, se dio paso a la recogida de información. El etnomusicólogo dispone para su utilización de un amplio abanico de técnicas de campo propias de la etnografía: observación directa y participante, conversaciones, entrevista con cuestionario, trabajo detallado con informantes, entrevistas detalladas con informantes, grupos de discusión, realizar investigaciones longitudinales, etc. Igualmente, puede aplicar para



sus observaciones perspectivas *insider* o *outsider*, y de forma similar, redactar sus informes desde perspectivas *emic* o *etic*, entre otras cuestiones (Kottak, 1994, p. 20).

Con respecto a la metodología del trabajo de campo, la investigación llevada a cabo en El Rubio es de carácter cualitativo. Los datos recogidos han sido tomados principalmente en dos entrevistas etnográficas distanciadas por un periodo de tiempo. La principal técnica utilizada ha sido la entrevista semi-estructurada. La intencionalidad del contenido de la entrevista estaba enfocada primordialmente a la recolección de piezas de música de tradición oral para su conocimiento y estudio. En el momento de realizar la investigación se adoptó una perspectiva *insider* y a la hora de presentar el informe se optó asimismo por una posición fundamentalmente *emic*. La principal finalidad fue la de poder conocer cómo sonaba la música tradicional en el pueblo de El Rubio y establecer cuáles eran sus características principales.

Una vez terminada la fase de recogida de materiales, pude comprobar hasta qué punto los factores personales del investigador afectaron al resultado de la investigación. El hecho de haber sido la primera vez que realizaba un trabajo de campo, así como determinadas ideas preconcebidas acerca del repertorio que podía llegar a recoger allí, que, a pesar de estar alerta y concienciado acerca del influjo negativo que podían ejercer, son inevitables. Ello sin duda afectó a la intencionalidad en la planificación de las cuestiones previas reflejadas en la entrevista, donde primaba recoger canciones tradicionales “antiguas”, lo cual condujo a la investigación por unos derroteros más constreñidos de lo que podrían haber resultado, obviando en muchos casos multitud de aspectos destacables para la investigación. En el apartado destinado al desarrollo se presentan estos puntos débiles del presente estudio, con la finalidad de cavilar sobre ellos ya que la reflexión crítica de una investigación etnográfica es una característica esencial en la propia etnografía.



3.3.1. Entrevista etnográfica nº 1

3.3.1.1. Datos sobre la entrevista

ENTREVISTA ENTOGRÁFICA Nº 1	
Informantes:	Rosa Fernández Quirós Asunción Prados González Dolores Fernández Quirós Concepción Fernández Quirós (de izq. a drch.)
Edades:	Mayores de 60 años. Las informantes desean omitir el dato concreto.
Profesiones:	Jubiladas
Fecha:	04/05/2012
Lugar:	Calle Vicente Aleixandre, s/n - El Rubio (Sevilla).



Ilustración 3.1. Datos de la entrevista etnográfica nº 1

3.3.1.2. Acceso al campo

En la elaboración de esta entrevista, la facilidad de acceso al campo fue determinante para la selección de los informantes. En las entrevistas etnográficas, el proceso mediante el cual se escoge a estas personas constituye un asunto de crucial importancia y, en el caso de esta entrevista –de ahí que el apartado de selección de informantes aparezca aquí–, se encuentra estrechamente relacionado con el acceso al campo y a los propios informantes.

Una vez tomada la decisión de empezar a recopilar canciones de tradición oral en El Rubio, surgió el primer dilema: ¿a quién debo entrevistar?

A la hora de seleccionar a los informantes idóneos para el desarrollo de la investigación en el pueblo rubeño, hubo que considerar numerosas variables. Los criterios que utilizan los etnógrafos para seleccionar a personas con la finalidad de hacer las entrevistas varían



considerablemente. Incluso estos criterios pueden ser cambiantes en función del desarrollo de la propia investigación (Atkinson & Hammersley, 1994, p. 153).

En el caso específico de esta entrevista, como se indicaba con anterioridad, el fácil acceso a los informantes y al propio campo fueron factores condicionantes fundamentales para la decisión de entrevistar a las cuatro mujeres. Esta facilidad vino dada no solo por la estrecha relación personal existente entre el entrevistador y las propias informantes –son familia de Míriam, mi pareja–, sino porque cumplían con otros requisitos indispensables (Dean et al., 1967, p. 285, a través de Atkinson & Hammersley, 1994, p. 155): las informantes era especialmente sensibles al área de interés y deseaban informar por encima de todo, ya que estaban profundamente interesadas en compartir y hacer lo posible por conservar el patrimonio cultural inmaterial de música de tradición oral que aún permanecía en sus memorias.

Otro factor determinante fue que las informantes se encontraban en una edad superior a los 60 años. En el apartado anterior dedicado a la planificación se indica que una de las razones por las que se recogía este repertorio era debido a su debilitación progresiva y desaparición del mismo. Los cambios de funcionalidad del repertorio desembocaron en esta realidad. Por lo tanto, la probabilidad de encontrar música de tradición oral rubeña era mayor en personas de edad avanzada.

3.3.1.3. En el campo

La entrevista se desarrolló en una cochera propiedad de una de las informantes, Concepción Fernández Quirós. En la primera toma de contacto, al llegar al lugar y situarnos en el espacio, dio la impresión de ser poco adecuado para la entrevista. Los elementos muebles que constituían el espacio ofrecían una visión escasamente acorde con lo que íbamos a hacer. Pasados unos minutos, descubrí cómo las cuatro



informantes se encontraban muy cómodas. Según indicaban las propias intérpretes, se trataba del lugar de encuentro habitual familiar, donde realizaban todo tipo de fiestas a lo largo del año. Las entrevistadas se situaron en semicírculo y empezaron a cantar canciones antiguas de uso común en su niñez. Ni siquiera había dado tiempo a colocar los equipos audiovisuales.

Esta entrevista en grupo se prolongó más de una hora. Transcurrido poco tiempo, las informantes ya habían cantado más de una docena de piezas en conjunto. La práctica habitual para comenzar a cantar era que una de ellas empezaba a solo y las demás la seguían. Aunque pronto empezó a destacar una informante sobre las demás, Dolores. No se pretende indicar que esta informante sobresaliera por sus habilidades de canto o el respeto que imponía a las demás, sino por poseer un mayor repertorio conservado en su memoria. La entrevista se completó con una totalidad de veinte piezas de música de tradición oral. Entre el repertorio encontramos romances, canciones infantiles y, sobre todo, piezas de murgas interpretadas en carnaval.

Sería de especial interés resaltar los datos que las informantes aportaron sobre la figura del “cantaor de romances”. Esta persona se trasladaba de pueblo en pueblo y vendía papeles con las letrillas de los propios romances. Incluso cantaron algunas introducciones musicales mediante las cuales esta figura llamaba a los vecinos para que se acercasen.

Las informantes aportaron algunos datos referentes a fiestas antiguas de El Rubio. Por ejemplo, una festividad a destacar era la “salida de los mochileros”. A pesar de su edad, indicaban que cada Nochebuena se siguen disfrazando y recorren las calles del pueblo cantando canciones propias de la Navidad. En los siguientes capítulos se analiza una selección de piezas a partir del material recogido.

La amabilidad mostrada por las cuatro mujeres propició un desarrollo de la entrevista muy cómodo. Cantaron pieza tras pieza, sin



necesidad de guiar prácticamente la entrevista. Se observaba que existía una práctica habitual del repertorio. Si bien fue difícil rescatar de sus memorias algunas de las canciones que quedaban a medias o con lagunas intermedias; el resto fueron interpretadas con total normalidad. Una de las informantes, Conchita –como le gusta que la llamen–, poseía algunas anotaciones en hojas de papel. Según la propia informante, le servían para recordar multitud de canciones cuando la memoria causaba estragos. A pesar de todo, pudieron concluir que el uso de estas piezas se había perdido debido a la falta de funcionalidad del mismo repertorio. Otro hecho destacable era que en sus propias fiestas cantaban canciones de actualidad –se manifestaron seguidoras del programa “Se llama copla” emitido por Canal Sur TV–.

3.3.2. Entrevista etnográfica nº 2

3.3.2.1. Datos sobre la entrevista

ENTREVISTA ENTOGRÁFICA Nº 2	
Informante:	Ana Castillo Prados
Edad:	72 años
Profesión:	Jubilada
Fecha:	28/03/2013
Lugar:	Calle La Hoz, nº 57 - El Rubio (Sevilla)



Ilustración 3.2. Datos de la entrevista etnográfica nº 2

3.3.2.2. Acceso al campo

En esta entrevista volvió a ser determinante la facilidad de acceso al campo y a la propia informante para que fuese seleccionada



con la finalidad de recoger folklore musical rubeño. Dolores, una de las informantes de la primera entrevista, actuó como “portero”. El “portero” constituye una figura influyente en el campo que, en ocasiones, tiene la intencionalidad de seleccionar a los entrevistados por el etnógrafo. Las motivaciones por la que puede actuar son variadas. Por un lado, puede tener la intención de guiar al etnógrafo para controlar las conclusiones. Por otro lado, su actuación puede estar motivada por la buena fe, intentando facilitar la investigación (Atkinson & Hammersley, 1994, p. 151). En este caso, Dolores actuó de buena fe. La intención de buscar a esta informante no tuvo otro interés que ayudar en la propia investigación que se estaba llevando a cabo para obtener un repertorio más rico.

Según las palabras de la propia Dolores, Anita –como llaman a nuestra nueva informante, diminutivo de su nombre de pila–, siempre ha sido una de las personas que más canciones “antiguas” sabe de El Rubio. Dolores actuó de intermediaria y puso en contacto a entrevistador y entrevistada. Una vez concretada la fecha, el investigador se desplazó a la casa de la informante.

3.3.2.3. En el campo

Tras llamar a su puerta, Anita nos recibió con gran amabilidad. De personalidad afable y abierta, Anita nos acomodó en el salón de su hogar. Una vez sentados entrevistador y entrevistada, uno frente al otro –ella en el sofá–, al observar que había colocado una cámara de video pronto preguntó por la misma: –¿Me vas a grabar? Inmediatamente noté una cierta incomodidad en la informante. En un principio pensé que esta incomodidad venía determinada por la presencia de la cámara. Muy lejos de ser así, la informante pidió diez minutos para ausentarse y, de esta manera, acicalarse con la finalidad de salir mejor en la grabación.

A lo largo de toda la entrevista, la informante mostró una actitud muy activa. Se apreciaba un interés inmenso de informar y dar a



conocer esas canciones que permanecían en su memoria desde hacía tantos años. Aunque la entrevista transcurrió con normalidad, varios elementos intervinieron de manera negativa en la misma, como fue el caso de interrupciones de personas externas –entrada de familiares y amistades–. Por otro lado, la falta de experiencia del investigador produjo una dificultad a la hora de reconducir los primeros minutos de la entrevista.

Anita mostraba abiertamente su capacidad de memoria. Según sus propias palabras consideraba que poseía una “gran memoria”. Era capaz de recordar un elevado número de canciones que le cantaba su abuela. Así lo demostró con posterioridad.

De la información obtenida en los primeros minutos de la entrevista, sería interesante destacar la figura del “cantaor de romances”. Al igual que en la realizada anteriormente, la informante indicó que existía la figura de un hombre que iba de pueblo en pueblo cantando romances a cambio de dinero. Se trataba de una especie de trovador o historiador ambulante que se situaba en las calles más concurridas del pueblo. Mediante una especie de cancioncilla introducía al público en la historia que iba a narrar. Este trovador disponía de un cartel donde representaba con imágenes la historia, y de una varita con la cual iba señalando cada una de las escenas en relación con lo que cantaba. Posteriormente, esta figura vendía en pequeños trozos de papel las letrillas de los romances.

La entrevista prosigue su curso. El investigador retoma las cuestiones sobre música de tradición oral en El Rubio. Muestra la intencionalidad de la entrevista, centrando la misma en recoger canciones “antiguas”. En este momento se produce un hecho de gran interés no solo para la entrevista en sí, sino para toda la investigación. Anita interpreta la canción *Estrella de Sierra Morena*, de Lola Flores. Al acabar su interpretación, le indico que no es lo que estoy buscando. Reitero que la investigación se centra en música antigua que se cantaba



en El Rubio. A este comentario ella contesta firmemente que es lo que se cantaba desde hace mucho tiempo en el pueblo.

Durante más de una hora, Anita proporcionó una veintena de piezas. Canciones infantiles, romances y, sobre todo, canciones de murga. Sobre las murgas ofreció abundante información específica: datos personales de intérpretes, contextualización de las interpretaciones, etc. Además, la informante aportó muchísimos datos acerca de las fiestas y tradiciones del pueblo de El Rubio.

3.4. “Analizar”

Una vez realizada la planificación y la recogida llega la hora de elaborar el análisis del proceso de trabajo de campo. El análisis no solo se centra en el estudio de los materiales obtenidos –que se desarrollará en capítulos posteriores–, sino en el proceso mediante el cual se ha llevado a cabo el trabajo de campo. Asimismo, en este apartado se da respuesta a todas aquellas cuestiones que han ido surgiendo en el transcurso de las secciones anteriores. De esta manera, este apartado analítico está centrado en la reflexión del propio trabajo de campo realizado durante la investigación etnográfica.

¿Existe la música de tradición oral rubeña?

Si se atiende a la idea de base de la planificación de este trabajo de campo, recopilar música de tradición oral de El Rubio, se observa una deficiencia de planteamiento elemental. La búsqueda de un repertorio basado en la obsesión por la identidad, es un error en sí. La respuesta a la pregunta planteada sobre si existe una música de tradición oral exclusiva de El Rubio, la respuesta es negativa. Ahora bien, se podría indicar, a pesar de la limitación que implica haber obtenido toda la información a partir de solo dos entrevistas –y todo lo que ello conlleva–, la existencia de un repertorio de música de tradición oral en el pueblo de El Rubio. Así ha quedado demostrado en las dos entrevistas realizadas. Aunque no es motivo de este proyecto, este hecho nos lleva, cuando menos, a cuestionar otras múltiples



investigaciones de música de tradición oral en España que basan sus trabajos de campo en la recolección de repertorios exclusivos de un determinado lugar.

