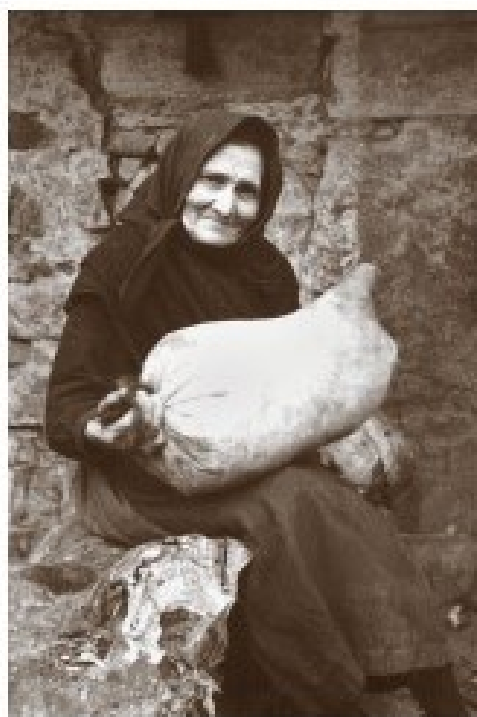


FERNANDO GOMARÍN GUIRADO

ALAN LOMAX
POR LAS MONTAÑAS
DE CANTABRIA

(LA LIÉBANA Y POLACIONES)



FERNANDO GOMARÍN GUIRADO

ALAN LOMAX POR LAS MONTAÑAS DE CANTABRIA

(LA LIÉBANA Y POLACIONES)



FERNANDO GOMARÍN GUIRADO

(Santander, 1950). Etnógrafo, director de los Encuentros en Esles de Cayón (2009-2019) y hacedor de otros proyectos culturales de relieve, muchos de ellos institucionales, felizmente llevados a cabo desde hace casi cinco décadas, siempre con claro espíritu de servicio a la cultura y a la sociedad. Es presidente de la Fundación Centro de Documentación Etnográfica sobre Cantabria, numerario del Centro de Estudios Montañeses y de la Real Sociedad Menéndez y Pelayo, correspondiente de la Real Academia de la Mar, de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce (Segovia), y de la *Académie Belgo-Espagnole d'Histoire*, miembro de la Sociedad Española de Musicología, y de la Sociedad Española de Etnología y Folklore, fundador y antiguo director del Aula de Etnografía de la Universidad de Cantabria, y antiguo director del Museo de las Comarcas de Cantabria. En atención a sus méritos, S. M. el Rey Don Felipe VI tuvo a bien hacerle caballero de la Real Orden de Isabel La Católica, es Premio Almirante Diego Gutiérrez de Ceballos 2013, y XXI Premio Europeo de Folklore Agapito Marazuela 2016.

ALAN LOMAX
POR LAS MONTAÑAS DE CANTABRIA
(LA LIÉBANA Y POLACIONES)

FERNANDO GOMARÍN GUIRADO

ALAN LOMAX
POR LAS MONTAÑAS
DE CANTABRIA
(LA LIÉBANA Y POLACIONES)

CON LA COLABORACIÓN DE
BASILIO GOMARÍN PÍRIZ



SANTANDER
2019

- © Fernando Gomarín Guirado
- © Basilio Gomarín Píriz
- © De las fotografías, las personas e instituciones reseñadas a pie de figura
- © De la presente edición: Centro de Estudios Montañeses

Santander, diciembre 2019

IMAGEN DE CUBIERTA:

Aurelia de Caso Rodríguez (Arenas de Cabrales, Asturias)
Alan Lomax Collection at The American Folklife Center,
Library of Congress Courtesy of The Association for Cultural Equity

Impreso en España por Bedia Artes Gráficas (Santander)

Depósito legal: SA-968-2019 • ISBN: 978-84-949868-2-6

A nadie se le oculta el interés que hay por recoger, estudiar y conservar tradiciones musicales destinadas a transformarse o a extinguirse a plazo más o menos largo. Por ello gran número de instituciones de todo el mundo se dedican a esta tarea.

GENEVIÈVE DOURNON

A Anna Lomax,
que siguió los pasos de
su padre por Cantabria.

A MANERA DE PRÓLOGO

En 1952 llega a España el etnomusicólogo norteamericano Alan Lomax, encargado de recoger músicas y cantos tradicionales en diferentes regiones de la península Ibérica, para Columbia Records. Otros investigadores nacionales y extranjeros se encontraban por entonces realizando similares tareas de carácter musicológico, caso de Manuel García Matos, Constantin Brailoiu, Kurt Schindler o Marius Schneider, circunstancia que, lejos de suponer para Lomax ayuda y colaboración, entorpecería de diversas formas su trabajo, incluso con la presencia de la Guardia Civil, que vigilaba de cerca a nuestro hombre en sus desplazamientos hasta en las poblaciones rurales más apartadas, caso de su estancia unos días de noviembre en zonas altas de las montañas de La Liébana y Polaciones. Con todo, lograría salvar los obstáculos y conseguir sus objetivos.

Este trabajo que hoy presentamos, al ofrecer una transcripción de la casi totalidad de las músicas y cantos de tradición oral grabados por Alan Lomax en los citados valles altos, rescata del olvido una pequeña pero valiosa parte de nuestro patrimonio inmaterial que permite documentar el estado en que se encontraban ciertas costumbres a mediados del siglo xx.

Quede patente en estas líneas la deuda contraída con las personas e instituciones que habiendo autorizado el acceso a los materiales de estudio, aportado datos, revisado textos u ofrecido orientaciones y consejos, han hecho posible que este trabajo sea una realidad: Anna Lomax, Antonio Carreira, Manuel R. González Morales, Juan M. Haya Martínez, Juan Azcuénaga Vierna, Ascensión Mazuela-Anguita, Margarita Navarro Baldeweg, María del Pilar Peredo González, Begoña Cosío Fernández y Fernando de Vierna García; Alan Lomax Collection at The American Folklife Center, Library of Congress of The Association for Cultural Equity de Nueva York, la Institució Milà i Fontanals-Musicología de Barcelona, el Instituto de Estudios Agropecuarios de Cantabria y en especial el Centro de Estudios Montañeses.

EL ESCENARIO

La región de Cantabria se localiza en el Norte de la Península Ibérica, entre el Mar Cantábrico y las alturas de la cordillera del mismo nombre. De ellas procede el otro apelativo histórico de esta tierra: La Montaña. Su singularidad como tierra agreste y bravía aparece ya en los textos latinos desde al menos el siglo II antes de la Era cristiana... Navegantes y viajeros describieron la dureza del paisaje y de sus gentes, las últimas de Iberia en ceder ante la colonización romana. En tierras poco adecuadas para los cultivos extensivos, con un clima definido por las elevadas precipitaciones y un territorio interior fragmentado por valles profundos separados por abruptos cordales de montaña, los huertos y los prados de siega dominan el paisaje de los valles y las zonas bajas de la marina, mientras que los montes y pastizales lo hacen en las zonas altas, en uno u otro caso alternando con las masas forestales que aún se conservan.

Los valles de La Liébana y Polaciones, en el extremo occidental de Cantabria, comparten algunas notas geográficas e históricas que dan cuenta de su singularidad. Una de ellas sería su aislamiento: en ambos casos se trata de valles altos de montaña, al pie de la Cordillera Cantábrica donde esta alcanza sus puntos culminantes, con difíciles accesos hacia la costa y las principales vías de comunicación de la zona prelitoral, pero también hacia el interior, con puertos de montaña de gran altitud y frecuente bloqueo por las nieves. El mullón de Peña Sagra, por encima de los dos mil metros, es una frontera común con los valles bajos, completada a Occidente por el macizo de Ándara, parte de los Picos de Europa, que solamente deja paso a la estrechura del desfiladero de La Hermida, y a Oriente por las estribaciones de la Sierra del Cordel, que enmarca la vertiginosa subida de La Cohilla. Los diferencia, sin duda, su extensión: Polaciones representa una fracción menor comparado con la amplia

superficie de La Liébana, y ello afecta a otros ámbitos, en especial a la población y a la riqueza productiva a través de la Historia.

Pero volvamos al aislamiento: en otros valles del entorno de los Picos de Europa, como los de Sajambre o Valdeón, las dificultades, o lisa y llanamente la imposibilidad de una comunicación viable hacia el Norte, se conjugaron con unas alturas moderadas de los pasos de la divisoria cantábrica en el caso del primero para convertirlos ya antaño en tierras de León, a pesar de que sus aguas vierten al Cantábrico a través del Sella y el Cares. En cambio, las comarcas de La Liébana y Polaciones tuvieron hacia el Norte su referente, pero siempre mirando a sí mismas. Los caminos tradicionales de valle a valle por el Sur de Peña Sagra, los espacios pastoriles compartidos en verano y la presencia de núcleos de población a los dos lados de la divisoria común propiciaron una continua permeabilidad entre ambas comarcas, que se tradujeron con el tiempo en una comunidad de aspectos de su cultura tradicional. No es, pues, artificial, considerar los valles lebaniegos y purriegos como un dominio con carácter propio.

Aislamiento, por tanto, aunque siempre relativo. Los caminos de la montaña han estado abiertos para los habitantes tradicionales de estas tierras, abocados



Las condiciones del terreno dificultaron los accesos a los puertos altos de montaña y a las comunicaciones entre la Liébana y el oriente de Asturias (O. Ehler, 1931).



Pastores en los Picos de Europa portando en odres posiblemente leche y cuajada, un presugo y un colador para las labores propias en la elaboración del queso (O. Ehlert, 1931).

en buena medida a la actividad pastoril, pero necesitados también de vías de paso para el acceso a los pastos y el traslado de productos. Queda aún vivo el recuerdo en La Liébana de la vinculación con las tierras altas de Cabrales, en Asturias, a través del camino empedrado de Caoru, pasando por el que todavía se conoce entre los viejos como el Puertu de Era, nombre que testimonia las épocas en que aún se sembraba en él. Un camino que muchos usaron hasta hace no tanto, mediado el siglo pasado, para pasar a La Liébana con bienes y ganados desde los mercados de Carreña y Arenas y eludir así los frecuentes fielatos y otros impuestos de abastos establecidos en la vías principales.

En cambio, al Oriente de Polaciones, el despoblado de la Hermandad de Campoo-Cabuérniga, sin núcleos estables de población, y la muralla de la Sierra del Cordel, con la línea de altas cumbres desde el pico del mismo nombre hasta el Tres Mares, por encima de los dos mil metros, cerrando el paso hacia Brañavieja y el Alto Campoo, limitaron movimientos e intercambios en esa dirección. Tan sólo el uso estival de los puertos de Sejos por los ganados y sus pastores era el punto de contacto ocasional entre los purriegos y las gentes que subían con sus rebaños desde las tierras bajas del valle de Cabuérniga.

Espacios comunes de montaña, espacios sociales. El movimiento de gentes y ganados servía también para transportar usos y tradiciones, fueran éstas técnicas o lúdicas. Las ferias anuales, los ciclos de fiestas ligados a los ciclos de la agricultura y ganadería, eran los ámbitos privilegiados para la relación social, a falta de otros medios de comunicación de que hoy disponemos. El aislamiento sirvió para privilegiar unos cauces de contacto e intercambio entre estos valles altos de La Liébana y Polaciones, y la tardanza en entrar en ellos de carreteras mejoradas —asignatura aún pendiente en ambos casos— o de los nuevos sistemas de transmisión cultural, como la televisión, dificultados también por la compleja orografía, posibilitaron a su vez la continuidad hasta tiempos recientes de un importante acervo de tradición oral y musical que cedieron mucho antes en otras zonas al empuje normalizador de los usos sociales «modernos» y la posterior recreación de falsas tradiciones no menos normalizadoras y ajenas a lo puramente autóctono.

LOMAX EN LA LIÉBANA Y POLACIONES

El viaje por Cantabria del folklorista y etnomusicólogo Alan Lomax (1915-2002) se encuentra escasamente documentado y plagado de dudas; dudas por parte de quienes, ahora pasados sesenta y siete años, tratamos de analizar, explicar y dar una información veraz, que documente y acompañe sus registros sonoros por tierras de la provincia de Santander, actual región de Cantabria.