En relación a esta temática, se ha obtenido interesante información en ambas entrevistas. La existencia de la figura del “cantaor de romances” que se desplazaba de pueblo en pueblo hace cuestionar, aún más si cabe, los trabajos que se basan en la defensa de un repertorio exclusivo de un lugar concreto. La transregionalidad de los repertorios de tradición oral es un hecho constatable. Por ello, es fácil encontrar versiones y variantes de distintas piezas a lo largo de la geografía española.

En busca de los representantes de la tradición musical rubeña

Otro de los elementos que suscitó numerosas reflexiones y que puede dar lugar a mostrar un sesgo en esta investigación es la selección de los informantes. El trabajo de campo se ha basado en dos entrevistas etnográficas concretas: un grupo de mujeres y una informante sola. Los criterios de selección de informantes se basaron prácticamente en la facilidad de acceso a los mismos, su edad y su interés por el tema en cuestión. La comunidad académica puede llegar a determinar que el número de informantes seleccionadas es escaso –algo de lo que fuimos conscientes al elaborar este trabajo, pero que se justifica por su viabilidad dentro de los límites de un curso académico – y que las informantes no son las adecuadas. Este último criterio resulta ser un factor complejo dentro de la planificación del trabajo de campo. Ante la escasa viabilidad de desarrollar un proyecto de tal envergadura en el cual, bajo criterios cualitativos y cuantitativos, los propios habitantes de El Rubio –hay que recordar que tiene 3600 habitantes– determinasen quiénes son los informantes más adecuados, se escogieron los criterios ya comentados. No obstante, la ausencia de información referente a la recogida de materiales en las principales investigaciones a nivel nacional obliga a extrapolar los resultados de esta investigación para reflexionar acerca de las condiciones en que se ha recogido la música tradicional en España a lo largo de los años: ¿las canciones que contienen las obras más importantes de música de tradición oral en España representan la realidad musical de ese territorio?

Otro dato de interés es que las cinco informantes entrevistadas son mujeres. Ello puede ofrecer numerosas lecturas referentes al género predominante en la



pervivencia del repertorio de música de tradición oral. A pesar de ello, sería necesario realizar un estudio más amplio y comparativo con otras investigaciones de la misma temática.

¿De qué tipo de repertorio está constituida la música de tradición oral en El Rubio?

En un principio, las entrevistas semi-estructuradas en las que se basa este trabajo de campo estaban enfocadas a la recolección de música de tradición oral bajo los criterios de ciclo vital y anual, obviando multitud de parámetros socio-antropológicos que envuelven a las mismas. El hecho de que se tratara de la primera experiencia de trabajo de campo realizada, sumada a la ausencia de piezas ofrecidas por las informantes que pudieran completar los ciclos vital y anual, llevó a una recolección de canciones muy limitada. La idea que el investigador poseía sobre la pervivencia de una música de tradición oral durante la fase de planificación del trabajo de campo, ha cambiado por completo al analizar los resultados de la propia investigación. El principal material recogido será clasificado y analizado en los siguientes capítulos, siendo la canción de murga, los romances y las canciones infantiles el principal repertorio recolectado.

En la información obtenida en la segunda entrevista, la informante reconoce una canción de Lola Flores como tradicional en el pueblo. Este dato, aunque tenga escasa fiabilidad académica –habría que profundizar en ello–, hace indicar que la idea de un folklore musical “puro” y “auténtico” donde predominaran los romances y canciones de siglos pasados no se tiene en la actualidad. Al menos en la localidad de El Rubio. Si la informante reconoce esta pieza, aprendida a través del medio audiovisual televisivo, y la asume como propia, ¿debe incluirse dentro del repertorio seleccionado? Sea la respuesta afirmativa o negativa –en función de los criterios de selección de la investigación– provoca una reflexión previa a la hora de delimitar un repertorio propio de la tradición oral de un lugar.

En la parte introductoria del capítulo se encuentra una breve aproximación a la definición de trabajo de campo a través de importantes autores dentro de la disciplina de la etnomusicología. Posteriormente se han desarrollado las diferentes fases que constituyen el trabajo de campo de El Rubio: planificación, colecta y análisis. Los diversos apartados se



han presentado bajo las líneas de las propias entrevistas etnográficas realizadas en el pueblo rubeño, apoyadas en autores de referencia en el de trabajo de campo. En la última fase se han analizado con carácter reflexivo todas aquellas cuestiones que han ido surgiendo a medida que avanzaba la investigación.

CAPÍTULO 4

TRANSCRIPCIÓN MUSICAL: ESTUDIO DE LOS ELEMENTOS QUE COMPRENDEN EL PASO DE LA MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL RUBEÑA A LA FUENTE ESCRITA

4.1. Introducción

4.2. ¿Hay necesidad de transcribir el repertorio musical rubeño para poder ser estudiado?

4.3. La transcripción musical, ¿fuente directa?

4.4. Metodología: criterios de transcripción musical y maquetación

4.1. Introducción

Una vez realizado el capítulo dedicado al trabajo de campo, herramienta fundamental tanto musical como extramusical, se procede a la elaboración de un capítulo destinado a analizar el proceso mediante el cual los materiales sonoros musicales, recogidos en el trabajo de campo de El Rubio, se transforman en documento escrito. Este transcurso es denominado transcripción musical. Esta herramienta básica de la etnomusicología permite analizar los documentos sonoros procedentes del trabajo de campo –las músicas de tradición oral– de manera más



sencilla que mediante la audición del documento. A continuación se plantean algunas de las principales características de la transcripción etnomusicológica y de su aplicación concreta al trabajo de campo realizado en El Rubio.

4.1.1. Breve introducción a la transcripción musical etnomusicológica

A pesar de la aparición de las distintas metodologías surgidas en el siglo XX, la utilización de la transcripción musical como herramienta analítica sigue siendo un referente en las investigaciones de música de tradición oral (Cámara, 2004, p. 403).

Una de las principales características positivas que se le atribuyen es que facilita la comparación instantánea entre diferentes músicas. Esto se debe a que permite suprimir el tiempo del proceso, al transferir las secuencias sonoras al campo visual (List, 1962 a través de Cámara, 2004, p. 403). Otro de los elementos característicos de la transcripción musical es que sirve como instrumento para comunicar la opinión del propio transcriptor (Hopkins, 1966 a través de Cámara, 2004, p. 403). De acuerdo con este investigador, las características de la transcripción anteriormente citadas recuerdan las cualidades instrumentales de la transcripción y su carácter de representación de los fenómenos sonoros.

El uso de la transcripción musical en las investigaciones no es un hecho reciente. Uno de los primeros investigadores que utilizó la transcripción musical, bajo la tendencia universalista, fue el matemático y filósofo Martín Mersenne (1588-1648), comparando transcripciones entre indios brasileños y canadienses. Con posterioridad, a mediados del siglo XVIII, fue Jean-Jacques Rousseau quien elaboró, según las bases del particularismo, transcripciones de canciones de China, Persia, Norteamérica, India y Suiza (Cámara, 2004, pp. 403-404).

Para la definición concreta de las tipologías de transcripción anteriormente comentadas, hubo que esperar a que Charles Seeger definiera en 1958 los conceptos de notación *descriptiva* y la *prescriptiva*. Según Cámara (2004) la notación utilizada para la investigación en músicas de tradición oral es la descriptiva, basada en la descripción de una música preexistente.



El estudio de músicas no occidentales estimuló la creación y el uso de signos diacríticos con la finalidad de reflejar detalles musicales no corrientes en la notación culta occidental. A principios del siglo XIX, Guillaume Villoteau empleó esta tipología de signos para corregir aquellas carencias de la escritura normalizada (Cámara, 2004, p. 405).

La invención del fonógrafo provocó un profundo desarrollo en la realización de transcripciones musicales, debido a la posibilidad de escuchar las grabaciones cuantas veces fuese necesario. A lo largo del siglo XX, surgieron numerosas metodologías de transcripción a partir de autores de referencia: Otto Abraham y Erich M. von Hornbostel, cuya metodología aún hoy es seguida por muchos etnomusicólogos; Belá Bartók, su metodología se caracteriza por la minuciosidad descriptiva, y otros.

4.2. ¿Hay necesidad de transcribir el repertorio musical rubeño para poder ser estudiado?

Cámara (2004) afirma que la transcripción musical es una herramienta analítica básica para las músicas de tradición oral. Como se indicaba en el apartado anterior, la justificación de utilizar esta herramienta analítica etnomusicológica es múltiple. En las investigaciones de corte comparativo musical, el uso de la transcripción permite agilizar el proceso de pasar de lo audible a lo visual. Tener la presencia de una partitura donde queda codificado un lenguaje sonoro a un lenguaje escrito permite que las comparaciones musicales sean más rápidas. La plasmación de lo escuchado en la grabación sonora en un pentagrama mediante un lenguaje musical occidental estandarizado, permite la posibilidad de comparar parámetros específicos musicales entre dos o más tipos de música: ritmos, modalidades, ámbitos, etc...

La defensa de la transcripción como herramienta analítica puramente musical es algo incuestionable. Ahora bien, no se trata del único método analítico musical existente para analizar música de tradición oral.

Según la tesis sostenida por la escuela etnomusicológica más tradicionalista, el manejo de la transcripción musical como recurso en una investigación musical de



tradición oral es imprescindible. Además de una justificación como herramienta analítica, fundamentan su posición tradicionalista en que se trata de la única forma de conservar un repertorio de música de tradición oral. Este argumento, basado en la ideología de las recolecciones anteriores a la aparición del fonógrafo, carece de peso en pleno siglo XXI. El profundo desarrollo surgido en las nuevas tecnologías audiovisuales permite recopilar y almacenar cualquier manifestación musical, consiguiendo su conservación “intacta” a lo largo del tiempo. Este progreso tecnológico ha logrado que las grabaciones hayan sido archivadas sin la criba que ejerce el proceso de transcripción. No obstante, tal y como indica Jackson (1987), la intervención del etnógrafo en la recogida de trabajo de campo a través de medios audiovisuales, de alguna u otra manera, interviene en el resultado final. Existen múltiples y complejos factores –las propias experiencias formativas, el contexto de la grabación, etc.– que provocan que el investigador preste una mayor atención a unos elementos que a otros, provocando una selección consciente o inconsciente de los materiales recogidos.

En el caso de la investigación realizada en El Rubio, la defensa de la utilización de la transcripción musical más allá de herramienta analítica puede carecer de sentido alguno. Los materiales de trabajo de campo han sido recogidos y depositados en el archivo personal del investigador. Sería conveniente que los datos de los mismos, bajo el permiso de los propios informantes, estuvieran disponibles para la comunidad académica etnomusicológica. Para ello, existen centros de documentación musical que, en el caso de la comunidad andaluza el Centro de Documentación Musical de Andalucía¹, están abiertos a recibir donaciones de cualquier material etnomusicológico para facilitar el acceso a los investigadores y conservar los archivos depositados.

Otro de los argumentos destacables, utilizados por la vieja escuela etnomusicológica, es la necesidad de transcribir musicalmente una pieza sonora con la finalidad de agilizar su interpretación. Este argumento puede tener sentido especialmente en las piezas instrumentales. Con respecto a las piezas vocales de tradición oral, surgen numerosas reflexiones al respecto. Si las transcripciones

¹ Durante el período de prácticas realizado durante el mes de abril en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, tras una conversación con el director del mismo, la institución ofreció la posibilidad de depositar los materiales de trabajo de campo que dispusiese.



realizadas sobre la música recogida en el pueblo rubeño están destinadas a la interpretación por parte de la comunidad académica o a un público con conocimientos de lenguaje musical occidental, esta tesis posee un fundamento práctico reconocido. Ahora bien, si las transcripciones están destinadas a ser utilizadas como herramientas de aprendizaje y posterior interpretación del repertorio por parte del pueblo, esta postura puede tener carencias argumentativas. Al analizar la realidad del pueblo de El Rubio –por supuesto sin entrar en estudios estadísticos–, se podría indicar a grandes rasgos que la cultura musical referente al lenguaje musical académico es escasa. Por ello, la utilización de partituras para este proceso puede constituir más un inconveniente que un beneficio.

Multitud de etnomusicólogos tradicionalistas defienden la refolklorización de la música de tradición oral a través del uso de cancioneros. Este hecho obliga a que los intérpretes tengan que desenvolverse con soltura dentro del lenguaje musical académico para poder ejecutar las piezas. Se podría considerar esta obligatoriedad como un inconveniente a la hora del aprendizaje del “pueblo”. Al reflexionar sobre estos datos y prestando especial interés en el proceso de “tradición oral”, la propia codificación producida al pasar desde la grabación sonora al soporte papel supone un alejamiento total de la esencia de la tradición. Por otro lado, las nuevas tecnologías aportan innumerables ventajas con respecto a este tema. Obviar la necesidad de adaptar a las nuevas corrientes tecnológicas que sumergen la realidad de la sociedad actual, produce un retroceso en el posible proceso de aprendizaje. No hay más que observar cómo un joven aprenden sus canciones favoritas. El uso de *ipods*, reproductores de mp3, móviles, etc., es habitual en nuestra sociedad para escuchar y aprender canciones. Si este hecho es así, tanto en jóvenes y cada vez más en mayores, ¿por qué no utilizar los nuevos medios de reproducción musical en el proceso de difusión, aprendizaje e interpretación de la música de tradición oral de nuestros pueblos?, ¿es necesario tener que recurrir al cancionero tradicional para poder aprender una canción en pleno siglo XXI?, ¿qué método se acerca más a la propia tradición oral, los cancioneros impresos o los reproductores de música?



4.3. La transcripción musical, ¿fuente directa?

Existen diversas tipologías de fuentes musicales y extramusicales en la música de tradición oral (Rey, 2001, pp. 21-23). Este apartado se centrará en las fuentes musicales, especialmente en las directas. Las fuentes musicales están divididas en *directas* e *indirectas*. Las fuentes *indirectas* están constituidas por manuscritos, impresos, obras corales, entre otras. Por otro lado, se encuentran las fuentes musicales *directas*, estando formadas por las categorías de primarias, basadas en los informantes dentro del trabajo de campo, y las secundarias, integradas por las grabaciones audiovisuales y las transcripciones musicales dentro de los cancioneros.