Transcurrido ya medio siglo bien cumplido desde que Alan Lomax hiciera su aparición en La Liébana y Polaciones, hemos podido conversar con la informante y hasta cierto punto activa colaboradora, cuando aquel llegado a Potes se disponía a lanzarse al campo en busca de intérpretes genuinos depositarios de la canción y música tradicionales. María de los Ángeles Soberón González, nacida en Ojedo, Ayuntamiento de Cillorigo de Liébana, el 15 de septiembre de 1924, fue entrevistada por nosotros el día 20 de enero de 2002.¹ La ocasión fue propiciada por la musicóloga Judith Cohen, quien, después de localizada en la ciudad de Santander, nos posibilitó el posterior encuentro.

María de los Ángeles, recuerda cómo estando en su casa una tarde llegó Eusebio Bustamante, fotógrafo local, que tenía su negocio instalado en los

¹ Entrevista y visita a su domicilio en Santander, registrada en cinta magnetofónica, efectuada junto con Matilde Hernando Torre, compañera de numerosas vivencias y encuestas etnográficas entre los años 2001-2005.

soportales de la plaza de la villa de Potes: «Yo tenía mucha amistad con Eusebio [...]. Venía acompañado con un señor que me presentó como un señor músico, que era de Estados Unidos, que quería conocer costumbres y cosas de Liébana, y que se había acordado de mí, que podía orientarles, y sobre todo, pues, que les acompañara... y si tenía algún inconveniente en hacerlo.

Bueno, pues se lo dije a mis padres. Iba Eusebio, y no tuvieron ningún inconveniente, y me fui con ellos y estuvimos toda la tarde por Polaciones, preguntando a gentes mayores. No recuerdo exactamente lo que decían porque han pasado muchos años, y me he olvidado de hecho. Pero sé que pasamos una tarde muy agradable. Era “verano”,² y a Polaciones subimos por Piedras

² María de los Ángeles Soberón González, junto con un grupo folklórico de La Sección Femenina del Movimiento, bajo su dirección, interpretó cantos para Lomax, en Ojedo y Potes, al día siguiente de ser presentados, y tras su excursión a Uznayo el 14 de noviembre según fecha anotada por el propio Lomax en su cuaderno de campo, en Polaciones, donde posiblemente fue un buen ejemplo para mostrar a los lugareños lo que nuestro folklorista iba buscando. El mismo Lomax dice: «que fue cabeza del grupo local de Falange», refiriéndose sin duda a su labor al frente del grupo folklórico de Sección Femenina del Movimiento, en Potes. Preguntada por nosotros, si en esta ocasión se acompañó de la pandereta —instrumento que aún pudimos comprobar manejaba muy aceptablemente— en las modalidades de la jota conocidas en Cantabria, como a «Lo ligero» y a «Lo pesao», respondió: «yo creo que no toqué la pandereta, cantar sí, me parece que no... aprendí más tarde a tocar la pandereta... seguramente sí; me enseñó una amiga que tiene “una memoria de caballo”, que no le llego a ella, ni en los talones». A pesar de su frágil memoria, María de los Ángeles, entona y canta, con ocasión de nuestra visita a su domicilio en Santander, los «Picayos a san Pedro», según se acostumbraba tradicionalmente en Tresviso, y curiosamente, nos proporciona de esta manera una versión más completa que la que un grupo de mujeres jóvenes: Araceli Garrido, Carmen Gómez, etc., y ella misma interpretaron para Alan Lomax. La versión dice así:

De los santos de la Iglesia,
como san Pedro, delgunu.
Que se celebra su fiesta
el veintinueve de juniu.
¡Salga, salga, señor cura,
con la su capuca verde,
que le estamos esperando
con el corazón alegre
y la vista recogía!

La informante apenas recuerda algunos fragmentos de lo que un día fuera parte de su repertorio; algunos villancicos y el popular romance de El Prisionero, que comienza: Que por mayo, era por mayo... Nos habla de los momentos y ocasiones en los que surgían los cantos: «Éramos siete hermanos y se reunía mucho la gente joven en nuestra casa. Por Navidad había una reunión en nuestra casa». Es palmaria también la diferencia existente entre las interpretaciones y repertorio de la citada agrupación folklórica de Coros y Danzas de la Sección Femenina de FET y JONS

Luengas y después descendimos por Salceda. Lo que recorrimos por allí ya no lo recuerdo seguramente... Me dijo este señor [Lomax] que ya se pondría en contacto conmigo alguna vez porque era para la *BBC* de Londres, y que tenía unos proyectos que quería llevar a cabo... El ambiente y la gente era muy amable, sí, eso sí, eso mucho, eso mucho. Y sobre todo en el plan ese de decirles qué queríamos y deseábamos, a qué íbamos, y quienes éramos. Pues la gente ya se abría, no había dificultad alguna, en absoluto. La gente nos atendió estupendamente, incluso alguien, yo creo, que nos dio de merendar, yo creo que sí... chorizo, jamón...».³

Por dos cartas conservadas en el Archivo del Centro de Estudios Montañeses, se pueden aclarar muchas de las dudas que se suscitaban en torno a la presencia del musicólogo norteamericano en Santander, por ello transcribimos aquellos párrafos de las mismas que tratan el asunto que nos interesa. A través de ellas, hoy sabemos que Lomax fue dirigido a Eusebio Bustamante por Fernando Barreda mediante carta, quien a su vez le había sido recomendado por el profesor Juan Uría Riu de la Universidad de Oviedo.⁴

En carta de tres de diciembre de mil novecientos cincuenta y dos, Eusebio Bustamante se dirigía, como queda dicho, a Fernando Barreda, por aquellos años Presidente del Centro de Estudios Montañeses (CEM), en los siguientes términos:

y las ejecutadas por los naturales en sus lugares de origen, llenas de color, fresca y pujanza, bien vengan de las poblaciones asturianas que limitan con La Liébana, como de Polaciones.

³ Añade María de los Ángeles: «Al cabo de “un par de años” recibí por el banco dos libras que me mandaron “por los servicios prestados”».

⁴ En un principio, Alan Lomax al llegar a España se pone en contacto con Julio Caro Baroja, entonces director del Museo del Pueblo Español, quien le facilitará numerosos contactos con estudiosos y personas amigas al frente de instituciones locales en diferentes provincias. De esa correspondencia entre Lomax y Caro Baroja, se conservan varias cartas (Washington, DC, Library of Congress, American Folklife Center), a las que hemos tenido recientemente acceso, en las que el primero informa sobre los pasos y resultados de su trabajo de campo, y agradece reiteradamente sus certeras indicaciones y desinteresada ayuda. Una de ellas (s. f. Washington, DC, Library of Congress, AFC 2004/004; MS 03.04.28) es especialmente interesante para nosotros: «Después de la conversación que sostuvimos en el Museo y con la ayuda de las tarjetas que usted me dio, mi viaje por España adquirió nuevo interés. Visitamos los pueblos de Maragoten, cerca de Astorga. Luego, su buen amigo Don Juan Uría Riu me tomó bajo su amparo durante una semana y recorrimos todo Asturias. Posteriormente y como solo disponía de un día para visitar los Picos de Europa no pude verle y hube de telefonarle a Santander; y él a su vez, también por teléfono, gestionó todo lo que precisaba. Un sistema sumamente interesante y extraordinario. Y gracias a su amabilidad me fue posible grabar discos muy interesantes en un pueblo de pastores en el valle de Polaciones». (Véase carta completa en Anexo).

Estados Unidos preserva nuestro folclore

El tejano Alan Lomax recopiló en 1952 las viejas canciones de Liébana y Polaciones

■ JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ (EPB)

«SARFAHIERE, Angelines, de Potes, nunca grabó un disco; tampoco Angel, de Uznayo, ni Aurelia, de Trevisio. Sin embargo, sus voces, tal como sonaban en 1952 cantando las canciones de sus mayores, se conservan desde hace cinco años en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y ahora están disponibles para todos en la Red.

Las voces de Anselo Garrido, Carmen Gómez, Angelines Soberón y Ramon Soberón, de Potes; Juana Morante, Catalina Morante y Angel Ruiz, de Uznayo; o Aurelia de Caso, de Trevisio, y otras canciones anónimas de Liébana y Polaciones, han pasado a la posteridad gracias a un cazador infatigable de canciones, un tipo de Texas llamado Alan Lomax (1915-2002).

Y todo porque la BBC tuvo la feliz idea de enviar a Mallorca a documentar un certamen de folclore al americano que grabó por primera vez al padre del blues de Chicago, Muddy Waters; o que presentó al gran público a leyendas como Pete Seeger o Woody Guthrie.

Poco atraído por lo que esperaba encontrar en la España de Franco, Lomax se abió quedándose seis meses y recorrió medio país, magnetófono en cistru. Las grabaciones de ese trabajo y de los demás viajes de Alan Lomax por el mundo se han preservado en la fundación que él mismo constituyó para difundir la cultura de los pueblos (Asociación para la Equidad Cultural, ACEI), hasta 2004, cuando fueron adquiridas por la Biblioteca del Congreso de EEUU.



«Cazacanciones». Lomax (a la derecha) cuando investigaba el folclore en Aragón en diciembre de 1952. No constan imágenes de su presencia en Cantabria ese mismo año.

AMERICANA POLAQUINE CENTER

Ahora, la ACEI ha volcado en Internet una copia digital de todo el archivo de los viajes de Alan Lomax (lomaxgeo.org), toda una oportunidad para saber como sonaba la música

Los archivos se conservan en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y ya están en la Red

popular de España cuando todavía conservaba, casi pura, toda su riqueza y diversidad.

Sobre todo para aquellos interesados en las grabaciones de Cantabria, que todavía no se han publicado en disco, a diferencia de las de Aragón, Baleares, el País Vasco, Navarra o Galicia.

«Por aquella época la memoria estaba muy viva, no la habían contaminado los medios de comunicación. En muchos pueblos de España no había luz ni radio. Ellos mismos se procuraban el entretenimiento», resalta Fernando Gomarrín, ex director del Aula de Etnografía de la Universidad de Cantabria (UC), que ha documentado el viaje de Lomax por Liébana

y Polaciones para la responsable de la serie 'España' de esta colección musical, Judith Cohen.

Alan Lomax llegó a Cantabria en noviembre de 1952, en un breve paréntesis en sus recorridos por Asturias. Sus referencias sobre la música montañesa procedían de lo que había escuchado pocos días antes en las fiestas del Pilar, en Zaragoza, donde vio a un grupo de Caballeros de la Sal bailar la Danza de las Lanzas (o de Rizo).

Cou, la medición del catedrático asturiano Juan Uria y el historiador cántabro Fernando Barreda, el famoso «cazacanciones» contratado con dos lebaneses que le guiarían en su exploración musical de Liébana y Polaciones: el fotógrafo Eusebio Bustamante y la responsable de un grupo de folclóricos de Potes, Angelines Soberón, que cantó para él junto a sus compañeras.

Sin embargo, para Gomarrín, lo más interesante del trabajo de Lomax en Cantabria se encuentra en sus breves excursiones a Trevisio y a Uznayo, dos pueblos en los que su magnetófono graba a la gente común, no a un grupo folclórico estable, como el de Potes.

De la misma opinión es el músico Roberto Diego, fundador de los grupos de folk 'Luétiga' y 'Guru Mala', que apunta otro hallazgo en el archivo de Lomax: las canciones sobre todo las de pandoreteras—son interpretadas por jóvenes y tienen una viveza de la que carecen grabaciones posteriores, hechas a mujeres más maduras.

«Ha captado folclore en estado puro y, además, en la juventud. Se tiene muchísimo valor», resalta

Diego, que recorre desde hace dos décadas (incluso) recogiendo testimonios sonoros, pero nunca había escuchado dos de las piezas que Lomax grabó en Trevisio.

Allí, Lomax registró auténticas joyas, como una nana o un canto para matar ratas, que le interpretó al ritmo del 'sejajo' Aurelia de Caso. En grabación, como el resto de las que hizo en el paradigma de pueblo aislado de Cantabria, aparece en su colección mezclada junto con las sesiones de Arenas de Caballeros (Asturias).