Las transcripciones musicales presentadas en los cancioneros son consideradas por algunos como fuentes directas de la tradición oral. Esta afirmación es cuando menos cuestionable. Rey (2001) justifica esta consideración ya que reúne las transcripciones de los documentos recogidos en el trabajo de campo. No obstante, afirma que su valor científico es secundario.

En el apartado anterior del capítulo se indicaba que la transcripción es una herramienta de análisis metodológica musical. Indicar que la transcripción musical pueda ser considerada como fuente directa por la comunidad científica nos lleva a reflexionar sobre este hecho. La transcripción musical es un proceso de cambio de código, de lo sonoro al escrito musical, donde interviene una figura principal: el transcriptor.

El transcriptor ha sido considerado como una figura con unas características muy próximas a los copistas. Esta tesis sostenida por la etnomusicología más tradicionalista, defiende la representación del transcriptor como un elemento que interviene en el proceso de codificación de los lenguajes sin causar modificación alguna.

Con anterioridad a la aparición del fonógrafo, el papel del transcriptor fue determinante para recoger, analizar y conservar la música de tradición oral. Al no existir grabaciones sonoras que puedan corroborar el trabajo realizado por los transcriptores, las transcripciones producidas por los mismos han sido supuestas como fuentes representativas fidedignas de la tradición musical del momento. Con posterioridad, la elaboración de las primeras grabaciones provocó una evolución en



el proceso de transcripción que se ha prolongado hasta la actualidad. La posibilidad de repetir la audición de las grabaciones sonoras tomadas en el trabajo de campo ha permitido un estudio más exhaustivo y científico de la música de tradición oral grabada. Esta evolución ha llevado a que múltiples investigadores hayan podido transcribir musicalmente la misma pieza, observándose considerables diferencias en los resultados obtenidos.

La aparición de múltiples diferencias en las partituras transcritas permiten realizar una profunda reflexión sobre la veracidad de las transcripciones como fuentes directas de la tradición oral musical. Este dato ha sido obviado en multitud de ocasiones por los folkloristas más tradicionalistas, no siendo considerado como elemento de reflexión a la hora de realizar lecturas sobre la “autenticidad” de los materiales de las principales obras etnomusicológicas realizadas en España.

El transcriptor debe ser considerado a todos sus efectos como la figura del etnógrafo. La antropología reconoce la existencia de innumerables factores condicionantes que influyen en el trabajo realizado por el etnógrafo. En el momento de realizar una lectura analítica sobre las transcripciones musicales elaboradas por un transcriptor, deberán ser considerados una serie de elementos que constituyen la figura del mismo: formación académica, funcionalidad de las transcripciones realizadas, criterios tenidos en cuenta, reflexión personal de las mismas, etc. Toda información musical y extramusical referente a la figura del transcriptor y sus transcripciones aportarán profundidad a la investigación realizada.

4.4. Metodología: criterios de transcripción musical y maquetación

El fin de la realización de transcripciones en esta investigación ha sido, en primer lugar, utilizar las piezas transcritas seleccionadas como herramientas de análisis de música de tradición oral en El Rubio. Su finalidad ha sido conocer elementos específicos musicales para su posterior comparación con otros repertorios de tradición oral. Los criterios establecidos para la selección de piezas a transcribir son desarrollados en el capítulo cinco.



En segundo lugar, el proceso de transcripción musical ha permitido reflexionar sobre todos aquellos elementos musicales y extramusicales que intervienen en el transcurso, desde la grabación sonora a la escritura musical.

Para la elaboración de una metodología en relación a la transcripción musical de la piezas transcritas de El Rubio, se ha atendido a una serie de criterios específicos. Los criterios de transcripción musical y maquetación se han basado en la guía de consejos para la transcripción de músicas de tradición oral elaboradas, con intención de minuciosidad y bajo criterios científicos, por Otto Abraham y Erich M. von Hornbostel. Esta guía² ha sido utilizada desde principios del siglo XIX tanto por musicólogos comparatistas como por etnomusicólogos (Abraham & Hornbostel, 1994, a través de Cámara, 2004, pp. 406-415).

En la siguiente ilustración se presenta visualmente los diferentes elementos que constituyen una transcripción musical realizada en el pueblo rubeño:

The diagram illustrates the layout of a musical transcription for the piece "Aceituneras de pío pío". The score is presented in two staves with lyrics underneath. Various elements are annotated with boxes and lines:

- Tempo**: Points to the tempo marking "♩ = 140".
- Título**: Points to the title "Aceituneras de pío pío".
- Lugar de recogida**: Points to the location "El Rubio (Sevilla)".
- Nombre del informante**: Points to the collector's name "Dolores Fernández".
- Incipit con altura real aproximada**: Points to the beginning of the first staff.
- Nº de pieza**: Points to the number "01" at the start of the first staff.
- Texto**: Points to the lyrics: "Aceituneras de pío pío ¿cuántas fanegas habéis cogido? Fanega y media porque ha llovido. Aceitunera de pío pío entre las patas llevas un nido de gorriones todos pelones.".
- Elementos característicos del sistema musical occidental. En ocasiones se utilizan símbolos adicionales para solventar las carencias de este lenguaje.**: A large box at the bottom right containing a general note about the notation system.

Ilustración 4.5. Representación de la maquetación de una transcripción musical.

² Véase el apartado 2.4. "Elaboración de una metodología de transcripción musical" en Anexos, pp. 23-27.



A lo largo de este capítulo se han trabajado diversos parámetros, tanto musicales como extramusicales, que intervienen en el proceso de la transcripción musical. Después de una breve introducción al capítulo se ha realizado una escueta aproximación histórica a la transcripción musical en la disciplina de la etnomusicología. Posteriormente, se ha reflexionado sobre dos aspectos fundamentales en la transcripción musical: la funcionalidad de la transcripción musical y su origen como fuente directa de la tradición oral musical. Por último y como aspecto clave en el proceso de transcripción se han reflejado los criterios de transcripción y maquetación llevados a cabo en las transcripciones musicales realizadas sobre el material extraído del trabajo de campo realizado en El Rubio.

CAPÍTULO 5

CLASIFICACIÓN Y ORDENACIÓN

5.1. Introducción

5.2. Profanas

5.3. Religiosas

5.4. Baile

5.1. Introducción

En este capítulo se presenta una clasificación y ordenación de las canciones de música de tradición oral procedentes del trabajo de campo. Su finalidad es la de disponer, según unos criterios metodológicos específicos, de una clasificación y ordenación del repertorio para su posterior estudio. Aunque la cantidad de piezas recogidas en el trabajo de campo es escasa –no superando la cincuenta–, son diversos los géneros encontrados.

Para el estudio de una música de tradición oral es necesario buscar una clasificación adecuada para el fenómeno que representa la canción popular. Según Palacios (1984), son múltiples las propuestas de clasificación utilizadas en las principales investigaciones de folklore musical y etnomusicológicas realizadas. La mayoría atiende a un criterio estrictamente técnico-musical (1984, p. 59). Alejándose de una clasificación estrecha y constreñida técnicamente, Palacios (1984, pp. 59-74)



propone una clasificación funcional para la música popular castellana –que será adaptada aquí para nuestra investigación en el pueblo sevillano–, fruto del análisis de las propuestas¹ realizadas por Olmeda, Pedrell y Matos.

En cada apartado se incluyen diversos datos de interés. Tras las divisiones y subdivisiones indicadas, aparece una breve aproximación al género señalado. Al final de cada apartado se presentan en forma de tabla ilustrativa la relación de las piezas recogidas durante el trabajo de campo. La ilustración contiene los siguientes datos: la numeración –ubicada en el extremo izquierdo– indica el número asignado para la canción, permitiendo agilizar el proceso de búsqueda dentro del CD anexo²; el título correspondiente a cada pieza musical y el nombre de la/s informantes/s. Estas ilustraciones permiten presentar de una forma clara y concisa la totalidad de música de tradición oral recogida.

5.2. Profanas

Según la clasificación que Palacios (1984, p. 64) propone para la ordenación de canciones, se denominan canciones profanas³ a aquellas que no poseen un carácter religioso y tampoco son bailables. Debido al amplio número de piezas que se pueden enmarcar dentro de esta categoría, el folklorista realiza una división en diez subtipos (p. 65) en función del ciclo anual (de Carnaval, Marzas, Mayos, de San Juan y San Pedro, toreras) y del ciclo vital (de cuna, infantiles, de ronda, de bodas, de trabajo). Se adaptó esta clasificación al repertorio específico recogido en la localidad de El Rubio.

5.2.1. Según el ciclo vital

5.2.1.1. De cuna

Las canciones de cuna tienen la doble finalidad de, por un lado, dormir al niño y, por otro, influir en la sensibilidad de éste (Palacios, 1984, pp. 65-66). Se trata de una de las

¹ Palacios elabora un sistema de clasificación de folklore musical castellano tras analizar los sistemas propuestos por los principales folkloristas y etnomusicólogos en sus obras de referencia (Palacios, 1984, pp. 59-74).

² Véase el apartado 3. “Audios” en Anexos, CD.

³ A este tipo de canciones Federico Olmeda las denomina “cantos romeros” (Palacios, 1984, p. 64).



manifestaciones de la cultura musical oral que se ha mantenido a lo largo del tiempo con mayor uniformidad. Este hecho es debido a la relación biológica existente entre madre e hijo, consiguiéndose así la supervivencia de las canciones de cuna. Este género, también denominado nanas, se distribuye por todo el territorio de España con distintas características y denominaciones (Crivillé, 2007, p. 140). En la siguiente ilustración se presenta la única canción de cuna recogida durante el trabajo de campo realizado en la localidad sevillana de El Rubio.

Nº	Título de la pieza	Informante
01	<i>Mi niño no tiene a nadie</i>	Ana Castillo Prados

Ilustración 5.1. *Canciones de cuna*

5.2.1.2. Infantiles

Las canciones infantiles están presentes en la vida cotidiana de los niños. Estas piezas acompañan a los juegos desarrollados por los menores, distinguiendo Palacios dos grandes grupos: canciones de la comba y canciones de corro (Palacios, 1984, pp. 66). La temática que pueden utilizar es rica y variada, adaptando en ocasiones multitud de textos de recambio para la actividad de los juegos. A continuación quedan expuestas las nueve piezas interpretadas por las informantes en las dos entrevistas etnográficas realizadas:

Nº	Título de la pieza	Informante
02	<i>Antón Pirulero</i>	A.P.G., D.F.Q., C.F.Q., R.F.Q. ⁴
03	<i>Dale la lata, la lata</i>	A.P.G., D.F.Q., C.F.Q., R.F.Q.

⁴ Estas iniciales corresponden a las informantes: Asunción Prados González, Dolores Fernández Quirós, Concepción Fernández Quirós y Rosa Fernández Quirós.



04	<i>Del hueso de una aceituna</i>	A.P.G., D.F.Q., C.F.Q., R.F.Q.
05	<i>Feria de cañete</i>	Ana Castillo Prados
06	<i>Metí la cabeza en un retrete</i>	A.P.G., D.F.Q., C.F.Q., R.F.Q.
07	<i>Míralo al carril le han puesto</i>	Ana Castillo Prados
08	<i>¡Qué bonita está una rosa!</i>	A.P.G., D.F.Q., C.F.Q., R.F.Q.
09	<i>¿Qué es aquello que reluce, Manuel?</i>	Ana Castillo Prados
10	<i>Yo tenía un cigarrón</i>	A.P.G., D.F.Q., C.F.Q., R.F.Q.

Ilustración 5.2. *Canciones infantiles*

5.2.1.3. De ronda

A través de las canciones de ronda, los jóvenes manifiestan sus sentimientos amorosos. Dentro de este género se pueden encontrar dos grupos, como son las rondas de quintos y las enramadas. Frecuentemente iban acompañadas por el conjunto instrumental de la rondalla (Palacios, 1984, p. 66). En la información aportada por las informantes durante la recogida de las tres siguientes piezas, no aparece referencia a instrumentación musical alguna en su acompañamiento.

Nº	Título de la pieza	Informante
11	<i>La patria</i>	Ana Castillo Prados
13	<i>Los suspiros de tus pechos</i>	Ana Castillo Prados
12	<i>Tan borrico como tú</i>	A.P.G., D.F.Q., C.F.Q., R.F.Q.

Ilustración 5.3. *Canciones de ronda*

5.2.1.4. De trabajo

Tal y como su propio nombre indica, estas piezas van asociadas a labores de diversos oficios y faenas. Según Palacios (1984, pp. 66-67) existen tres subgrupos: los pregones de vendedores ambulantes; las canciones de oficios y las



faenas agrícolas. A este último apartado pertenece la pieza recogida en el pueblo de El Rubio.

Nº	Título de la pieza	Informante
14	<i>El de la gorra que corra</i>	A.P.G., D.F.Q., C.F.Q., R.F.Q.

Ilustración 5.4. *Canciones de trabajo*

5.2.2. Según el ciclo anual

5.2.2.1. De Carnaval

Las canciones de carnaval se encuentran estrechamente relacionadas con el ciclo de fiestas que abarcan desde comienzos de diciembre hasta el Miércoles de Ceniza, siendo los tres últimos días su máxima manifestación. Sería de especial interés destacar el papel de “las murgas” durante los años 50 en El Rubio para la creación y difusión de este repertorio. Su temática es de carácter marcadamente burlesco.

Nº	Título de la pieza	Informante
15	<i>Como pasan tantos chascos</i>	Ana Castillo Prados
16	<i>Con esto de las mocitas</i>	Ana Castillo Prados
17	<i>Desde que vino la moda</i>	Ana Castillo Prados
18	<i>El otro día en el piscina (versión 1)</i>	Ana Castillo Prados
19	<i>El otro día en la piscina (versión 2)</i>	Dolores Fernández Quirós
20	<i>Eloisita Rodríguez</i>	Ana Castillo Prados
21	<i>En casa de Dña. Luisa</i>	A.P.G., D.F.Q., C.F.Q., R.F.Q.
22	<i>En la calle San José</i>	A.P.G., D.F.Q., C.F.Q., R.F.Q.
23	<i>En la puerta de un barbero</i>	A.P.G., D.F.Q., C.F.Q., R.F.Q.
24	<i>En la tienda de un barbero</i>	Ana Castillo Prados
25	<i>La gripe María Cristina</i>	Ana Castillo Prados
26	<i>Señores hay que recordar</i>	Ana Castillo Prados
27	<i>Somos bandoleros sin reproche</i>	Ana Castillo Prados
28	<i>Tú te vienes, tú te vas</i>	A.P.G., D.F.Q., C.F.Q., R.F.Q.
29	<i>Una niña en este pueblo</i>	Ana Castillo Prados



30	<i>Una niña muy bonita</i>	A.P.G., D.F.Q., C.F.Q., R.F.Q.
31	<i>Una noche en el arbolito de la piscina</i>	Ana Castillo Prados

Ilustración 5.5. *Canciones de Carnaval*

5.2.2.2. Mayos

Los mayos son interpretados los últimos días de abril para celebrar el advenimiento del mes de mayo y la estación de la primavera. Según Palacios (1984, p. 68), estas piezas poseen una estrecha relación con ancestrales ritos de fecundidad con la finalidad de augurar una buena cosecha.

Nº	Título de la pieza	Informante
32	<i>Mes de Mayo</i>	Dolores Fernández Quirós

Ilustración 5.6. *Mayos*

5.2.2.3. Romances

Los romances son cantos narrativos de diversa temática. Pueden abordar un tema profano o religioso, existiendo otros tipos de clasificaciones: carolingios, fronterizos, históricos, novelescos, moriscos, de ciego, etc. (Palacios, 1984, pp. 68-69). Después de las canciones de carnaval, estos ítems representan a los géneros de música de tradición oral con mayor presencia en el material recogido.

Nº	Título de la pieza	Informante
33	<i>Cuando la ha dejado en cinta</i>	Ana Castillo Prados
34	<i>Doña Teodora</i>	Ana Castillo Prados
35	<i>En la casilla del peón el caminero</i>	Dolores Fernández Quirós
36	<i>En Santa Marta había un joven</i>	Ana Castillo Prados
37	<i>Lux Aeterna</i>	Ana Castillo Prados
38	<i>Os voy a contar un ejemplo</i>	Dolores Fernández Quirós
39	<i>Sagrada Virgen del Carmen</i>	Dolores Fernández Quirós
40	<i>Tamar</i>	Ana Castillo Prados



41	<i>Un domingo por la tarde</i>	Dolores Fernández Quirós
42	<i>Y en la provincia de Sevilla</i>	Ana Castillo Prados

Ilustración 5.7. *Romances*

5.3. Religiosas

5.3.1. A la Virgen

Este tipo de canciones va ligado a las creencias religiosas profesadas en el lugar. El fragmento de pieza recogida en el trabajo de campo corresponde a la devoción hacia la Virgen de Fátima. Según la informante, esta melodía fue interpretada a la entrada como nueva imagen escultórica en la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario de El Rubio.

Nº	Título de la pieza	Informante
43	<i>Con gran fervor</i>	Rosa Fernández Quirós

Ilustración 5.8. *Canciones a la Virgen*

5.4. Bailes

5.4.1. Seguidillas

De acuerdo con la clasificación de bailes establecida por el folklorista Palacios (1984), solo ha se pudo recoger una pieza de baile. Se trata de una seguidilla. Este repertorio, uno de los principales a lo largo de toda la geografía española, se trata de un baile de ritmo ternario.

Nº	Título de la pieza	Informante
44	<i>A La Lantejuela fui yo</i>	Ana Castillo Prados
45	<i>La tragedia de un muchacho</i>	Ana Castillo Prados
46	<i>Si yo tuviera dinero</i>	Ana Castillo Prados
47	<i>Tú me olvidaste a mí</i>	Ana Castillo Prados

Ilustración 5.9. *Seguidillas*



Una vez realizada la clasificación de las piezas tomadas en el trabajo de campo durante los tres apartados anteriores, se procede a analizar y presentar en forma de datos estadísticos la clasificación de las canciones. Su finalidad es la visualización y comprensión rápida de los distintos géneros que forman el material musical del trabajo de campo recogido en El Rubio para esta investigación.

El género de música de tradición oral más representado, procedente de las dos entrevistas etnográficas realizadas, son las canciones de carnaval, con 17 piezas (36%). Posteriormente destacan los romances y las canciones infantiles, con un total de 10 y 9 piezas, (22%) y (19%) respectivamente. El siguiente género más cantado han sido las canciones de baile –las seguidillas–, con 4 piezas (8,5%). Posteriormente se encuentran las canciones de ronda, con un total de 3 piezas (7%). El resto de canciones recogidas corresponde a canciones de cuna, de trabajo y religiosas. Solo ha sido recogido una pieza por cada género, representando el 2% de la totalidad de canciones.

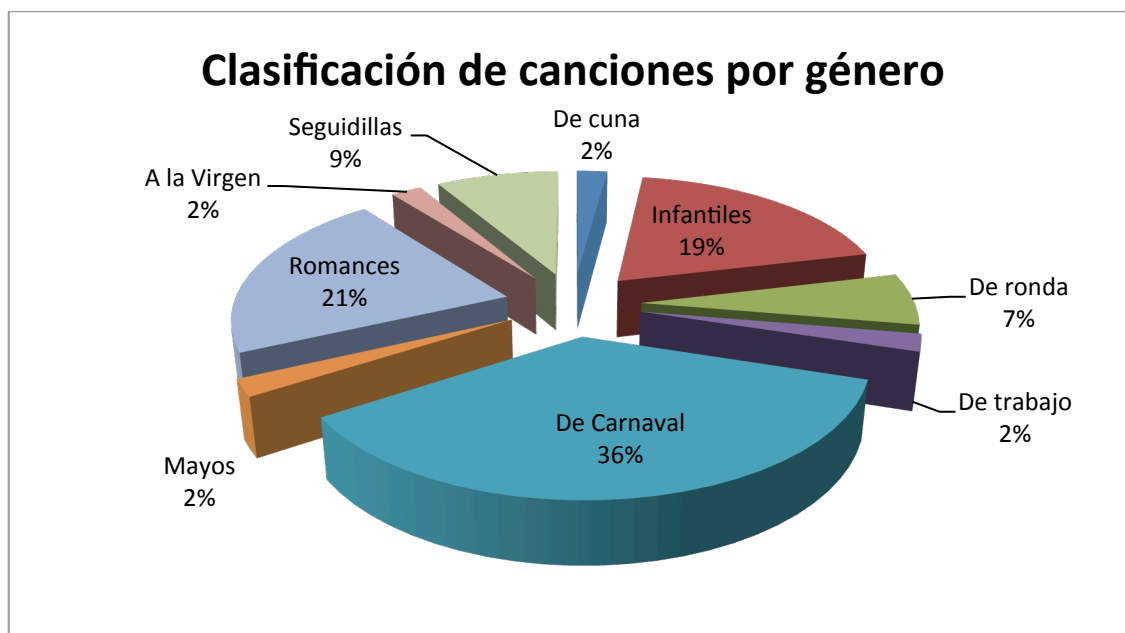


Ilustración 5.10. Representación gráfica de las canciones recogidas

Resumiendo lo abarcado a lo largo de este capítulo, se ha presentado la clasificación y ordenación sobre la totalidad del material de música de tradición oral recogido en el pueblo de El Rubio. El capítulo comenzaba con una introducción a los criterios metodológicos sobre los cuales se iba a basar la clasificación de las canciones de procedencia rubeña. Posteriormente, bajo la clasificación propuesta por Palacios (1984), se presenta la ordenación



de los ítems recopilados en tres apartados fundamentales: profanas, religiosas y baile. Por último, se ha elaborado un análisis estadístico de las piezas reflejadas. Por consiguiente, se ha obtenido una visión global del material musical recogido en el trabajo de campo efectuado.

CAPÍTULO 6

ANÁLISIS: ESTUDIO LITERARIO Y MUSICAL DE UNA SELECCIÓN DE 12 PIEZAS

6.1. Introducción

6.2. Análisis literario y musical

6.3. Primeros resultados

6.1. Introducción

En un principio, el desarrollo de este capítulo iba a estar destinado al análisis literario y musical de la totalidad del material de trabajo de campo recogido en El Rubio. Como se indicaba en capítulos anteriores, la transcripción musical es una herramienta esencial de análisis para la música de tradición oral. Por ello, era necesario realizar la transcripción musical y textual de la totalidad de las cuarenta y siete piezas recogidas durante el trabajo de campo. La necesidad de transcribir la integridad de las canciones estaba justificada por el deseo de obtener el mayor número de fuentes escritas posibles. La producción de este conjunto de piezas llevaría a constituir la suficiente información para alcanzar conclusiones de peso



sobre diversos aspectos del material. Por varias razones, se optó por confeccionar una selección de doce piezas¹.

A priori, los criterios de selección tuvieron como base la representación de todas las tipologías de canciones recogidas. Todos los tipos son representados en la selección analítica con una o más piezas, salvo dos: la de murga y las seguidillas. La exclusión de estas dos tipologías se debe a heterogéneos motivos. En primer lugar, dudamos que la canción de murga –a pesar de haberla incluido en el capítulo anterior como repertorio de tradición oral–, tras mantener una conversación con la especialista en literatura oral, Dolores Flores², pertenezca a la música de tradición oral. La postura que toma la doctora indica que, al tratarse de una música de autor y no existir constancia de que haya sido transmitida durante varias generaciones, no pertenece a este conjunto de canciones. Por ello, este estudio ha decidido dejar a un lado el análisis de esta tipología hasta que una investigación posterior con mayor rigor examine su pertenencia. Algo parecido ocurre con las seguidillas. La dificultad de examinar a nivel literario este repertorio a partir del trabajo de campo tomado, nos ha llevado a aplazar su estudio. Sigüentes estadios de investigación sobre el trabajo realizado ampliarán los análisis efectuados.

A continuación se presentan las doce piezas seleccionadas para su análisis literario y musical. El objetivo principal del mismo es realizar una aproximación a la metodología analítica de la música de tradición oral con la que se trabajará en futuros niveles de investigación y obtener unas primarias conclusiones sobre material recogido durante el trabajo de campo en El Rubio.

Nº	Tipología	Título de la pieza	Informante
01	De cuna	<i>Mi niño no tiene a nadie</i>	Ana Castillo Prados
02	Infantiles	<i>Antón pirulero</i>	A.P.G., D.F.Q., C.F.Q., R.F.Q.
03	Infantiles	<i>Dale la lata, la lata</i>	A.P.G., D.F.Q., C.F.Q., R.F.Q.
04	Infantiles	<i>Del hueso de una aceituna</i>	A.P.G., D.F.Q., C.F.Q., R.F.Q.

¹ Al tratarse de una investigación en su primer estadio, la realización de un análisis musical y literario con una mayor profundidad de la totalidad de las piezas, llevaría a un trabajo mucho más específico.

² Dolores Flores Romero es doctora por la Universidad de Sevilla y especialista en literatura oral. Flores, D. (2006). *El Romancero tradicional de la campiña oriental sevillana: recopilación, edición y estudio*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla.



05	Infantiles	<i>Feria de cañete</i>	Ana Castillo Prados
11	De ronda	<i>La patria</i>	Ana Castillo Prados
12	De ronda	<i>Tan borrico como tú</i>	Ana Castillo Prados
14	De trabajo	<i>El de la gorra que corra</i>	A.P.G., D.F.Q., C.F.Q., R.F.Q.
32	Mayos	<i>Mes de mayo</i>	Dolores Fernández Quirós
37	Romances	<i>Lux Aeterna</i>	Ana Castillo Prados
39	Romances	<i>Sagrada Virgen del Carmen</i>	Dolores Fernández Quirós
43	A la virgen	<i>Con gran fervor</i>	Rosa Fernández Quirós

Ilustración 6.1. Selección de piezas para analizar

6.2. Análisis literario y musical

Los múltiples y variados trabajos de recopilación de música de tradición oral realizados en España, presentan diversos criterios metodológicos en función del objetivo de los mismos. Estos criterios poseen una doble vertiente en su objetivo de recuperación: la filología y el folclore musical. Por un lado, los filólogos han centrado sus recopilaciones en un objetivo único, desechando la parte musical que los acompañaba. Por otro lado, la etnomusicología se ha interesado por aunar ambos campos que, en muchos casos, presentan una deficiencia considerable en la parte filológica. Autores como Marius Schneider muestran la necesidad de trabajar de manera conjunta especialistas de música y literatura en la medida de lo posible (Hernández, 2011, p. 86).

En el repertorio de tradición oral, el texto y la música actúan como un binomio inseparable. Por ello, el estudio de ambos campos debe ser necesario y complementario para un análisis del repertorio de tradición oral, útil para las comunidades científicas de ambas disciplinas.

En este apartado³ se pretende realizar un breve acercamiento analítico a la selección de doce piezas desde las dos vertientes: literaria y musical. Para ello, ha sido elaborada una metodología basada en el estudio de diversos elementos superficiales, tanto literarios como analíticos. A pesar de que existen multitud de

³ Véase el apartado 2.5. “Análisis literario y musical” en Anexos, pp. 28-41. En este apartado se presenta la totalidad de los elementos analizados.



metodologías analíticas propuestas dentro de la etnomusicología, esta investigación ha basado la suya propia a partir de los procedimientos analíticos desarrollados por la investigadora María Ángeles Subirats (1990, pp. 29-25) y el etnomusicólogo Miguel Manzano (2011, pp. 71-99).

6.3. Primeros resultados

Tras realizar un breve análisis literario y musical de las doce piezas seleccionadas, nos disponemos a extraer los primeros resultados relevantes. Tal y como se indicaba en anteriores apartados de este capítulo, somos conscientes que para conseguir unas conclusiones de peso sobre el análisis de cualquier aspecto es necesario analizar la totalidad de la piezas. A pesar de ello, se presentan en este apartado las primeras observaciones extraídas del material de trabajo de campo examinado. Estos primeros resultados que, a priori, carecerán de peso sobre el total del material de trabajo de campo –hay que recordar que la investigación se encuentra en un primer nivel de estudio–, hacen entrever algunas de las características literarias y musicales del repertorio de música de tradición oral recogido en El Rubio.