Y en Uznayo, atrancó a Juana Morante, Catalina Morante y Angel Ruiz vestidas de las marañanías, piezas a lo lípico... hasta grabó conversaciones de pastores con los gansos propios de la zona. Pero incomprensiblemente se centró en un repertorio de voz y pandero y dejó escapar un tesoro que estaba ante sus ojos: la bandurria, como llaman al rabal en Polaciones.

«En aquellas fechas, allí hasta el más pagado tenía una bandurria. La construía y la tocaba. Es rarísimo que nadie le dijera: ¿Quieres que le toque algo? Quizás no se atrevieron a, especula Gomarrín que hace unos años llevó a la hija de Lomax a escuchar lo que su padre se perdió, de manos del último tablero de Belmonte, José Fernández.

Pero probablemente se deba a que a Lomax, un americano al que muchas veces acompañaba contra su voluntad la Guardia Civil, le recibieron casi siempre con hospitalidad, pero también con las cautelas hacia todo lo extraño que tenía aquella España recién salida de la guerra civil.

Noticia aparecida en *El Diario Montañés*, martes, 8 de diciembre de 2009.

Muy Sr. mío y estimado amigo: Recibí a su tiempo su carta y la visita de Mr. Alan Loma[s]x, al que acompañé y presenté a una chica de Ojedo donde tomaron canciones, también fuimos a Uznayo (Polaciones) donde se hizo una cosa muy buena ya que todas las chicas se prestaron muy bien a cantar y tocar la pandereta y también los mozos y alguna mujer. Fue una cosa estupenda lo bonito que resultó y lo bien reproducido que quedaba. Es lástima que estas cosas nos las tengan que hacer los extranjeros ya que nosotros mismos las debíamos hacer.

Por cierto que también a los pocos días me pidió la Guardia Civil de aquí, que hiciera una información del recorrido e impresiones que yo había recogido en el acompañamiento que hice a Mr. Alan. Como la cosa no tenía nada de particular, les di los detalles del recorrido y actuaciones realizadas.

Sin otro particular quedo de Vd. amigo y s. s. q. e. s. m.

El dieciséis del mismo mes, Eusebio recibe contestación por parte de Fernando Barreda:

Mucho hemos agradecido todos su valiosa cooperación y las facilidades proporcionadas al investigador yanqui Mr. Alan Lomax, que nos fue recomendado por el catedrático de Oviedo señor Uría y que sabíamos ya de antemano cuán acertadamente le habría usted de orientar en las investigaciones folklóricas a realizar en esa interesantísima zona de nuestra provincia.

La carta de usted fue leída en la última junta de trabajo de este Centro y para agradecer a usted su valiosa cooperación en nuestras labores inspiradas por el más alto amor a la Montaña, acordamos unánimemente nombrarle MIEMBRO CORRESPONDIENTE de nuestra Entidad, a cuyo fin le será enviado el pertinente oficio.

Creo que fue allá por el mes de octubre del año de mil novecientos setenta y seis cuando conocí a Anna Lomax con motivo de su viaje a España. Juntos visitamos el valle de Polaciones en busca de algunas personas supervivientes que hubieran cantado para su padre.⁵ En ese mismo viaje, Anna tuvo ocasión de escuchar el rabel (allí al igual que en la vecina región astur, denominado como «bandurria») manejado diestramente por José Fernández Gómez en la cocina de su casa en Belmonte. El rabel, instrumento singular de arraigada presencia en estas montañas, del que curiosa y extrañamente Alan Lomax, a su paso por Polaciones en 1952, no efectuaría ningún registro sonoro. En todos los pueblos del valle había quien manejaba mejor o peor esta «bandurria», pues la mayoría de sus habitantes construían y tañían este instrumento de cuerda frotada con arco,⁶ sin excluir de tal actividad a las mujeres. Uznayo no solo no era la excepción sino que contaba con buenos «bandurrieros», por lo que muchos años después, nos causa extrañeza el que nadie le mostrase a Lomax un instrumento tan singular,⁷ o tratase de cantar para él acompañándose con su son. En unos

⁵ Juan Azcuénaga Vierna, puso de forma generosa su automóvil a nuestra disposición y completó la excursión Francisco Robledo Torre, rabelero y vecino de Santa Eulalia, allá en Polaciones. En aquella ocasión llovió como dicen por estos valles lo que no está escrito en los cielos, menos mal que tanto las pesquisas como las interpretaciones varias que tuvimos la oportunidad de escuchar, se desarrollaron en lo que por costumbre inveterada siempre constituyó su marco natural, las viejas cocinas de las casas.

⁶ GOMARÍN GUIRADO, F., «El rabel instrumento músico-folklórico en la provincia de Santander», *Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore «Hoyos Sainz»*, vol. II, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1970, pp. 51-92. Y GOMARÍN GUIRADO, F., *Cancionero secreto de Cantabria*. Segunda edición corregida, Universidad de Cantabria, Santander, 1989.

⁷ Lomax conocía este instrumento: «Recuerdo la noche que pasé en la cabaña de paja de un pastor en las llanuras extremeñas iluminadas por la luna. Él tocaba la vihuela de una cuerda, el instrumento de los ministriles medievales, y cantaba baladas de las guerras de Carlomagno, mientras sus dos ancianos compinches suspiraban por las desdichas de amantes cortesanos



José Fernández Gómez, rabelero de Belmonte, Polaciones, tañendo el rabel o «bandurria». (E. Loriente/Fundación CDESC, 1970).

cantares inéditos procedentes de Polaciones, anotados en una vieja libreta, que data aproximadamente de la década de los años cincuenta figuran las siguientes estrofas, que extraigo:

En las artes que hay aquí
predominan las bandurrias
y es bastante la afición,
cada casa tiene una.

Estas no suelen tener
nada más que un par de cuerdas;
no necesitan comprarlas
pues se las echan de serdas.

Detrás le ponen resina,
a la llamada bandurria,
para impregnar a las cuerdas
del rabel que se construya.

Luego hacen un caballete
para levantar las cuerdas
y comienzan a tocar
con una armonía bella.

Fuera como fuese, lo misterioso es que, en uno de los descansos realizados entre grabación y grabación, además de escucharse las conversaciones de los vecinos en lo que debía ser una amplia cocina, parecen percibirse entre las voces unas notas producidas por uno de estos instrumentos a manera de apoyatura tonal.⁸

Al escuchar las grabaciones de Lomax, también nos causa extrañeza la ausencia de romances tradicionales, género muy presente en la memoria colectiva

muertos hacía quinientos años,». En Alan LOMAX, «Saga of a Folksong Hunter. A twenty-year odyssey with cylinder, disc and tape», *Hifi/Stereo Review*, mayo. 1960.

⁸ En efecto, antes de registrar el canto de Las Marzas, parecen oírse en off, tenuemente, unos acordes de «bandurria», aunque también pudiera ser una apreciación sonora producida por las voces mixtas del grupo de hombres y mujeres que intervienen en esta ocasión excepcionalmente —ya que hay que advertir que esta costumbre por tradición, estaba compuesta por grupos de hombres—. Suponemos que para ofrecer al forastero un ejemplo de este popular canto petitorio que aquí, en Polaciones, tiene su peculiar versión. El grupo vocal mixto, al cantar recrea la intervocálica de las cuerdas del rabel, con una afinación muy aproximada a como generalmente se acordaban los ejemplares de dos cuerdas; que eran casi todos.

128/

11) ~~Calle~~
Calle Inca, calle Juan
~~Calle Horta~~ ~~Calle Juan~~

Quantas veces se el rondar
Y los que terondare
Si no ^{me} llevan solado

A la muerte llama mi ave.
Es un marinero, madre,
Que me viene a prender
Mande que seba que le ^{vea}

Se visto hablando con otro
Se dado las buenas tarde.
No me a contestado
Ya no vuelvo hablarle
Y si ^{te} viene con seguridad
Quese a vuelva por otro
Porque a mi me gusta
La formalidad

#

* The prin street of the pueblo

Una página de anotaciones del cuaderno de campo de Alan Lomax a su paso por Cantabria. (Archivo Association for Cultural Equity, Nueva York, EE. UU.).

y la vida de los habitantes, tanto de La Liébana, como de Polaciones y de cuya abundancia, riqueza temática y antigüedad, han dejado constancia los entonces jóvenes filólogos Diego Catalán y Álvaro Galmés en sus excursiones a la caza de romances, y otras investigaciones sobre lingüística por los valles del Occidente de Cantabria en agosto de 1948 tan sólo cuatro años antes de la visita de nuestro musicólogo a estos mismos parajes. En carta fechada de 23-VIII-48, Diego Catalán dice: «Ayer, desde La Laguna, fuimos a Uznayo [...] y encontramos la zona mejor de romances de toda España: así, sin ningún esfuerzo, apuntamos, primero que nada, Montesinos, con su Mira a Francia, etc., y todo; lo sabía todo el mundo [...]. No nos dio tiempo de más, porque tuvimos que venir a Lombraña a dormir [...]. Hoy volveremos a Uznayo a explorar más a la recitadora. A ver qué nos dice [...]. Por aquí no hay ni maquis, ni guardia civil.». Más adelante apunta: «Todo Polaciones, pero sobre todo esta parte de Puente Pumar, Uznayo, Lombraña, es castellano por el paisaje [...]. Bajamos, antes de salir para aquí [Lombraña] de Uznayo a ver el baile en la carretera: bailaban al son de la pandereta, alternando lo agarrao con lo suelto».⁹ Ante la evidencia de tanta riqueza, uno no deja de cuestionarse tanto la falta de abundancia, como de variedad temática de la recolección de Lomax. Ignoramos las circunstancias o la urgencia y la dirección de las investigaciones, así como la orientación y asesoramiento que Alan Lomax recibiera aquí y de quién para desarrollar esta empresa. No es probable que la presencia de sus acompañantes condicionara el comportamiento y entrega de los vecinos de Polaciones, siempre hospitalarios y generosos con los forasteros, puesto que quien se presta a entonar una canción, canta ciento, como quedó patente. Si bien se puede colegir del encuentro con María de los Ángeles Soberón que su cargo determinaría de manera irremediable los resultados obtenidos en parte de las grabaciones en Potes, no parece ser así con Uznayo.

Hoy nos preguntamos si los escasos resultados obtenidos, ante la evidente rica tradición oral que colmaban los valles se deben al desconocimiento, por otro lado lógico, del terreno que pisaba; acostumbrado a recoger músicas étnicas de múltiples y diversas regiones del mundo y de España, a no detenerse todo lo que fuera de desear para confraternizar con los lugareños, y así poner en práctica su experiencia investigadora; al igual que lo hiciera años antes el musicólogo Kurt Schindler, en Cabezón de la Sal y Ruiloba. Quien por cierto, en su segundo

⁹ Véase: CATALÁN, D., en GOMARÍN GUIRADO, F. (ed.), *Romancerillo Cántabro*, Ayuntamiento de Santa María de Cayón, Cantabria, 1997, pp. xxxiii-xxxiv. En carta de veintitrés de agosto de mil novecientos cuarenta y ocho a sus abuelos.

viaje a España para proseguir sus investigaciones folklóricas, fue el primero en acompañarse de un fonógrafo, con el que recogió desde julio de 1932 a enero de 1933, más de quinientos registros.¹⁰

A nuestro hombre le asistía, además de su grabadora Magnecord, la suma de sus años de estudios, e investigaciones junto a su padre John Avery Lomax. Sus trabajos nutren hoy los archivos sonoros de las más prestigiosas instituciones del mundo, entre otras, la World Library, el Museo del Hombre de París, o las numerosas colecciones auspiciadas por la *BBC*, de Londres, *Columbia Records*, *Westminster*, etc. Sin embargo debieron de pesar más de lo que nos imaginamos las grandes carencias en la España de la posguerra, al no encontrar la colaboración necesaria de expertos y estudiosos tanto nacionales como extranjeros ya situados en instituciones dependientes del estado, algo bien diferente del generoso apoyo con que había contado en Irlanda, Rumanía o en Italia. A pesar de ello, es inestimable el valor musical y antropológico de los documentos singulares obtenidos por Alan Lomax en las montañas de los valles más altos de la región de Cantabria. Hoy gracias a su trabajo están al servicio de la sociedad, ofreciendo así una buena muestra, aunque escasa, de un patrimonio cultural inmaterial, parte de él ya desaparecido.