A nivel literario, han sido varios los aspectos estudiados. El primer elemento literario analizado ha sido el tema. Éste es variado en cada una de las piezas examinadas: amor, abandono, sátira, trabajo y devoción religiosa son algunos de los temas encontrados. Sería conveniente indicar que los temas corresponden al uso común de los mismos por los géneros a los que pertenecen las canciones.

El segundo elemento trabajado es la estructura estrófica. Existe un predominio de las cuartetas octosilábicas por encima del resto de estructuras simples y compuestas.

El aspecto musical ha sido examinado con mayor amplitud. Del incipit melódico-rítmico podemos obtener que muchas de las piezas tienen un carácter anacrúsico. Los intervalos de comienzo de la canción oscilan desde el unísono hasta la quinta justa. Con respecto al ámbito, las melodías trabajadas fluctúan desde la 4^a hasta la 15^a.



Por lo que respecta a la relación existente entre la música y el texto, predomina la isorritmia. La acentuación del texto coincide con la acentuación de la música en prácticamente la totalidad del repertorio.

El siguiente elemento incluido en el análisis musical es el ritmo. Las piezas muestran diversos compases: 2/2, 2/4, 3/2, 3/4, 3/8, 6/8 y 12/8. A pesar que existen compases binarios y ternarios como compás único de la pieza o combinados, se aprecia que el compás ternario tiene mayor presencia.

Por último, hemos analizado el sistema melódico. Los encontrados han sido el sistema protomelódico, el modal y el tonal. El sistema protomelódico se localiza en algunas de las canciones infantiles. El modo de Mi cromatizado ha sido el único modo hallado hasta ahora, siendo el sistema melódico más común en las doce piezas analizadas. Además, aparecen dos piezas en Do mayor y Sol mayor.

A parte de los elementos indicados anteriormente, se observan otras características de especial importancia en lo musical. Entre las canciones analizadas, se encuentran dos piezas con un desarrollo melódico semejante. *Del hueso de una aceituna* y *Feria de Cañete* son muy similares en el desarrollo, modo y ámbito melódico. El uso de la misma melodía como recurso reutilizable para diferentes canciones con métrica literaria análoga puede tratarse de un hecho habitual. Este dato debe ser tenido en cuenta para el análisis del resto del material recopilado en el trabajo de campo realizado en El Rubio.

En el transcurso de los diferentes apartados de este capítulo se ha desarrollado un breve análisis literario y musical de una selección de doce piezas de música de tradición oral. En la primera sección se han presentado los criterios de selección de las doce piezas elegidas. En el segundo apartado se ha elaborado el grueso del análisis y, por último, se han extraído las primeras conclusiones sobre el material recopilado en el trabajo de campo estudiado.

CAPÍTULO 7

CONCLUSIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

7.1. Conclusiones

7.2. Futuras líneas de investigación

7.1. Conclusiones

A lo largo de los capítulos anteriores se ha realizado una aproximación a la música de tradición oral en el pueblo de El Rubio desde diversas perspectivas. Tal y como se indicaba en la parte introductoria de este trabajo, la investigación ha sido realizada a partir de líneas de investigación etnográficas y etnomusicológicas basadas en la contextualización, recolección, ordenación y clasificación y análisis del repertorio recogido en trabajo de campo llevado a cabo en el pueblo rubeño. De esta forma, el estudio de estos elementos, a través de un análisis reflexivo del proceso metodológico llevado a cabo, nos ha permitido conferir a la investigación un carácter de estudio preliminar equilibrado.

Tras la elaboración de un primer capítulo destinado a la introducción metodológica, este proyecto se iniciaba con la contextualización del estudio de caso trabajado: El Rubio. Al comienzo de este segundo capítulo, se examinaron diversos



factores extramusicales: geografía, historia, economía y población. En la segunda parte se realizó un acercamiento al folklore musical rubeño a través de la obra del historiador local Vicente Durán. Con ambos apartados se logró obtener la contextualización adecuada al repertorio recogido en el trabajo de campo, siendo su aportación valiosa en este primer estadio de la investigación.

En el siguiente capítulo, la indagación se adentró en conocer las cuestiones que envolvieron el desarrollo del trabajo de campo elaborado en El Rubio. Éste se erigió como una herramienta esencial en esta investigación etnográfica. Las conclusiones obtenidas mediante el mismo establecen que su elaboración ha aportado datos tanto musicales como extramusicales de valor incuestionable. El análisis de los procesos llevados a cabo durante el trabajo de campo (planificación, colecta y análisis) ha tenido como propósito que sirviese como herramienta fundamental para deliberar sobre diversas cuestiones extramusicales del repertorio de tradición oral obtenido.

En el cuarto capítulo se analiza con detenimiento el proceso de obtención de una herramienta analítica básica en la música de tradición oral, la transcripción musical. Para el desarrollo de este apartado se reflexionó sobre cuestiones fundamentales de la propia transcripción musical: su funcionalidad y su consideración como fuente directa. Asimismo, se estableció la metodología de transcripción empleada en la creación de fuentes escritas en el caso de El Rubio. El análisis crítico de los elementos anteriores aportó la solidez necesaria para constituir el estado preliminar en el que se enmarca esta investigación.

Dentro del panorama analítico etnomusicológico se encuentra el capítulo cinco, destinado a la clasificación y ordenación del material musical procedente del trabajo de campo. Este ordenamiento y sistematización ha permitido conocer la diversidad de tipologías de piezas recogidas, ofreciendo información relevante sobre las mismas y aportando una visión global de la música de tradición oral tomada durante el trabajo de campo.

Por último, se encuentra el capítulo seis, propuesto como una aproximación analítica al repertorio musical de tradición oral recogido. Este acercamiento, realizado a través de un breve análisis literario y musical de una selección de doce



piezas, aporta las primeras conclusiones sobre el material recopilado en el trabajo de campo.

7.2. Futuras líneas de investigación

Al comienzo del trabajo de investigación indicamos el carácter preliminar que caracterizaba este estudio. Por ello, se es consciente de la multitud de aspectos que han quedado en un segundo plano o que, directamente, se han obviado en el transcurso de la misma. A partir de aquí surgen innumerables líneas de investigación a tener en cuenta para trabajar en los siguientes niveles del proyecto. Destacamos a continuación las principales:

- Aplicar el modelo que constituye este trabajo al resto de piezas recogidas en El Rubio, manteniendo la perspectiva que se ha planteado a lo largo de esta investigación. El trabajo se completaría contrastando los resultados con la información procedente de otros cancioneros. Se recurriría también a los textos de otros autores en materia etnográfica y etnomusicológica.
- Examinar con mayor profundidad la tipología de las piezas a través de bibliografía secundaria, en especial las excluidas.
- Analizar las posibles causas de la desaparición y/o transformación de la música de tradición oral en El Rubio, poniendo especial hincapié en los programas de cultura ofrecidos por la Diputación de Sevilla.
- Volver a entrevistar a las informantes desde otras ideologías o perspectivas.
- Ahondar en las nuevas entrevistas en aspectos de contextualización del repertorio.
- Examinar desde la perspectiva musicológica feminista, el hecho de que las informantes sean mujeres, sin caer en un discurso sesgado.
- Reintentar el acceso al fondo de literatura oral Antonio Machado que se conserva en el Centro de Documentación Musical de Andalucía referente a El Rubio, para realizar comparaciones analíticas entre piezas.



- Ampliar el estudio a otros pueblos de la comarca. En este sentido, ya se está realizando una investigación paralela en Estepa, localidad ubicada a pocos kilómetros de El Rubio.
- Realizar investigaciones modificando el universo de los entrevistados. El repertorio infantil, así como el de la población inmigrante, constituyen campos interesantes dentro del ámbito de la oralidad.

BIBLIOGRAFÍA



- Abad, F. (2007). *La colección Dolores Belmonte. Estudio sobre el cancionero infantil de la Andalucía oriental*. Granada: CDMA.
- Álvarez, F. (1991). *Cancionero popular andaluz*. Madrid: Arguval.
- Bartók, B. (1997). *Escritos sobre música popular*. (5ª ed.). México: Siglo xxi editores.
- Barz, G. & Cooley, T. (1997). *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- Berlanga, M. Á. (Ed.). *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*. Granada: CDMA y UGR.
- Blanco, E. (2009). *Recopilación, transcripción y análisis del repertorio de canciones infantiles a través de fuentes orales femeninas*. Trabajo de Grado. Universidad de Salamanca.
- Cámara, E. (2004). *Etnomusicología*. (2ª ed.). Madrid: ICCMU.
- Calvo, L. (1989). “La etnomusicología en el Instituto Español de Musicología”. *Anuario Musical*, 44, pp. 167-197.
- Crivillé, J. (2007). *Historia de la música española, 7. El Folklore Musical*. Madrid: Alianza Musical.
- Cruces, F. & Otros (Eds.). (2001). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Durán, V. (1990). *Historia de El Rubio*. Écija: Ayuntamiento de El Rubio.
- Flores, D. (2006). *El Romancero tradicional de la campiña oriental sevillana: recopilación, edición y estudio*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla.
- Galey, M. (2011). *Cancionero Popular de Jaén de Lola Torres. Estudio musicológico*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla.
- García, A. (s.f.). Modalidad en la música de tradición oral española: el resultado de un proceso de globalización. *Musicología global, musicología local*. Madrid: SEdeM. En proceso de publicación.
- Hammersley, M. & Atkinson, P. (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*. (2ª ed.). Barcelona: Paidós.
- Hernández, R. (2011). El ayer y el hoy de la música de tradición oral en Villarejo del Valle (Ávila). Trabajo de fin de carrera. Conservatorio Superior de Salamanca.



- Jackson, B. (1987). *Fieldwork*. Illinois: University of Illinois Press.
- Katz, I. J. (2009). *The Traditional Folk Music and Dances of Spain: A Bibliographic Guide to Research. Vol. 1*. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 59-66.
- Kottak, C. P. (1994). *Antropología Cultural*. (6ª ed.). Madrid: Mc Graw Hill.
- Manzano, M. (2001). *Cancionero popular de Burgos. Tomo I. Rondas y Canciones*. Madrid: Diputación de Burgos.
- (2011). *Cancionero básico de Castilla y León*. (S.l.): Consejería de Cultura y Turismo.
- Martí, J. (1996). *El folklorismo, usos y abusos de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. (2ª ed.). Illinois: University of Illinois Press.
- Olmeda, F. (1992). *Folklore de Burgos*. Burgos: Diputación Provincial.
- Páez, Á. (2008). *Romería en Honor a la Patrona Ntra. Sra. Virgen del Rosario*. Manuscrito inédito. Archivo del autor.
- Palacios, M. Á. (1984). *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Burgos: Junta de Castilla y León y Excmo. Ayuntamiento de Segovia.
- Pelinski, R. (2000). *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Rey, E. (1994). *Bibliografía de Folklore Musical Español*. Madrid: SEdeM y Alpuerto.
- (2001). *Los libros de música de tradición oral en España*. Madrid: AEDOM.
- Rodríguez, F. (1981). *Cantos populares españoles (5 vols.)*. (2ª ed.). Madrid: Atlas.
- Schindler, K. (1979). *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Intitute in the Unites States.
- Scuchoff, B. (Ed.). (1997). *Béla Bartók studies in ethomusicology*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Subirats, Mª A. (1990). *La nana andaluza: estudio etno-musicológico*. Granada: CDMA. Junta de Andalucía.
- Velasco, H. (1990). El folklore y sus paradojas. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 49, pp. 123-144.



Viveros, S. (Ed.). (2010). *Manual de Publicaciones de la American Psychological Association*. (3ª ed.). México: Manual Moderno.

Referencias de internet

El Rubio. (s.f.). Recuperado el 17 de agosto de 2013 de http://es.wikipedia.org/wiki/El_Rubio

Sistema de información multiterritorial de Andalucía. (2013). *Rubio (El)*. Recuperado el día 22 de agosto de 2013, de la base de datos <http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/sima/htm/sm41084.htm>

ANEXOS

DOCUMENTOS MUSICALES, TEXTUALES Y SONOROS

1. Transcripciones

2. Textos

3. Audios (CD)



1. Transcripciones

1.1. *Mi niño no tiene a nadie*

Mi niño no tiene a nadie

El Rubio (Sevilla)
Ana Castillo

$\text{♩} = 116$

01

Mi ni - ño no tie - ne a na - die ni tie - ne cu - na lo bra - zos

5

de su ma - dre le ha - rán u - na los bra zos de su ma dre le ha - rán un - a

11

E - a la e - a, e - a, e - a, e - ea, _

16

mi ni - ño es mu - chi - qui - to be - di - to se - a.

Mi niño no tiene a nadie
ni tiene cuna
los brazos de su madre
le harán una

Ea la ea, ea, ea, ea

Mi niño es muy bonito
bendito sea.



1.2. Antón pirulero

Antón pirulero

♩ = 150

02

An - tón, An - tón, An - tón pi - ru - le - ro ca-da cual ca-da

7

cual que a - pren - da su jue - go y el que no lo a - pren - da me da - rá u - na pren - da.

Antón, Antón,
Antón pirulero,
cada cual, cada cual
que aprenda su juego
y el que no lo aprenda
me dará una prenda.



1.3. Dale la lata, la lata

Dale la lata, la lata

El Rubio (Sevilla)
A.P.G, D.F.Q, C.F.Q, R.F.Q.

♩ = 130

03

An - da ma-rra - na, a fre - gar el a - gua lo ties ca - lien-te el es-tro-pa - jo te

6

lla - ma des - de mi ca - sa se sien - te. *Dale la la - ta la la - ta la la - ta al vi - no*

13

que co - mo le e - ches la la - ta nos di - ver - ti - mos.

Anda marrana a fregar
el agua lo 'ties' caliente
el estropajo te llama
desde mi casa se siente.

*Dale la lata, la lata
la lata al vino
que como le echas la lata
nos divertimos.*



1.4. *Del hueso de una aceituna*

Del hueso de una aceituna

El Rubio (Sevilla)
A.P.G, D.F.Q, C.F.Q, R.F.Q.

♩ = 102

04

Del hue - so de_u - na_a-cei - tu - na ten - go que,ha-cer un ba -

3
úl pa - ra me - ter a mi sue - gra que no se la - lle-ve,el bus.