CONCLUSIÓN

En el conjunto de las músicas registradas por Alan Lomax en Cantabria y zona astur de influencia se observa un predominio de ritmo binario en las canciones: 2/4 (19), a excepción del resto que están en los compases de 3/4 (2), 6/8 (4), 3/8 (7) y, finalmente, en una misma canción 2/4 y luego 3/8.

En las ejecuciones se utilizan tonos mayores, que les confieren alegría y brillantez, frente a otros cantos unipersonales donde el empleo de los tonos menores los dota de una cierta melancolía e intimismo.

¹⁰ Según nos cuenta Federico de Onís, la Universidad de Columbia a través de su Departamento Hispánico en colaboración con los de Antropología y Filosofía le proporcionaron «una máquina para hacer discos fonográficos y los medios necesarios para dedicarse enteramente a la investigación» p. XXI, y «Schindler ha usado en todas sus investigaciones un nuevo aparato de gramófono transportable (Fairchild Aerial Company), con el cual ha grabado casi quinientas melodías desconocidas en discos de aluminio. Esta técnica ha sido aplicada por primera vez en España y sus resultados permiten usar el método más exacto en el estudio de estos cantos». Ver Federico de Onís, en introducción a SCHINDLER, K., *Música y poesía popular de España y Portugal*. Edición y estudio Israel J. Katz y Miguel Manzano Alonso, con la colaboración de Samuel G. Armistead. Centro de Cultura Tradicional Diputación de Salamanca-Hispanic Institute, Salamanca, 1991, pp. XXI-XXIII.

En las canciones entonadas por grupos de hombres no se utilizan instrumentos para acompañarse, siendo ejecutadas siempre a capella; las interpretadas por mujeres, por el contrario, se realizan con el acompañamiento de instrumentos diversos: una o varias panderetas, panderos con sonajas, «tarrañuelas» y «triscos». Tampoco faltan ni el almirez, ni el vejigo.¹¹

La estructura rítmica de algunas interpretaciones es muy similar, pues coinciden en el tono y en el compás. Así en *Este niño tiene sueño* y *Mázate vejigo*, o también en otras como la jota *Grande de Polaciones*, *Cantos de mocedad I y II*. En *Picayos a san Pedro* y *Picayos a san Cosme y san Damián*, coinciden en compás y en tono. Si bien es cierto que al principio de esta última (*san Cosme y san Damián*) comienza en La mayor, para luego modular al mismo tono de *Picayos a san Pedro* (Fa menor).

Otras piezas ofrecen cierta singularidad en lo referente al ritmo ya que en ocasiones algunos compases se retardan, para luego de nuevo volver al tiempo inicial (rit, ten, a tpo...) como si de un reposo cadencial se tratase.

¹¹ El vejigo que maneja Aurelia de Caso Rodríguez, empleado a manera de instrumento con fines musicales y de funcionalidad práctica, en diferentes intervenciones, junto con otra evidencia sonora, una nana o añada, recogida en Arenas de Cabrales (Asturias), también por Lomax, en octubre de 1952, son los únicos testimonios grabados que conocemos. Consiste en una piel completa de cabrito dada vuelta y preparada, a la «que se llenaba de leche, mediante un batido rítmico y continuado, se transformaba en manteca». Sobre este idiófono de golpe y sacudimiento de vasos denominado en Asturias: odre, ballicu, vexigu y pelleyu, y en Cantabria de igual forma: odre o vejigo, véase el espléndido trabajo de SÁNCHEZ-ANDRADE FERNÁNDEZ, J., *La percusión en la música tradicional asturiana*, Red de Museos Etnográficos de Asturias, Gijón, 2006, pp. 112-115. En Cantabria hay recogidas cancioncillas que evidencian el uso del vejigo y con que se acompañan en la tarea de mazar a manera de fórmulas mágicas que propiciasen las bondades de la manteca. De entre ellas cito una recogida a Victoriana Gutiérrez Barreda, de sesenta años, natural de Lameo (Cabezón de Liébana), y vecina de Belmonte (Polaciones), el treinta y uno de marzo de mil novecientos ochenta y seis, que dice:

Mázate odre,
de pietana seca,
de muchos mazatos
y poca manteca.

Cuando eras cabritín
mamabas la teta;
y ahora que eres odre
dáme la manteca.

Otras similares pueden encontrarse en GOMARÍN GUIRADO, F., «Señores, yo soy pastor, soy pastor y no lo niego», ver CARO BAROJA, J. y otros., *Formas de cultura y vida tradicional de los pastores y vaqueros en la región de Cantabria*, Universidad de Cantabria, Santander, 1987, pp. 71-94.



Aurelia de Caso Rodríguez (Arenas de Cabrales, Asturias) canta acompañándose rítmicamente con el odre o vejigo mientras bate las natas. (A. Lomax, 1952).

Como particularidad tenemos que las dos versiones registradas del *Trepeletré* no coinciden ni en estructura rítmica ni en compás, pues la versión a) (única que se publica) está en 2/4 y tono en Sib mayor, curiosamente muy similar a la canción *Coplas de baile a lo ligero*, aunque no coincidan en el tono (Fa mayor, si bien está próximo), y la versión b) está en compás de 3/8 y Mi menor.

Algunos de los cantos recogidos en esta exploración que perseguía registrar las voces y expresiones musicales genuinas entre los campesinos, tienen comienzo anacrúsico. Tanto *Coplas de baile a lo ligero* como *Coplas de baile a lo ligero I y II* están en el mismo compás de 2/4, exceptuando *Coplas de baile a lo pesao I* que

está en compás de 3/8. *Coplas de baile a lo pesao II* está en compás de 2/4. Todas se acompañan de pandereta, incluso castañuelas.

A veces, en pequeñas expresiones sonoras aún vivas, nos encontramos con reminiscencias de un pasado que, sin temor a equivocarnos, podemos aseverar es remoto. En Cantabria con frecuencia, durante y sobre todo al finalizar la ejecución de cantos tradicionales, oiremos un grito gutural, ejecutado de diversas maneras, conformando así diferenciaciones específicas entre los habitantes de los diversos valles naturales de la región, no sin antes señalar que este fenómeno lo encontraremos también en las provincias de Galicia, Asturias, Vasconia y norte de Castilla con otras o similares denominaciones. Se trata del Ijujú, relincho, chipilío, gucín o jisquio, entre otras denominaciones que recibe este antiguo baladro aquí en Cantabria. En esta ocasión, he considerado de interés reproducir algunos fragmentos descriptivos del ¡Ijujú! Tal como ha dejado plasmado en sus escritos un gran folklorista cántabro ya desaparecido, buen conocedor de las costumbres de los pastores y vaqueros de las brañas. Me refiero a Manuel Llano,¹² quien plasma —sin despojarse de su personal prosa poética—, con fina apreciación, las variedades y significado de este efecto sonoro en las diferentes comarcas y valles naturales de la región de Cantabria:

Ijujú ¡Cuántas alegrías, cuántas pesadumbres, cuántos recuerdos en este vibrante saludo de braña y bígaro, lejos de los seles, de las majadas, de las cumbres, de los remansos! Comienza pujante, erguido como un reto y una provocación, termina trémulo, triste, apagado, como deshecho en penas, lágrimas y ternuras. La estridencia se suaviza, se arrepiente, se hace dulce, se suaviza y se torna en querella, en lamento, en amargura... Grito manso y rebelde a la vez, de los pastores y romeros, de amores y desventuras, de lágrimas y esperanzas, de sensaciones ásperas, de suaves inquietudes. Más rotundo que el astur. Más recio que el galaico. Todas las tueras y todos los almíbares de la raza, todas las masedumbres, todas las energías, todas las severidades, todas las templanzas, en este lamento —reto o querella, súplica o requiebro—, que trasciende a dicha infelicidad, a lloro o gocijo. Ijujú del

¹² Véase LLANO, M., *Artículos en la prensa montañesa*, vol. II (1930-1933), recopilación e introducción de Ignacio Aguilera, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1972, pp. 545-546. Para una mejor comprensión del medio y paisaje así como la vida de los pastores y vaqueros en las brañas, seles y pastizales de los puertos de montaña descritos por el autor, véase también el estudio preliminar de Juan M. Haya Martínez, en LLANO, M., *La braña*, La Sirena del Pisueña, Ayuntamiento de Santa María de Cayón, Santander, 1998, pp. III-XCI. Además pueden consultarse los artículos: HAYA MARTÍNEZ, J. M., «Manuel Llano y la cultura popular», *Quima*, n.º 16, Santander, 1988, pp. 34-38; y GOMARÍN GUIRADO, F., «El Romancero tradicional en la obra literaria de Manuel Llano», *Revista de Folklore*, n.º 7, Valladolid, 1981, pp. 3-6.



Concurrida romería donde se pueden apreciar parejas bailando con acompañamiento de gaita y tambor. (O. Ehlert, 1931).

cabrero, del labrador, de sarrujanes y becerreros, de enamorados y mohínos en lindes y devaneos de ronda y cortejo. Ijujú de ansias en frenesí de agraz, en los comienzos de la juventud, en la primera marza, en el primer ‘moceo’, en la primera lucha de antruido, entre hondas, belortos restallantes como látigos y campanos y majuelos duros... Ijujú de Cabuérniga, seco, alto tembloroso, como el de Campoo. Ijujú de Pas, fuerte como nota de bígaro bien tañido. Ijujú de Trasmiera, enérgico, prolongadísimo, con mucho adorno de retornos. Ijujú de Ríonansa y de Carmona, de Cabrojo, de Tudanca, seco, noble, recio, acentuado y lánguido al final, como copla de baile. Ijujú de los pobres ‘lobetos’ de Viaña —pueblo de cerezos y de lumbres—, manso, suave, débil, largo, apacible. Ijujú de Bárcenamayor, leve, áspero, trémulo, que se mezcla con los rabiones iracundos del Saja, en las noches de nieve y ventiscas... Ijujú de Reocín, de Peñarrubia, de Liébana, de Polaciones...

Rúbrica gentil de la canción, desahogo del amor, de la buena esperanza, del enojo, del desengaño, de la soberbia, del rencor, de los desdenes, de las vehemencias, de las alegrías. Rúbrica del espíritu, de las sensaciones. El alma de la garganta, en el sonido, en los vientos. Humildades o furias, roncerías, homenajes, destemplanzas, truenos y madrigales en el jisquío bullicioso de

nuestros caminos. La psicología montañesa en ese grito, en esa querella, en ese Reto, en ese rugido, en ese baladro milenario, que no se mueve, que no se enerva, que no se fatiga, ni se extravía en las veredas nuevas.

Símbolos de ansiedades, de las resignaciones, de los retozos, de la voluntad, de la fortaleza, de la sensibilidad, del temperamento...

Además de los registros obtenidos en La Liébana y Polaciones, Alan Lomax grabó dos danzas. Una de ellas, la *Danza de las Lanzas* (Ruiloba, Alfoz de Llorredo), impropriamente denominada *Baila de Ibio*,¹³ en compás de 2/4, ejecutada en esta ocasión por un tambor o caja sin bordón y una caracola que emite dos sonidos, que se corresponden con las notas mi y fa conseguidos al introducir y sacar parte de la mano en la abertura de la caracola, a manera de pabellón, y al soplar el ejecutante a través de su ápice o extremo perforado que constituye la embocadura. Junto con las del *Baile a lo Llano* y *Los Picayos*, son las tres danzas básicas más significativas que se han conservado en la tradición cántabra.¹⁴ La otra *Danza de arcos floridos* (Trasmiera), en compás de 2/4 y tonalidad de Fa mayor, es una pieza instrumental cuya melodía está ejecutada por un clarinete en Mib (requinto), con acompañamiento de tambor. Curiosamente no fueron grabadas en Cabezón de la Sal como cabía esperar, pues era la localidad de donde procedía el Grupo de Danzas Virgen del Campo, dirigido en esa ocasión por Juan Gómez Sañudo, quien interpretó ambas para Lomax. Fueron grabadas en Aragón, durante el alarde que en Zaragoza ejecutaron en las Fiestas del Pilar de octubre de 1952, al tiempo que Alan Lomax se encontraba allí documentando la tradición de la región aragonesa. Escuchar a un grupo de jóvenes que cantaban alegremente, constituiría para nuestro musicólogo un motivo de interés así como la primera toma de contacto con el folklore de la entonces provincia de Santander.

¹³ GOMARÍN GUIRADO, F., «La danza de Las Lanzas y su transformación a partir de Matilde de la Torre», *Revista de Folklore*, n.º 65, Valladolid, 1986, pp. 167-172.

¹⁴ Ya Kurt Schindler había registrado fonográficamente estas danzas en la segunda quincena del mes de agosto de 1932 en la localidad de Cabezón de la Sal; también había documentado el canto y danza del romance La boda estorbada (Allí arriba en Lombardía, Baile a lo llano) de Ruiloba, donde en esta ocasión estuvo acompañado de don Ramón Menéndez Pidal y su hija Jimena, un 21 de agosto del mismo año, de cuya jornada da fe una fotografía tomada por el propio Schindler conservada en la Hispanic Society of America, n.º 167420. Véase: Israel J. KATZ, «Kurt Schindler: La avertura individual y colectiva de un cancionero», en *Música y poesía popular de España y Portugal*, op. cit., p. 40.

REPERTORIO

ESTE NIÑO TIENE SUEÑO

Allegro

14

Es - te ni - ño tie - ne sue - ño,
San Jo - sé, que es car - pin - te - ro,

6 1^a 1

no di - ce - ne ca - ma ni cu - na.
que le va ha - cer

11 2 5

u - - - na. A - dur - mè - te,

16

mi ne - ni - ño, mi - ra que vie - ne el co -

21

con, y que vie - ne pre - gun - tan - do

26 9

dón - de es - tá el ni - ño llo - rón.

31

Es - te ni - ño tie - ne sue - ño, no tie -
San Jo - sé, que es car - pin - te - ro, no di - ce -

36
ne que ca - ma ni cu - na. u - - - na.

41
4

Este niño tiene sueño,
no tiene cama ni cuna.
San José, que es carpintero,
dice que le va hacer una.

Adúrmete, mi nenín
mira que viene el cocón,
y que viene preguntando
dónde está el niño llorón.

Este niño tiene sueño,
no tiene cama ni cuna.
San José, que es carpintero,
Dice que le va hacer una.

Canto unipersonal femenino «nana», Aurelia de Caso Rodríguez (Arenas de Cabrales, Asturias), se acompaña rítmicamente con un vejigo mientras bate las natas. Inicio con ritmo de vejigo, que luego continúa acompañando a la voz de soprano. Compás de 2/4. Tonalidad de Lab Mayor. Melodía que se repite varias veces.

NANA

Allegro

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music with lyrics underneath. The lyrics are in Spanish and describe a lullaby for a child. The score includes dynamic markings such as 'V' (Vibrato) and 'f' (forte). The lyrics are: E - a, e - a, e - a, e - a, e - a, e e e - a, e - a, e - a, e - a, e - a, e - a, e - a, e - a, e, E - a, e - a, duer - me - te, ni - ñu - cu, duer - me, duer - me - te que_a - qui_es - toy yo, que_a los pies tie - nes la lu - na y_a la ca - be - ce - ra_el sol, Y_es - te ni - ñu tie - ne ste - ño, tie - ne

37 ga - nas de dor - mir, y un o -

40 jo tie - ne ce - rra - do y o - tro no le

53 pue - de a - brir. E - a,

56 e - a, e - a, e - a, e. Tu - tú - u, tu -

61 tú - u, tu - tú - u, tu - tú - u, tu - tú - u, tu - tú e.

Ea, ea, ea, ea, ea, e.

Ea, ea, ea, ea, ea, ea, e.

Ea, ea, duérmete, niñucu, duerme,
 duérmete que aquí estoy yo,
 que a los pies tienes la luna
 y a la cabecera el sol.

Y este niño tiene sueño,
 tiene ganas de dormir,
 y un ojo tiene cerrado
 y otro no le puede abrir.

Ea, ea, ea, ea, e.

Tutú, tutú, tutú, tutú, tutú, tutú, e.

Canto femenino a capella (Uznayo, Polaciones). Voz de soprano. Compás de 2/4. Tonalidad de Do# menor modulando a Mi Mayor y posteriormente a Mib Mayor, tono en el que finaliza. Comienza con un intervalo de semitono de tónica y sensible que confiere a la melodía una sensación de mecimiento. En los últimos compases de Mib Mayor este motivo aparece de nuevo, pero a distancia de tono en lugar de medio como al principio.

LOS MANDAMIENTOS (Fragmento)

Animato

Fin

Los diez man - da - mien - tos san - tos te ven - go a can - tar, pa - lo - ma - á, so - lo de pen - sar en
En el pri - mer man - da - mien - to la pri - mer co - sa es a - ma - a - ar; te ten - go en el pen - sa
El se - gun - do es oír mi - sa nun - ca (...).

6

la 2ª vez D.C. y Fin.

3

ti - ti - ti - ti y te - ner - te en la me - mo - ri - a.
mien - to - o - o y no - te pue - do ol - vi - da - a - ar.

Los diez mandamientos santos
te vengo a cantar, paloma,
sólo de pensar en ti
y tenerte en la memoria.

En el primer mandamiento
la primer cosa es amar;
te tengo en el pensamiento
y no te puedo olvidar.

El segundo es oír misa
nunca [...].

Canto unipersonal masculino a capella por Ramón Soberón (Potes, La Liébana). Voz de tenor. Compás de 3/4. Tonalidad en Fa Mayor. Melodía que se repite varias veces. Desarrollo y final incompletos.

LOS SACRAMENTOS (Fragmento)

Moderato

Musical score for 'LOS SACRAMENTOS (Fragmento)'. The score is written in G minor (three flats) and 2/4 time. It consists of seven staves of music with lyrics in Spanish. The lyrics are: 'Si quie-res - o - ir, mo - re - na, los sa - cra men-tos can-ta - a - a - Que la glo - ria que lo - os-hom - bres tan-to tar-dan en bus-ca - a - a - ar, a - só-ma - te a la ve-en - ta - na que los voy a prin-ci - i - pia - a - ar; que ar, guar - dan-do los sa-cra - a - men - tos, bien pron-to la_en-con-tra-a - ra - a - án, bien los voy a prin-ci - i - piar, El pri-me - ro es el bau - tis - mo ya sè pron-to la_en-con-tra-a - rán. que_es - tás bau - ti - za - a - a - da, te bau - ti - zó el se - ño - or - cu - ra pa - ra ser bue - na cri - is - tia - na, pa - ra ser bue - na cri - is - tia - ná. El se - gun - do con - fir - má - ció - òn, ya sè que_es - tás con - fir - ma - a - a - da, que te con - fir - mó el o - o - bis - po pa - ra ser(...)'

Si quieres oír, morena,
los sacramentos cantar,
asómate a la ventana

que los voy a principiar,
que los voy a principiar.

Que la gloria que los hombres
tanto tardan en buscar,
guardando los sacramentos,
bien pronta la encontrarán,
bien pronto la encontrarán.

El primero es el bautismo,
ya sé que estás bautizada,
te bautizó el señor cura
para ser buena cristiana.

El segundo confirmación,
ya sé que estás confirmada,
que te confirmó el obispo
para ser [...].

Canto unipersonal masculino a capella por Ramón Soberón (Potes, La Liébana). Voz de tenor. Compás de 2/4. Tonalidad de Reb Mayor. Comienzo anacrúsico. A destacar el cromatismo en algunas partes de la melodía. Desarrollo y final incompletos.

VAS A LA FUENTE, A LA FUENTE

Allegro

Vas a la fuen - te, a la fue - en te, - tan so - lí -
 por - que lo ve - ra mi no - o - vio. - Tie - nes tú
 Jun - to a un es - pi - no - so ca - ar - do - can - ta - ba_u -

8
 ta, tan so - lí - i - ta, - si que - res que te_a com -
 no - vio_y tan chi - i - ca? Y es el pas - tor más bi -
 na cla - ve li - i - na: - ¿Pe - ro que - res a_un pas -

11
 pa - a - ñe... Yo no quié - ro com - pa - ñi - a
 to - o - or, - que hay en es - ta cer - ca - ñi - a
 más de cin - cuen - ta_y con e - e - sa, - bor - da - das

16
 en pla - ta lí - na. ¿Qué no - ble es el ca - ba - lle - e - ro!
 El pas - tor que lo mi - ra - a - ba -

21
 - ¿Qué en - can - ta - do - ra la ni - ña
 es - tas pa - la - bras de ci - ña: -

26
 ca - ba - lle - ro_y la za - ga - a - la, - pa - ra la
 El que se ha - lle so - lo_y ga - o - bre, - ho - bus - que

31
 fuen - te ca - mi - nan, que a la puer - ta del que - re - e - er -
 la mu - jer lí - na, da,

36



—Vas a la fuente, a la fuente,
tan solita, tan solita,
si quieres que te acompañe...

—Yo no quiero compañía
porque lo verá mi novio.

—¿Tienes tú, novio, y tan chica?

—Y es el pastor más bizarro
que hay en esta cercanía.
Junto a un espinoso cardo
cantaba una clavelina:

—¿Pero quieres a un pastor,
una zagala tan linda?

—Yo, para pobre nací,
porque no querré ser rica.
Si en el querer consistiera
¡qué dicha fuera la mía!

—Hay para tus manos blancas
una salada sortija,
y así, como no la traes,
puedes probarte la mía.

—Por probar nada se pierde;
me está muy bien y justita.

—Pues te la puedes dejar,
que tengo en mi joyería

más de cincuenta y con ésa,
bordadas en plata fina.

—¡Qué noble es el caballero!

—¡Qué encantadora es la niña!
Caballero y la zagala,
para la fuente caminan.
El pastor que lo miraba,
estas palabras decía:

—El que se halle solo y pobre,
no busque la mujer linda,
que a la fuerza del querer
viene el rico y se la quita.

Canto unipersonal femenino a capella. Voz de soprano. Interpretado por Dolores Antón (Arenas de Cabrales, Asturias). Compás de 3/8. Tonalidad de Do# menor. Melodía que se repite varias veces.

A LA FUENTE VOY POR AGUA

Moderato



A la fuen-te voy por a - a - a - gua, y al cam - po por co - ger flo -
 Y a la ro - me - ri - a fú - i - i - i por bai - lar y no bai - lé -

res. a la i - gle - sia por ver san - tos, y al bai - le por ver a - mo -
 é: per - di - la cm - ta del pe - lo y e - so fue lo que ga - né -

res. Yo me mue - ro, me mue - ro de pe - e - na, - yo me mue - ro por
 é: Yo me mue - ro, me mue - ro de pe - e - na, - yo me mue - ro por

u - na mo - re - - - na.
 u - na mo - re - - - na.

D.C.

A la fuente voy por agua
 y al campo por coger flores,
 a la iglesia por ver santos,
 y al baile por ver amores.

Yo me muero, me muero de pena,
 yo me muero por una morena,
 yo me muero, me muero de pena,
 yo me muero por una morena.

Y a la romería fui
 por bailar y no bailé;

perdí la cinta del pelo
y eso fue lo que gané.

Yo me muero, me muero de pena,
yo me muero por una morena.

Canto colectivo masculino de ronda al unísono (Uznayo, Polaciones). Voces de tenores a capella. Comienza en compás de 2/4 y tonalidad de Do Mayor, luego cambia a 3/8 en la tonalidad de La menor. Melodía que se repite varias veces.

SI SUBES A PUENTENANSA

Lento

Si su-bes a Puen-te-nan-sa - a mi - ra bien por dón - de
que ten-go ce - los, mó - re - na - a, y_has-ta de las mis-mas

su-be-e-es, nu-be-e-es. Y_en el la-va - de - e - ro te_he-vis-to la - va - a - a - a -

ar, te_he vis-tó la - var y me pa-re - ci - is - tes si-re-na del ma - a - a - a -

ar, si - re - na del mar. D.C.

Si subes a Puentenansa
mira bien por dónde subes,
que tengo celos, morena,
y hasta de las mismas nubes.

Y en el lavadero
te he visto lavar,
te he visto lavar
y me parecistes
sirena del mar,
sirena del mar.