Del hueso de una aceituna
tengo que hacer un baúl
para meter a mi suegra
que no se la lleve el bús.

Que no se la lleve el bús
que no se la lleve el bús
para meter a mi suegra
tengo que hacer una baúl.



1.5. Feria de cañete

Feria de cañete

El Rubio (Sevilla)
Ana Castillo

♩ = 110

05

Y_a mi sue-gra la lle - vé y_a la fe-ria - de ca - ñe - te y no la pu - do ven -

4

der por-que le fal - ta-ba_un dien - te. Que pa - ra ir a la fuen - te no_es me - nes-ter can - ta -

7

ri - llo que el a - gua se_e - cha_a la bo - ca y la de-más en_el bol - si - llo.

Y a mi suegra la llevé
y a la feria de cañete
y no la pudo vender
porque le faltaba un diente

Que para ir a la fuente
no es menester cantarillo
que el agua se echa a la boca
y la demás en el bolsillo.



1.6. La patria

La patria

El Rubio (Sevilla)
Ana Castillo

$\text{♩} = 74$

11 

So-mos quin-tos del cua-ren - ta, y sie - te al tren ví la

4 

pa-tria me ba-jo con fer - vor nos - va-mos can-tan-do nos va-mos ri-en-do nos

8 

va-mos mar-chan-do pa - ra la es - ta - ción. *No llo - res no - via que*

12 

ri - da — que si yo me mar-cho pron-to he de vol-ver yo te ju-ro, un

15 

dí - a ca-sar-me con - ti-go y lo que te dí-go se-gu-ro, ha de ser. —

Somos quintos
del cuarenta y siete
al tren ví la patria
me bajo con fervor.

Nos vamos cantando
nos vamos riendo
nos vamos marchando
para la estación.

Nuestros padres,
hermanos y novias
se quedan llorando
porque nos marchamos.

La novia se queda
con suspiros falsos
menos la que tenga
un trompezón dado.

*No llores,
novia querida
que si yo me marchó
pronto he de volver.*

*Yo te juro un día
casarme contigo
y lo que te digo
seguro ha de ser.*



1.7. Tan borrico como tú

Tan borrico como tú

El Rubio (Sevilla)
Dolores Fernández

$\text{♩} = 130$

12 

Tan bo - rri-co co-mo tú te-ní - a mi pa-dre sie-te pon-le ni-ño_el a - pa -

7 

re - jo que re - cu-rró por a - cei-te. *Sí, sí, sí no, no, no — a-rre, a-rre, a - rre.*

16 

so, so, so. — Vi-va la me - dia na-ran - ja vi-va la na - ran-ja_en-te - ra

22 

vi-van los guar - días ci-vi - les que van por la ca-rre-te - ra. Fe-rro-ca - rril sa-li del

27 

lla - no jun-to_al va - por se va mi_her - ma - no, se va mi_her - ma - no se va mi_a-mor se va la

32 

pren - da que_a - do - ro yo que_a - do - ro yo.

Tan borrico como tú
tenía mi padre siete
ponle niño el aparejo
que recurro por aceite.

*Sí, sí, sí
No, no, no
Arre, arre, arre
so, so, so.*

Viva la media naranja
viva la naranja entera
viva los guardias civiles
que van por la carretera.

Ferrocarril,
carril del llano
junto al vapor
se va mi hermano.

Se va mi hermano,
se va mi amor
se va la prenda
que adoro yo.



1.8. *El de la gorra que corra*

El de la gorra que corra

El Rubio (Sevilla)
A.P.G, D.F.Q, C.F.Q, R.F.Q.

♩. = 120

14

El de la go-rra que co - rra el del som-bre - ro li -
ge - ro más me gus-ta,el de la go - rra por-que tie-ne más sa - le - ro. El ma-ni-je-ro co-
tras. *Que se va, que se va.*

El de la gorra que corra
el del sombrero ligero
más me gusta el de la gorra
porque tiene más salero.

El manijero cobarde
que no nos sabe guiar
echa la gorra p'alante.
echa la gorra p'atrás.

Que se va, que se va.



1.9. *Mes de mayo*

Mes de mayo

El Rubio (Sevilla)
Dolores Fernández

♩. = 75

32

Mes de ma-yo mes de ma - yo el mes de to - flo-res cuan-do
las ce-ba - das gra-nan los tri - gos to-man - co - lo-res. Cuan-do los e-na - mo-
ra - dos e - na-mo - ran sus a - mo-res.

Mes de mayo mes de mayo
el mes de todas las flores
cuando las cebadas granan
los trigos toman colores
cuando los enamorados
enamoran sus amores.

Unos enamoran lirios
otros enamoran flores
y yo desde pequeña
enamoro a mil amores.

Se ha descubierto una guerra
en la raya Portugal
y al Conde de Montecristo
lo nombran de general.



1.10. *Lux Aeterna*

Lux Aeterna

El Rubio (Sevilla)
Ana Castillo

$\text{♩} = 160$

37 Ha - cía quin-ce a - ños que se que - rí - an que se que rí - an.

5 Un do-min-go por la tar-de fue a 'fel-tre - ar' fue la 'fel-tre - ar' — Y Juan no te-nia

10 ga-nas con e-lla ha - blar con e-lla ha-blar. — E - lla le di - ce, E - lla le

16 di - ce: ¿Qué te pa-sa mi Juan que es-tás tan tris - te que es-tás tan tris - te?

Hacía quince años	que se querían	Y salta la Dolores	con triste pena.
Un domingo por la tarde	fue a 'feltrear'	ya acabó de espirar	la pobre Adela.
y Juan no tenía ganas	con ella hablar.	A las tres de la tarde	pasó el entierro
Ella le dice,	ella le dice:	Juan que estaba en la puerta	se entró pa' dentro.
- ¿Qué te pasa mi Juan,	que estás tan triste?	Se entró pa' dentro	se arrollió
- Sabrás querida Adela	que amo a otra	delante de un retraro	que ella le dió.
porque han visto mis ojos	que es más hermosa.	Y Adela mía que	yo no creía nunca
No me lo digas, no me lo digas	me voy 'pa' arriba	que tú por esto	te morirías.
se fué 'pa' arriba y se desmayó	y su madre del suelo la recogio.	Detrás del cementerio	se oye un tiro
Todas sus amiguitas	iban a verla	y una voz que decía:	me voy contigo.
y a ver cómo se hallaba	la pobre Adela.	Adiós Dolores,	adiós Dolores
Y una de las amigas	la ha preguntado:	que me voy con Adela	por mí no llores.
¿piensas ponerte buena?	Juan se ha casado.		
Dile si viene a verme	Ana y Dolores		
tú dile que me ponga	ramo de flores.		
Ramo de flores,	vestido blanco		
que Juan me regaló	el día de mi santo.		
Madre por la mañana	auulla un perro		
y antes que el alba toque	ya me habré muerto.		
No hija mía no,	no digas eso		
ven acá hija mía	dame otro beso.		
Y unos recién casados	que amanecieron		
y doblan las campanas	con triste duelo.		
Y han preguntado	y han preguntado		
¿quién se ha muerto esta noche?	que las campanas han redoblado.		



1.11. *Sagrada Virgen del Carmen*

Sagrada Virgen del Carmen

El Rubio (Sevilla)
Dolores Fernández

♩ = 116

39

Sa - gra - da Vir - gen del Car - men ma - dre de Dios so - be - ra - na ay qué pe -

5

na_y qué do - lor — qué jo - ven tan des - gra - cia - da.

Sagrada Virgen del Carmen madre de Dios soberana
ay qué pena y qué dolor qué joven tan desgraciada.
Qué joven tan desgraciada con el fresco de la tarde
iba a la huerta a regar y a recoger los tomates.
Consuelo que se escondió Antonio no la había visto
salió una perdíz volando y Antonio le pegó un tiro.
Antonio que me has 'matao' Antonio del corazón
aquella blanca paloma mirando al cielo quedó.



1.12. *Con gran fervor*

Con gran fervor

El Rubio (Sevilla)
Rosa Fernández

♩ = 140

43

Con gran fer - vor del cie - lo_un án - gel ba -
jó nos re - ve - ló el dí - a.

Con gran fervor
del cielo un ángel bajó
nos reveló el día.



2. Textos

2.1. Relación etnomusicología vs antropología

La etnomusicología ha experimentado un constante proceso de convergencia y relación dialógica con otras disciplinas (Pelinski, 2000, p. 18). Este cruce de fronteras se ha producido entre materias cercanas al hecho musical, como la musicología histórica o el folklore, así como entre disciplinas que circunstancialmente se ocupan de la música, como son la sociología y la antropología.

Pelinski (2000) afirma que existen múltiples razones para determinar que la convergencia entre la etnomusicología y otras disciplinas aumenta la calidad de las investigaciones musicales.

La relación entre etnomusicología y antropología viene determinada desde el nacimiento de la primera como disciplina a finales del siglo pasado. A pesar de que sería una simplificación indicar que el nacimiento de la etnomusicología fue únicamente el resultado de la unión entre la musicología y la antropología, el matrimonio entre ambas constituyó el pilar fundamental de lo que se conoce hoy como etnomusicología. Fueron múltiples los factores (Pelinski, 2000, p. 24) que intervinieron en la conformación de esta disciplina académica –el positivismo, la invención del fonógrafo, y el colonialismo, entre otros–, aunque queda patente la importancia de la antropología musical en su gestación, por encima de los demás factores.

La principal característica de la antropología es que su interés reside en el estudio de los seres humanos. Así, los antropólogos estudian el lenguaje, la biología humana y la cultura de las sociedades antiguas y modernas desde diversas perspectivas ya que, para ellos, cualquier aspecto vinculado con los diversos grupos étnicos que habitan la tierra es considerado de importancia. La diferencia entre la antropología y otras disciplinas destinadas al estudio del ser humano queda de manifiesto en su carácter comparativo, holístico y global (Kottak, 1994, p. 20).

A principios del s. XX, la antropología comenzó a separarse de su disciplina afín, la sociología. La especialización de la antropología en estudios de pequeños grupos y la sociología en fenómenos de masas fue la principal causa. Kottak (1994)



indica que la antropología pasó a interesarse por un tipo de estudio personal y de primera mano denominado etnografía. Esta tipología investigativa utilizada por los etnógrafos se sirve de múltiples técnicas de campo para alcanzar sus objetivos.

Como manifestación humana que es, la música recibe el interés de una ciencia que busca conocer todas las manifestaciones del ser humano. Es por ello que resulta evidente la mutua relación entre ambas ramas del saber. Una de ellas –la antropología– se interesa más por la música como hecho humano, mientras que la otra –la etnomusicología– se ocupará de este hecho humano en particular como vehículo para comprender de qué manera el hombre hace música, con qué intenciones, en qué circunstancias y cuáles son los resultados formales de dicha manifestación humana.

A través de los trabajos de diferentes autores, como Merriam o Blacking, por citar dos de los más representativos, los esfuerzos por incorporar la mirada sociocultural a la etnomusicología constituyen el rasgo distintivo principal, al menos para una buena parte de los etnomusicólogos. Ello se pone muy claramente en evidencia en la práctica del trabajo de campo, herramienta principal de ambas ramas del conocimiento como vehículo para hacer acopio de información.



2.2. El trabajo de campo en la etnomusicología

Antes de 1950, el trabajo de campo y la investigación iban por caminos separados (Nettl, 2005, pp. 139-143). Los etnomusicólogos estaban obligados a trabajar con los materiales de campo de otros investigadores. El trabajo de campo y el trabajo de despacho podían ser considerados elementos separados del proceso de investigación.

Según Nettl (2005), entre 1890 y 1930, la investigación etnomusicológica se caracterizaba por centrar sus estudios en la recogida de piezas musicales con la intención de analizar los sistemas musicales, prestando escasa atención al contexto cultural. Las grabaciones eran elaboradas por etnógrafos, misioneros o comerciantes que no intervendrían en el posterior trabajo analítico del material recogido. Paralelamente se desarrolló otra forma de hacer trabajo de campo que implicaba la recogida de materiales musicales con la intención de preservar y grabar el hecho musical. Durante el s. XX son numerosos los trabajos realizados con esta tipología investigativa. Sería de especial interés destacar la figura de Béla Bartók, quien recogió cuantiosas canciones procedentes de las culturas de Europa del este (Bartók, 1997).

El siguiente estadio por el que transitó el trabajo de campo en la etnomusicología, transcurrido desde 1920 a 1960, se caracterizaba por la continuidad en la práctica de recoger grabaciones musicales, pero se incorporó también una especial sensibilidad hacia el contexto musical y el estudio de la música en su cultura, así como un interés por la comprensión de los sistemas musicales sobre una pequeña comunidad musical, tribal o cultura folk.

A mediados del. s. XX, según Nettl (2005), etnomusicólogos como Merriam realizaban ellos mismos el trabajo de campo que acompañaría a sus investigaciones. La separación de dicha labor de la investigación posterior era considerado como algo impensable. La inclusión de la observación participante como técnica etnográfica constituyó un gran progreso que hoy día permanece latente en el seno de la etnomusicología.



En definitiva, la historia de los estudios etnomusicológicos ha transcurrido en paralelo a la propia historia de trabajo de campo, siendo diferente en función del progreso académico etnomusicológico y etnográfico del país donde se desarrolla.



2.3. Relación bibliográfica sobre folclore musical de tradición oral andaluz

Andalucía

AA.VV. (1986). *I Congreso de Folclore andaluz. Danzas y músicas populares*. Granada: CDMA. Junta de Andalucía.

AA.VV. (1988). *II Congreso de Folclore Andaluz. Danza, música e indumentaria tradicional*. Granada: CDMA. Junta de Andalucía.

AA.VV. (1990). *III Congreso de Folclore Andaluz*. CDMA. Junta de Andalucía.

AA.VV. (1994). *V Congreso de Folclore Andaluz. Expresiones de la cultura del pueblo*. CDMA. Junta de Andalucía.

AA.VV. (2000). *VII Congreso de Folclore Andaluz. Las romerías como manifestación del sentir popular*. CDMA. Junta de Andalucía.

AA.VV. (2009). *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*. Ciudad Real: CIOFF.

Abad, F. (2007). *La colección Dolores Belmonte. Estudio sobre el cancionero infantil de la Andalucía oriental*. Granada: CDMA.

Álvarez, F. (1991). *Cancionero popular andaluz*. Madrid: Arguval.

Berlanga, M. Á. (Ed.). *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*. Granada: CDMA y UGR.

Campo, A. de. (2006). *Cancionero saturnalicio: locura y burla en la fiesta y la canción navideña*. S.l.: Proyecto Premio de Investigación Musical del CDMA.

Gálvez, J. M^a. (1950). *Del folk-lore musical español: colección de cantos populares andaluces recogidos, transcritos y armonizados para piano*. Sevilla: El Autor.

Gil, B. (1960). *Villancicos del Sur (Andalucía y Extremadura)*. Madrid: Unión Musical Española.

Fernández, I. (2009). *IV Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad*. Burgos: Amábar.

Guerra, P. (1986). *Así canta y baila Andalucía (Raíces de su cultura folklórica)*. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorro.

Hidalgo, Juan. (1969) [1990]. *Cancionero popular infantil español*. Madrid: Música Moderna.



Larrea, A. de. (1961). *La canción andaluza: ensayo de etnología musical*. Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos.

Losada, A., Butler, A. & Murillo, C. (s.f.). *La canción andaluza III*. Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos.

Luna, J. C. & Echeverría, P. (1960). *La canción andaluza II*. Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos.

Moreno, S. A. *Lobras, su música tradicional. Recuperación de la música tradicional de Lobras*. Granada: Ayuntamiento de Lobras y CDMA.

Piñero, P. & Atero, V. (1986). *Romancero andaluz de tradición oral*. Sevilla: Editoriales andaluzas unidas.

Subirats, M^a A. (1990). *La nana andaluza: estudio etno-musicológico*. Granada: CDMA. Junta de Andalucía.

Rodríguez, F. & Rodríguez, F. J. (1996). *Nueva catalogación, transcripción y archivo informático de las manifestaciones folklórico-musicales en la zona geográfica de la Subbética*. (s.l.): Los recopiladores.

Almería

Abad, F. (1997). *Pequeño cancionero infantil de la comarca de Baza y el Alto Almanzora (Granada-Almería)*. Murcia: Conservatorio Superior de Música Massotti-Litel.

Aguirre, M^a del C., Gómez, N. & Pedrosa, J. M. (2007). *La voz del viento, Literatura tradicional recogida en la Cañada de San Urbano (Almería)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

Castro, F. (1985) [2004]. *Canciones y juegos de los niños de Almería*. Almería: Cajamar e Instituto de Estudios Almerienses.

Martínez, J. M. (Coord.). (2002). *Tradiciones, juegos y canciones de Almería*. Almería: Instituto de Estudios almerienses.

Moreno, R. & Rodríguez, R. M^a. (1994). *Canciones populares en Alhama de Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Ayuntamiento de Alhama de Almería.

Cádiz

Pérez, P. (1940). *Romances de la Sierra de Cádiz*. Jerez de la Frontera: Sociedad de Estudios Hispánicos Jerezanos.

Piñero, P. & Atero, V. (1986). *Romancerillo de Arcos de la Frontera*. Cádiz: Diputación Provincial.



Río, J. A. del. (1993). *Recopilación de las canciones usadas en el ciclo vital de la localidad de Olvera (Cádiz)*. Cádiz: El recopilador.

Córdoba

AA.VV. (1994). *Cancionero en honor de Ntra. Sra. La Virgen de la cabeza*. Córdoba: Sonisur.

Alcalá, E. (1984). *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile*. Priego de Córdoba: Ayuntamiento.

— (2006). *Cancionero popular de Priego* (8 tomos). Priego de Córdoba: Huerta Palacio.

Alonso, A. & Cruz, A. (2003). *Romancero Cordobés de Tradición Oral*. Córdoba: Librería Séneca.

Jiménez U. (1990). *Corros y cantaras populares de Doña Mancía: (cancionero popular de un pueblo cordobés)*. Córdoba: Diputación Provincia de Córdoba y Ayuntamiento de Doña Mancía.

Montes, S. (s.f.). El cancionero tradicional de Zambra (Córdoba). *Culturas Populares: revista electrónica*, nº 2, p. 18. Recuperado el día 20 de abril de 2013, de: <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/montescampana.pdf>

Morales, A. (1990). *Juegos y canciones de corro del Valle de los Pedroches*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba.

Sección Femenina & Sánchez, R. (1983). *Danzas de Córdoba*. Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad.

Sección Femenina. (1977). *Cancionero popular en la provincia de Córdoba*. Córdoba: (s.l.).

(S.n.). (1999). *Cancionero de Nuestra Señora de la Aurora*. Priego de Córdoba: Gráficas Arroyo.

Granada

Escribanos, M. et. al. (1994). *Cancionero granadino de tradición oral*. Granada: Universidad de Granada.

Carrillo, L. (1987). *Música y tradiciones*. Granada: Diputación de Granada.



- Monreal, G. (1972). *Cancionero de los gitanos de Granada (Cuevas del Sacromonte)*. Madrid: El Autor.
- Glinka, M. (1996) “Cuaderno de canciones españolas (1885-1847)”. En *Los papeles españoles de Glinka*. Álvarez, A. (Ed). Madrid: Consejería de Educación y Cultura.
- Martín, J. *Cancionero popular de la provincia de Granada: I. Canciones y romances del Temple: Escúzar*. Granada: Diputación provincial de Granada.
- Moreno, S. A. & Moreno, F. J. (2007). *El Marquesado: música de raíz, la tradición oral*. S.L.: CDMA.
- Moreno, S. A. (2008). *El Marquesado: recuperación de la música tradicional de la comarca del Marquesado*. Guadix: Comárketing Wadi.
- Tejerizo, G. (1982). “Cancionero tradicional de Lanjarón”. En las páginas finales del volumen de Gutiérrez, J. *Historia y tradición*. Granada: Santa Rita.
- (1983). *Villancicos de la Alpujarra y el Valle de Lecrín*. Granada: Caja Provincial de Ahorros de Granada.
- (1987). *Villancicos de la Vega y de los Montes de Granada*. Granada: Caja Provincial de Ahorros de Granada.
- (1995). *Poesía y música de Navidad en Granada. Comarcas de Guadix, Baza, y Huéscar*. Granada: Diputación provincial.
- (2003). *Cancionero popular de la provincia de Granada. Canciones y Romances de la Contraviesa: Murtas*. Granada: Método.
- (2004). *Cancionero popular de la provincia de Granada. Canciones y Romances de Cádiar*. Granada: Método.
- (2004). *Cancionero popular de la provincia de Granada. Canciones y Romances de El Temple*. Granada: Método.
- (2007). *Cancionero popular de la provincia de Granada. Canciones y Romances de la Alpujarra, Tomo I*. Granada: Mancomunidad de la Alpujarra y CDMA. Junta de Andalucía.

Huelva

- Arredondo, H. & García, F. J. (1996). *Canción infantil de tradición oral en Cortegana (Huelva). Estudio etnomusicológico, trabajo de campo, recopilación y elaboración sonora y audiovisual*. Huelva: Los recopiladores.



Arroyo, L. (1989). *Cancionero de Valverde del Camino*. Valverde del Camino: Gráficas Fernández.

García, F. J. (1993). *La Canción infantil de tradición oral en Moguer (Huelva): estudio etnomusicológico, recopilación y elaboración sonora y audiovisual*. Huelva: El recopilador.

García, F. J. & Arredondo, H. (1999). *Cancionero de la provincia de Huelva*. Huelva: Fundación El Monte, Diputación Provincial de Huelva y Delegación Provincial de Educación.

Jaén

Schindler, K. (1941) [1991]. *Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.

Torres, M^a de. (1972). *Cancionero popular de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Gienenses.

Málaga

Jenner, M. (1994). *La Tradición oral cantada de la Axarquía*. Granada: CDMA.

Sevilla

Atero, V. & Ruiz, M. (1990). *En la baranda del cielo: romances y canciones infantiles de la Baja Andalucía*. Alcalá de Guadaira (Sevilla): Guadalema. Col. Textos andaluces.

Monreal, G. (1955). *Colección de sevillanas*. Madrid: El Monumento Musical.

Rodríguez, E. (1995). *Encinasola: cantos y danzas tradicionales*. Sevilla: El recopilador.

Rodríguez, F. (1882-1883) [1981]. *Cantos populares españoles*. Madrid: Atlas.



2.4. Elaboración de una metodología de transcripción musical

A continuación son presentados los distintos elementos tenidos en cuenta a la hora de transcribir:

2.4.1. *Elección de la notación*

La notación utilizada en las transcripciones musicales ha sido el sistema estándar empleado en Occidente, aplicando aquellas modificaciones necesarias para solventar las carencias del propio lenguaje musical.

2.4.2. *Altura*

2.4.2.1. *Pentagrama*

Se ha empleado el pentagrama habitual sin añadir líneas adicionales con la finalidad de reducir alguna confusión a la hora de su lectura. No ha sido necesario la adición de líneas para acompañamientos rítmicos ya que se trata de transcripciones de música vocales sin acompañamiento instrumental.

2.4.2.2. *Clave*

La clave utilizada es la de Sol en segunda línea para facilitar su lectura.

2.4.2.3. *Transporte y uso de alteraciones*

Las piezas que han presentado tonalidades con múltiples alteraciones han sido transportadas a tonalidades adyacentes con pocas alteraciones.

2.4.2.4. *Ambigüedad de altura*

Para dotar a la transcripción de una mayor exactitud y precisión en la altura original, se ha elaborado un *incipit* con altura real aproximada al comienzo de cada partitura.



En el caso de aparición de alturas intermedias entre semitonos se ha colocado el siguiente signo encima de la nota afectada:

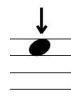


Ilustración 5.1.

Si la interpretación presenta una altura indeterminada se utiliza la siguiente simbología:



Ilustración 5.2.

2.4.3. *Modos de ejecución*

No han sido incluidos símbolos en referencia a los modos de interpretación del repertorio.

2.4.4. *Melisma*

En los casos donde han aparecido giros melismáticos de los intérpretes fue utilizada la siguiente simbología:



Ilustración 5.3.

2.4.5. *Dinámica*

La dinámica ha sido un parámetro no aplicado a las transcripciones debido a la variación de la misma en las diferentes interpretaciones de una pieza de tradición oral.



2.4.6. *Ritmo*

La complejidad surgida para la determinación del compás concreto, debido a la diversidad rítmica de las canciones transcritas, ha sido solventada teniendo en cuenta los siguientes elementos: divisiones rítmicas, pulso rítmico, agrupaciones, etc.

2.4.7. *Tempo*

El *tempo* constituye un elemento muy importante en relación a la característica expresiva de la pieza. Se presenta con los signos metronómicos (figura = tiempo).

2.4.8. *Construcción*

En cuanto a la construcción de la figuración, ha sido empleada la figuración unida para la totalidad de piezas vocales transcritas. Su motivo se debe a la agilización en la lectura.

En relación a la estructura de las piezas, aquellas cuyas frases musicales sean repetitivas y la letra del texto cambie no serán utilizados símbolos de repetición. Ejemplo: romances cuya estructura musical sea exactamente la misma. En el caso de que el fragmento musical varíe es transcrita la pieza en su totalidad con la finalidad de aproximar la transcripción con la mayor minuciosidad a la grabación musical.

2.4.9. *Variantes*

En el caso de la existencia de variaciones melódicas son transcritas la totalidad de las mismas. Si las variaciones vienen determinadas por el cambio de texto, se utiliza la siguiente simbología para su aclaración:



Ilustración 5.4.

2.4.10. *Piezas polifónicas*

No existen piezas polifónicas en el trabajo de campo realizado en El Rubio.

2.4.11. *Textos de las canciones*

El texto completo es colocado en la parte inferior del pentagrama. Si se trata de una pieza repetitiva se colocará bajo el pentagrama solo la primera estrofa. La totalidad del texto es representado de forma justificada en la parte inferior de la partitura. La representación de la estructura del texto atenderá a criterios filológicos. Muletillas y estribillo son colocados en cursiva.

2.4.12. *Título*

El título normalizado es situado en la parte superior de la partitura. En el caso de que la pieza carezca de título, es usado el primer verso de la estrofa textual.

2.4.13. *Ordenamiento de las canciones*

Cada pieza contiene un número identificativo de orden, situado al comienzo de la escritura musical, cuya función es la ordenación de las piezas y facilitar la búsquedas de las mismas.

2.4.14. *Otra información*

Se ha considerado necesaria la aclaración de la informante y el lugar de recogida de la pieza, enfatizando el reconocimiento al informante. Este dato, situado en la parte



superior derecha de la partitura, aporta información valiosa extramusical sobre la pieza



2.5. Análisis literario y musical de doce piezas

2.5.1. *Mi niño no tiene a nadie*. Nº 1¹.

2.5.1.1 Literario

2.5.1.1.1. Tema

Esta pieza presenta el tema del niño abandonado (Subirats, 1990, p. 216).

2.5.1.1.2. Estructura de la estrofa literaria

Seguidilla, como el 70% de las nanas andaluzas según el estudio de la investigadora Subirats (1990, p. 218).

Su estructura es: 8a/5b/7a/5b + muletilla. Antes de la misma (ea...), repite los dos últimos versos de la copla. Para finalizar, añade dos versos más, un heptasílabo y un pentasílabo a modo de estribillo.

2.5.1.2. Musical

2.5.1.2.1. Íncipit melódico-rítmico



Mi ni - ño no tie -
Ilustración 2.5.1. *Íncipit de Nº1*

2.5.1.2.2. Ámbito

9ª mayor.

2.5.1.2.3. Métrica

Parcialmente isorrítmica².

2.5.1.2.4. Ritmo

¹ Véase el apartado 1.1. “Transcripciones” en Anexos, p. 2.

² Una pieza es isorrítmica cuando la acentuación del texto coincide con la acentuación del compás. Lo contrario se denomina anisorritmia.



Melodía ritmada, pero sin compás apreciable hasta el comienzo de la muletilla. En este momento tiene comienzo el compás de 3/8.