Si subes a Puentenansa
mira bien por dónde subes,
que tengo celos, morena,
y hasta de las mismas nubes.

Y en el lavadero te he visto lavar,
te he visto lavar
y me pareciste
sirena del mar,
sirena del mar.

Canto unipersonal masculino a capella por Ángel Roiz (Uznayo, Polaciones). Voz de tenor. Compás de 2/4. Tonalidad de Reb Mayor modulando luego a Sib menor. Una introducción y otra melodía, repitiéndose ambas varias veces.

CALLEJUCA, CALLEJUCA

Moderato

The image shows a musical score for the song 'Callejuca, Callejuca'. It is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of seven staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'Ca- lle- ju- ca, ca- lle- ju- ca, - cuán- tas ve- ces te he ron- da- do, - y las que te ron- da- ré - é - si no me lle- van sol- da- do. Y a la puer- ta fla- man, mi - ra a ver quién e- es - Es un ma- ri- ne- ro, ma- dré, - que me vic- ne a- pre- tien- de- er. Man- dá- le que su- ba, que le quie- ro ve- er. - Le he vis- to ha- blan- do con o- tra - le he da- do las bue- nas tar- des: no me ha con- tes- ta- do. ya no vuel- vo a- bla- r- le. - Y si vie- ne con se- gun- das - que se vuel- va pa- ra a- trá- ás, por- que a- mí me gus- ta la for- ma - li - da - ad.' There are some musical markings like 'V' above certain notes.

Ca- lle- ju- ca, ca- lle- ju- ca, - cuán- tas ve- ces te he ron- da- do, - y las que
te ron- da- ré - é - si no me lle- van sol- da- do. Y a la puer- ta fla- man, mi -
ra a ver quién e- es - Es un ma- ri- ne- ro, ma- dré, - que me vic- ne a- pre- tien- de- er. Man-
dá- le que su- ba, que le quie- ro ve- er. - Le he vis- to ha- blan- do con o- tra - le he da- do
las bue- nas tar- des: no me ha con- tes- ta- do. ya no vuel- vo a- bla- r- le. - Y si vie-
ne con se- gun- das - que se vuel- va pa- ra a- trá- ás, por- que a- mí me gus- ta la
for- ma - li - da - ad.

Callejuca, callejuca,
cuántas veces te he rondado,
y las que te rondaré
si no me llevan soldado.

—Y a la puerta llaman,
mira a ver quién es.

—Es un marinero, madre,
que me viene a pretender.

—Mándale que suba,
que le quiero ver.

—Le he visto hablando con otra
le he dado las buenas tardes;
no me ha contestado,
ya no vuelvo a hablarle.

Y si viene con segundas
que se vuelva para atrás,
porque a mí me gusta
la formalidad.

Canto colectivo masculino de ronda (Uznayo, Polaciones). Voces de tenores a capella. Compás de 6/8. Tonalidad de Si Mayor. Melodía que se repite varias veces.

LA GRANDE DE POLACIONES

Moderato

ten a tpo.

Po - la - cio - ne - es bue - nu - tie - e - rra, - pe - ro - nie - va - de - e - con -

6

tí - i - no, . . . y el que - no ma - ta al lí - chó - ó - òn, y el que - e - e - no ma -

12

ta lí - i - chón tam - po - có - co - me - to - cí - f - no.

18

Fuis - te a - la sic - rra y v(e) - nis - te - e, - no me tra - jis - te - es cor - do - o - o - nes -

24

no me - tra - jis - te - es cor - do - o - o - nes. Tam - po - o - co - te

29

da - ré ca - a - ma cuan - do vā - yas a - can - to - o - nes.

35

ten

Po - la - cio - nes, ta - a - ru - go - o - nes, - cal - zo - nes a me - dia pie - er - na, -

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'LA GRANDE DE POLACIONES'. The tempo is marked 'Moderato'. The score is written in a single system with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music. The lyrics are in Spanish and are written below the notes. There are several dynamic markings, including 'V' (Vibrato) and 'ten a tpo.' (Tenuto a tempo). The lyrics are: 'Po - la - cio - ne - es bue - nu - tie - e - rra, - pe - ro - nie - va - de - e - con - tí - i - no, . . . y el que - no ma - ta al lí - chó - ó - òn, y el que - e - e - no ma - ta lí - i - chón tam - po - có - co - me - to - cí - f - no. Fuis - te a - la sic - rra y v(e) - nis - te - e, - no me tra - jis - te - es cor - do - o - o - nes - no me - tra - jis - te - es cor - do - o - o - nes. Tam - po - o - co - te da - ré ca - a - ma cuan - do vā - yas a - can - to - o - nes. Po - la - cio - nes, ta - a - ru - go - o - nes, - cal - zo - nes a me - dia pie - er - na, -'.

41 V
que ro - o - bas - teis lo - os cam - pa - no - o - o - os, que ro - o - o - bas - teis

46 V
los cam - pa - ñ - a - nos, a las va - cas de - mi tie - rra - a.

Polaciones, buena tierra,
pero nieva de contino,
y el que no mata al lichón,
y el que no mata al lichón
tampoco come tocino.

Fuiste a la sierra y v[e]niste,
no me trajistes cordones,
no me trajistes cordones.
Tampoco te daré cama
cuando vayas a cantones.

Canto colectivo masculino de ronda al unísono (Uznayo, Polaciones). Voces de tenores a capella. Compás de 2/4. Tonalidad de Sib Mayor. Melodía que se repite varias veces.

CANTOS DE MOCEDAD I

Moderato

The musical score is written on a single treble clef staff in a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The lyrics are in Spanish and are written below the notes. The score consists of seven lines of music, each with a measure number at the beginning. The lyrics are: 'E - cha - gri - llos, ca - ar - ce - le - ro - o, - y_a_prie - ta_bien_el_can - ten - da - a - do, - y_a_prie - ta_bien_e_el_can - da - do - o - o, - quie - ro - o - o que pa - guen mis pi - es los ma - los pa - sos - que han da - do - o. Cuan - to - más hon - do_e - es - tá_el po - zo - o - más cla - ri - ta sa - le_el_a - a - a - gua, - más cla - ri - ta sa - a le_el_a - gu - a - a. Cuan - to - o - o más ha - blo con - ti - í - go más me - gus - tan tus - - pa - la - a - bras.'

E - cha - gri - llos, ca - ar - ce - le - ro - o, - y_a_prie - ta_bien_el_can - ten -
da - a - do, - y_a_prie - ta_bien_e_el_can - da - do - o - o, - quie -
ro - o - o que pa - guen mis pi - es los ma - los pa - sos -
- que han da - do - o. Cuan - to - más hon - do_e - es - tá_el po - zo - o -
- más cla - ri - ta sa - le_el_a - a - a - gua, - más cla - ri - ta sa - a le_el
a - gu - a - a. Cuan - to - o - o más ha - blo con - ti - í - go más me
gus - tan tus - - pa - la - a - bras.

Echa grillos, carcelero,
y aprieta bien el candado,
y aprieta bien el candado,
quiero que paguen mis pies
los malos pasos que han dado.

¡Ay, Uznayo, Ijujú...!

Cuanto más hondo está el pozo
más clarita sale el agua,
más clarita sale el agua.
Cuanto más hablo contigo
más me gustan tus palabras.

¡Vivan los purriegos!
¡Vivan los purrieguines!

Canto colectivo masculino de ronda al unísono (Uznayo, Polaciones). Voces de tenores a capella. Compás de 2/4. Tonalidad de Sib Mayor. Melodía que se repite varias veces.

CANTOS DE MOCEDAD II

Moderato

ten

Cuan-to - más hon-do es el po - zo-o - más cla - ri - ta sa-le_el

a - a - a - a - gua, - . . más cla - ri - ta sa - a - le_el a - gua - a - a - a. Cuan -

to - o - o más tra - blo cou - tí - i - go, más me gus - tan tus - pa - la - a -

bras. Las ba - ran - dí - lla - as del puen - te - e - se me - ne - an cuan - do

ten

pa - a - a - a - so, - . . yo_a tí - so - li - ta - a te quie - ro - o - o - o, yo_a

tí - i - i so - li - ta te quie - e - ro, de las de - más no_ha - go ca - so -

o.

Detailed description: The image shows a musical score for a song. It consists of seven staves of music in a single system. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Moderato'. The lyrics are in Spanish. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'V' (Vibrato). The lyrics are: 'Cuan-to - más hon-do es el po - zo-o - más cla - ri - ta sa-le_el a - a - a - a - gua, - . . más cla - ri - ta sa - a - le_el a - gua - a - a - a. Cuan - to - o - o más tra - blo cou - tí - i - go, más me gus - tan tus - pa - la - a - bras. Las ba - ran - dí - lla - as del puen - te - e - se me - ne - an cuan - do pa - a - a - a - so, - . . yo_a tí - so - li - ta - a te quie - ro - o - o - o, yo_a tí - i - i so - li - ta te quie - e - ro, de las de - más no_ha - go ca - so - o.' The final staff ends with a double bar line and the letter 'o.'

Cuanto más hondo es el pozo
más clarita sale el agua,
más clarita sale el agua.
Cuanto más hablo contigo,
más me gustan tus palabras.

Las barandillas del puente
se menean cuando pasó,
yo a ti solita te quiero,
yo a ti solita te quiero,
de las demás no hago caso.

¡Ijú...!

Canto colectivo masculino de ronda al unísono (Uznayo, Polaciones). Voces a capella. Compás de 2/4. Tonalidad de Sib Mayor. Melodía que se repite varias veces.

CANTOS DE MOCEDAD III

Moderato

Ten - go de su - bi - ir, su - bi - ir, ten - go de pi - sa - ar la nie - ve -
y al mon - te que hay en las Cal - das;

- que me ha di - cho u - na se - rra - na. Y des - pués de ha - be - er su - bi - do, y la nie - ve ha -
Tu - nan - ta, me has o - ol - vi - da - do, tu - nan - ta, ya

be - er pi - sa - do, y ha - ber co - rri - do a la pe - ña, - tu - nan - ta, me has ol - vi - da - do,
no - o me quie - res, y des - pués de ha - be - er su - bi - do - y ha - ber pi - sa - do la nie - ve.

Tengo de subir, subir,
y al monte que hay en las Caldas;
tengo de pisar la nieve
que me ha dicho una serrana.

Y después de haber subido,
y la nieve haber pisado,
y haber corrido a La Peña,
tunanta, ya no me quieres,
y después de haber subido
y haber pisado la nieve.

¡Jujú!

Canto colectivo masculino de ronda al unísono (Uznayo, Polaciones). Voces de tenores a capella. Compás de 6/8. Tonalidad de Sol Mayor. Melodía que se repite varias veces.

CANTO DE BODA I

Moderato

A - qui tie - nes a la puer - ta ya re - u - ni -
mo tú nos lo man - das - tes ve - ni - mos a
das las mo - zas, - - - - - co
por las ros - cas,

Aquí tienes a la puerta
ya reunidas las mozas,
como tú nos lo mandastes
venimos a por las roscas.

Con permiso de la novia
suban las mozas arriba
que de todos los de casa
serán muy bien recibidas.

¡Viva la boda...! ¡Ijujú...!

Con permiso de la novia
entramos en esta casa,
a todos les deseamos
las buenas noches muy santas.

¡Viva la novia! ¡Viva...! ¡Viva la boda!

Canto colectivo femenino a capella (Uznayo, Polaciones). Voces de sopranos. Compás 2/4 y comienzo anacrúsico. Tonalidad de Sib Mayor, Mib Mayor y Sib Mayor. Melodía que se repite varias veces.

CANTO DE BODA II

Andante

Cin - co ro - sas prin - ci - pa - les sa - len de mi - sa ma -
los no - vios y los pa - dri - nos y el cu - ra que los ca -
6
yor. ¡Qué bien pa - re - ce la se - da a - rri - ma -
sô. Me - jor pa - re - ce la ni - ña a - rri - ma
//
da_al pa - ño fi - no.
da_a su ma - rri - do! Repite 7 veces

Cinco rosas principales
salen de misa mayor,
los novios y los padrinos
y el cura que los casó.

¡Qué bien parece la seda
arrimada al paño fino.
Mejor parece la niña
arrimada a su marido!