2.5.1.2.5. Sistema melódico

Modo de Mi cromatizado, con el tercer grado inestable³. Posee una estructura con apariencia libre (pero que se reproduce en forma de progresiones), con adornos tipo fa/sol/fa/mi, grupetos y los tresillos descendentes que dan el carácter melismático a las sílabas y confieren a la melodía un estilo muy propio de la música tradicional española.

2.5.2. *Antón pirulero*. N° 2⁴

2.5.2.1. Literario

2.5.2.1.1. Tema

Pieza infantil de gran difusión a lo largo de todo el territorio nacional. Tema infantil recurrente de petición e intercambio de prenda.

2.5.2.1.2. Estructura de la estrofa literaria

Su estructura literaria es la sextilla. Está formada por seis versos, el primero de cuatro sílabas y el resto de la estrofa por versos hexasilábicos: 5a/6a/7c/6a/6c/6c. Rima asonante –entre el 2º y el 4º y entre el 5º y 6º–, salvo los dos últimos versos que presentan una rima consonante.

2.5.2.2. Musical

³ García, A. (s.f.). Modalidad en la música de tradición oral española: el resultado de un proceso de globalización. *Musicología global, musicología local*. Madrid: SEdeM. En proceso de publicación.

⁴ Véase el apartado 1.2. “Transcripciones” en Anexos, p. 3.



2.5.2.2.1. Incipit melódico-rítmico



An - tón,

Ilustración 2.5.2. *Incipit de Nº2*

2.5.2.2.2. Ámbito

4ª Justa.

2.5.2.2.3. Métrica

Isorrítmica.

2.5.2.2.4. Ritmo

Ritmo ternario con el compás 3/4.

2.5.2.2.5. Sistema melódico

Estructura protomelódica, común en canciones infantiles.

2.5.3. *Dale la lata, la lata*. Nº 3⁵

2.5.3.1. Literario

2.5.3.1.1. Tema

A pesar de tratarse de una canción infantil, el tema presenta una crítica satírica. El mensaje de la primera estrofa va dirigido a una persona del sexo femenino.

2.5.3.1.2. Estructura de la estrofa literaria

Su estructura literaria es compuesta⁶. Está formada por una cuarteta octosilábica⁷ con rima consonante en los

⁵ Véase el apartado 1.3. “Transcripciones” en Anexos, p. 4.

⁶ La estructura compuesta está constituida por estrofa más estribillo.



pares y asonante en los impares y un estribillo con métrica de seguidilla con fluctuaciones con rima consonante en los impares y consonante los pares: $8a/8b/8a/8b + 8c/5d/8c/5b$.

2.5.3.2. Musical

2.5.3.2.1. Incipit melódico-rítmico



An - da ma - rra - na, a fre -

Ilustración 2.5.3. *Incipit de N°3*

2.5.3.2.2. Ámbito

6ª mayor.

2.5.3.2.3. Métrica

Isorrítmica.

2.5.3.2.4. Ritmo

Ritmo binario con el compás 2/4.

2.5.3.2.5. Sistema melódico

Estructura protomelódica, frecuente en canciones infantiles.

2.5.4. *Del hueso de una aceituna*. N° 4⁸

2.5.4.1. Literario

2.5.4.1.1. Tema

⁷ El segundo verso: “*ties*” Apócope: fenómeno de supresión de sílaba final de la palabra “Tie-nes” de dos sílabas queda en una.

⁸ Véase el apartado 1.4. “Transcripciones” en Anexos, p. 5.



Posee un tema satírico en relación a la figura de la suegra.

2.5.4.1.2. Estructura de la estrofa literaria

Su estructura literaria es simple. Está constituida por una cuarteta octosilábica. Ésta presenta una rima asonante en todos sus versos. Posteriormente hay una repetición del 2º, 3º y 4º versos. Su estructura es: 8a/8b/8c/8b + repeticiones.

2.5.4.2. Musical

2.5.4.2.1. Íncipit melódico-rítmico



Del hue - so de_u - na_a-cei -
Ilustración 2.5.4. *Íncipit de N°4*

2.5.4.2.2. Ámbito

6ª mayor.

2.5.4.2.3. Métrica

Isorrítmica.

2.5.4.2.4. Ritmo

Ritmo ternario con el compás 3/4.

2.5.4.2.5. Sistema melódico

Modo de Mi. Otra opción es considerarlo Do mayor, terminando en 3º grado. La tonalidad quedaría clara cuando se acompañara con instrumentos melódicos (si fuese considerada como jota).



2.5.5. Feria de cañete. N° 5⁹

2.5.5.1. Literario

2.5.5.1.1. Tema

Esta pieza contiene dos estrofas con temática diferente. La primera posee un tema satírico en relación a la suegra. La cuarteta posterior manifiesta una sátira a una labor diaria determinada.

2.5.5.1.2. Estructura de la estrofa literaria

Su estructura es simple. Está formada por dos cuartetas octosilábicas (salvo el último verso). La primera presenta una rima asonante en todos sus versos. La segunda cuarteta muestra una rima consonante en los versos pares. Su estructura es: 8a/8b/8a/8b 8b/8c/8d/9c.

2.5.5.2. Musical

2.5.5.2.1. Incipit melódico-rítmico



Y_a mi sue-gra la lle -
Ilustración 2.5.5. Incipit de N°5

2.5.5.2.2. Ámbito

6ª mayor.

2.5.5.2.3. Métrica

Isorrítmica.

2.5.5.2.4. Ritmo

Ritmo ternario con el compás 3/4.

⁹ Véase el apartado 1.5. “Transcripciones” en Anexos, p. 6.



2.5.5.2.5. Sistema melódico

Modo de Mi o Do mayor finalizando en el 3º (jota).

2.5.6. *La patria*. Nº 11¹⁰

2.5.6.1. Literario

2.5.6.1.1. Tema

El tema principal de esta canción es la despedida de “los quintos”.

2.5.6.1.2. Estructura de la estrofa literaria

Su estructura literaria es compuesta. Está formada principalmente por cuatro cuartetas hexasilábicas (salvo el primer verso de cada una que contiene cuatro sílabas). Presentan rima asonante y consonante alternativamente a lo largo de sus estrofas y estribillo imbricado. Su estructura es: 4a/6b/6c/7d 6c/6f/6e/6g 4h/6i/6j/6k 6l/6m/6i/6m + 4n/5o/6p/6q 6o/6r/6r/6q.

2.5.6.2. Musical

2.5.6.2.1. Íncipit melódico-rítmico



Ilustración 2.5.6. *Incipit de Nº11*

2.5.6.2.2. Ámbito

12ª Justa.

2.5.6.2.3. Métrica

¹⁰ Véase el apartado 1.6. “Transcripciones” en Anexos, p. 7.



Principalmente isorrítmica. Hay una excepción de anisorritmia en la palabra “llores”.

2.5.6.2.4. Ritmo

Combinación de ritmo binario y ternario con los compases 2/2 y 3/2. Ritmo sincopado emulando las marchas militares, también la interválica emula los toques de corneta re-sol-si (cc.1-2; 4).

2.5.6.2.5. Sistema melódico

Sol mayor y Fa mayor.

2.5.7. *Tan borrico como tú*. N° 12¹¹

2.5.7.1. Literario

2.5.7.1.1. Tema

Los temas principales son el amor y la despedida de “los quintos”.

2.5.7.1.2. Estructura de la estrofa literaria

La estructura literaria de la pieza es compuesta. Formada por una cuarteta octosilábica con rima asonante en los pares. Posteriormente aparece una especie de estribillo elaborado a partir de muletillas o jitanjáforas. A continuación se puede apreciar otra cuarteta octosilábica con rima consonante los versos pares. Por último, encontramos dos estrofas pentasilábicas unidas por anadiplosis. La estructura presentada es: 8a/8b/8c/8b + 3a/3c/3b/3c + 8d/8e/8f/8e 5g/5h/5i/5h 5h/5i/5j/5i.

2.5.7.2. Musical

¹¹ Véase el apartado 1.7. “Transcripciones” en Anexos, p. 8.



2.5.7.2.1. Incipit melódico-rítmico



Tan bo - rri - co

Ilustración 2.5.7. *Incipit de N°12*

2.5.7.2.2. Ámbito

9ª mayor.

2.5.7.2.3. Métrica

Isorrítmica.

2.5.7.2.4. Ritmo

Existe una combinación de compases binarios y ternarios: 2/4, 3/4 y 4/4.

2.5.7.2.5. Sistema melódico

Do mayor.

2.5.8. *El de la gorra que corra*. N° 14¹²

2.5.8.1. Literario

2.5.8.1.1. Tema

El tema podría ser las labores del campo. Aparece la figura del “manijero”, persona encargada de dirigir a los campesinos en las labores agrícolas.

2.5.8.1.2. Estructura de la estrofa literaria

La estructura que posee esta canción es compuesta. Contiene dos cuartetas octosilábicas más un estribillo. La primera estrofa tiene rima consonante en todos sus versos.

¹² Véase el apartado 1.8. “Transcripciones” en Anexos, p. 9.



Lo mismo ocurre en la siguiente estrofa, pero con rima consonante¹³. La estructura definitiva es: 8a/8b/8a/8b 8c/8a/8c/8a + 3a/3a.

2.5.8.2. Musical

2.5.8.2.1. Incipit melódico-rítmico



El de la go-rra que

Ilustración 2.5.8. *Incipit de N°14*

2.5.8.2.2. Ámbito

6ª mayor.

2.5.8.2.3. Métrica

Isorrítmica.

2.5.8.2.4. Ritmo

Compás binario de subdivisión ternaria: 12/8.

2.5.8.2.5. Sistema melódico

Modo de Mi cromatizado, con el tercer grado inestable.

2.5.9. *Mes de mayo*. N° 32¹⁴

2.5.9.1. Literario

2.5.9.1.1. Tema

¹³ P'alante y p'atrás son: Apócope. "Pa" en vez de "para" (supresión de la última sílaba). Síncopa (supresión de una sílaba intermedia) "alante" en lugar de "a-de-lante".

¹⁴ Véase el apartado 1.9. "Transcripciones" en Anexos, p. 10.



Las dos primeras estrofas contienen un idea temática relacionada con los frutos agrícolas del mes de mayo y el amor. La última estrofa, probablemente, sea un añadido, de un romance.

2.5.9.1.2. Estructura de la estrofa literaria

Esta canción de mayo posee una estructura simple. Posee tres estrofas octosilábicas. Probablemente los dos versos sueltos formasen otra cuarteta. Rima consonante en los pares de las tres estrofas. Su estructura es: 8a/8b/8c/8b 8a/8b 8a/8b/8c/8b 8c/8c/8a/8c o 16a/16a/16a/16a.

2.5.9.2. Musical

2.5.9.2.1. Incipit melódico-rítmico



Mes de ma-yo mes de

Ilustración 2.5.9. *Incipit de N°32*

2.5.9.2.2. Ámbito

9ª mayor.

2.5.9.2.3. Métrica

Isorrítmica.

2.5.9.2.4. Ritmo

Compás binario de subdivisión ternaria: 6/8.

2.5.9.2.5. Sistema melódico

Sol mayor.



2.5.10. *Lux Aeterna*. N° 37¹⁵

2.5.10.1. Literario

2.5.10.1.1. Tema

El tema principal de este canto narrativo es el desamor¹⁶.

2.5.10.1.2. Estructura de la estrofa literaria

Este romance está constituido por versos de arte mayor en métrica irregular. Falta un gran número de versos en esta versión recogida.

2.5.10.2. Musical

2.5.10.2.1. Incipit melódico-rítmico



Ha - cia quin-ce

Ilustración 2.5.10. *Incipit de N°37*

2.5.10.2.2. Ámbito

9ª mayor.

2.5.10.2.3. Métrica

Isorrítmica.

2.5.10.2.4. Ritmo

Compás ternario: 3/4.

2.5.10.2.5. Sistema melódico

Sol mayor.

¹⁵ Véase el apartado 1.10. “Transcripciones” en Anexos, p. 11.

¹⁶ Para una información completa sobre este romance consultar: Flores, D. (2006). *El Romancero tradicional de la campiña oriental sevillana: recopilación, edición y estudio*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla, p. 258.



2.5.11. *Sagrada Virgen del Carmen*. N° 39¹⁷

2.5.11.1. Literario

2.5.11.1.1. Tema

El tema de este romance es el amor trágico.

2.5.11.1.2. Estructura de la estrofa literaria

Este romance está constituido por versos de dieciséis sílabas divididos por dos hemistiquios de ocho sílabas. Debido a la brevedad, todo hace indicar la ausencia de versos a lo largo de este canto narrativo. Cada par de versos presenta una rima asonante.

2.5.11.2. Musical

2.5.10.2.1. Íncipit melódico-rítmico



Sa - gra - da Vir - gen del
Ilustración 2.5.11. *Incipit de N°39*

2.5.11.2.2. Ámbito

6ª mayor.

2.5.11.2.3. Métrica

Isorrítmica en toda la pieza, salvo en la palabra “pena” del segundo hexadecasílabo.

2.5.11.2.4. Ritmo

Compás binario de subdivisión ternaria: 6/8.

2.5.11.2.5. Sistema melódico

¹⁷ Véase el apartado 1.11. “Transcripciones” en Anexos, p. 12.



Modo de Mi cromatizado con el tercer grado inestable.

2.5.12. *Con gran fervor*. N° 43¹⁸

2.5.12.1. Literario

2.5.12.1.1. Tema

El tema de esta pieza es de devoción mariana.

2.5.12.1.2. Estructura de la estrofa literaria

Solo se pudieron recoger los tres primeros versos, por lo que no es posible obtener la estructura literaria de la canción.

2.5.12.2. Musical

2.5.12.2.1. Incipit melódico-rítmico

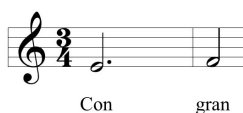


Ilustración 2.5.12. *Incipit de N°43*

2.5.12.2.2. Ámbito

6ª mayor.

2.5.12.2.3. Métrica

Isorrítmica.

2.5.12.2.4. Ritmo

Compás binario de subdivisión ternaria: 3/4.

2.5.12.2.5. Sistema melódico

¹⁸ Véase el apartado 1.12. “Transcripciones” en Anexos, p. 13.



Modo de Mi cromatizado.