El señor cura del pueblo
y el de la torcida seda
que con salud case a muchas,
y a mí sea la primera.

La madrina arrastra seda,
el padrino terciopelo,

el señor novio, señores,
es un noble caballero.

Desde que salió de casa
esa señora madrina,
se han quitado los nublados
y el cielo resplandecía.

Canto colectivo femenino ejecutado al unísono durante una boda celebrada en Caloca. Cantan en Potes (La Liébana) María de los Ángeles Soberón, Araceli Garrido, Carmen Gómez, etc. Voces de soprano a capella. Compás de 3/4. Tonalidad de Fa menor. Melodía que se repite varias veces.

CANTO PARA MAZAR MANTECA

Allegro

The musical score is written in a single system with four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. A first ending bracket labeled '1' spans the first two measures. The lyrics are: 'Má - zu - te, ve - ji - gu; a - jun - ta -'. The second staff starts at measure 6 and contains the lyrics: 'te nun - te - ca, que te ten - go de co -'. The third staff starts at measure 11 and contains the lyrics: 'mer sin que A - dol - fo lo se -'. The fourth staff starts at measure 16 and contains the lyrics: 'pa.'. A second ending bracket labeled '7' spans the final two measures of the fourth staff.

Má - zu - te, ve - ji - gu; a - jun - ta -
te nun - te - ca, que te ten - go de co -
mer sin que A - dol - fo lo se -
pa.

Mázate, vejigu;
ah.úntate manteca,
que te tengo de comer
sin que Adolfo lo sepa.

Canto unipersonal femenino por Aurelia de Caso Rodríguez, con acompañamiento rítmico de vejigo (Arenas de Cabrales, Asturias). Voz de soprano. Compás de 2/4. Tonalidad de Lab Mayor. Una única melodía.

DIÁLOGOS ENTRE VAQUEROS EN LAS BRAÑAS

- ¡Ohhh, Marquesa, ohhh!
—¿Carlos?
—¿Qué quieres?
—¿Vistes por ahí la mi Navarra...?
—No..., no la he vistu!
—¡Mira que me falta y [d] ónde anda!
—¡No sé!
—¿Y has vistu alguna mía...?
—¡Una tienes ahí, en la sel de Cabezón!
—¿Cuál será?
—La Navarra.
—¡Mándala!
—¡Sí, ya la echamos unos cuantos que estábamos allí!
—¡Buenu, buenu!
—¿Aurelio, tu has visto al mi novillo, hoy?
—¡No!
—¡Le tien [i] s aquí, hombre...!
—¿Paloma?
—¿Qué?
—¡Fiuuu...!
—¡Ahí te va, también a Ovidiu!
—¡Toma, tasuga, baja!
—¡Uooo...!
—¿Paco?
—¿Eh?
—Fiuuu...!

Pastores y vaqueros en las brañas; hombres de Uznayo (Polaciones) comunicándose con sus vecinos mediante silbidos, ijújús, gritos y sonido de campanos y cencerros, tratando de localizar sus ganados al atardecer, a los que llaman por sus nombres, en la espesura de bosques de robles, hayas y acebales. Auténtico paisaje ambiental y sonoro registrado.

TROVA «LOS ANTIGUOS Y LOS MODERNOS»

Allegro

por un mo - men - to - o - pa - ra ex - pli - car es -
6 ta vi - da - a que se nos pa - sa en un sue - ño - o -
11 No - so - tros más ve - te - ra - nos, ca - pe - a - das
16 en la vi - da, va - mos a pe - dir au -
21 xi - lio a los pa - dres de fa - mi - lia -
26 pa - ra a - que - dar es - los gol - fos que nos
31 bus - ca - rín la rui - na. No les bus - ca - mos la
36 rui - na - a - ni a nues - tros pa - dres ni a na - die - e; -

41
tra - ba - ja - mos en las ties - ta - as,

46
en ro - me - ri - as y bai - le - es.

51
En e - so pen - saís vo - so - trus, ca - la - ve - ras y bo - rra -

56
chos, pot - e - so los ta - ber - ne - ros

61
se ha - cen de to - dos los cuar - tos. Pa - sa - mos

66
la ju - ven - tu - u - ud - muy a - le - gre y di - ver -

71
ti - da - a. el di - a le ha - ce - mos. no - che - e,

76
y la nó - che ha - ce - mos di - a - a.

81
So - bre to - do las mu - je - res, en es - ta ví -

86
da mi - iler - na con - bar - ni - ces y pin -

91

 tu - ras, se po - nen que da - as co - ver - las.

96

 Es co - sa que nos en - can - ta - a a la ju -
 Bi - lle - tes de mil pe - se ta - as cuán - do co -

101

 ven - tód - de a ho - ra a ver a las mó - zas pin -
 no - ci - añ an - te - es pa - que dí - gan los an -

106

 ta - da - as y con ves - ti - dos de mo - da - a -
 ti - gu - os que a ho - ra pa - sa - mos ham - bre - e -

111

 No to - do con - sis - te en mo - das, en ves - ti - dos
 Bi - lle - tes de mil pe - se - tas tie - ne a ho - ra

116

 y pin - tu ras, en es - ta vi - da mo
 to - do el mun - do; an - tes re - sol - ví an

121

 der - na se pa - san bue - nas ga - zú - zas.
 má - as bi - lle - tes de cin - co dú - ros.

126

 Cuán - do co - no - ci - an an - te - es co - ches, a -

131

 vio - nes y ra - di - os pa - ra que os de - cis

136

 cuen - ta - a có - mo va - mos (r)jo - gre - san - do - o -

141
Con tan - tas com - pli - ca - cio - nes y con to - das

146
vues - tras juer - gas aho - ra se mue - ren los

151
hom - bres sin lle - gar a los cin - cuen - ta.

156
Sin lle - gar a los cin - cuen - ta - a se mue - ren

161
aho - ra los hom - bre - es que dis - fru - ta - ron de

166
to - do o y no lle - van res - co - zo - o - res.

171
Co - mo dis - fru - tan de to - do en es - ta vi -

176
da tan cor - ta, por e - so cuan - do se

181
ca - san mar - chan a co - rrer la bo - da. V

186
Mar - chan a co - rrer la bo - da - a pa - ra ver

191
 fa - ca - pi - ta - a - al; - an - ti - gua - men - te mar -

196
 chá - ba - an - a co - rrer - la al in - ver - na - a - al. -

201
 V
 - Hoy los pa - dres de fa - mi - lia com - bi - na - dos

206
 con las ma - dres, - por - que sus

211
 hi - jas pre - su - man son ca - pa - ces de a - rrui - nar - se. -

216
 - Zán - ga - ños. no os daís cuen - ta que nos ha - ce

221
 in - la pa - an, u - nos a - zo - tes di -

224
 a - rios, y la ca - pu de sa - ya - al. - V

231
 El sa - yal ya no se u - sa - a - por ser gè -

236
 ne - ro or - di - na - ri - o - aho - ra, cres - po - nes y



[—Suplicamos la atención,
señores], por un momento
para explicar esta vida
que se nos pasa en un sueño.

—Nosotros más veteranos,
capeados en la vida,
vamos a pedir auxilio
a los padres de familia
para quedar estos golfos
que nos buscarán la ruina.

—No les buscamos la ruina
ni a nuestros padres ni a nadie;
trabajamos en las fiestas,
en romerías y bailes.

—En eso pensáis vosotros,
calaveras y borrachos,
por eso los taberneros
se hacen de todos los cuartos.

—Pasamos la juventud
muy alegre y divertida,
el día le hacemos noche,
y la noche hacemos día.

—Sobre todo las mujeres,
en esta vida moderna

con barnices y pinturas,
se ponen que da asco verlas.

—Es cosa que nos encanta
a la juventud de ahora
ver a las mozas pintadas
y con vestidos de moda.

—No todo consiste en modas,
en vestidos y pinturas,
en esta vida moderna
se pasan buenas gazuzas.

—Billetes de mil pesetas
cuándo conocían antes
pa que digan los antiguos
que ahora pasamos hambre.

—Billetes de mil pesetas
tiene ahora todo el mundo;
antes resolvían más
billetes de cinco duros.

—Cuándo conocían antes
coches, aviones y radios,
para que os deis cuenta
cómo vamos p[r]egresando.

—Con tantas complicaciones
y con todas vuestras juergas
ahora se mueren los hombres
sin llegar a los cincuenta.

—Sin llegar a los cincuenta
se mueren ahora los hombres
que disfrutaron de todo
y no llevan rescozores.

—Como disfrutan de todo
en esta vida tan corta,
por eso cuando se casan
marchan a correr la boda.

—Marchan a correr la boda
para ver la capital;
antiguamente marchaban
a correrla al invernál.

—Hoy los padres de familia
combinados con las madres,
porque sus hijas presuman
son capaces de arruinarse.

—Zánganos, no os dais cuenta
que nos hace falta pan,
unos azotes diarios,
y la capa de sayal.

—El sayal ya no se usa
por ser género ordinario
ahora, crespones y sedas
y plexiglás a diario.

¡Ijujú! ¡Ijujú! ¡Ay, Uznayu!

Comparsa de Carnaval de Tresabuela, compuesta y cantada hacia 1950, sus autores fueron Pedro García, Abel Fernández y Vicente Fernández. Esta «comparsa» se cantaba en La Cotera, formando dos bandos, los «zamarrones negros» y los «zamarrones blancos», ambos grupos frente a frente, representando unos a los «antiguos» y otros a los «modernos». Canto colectivo de fiesta y de buena vecindad, originariamente costumbre de hombres; interpretado en esta ocasión a capella por mujeres. Las mayores lo hacen por boca de los antiguos y las jóvenes contestan por los modernos; los hombres presentes lanzan ijujú y jalean (Uznayo, Polaciones). Voces de soprano. Compás de 3/8. Comienza en la tonalidad de Mi Mayor, luego modula a Mib Mayor y vuelve de nuevo a Mi Mayor. William A. Christian Jr. recoge una versión más completa de la trova en el trabajo: «Trovas y comparsas del Alto Nansa», pp. 408-411. *Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore «Luis de Hoyos Sáinz»*, vol. iv. Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander, 1972.

CANTO DE MARZAS

Moderato

A - ve Ma - rí - a se - ño - o - res, - bue - nas
que vic - nen a pe - dir ma - ar - zas, - que es - te, es -
no - ches - nos dé el cie - lo. - - - A - qui tie - nen an -
a - la - pue - er - ta - - - los mo - ci - tos de es - te - te -
pa - sa - a - dos - - - y no que - re - mos per -
pue - der - - - blo. - - - lo. - - -

Repite tres veces.

Ave María, señores,
buenas noches nos dé el cielo.
Aquí tienen a la puerta
los mocitos de este pueblo.

Que vienen a pedir marzas,
que es estilo que tenemos
de nuestros antepasados
y no queremos perderlo.

Traemos saco para el pan
y cesto pa los torrendos;

traemos bota para el vino
y bolsa para el dinero.

Y el que no tenga cambiado
nosotros le cambiaremos,
y el que no nos diera nada
le echaríamos los cuervos.

—¡Buen dao, buen dao!

—¡Mira que eres zopenco...!

Voces mixtas a capella, masculinas (tenor) y femeninas (soprano), que imitan con la voz al rabel de dos cuerdas. Lucas Roiz lanza el grito de ¡Buen dao! ¡Buen dao! que se ejecutaba cuando los dueños eran generosos con los aguinaldos (Uznayo, Polaciones). Comienzan cantando los hombres solos y a continuación al repetir la estrofa, se agregan las mujeres; éstos en las impares y aquellas en las pares. Compás de 2/4 y comienzo anacrúsico. Tonalidad de Sib Mayor. Melodía que se repite varias veces. A destacar el intervalo de 5.^a que se produce, cuando cantan hombres y mujeres a la vez, confiriendo una sonoridad muy peculiar.

COPLAS DE BAILE A LO LIGERO

Allegro

Mes de ma-yo, ma-yo de flo - res, de tu ca-sa_a la

mi - a las hay me - jo - res. Mes de ma-yo, ma-yo de flo -

res. - - - - -

A - le - gri - a, a - le - gri - a, que du - re, du - re, más

va - le la_a-le - gri - a que pe - sa - dum - bre. - - - - -

Mes de ma-yo, ma-yo de flo -

res, de tu ca-sa_a la mi - a las hay me - jo - res - - - - -

Detailed description: The image shows a musical score for a song titled 'Coplas de Baile a lo Ligero'. The tempo is marked 'Allegro'. The music is written in a single system on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The lyrics are in Spanish and are written below the notes. The score is divided into seven lines of music, each starting with a measure number (6, 12, 18, 24, 30, 36). There are various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests. Some notes are beamed together, and there are some triplets and slurs. The lyrics are: 'Mes de ma-yo, ma-yo de flo - res, de tu ca-sa_a la mi - a las hay me - jo - res. Mes de ma-yo, ma-yo de flo - res. - - - - - A - le - gri - a, a - le - gri - a, que du - re, du - re, más va - le la_a-le - gri - a que pe - sa - dum - bre. - - - - - Mes de ma-yo, ma-yo de flo - res, de tu ca-sa_a la mi - a las hay me - jo - res - - - - -'. The lyrics are written in a simple, sans-serif font.

42 4 5



Musical staff 42-47. Treble clef, key signature of one flat. Measures 42-47 contain a melodic line with a slur over measures 42-47 and a fermata over measure 47. The numbers 4 and 5 are written above the staff at the end of the line.

48



Se fu - e la pren - da que más a - do - ro; me si - gue la des - gra - cia, por e -

Musical staff 48-53. Treble clef, key signature of one flat. Measures 48-53 contain a melodic line with lyrics. The lyrics are: "Se fu - e la pren - da que más a - do - ro; me si - gue la des - gra - cia, por e -".

54



so flo - ro. Mes de ma - yo, ma - yo de flo - res.

Musical staff 54-59. Treble clef, key signature of one flat. Measures 54-59 contain a melodic line with lyrics. The lyrics are: "so flo - ro. Mes de ma - yo, ma - yo de flo - res.".

60



de tu ca - sa a la mi - a las hay me - jo - res.

Musical staff 60-65. Treble clef, key signature of one flat. Measures 60-65 contain a melodic line with lyrics. The lyrics are: "de tu ca - sa a la mi - a las hay me - jo - res.".

66 6



Musical staff 66-71. Treble clef, key signature of one flat. Measures 66-71 contain a melodic line with a slur over measures 66-71 and a fermata over measure 71. The number 6 is written above the staff at the end of the line.

72



Mes de ma - yo, ma - yo de flo - res, de tu ca - sa a la mi - a las hay

Musical staff 72-77. Treble clef, key signature of one flat. Measures 72-77 contain a melodic line with lyrics. The lyrics are: "Mes de ma - yo, ma - yo de flo - res, de tu ca - sa a la mi - a las hay".

78 1



me - jo - res. Mes de ma - yo, ma - yo de flo -

Musical staff 78-83. Treble clef, key signature of one flat. Measures 78-83 contain a melodic line with lyrics. The lyrics are: "me - jo - res. Mes de ma - yo, ma - yo de flo -". The number 1 is written above the staff at the end of the line.

84



res.

Musical staff 84-89. Treble clef, key signature of one flat. Measures 84-89 contain a melodic line with a slur over measures 84-89 and a fermata over measure 89. The lyrics are: "res.".

90 10



Al - gún dí - a por ver - te da - ba mil vuel -

Musical staff 90-95. Treble clef, key signature of one flat. Measures 90-95 contain a melodic line with lyrics. The lyrics are: "Al - gún dí - a por ver - te da - ba mil vuel -". The number 10 is written above the staff at the end of the line.

96



tas, y a - ho - ra por no ver - te doy mil qui - nien - tas. Mes de

Musical staff 96-101. Treble clef, key signature of one flat. Measures 96-101 contain a melodic line with lyrics. The lyrics are: "tas, y a - ho - ra por no ver - te doy mil qui - nien - tas. Mes de".

102
ma-yo, ma-yo de flo-res, de tu ca-sa a la

108
mí-a las hay me-jo-res.

114
La des-pe-di-da can-to y a-dí-os

120
vo-i-me, que el que no se des-pi-de no co-res-pon-de.

126
Mes de ma-yo, ma-yo de flo-res, de tu ca-sa a la

132
mí-a las hay me-jo-res.

138

Mes de mayo,
 mayo de flores,
 de tu casa a la mía
 las hay mejores.
 Mes de mayo,
 mayo de flores.

Alegría, alegría,
 que dure, dure,
 más vale la alegría
 que pesadumbre.

Mes de mayo,
mayo de flores,
de tu casa a la mía
las hay mejores.

Se fue la prenda
que más adoro;
me sigue la desgracia,
por eso lloro.

Mes de mayo,
mayo de flores,
de tu casa a la mía
las hay mejores.

Mes de mayo,
mayo de flores,
de tu casa a la mía
las hay mejores.

Mes de mayo,
mayo de flores.

Algún día por verte
daba mil vueltas,
y ahora por no verte
doy mil quinientas.

Mes de mayo,
mayo de flores,
de tu casa a la mía
las hay mejores.

La despedida canto
y adiós y voime,
que el que no se despide
no corresponde.

Mes de mayo,
mayo de flores,
de tu casa a la mía
las hay mejores.

Voz femenina de soprano con acompañamiento de pandereta (Uznayo, Polaciones). Compás de 2/4. Tonalidad de Fa Mayor. Melodía que se repite varias veces.

CANTO DE LA HOGUERA

Moderato

Y a - rri - ba ¡que a - rri - ba - va! y el san - tu, San Juan Bau -

6
tis - ta, quie - ra que no vuel - va a - trás. **3**

11
Y a - rri - i - ba con la ho - gue - ra. Y a - rri - ba, mo - zos,

16
a - rri - ba, y a - rri - ba con la ho - gue - ra.

21
1
y a - rri - i - ba con la ho - gue - ra. Si no pue -

26
den los sol - te - ros, ven - gan los ca - sa - dos, ve - en - gan.

31
7 **3**
Ya_es - tá co - ro - na - do el sol, ya_es - tá plan - ta - da la ho -

36
gue - ra. Ya_es - tá co - ro - na - do el sol, - - ya_es - tá co - ro - na - do el

41 sol. Ya_es - tá la Vir - gen Ma - ri - a e - chan - do la ben -

46 di - ción. - . ya_es tá la Vir - gen Ma -

51 ri - a e - chan - do la ben - di - ción. - . Ya_es - tá co - ro - na - do_el

56 cie - lo. ya_es - tá plan - ta - da la ho - gue - ra. Ya_es - tá co - ro - na -

61 do_el cie - lo. ya_es - tá co - ro - na - do_el cie - lo, ya_es -

66 tá la Vir - gen Ma - ri - a ro - de - a : da de lu ce -

71 ros. Es ú - na co - sa_an - ti - cna - da el ú - so de
 Es ú - ni co - sa_an - ti - cua - da - (e) - mí - tan - do_a

76 las ho - gue - ras, es cuan - u - na co - sa_an - ti - cua - da,
 Je - su - cris - to con la cruz an - da - ba.

81 Mu - chi - si - mas gra - cias da - mos a don Gui - ller - mo de Cu -

86 so, mu - chi - si - mas gra - cias da - mos. - .

91 mu - chi - si - mas gra - cias da - mos, que nos re - ga - ló - es - ta ho - gue - ra pa - ra

96 que nos di v(e)r - ta - - mos. Y siem - pre tie - ne_a - le -

101 gri - a en San - tu - rio en las fies - tas, y siem - pre tie - ne_a

106 le - gri - a. Y siem - pre tie - ne_a - le - gri - a, Ro -

111 gue - mos por su sa - lu - ud y por to - da su fa - mi -

116 lia.

A arriba ¡que arriba va!
y el santu, san Juan Bautista,
quiera que no vuelva atrás.
Y arriba con la hoguera.

Y arriba, mozos, arriba,
y arriba con la hoguera,
y arriba con la hoguera.
Si no pueden los solteros,
vengan los casados, vengan.

Ya está coronado el sol,
ya está plantada la hoguera.
Ya está coronado el sol,
ya está coronado el sol.

Ya está la Virgen María
echando la bendición.
Ya está la Virgen María
echando la bendición.

Ya está coronado el cielo,
ya está plantada la hoguera.
Ya está coronado el cielo,
ya está coronado el cielo,
ya está la Virgen María
rodeada de luceros.

Es una cosa anticuada
el uso de las hogueras,
es una cosa anticuada,
es una cosa anticuada
[e]mitando a Jesucristo
cuando con la cruz andaba.

Muchísimas gracias damos
a don Guillermo de Caso,
muchísimas gracias damos,
muchísimas gracias damos,
que nos regaló esta hoguera
para que nos div[e]rtamos.

Y siempre tiene alegría
en Santurio hacen las fiestas.
Y siempre tiene alegría,
y siempre tiene alegría.
Roguemos por su salud
y por toda su familia.

Aunque se trata de un canto colectivo que entonan las mozas al son de los panderos, en esta ocasión una anciana, Aurelia de Caso Rodríguez (Arenas de Cabrales, Asturias), canta sola, acompañándose rítmicamente con un vejigo mientras bate, «maza», la manteca. Voz de soprano. Compás de 3/8 y tonalidad de Re Mayor. Melodía que se repite unas cuantas veces.

PICAYOS A SAN PEDRO

Andante

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andante'. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a series of eighth notes, with a repeat sign after the first two notes. The second staff continues the melody, also with eighth notes, and includes a first ending bracket. The third staff starts with a first ending bracket and ends with a double bar line. The lyrics are written below the notes.

De los san-tos de la I-gle-sia, de los san-tos de la I-gle-sia, co-mo
ce-le-bra su fies-ta, que se ce-le-bra su fies-ta, el vein-

san Pe-dro del-gu-nu, co-mo San Pe-dro del-gu-nu, -
ti-nue-ve de ju-niu, el vein-ti-nue-ve de ju-niu.

Que se

De los santos de la Iglesia,
de los santos de la Iglesia,
como san Pedro delgunu,
como san Pedro delgunu,

que se celebra la fiesta,
que se celebra la fiesta,
el veintinueve de juniu,
el veintinueve de juniu.

Cantos colectivos femeninos al unísono a capella, denominados «picayos» y aunque éstos en concreto pertenecen al pueblo de Tresviso, donde se entonan en sus fiestas patronales, cantaron María de los Ángeles Soberón, Araceli Garrido, Carmen Gómez, etc. del grupo folklórico local de Sección Femenina (Ojedo-Potes, La Liébana). Voz de sopranos. Compás de 2/4. Tonalidad de Fa menor. Comienzo anacrúsico. Melodía que se repite varias veces.

LA PALMIRA

Moderato

Si - ñi que - res ver a Pal - mi - ra re - tra - ta - di - ta en ca -
 vé - e - te por la ca - lle a - ba - jo que la lle - va el re - tra -

mi - sa - tis - ta. Pal -

mi - ra de la Pal - mi - ra Pal - mi - ra, que tris - te es - tás. ¿De dón - de vie - nes, Pal -

mi - ra, de ron - da con tu ra - paz?

De - e ron - da con tu ra - paz con tu ra - paz de pin -
 e - dón - de vie - nes, Pal - mi - ra, Pal - mi - ra del co - ra

po - on. ¿De - zó - ón?

A la 3 veces y fin

Si quieres ver a Palmira
retratadita en camisa
vete por la calle abajo
que la lleva el retratista.

Palmira de la Palmira
Palmira, que triste estás.
¿De dónde vienes, Palmira,
de ronda con tu rapaz?

De ronda con tu rapaz
con tu rapaz de pin pon.
¿De dónde vienes, Palmira,
Palmira del corazón?

Palmira de la Palmira,
Palmira, que triste estás.
¿De dónde vienes, Palmira,
de ronda con tu rapaz?

La Palmira se hizo un traje
por ver si así se casaba;
y has de romper ése y otro
y quedarte como estás.

Palmira de la Palmira.
Palmira, qué triste estás.
¿De dónde vienes, Palmira,
de ronda con tu rapaz?

De ronda con tu rapaz
con tu rapaz de pin pon.
¿De dónde vienes Palmira,
Palmira del corazón?

Palmira de la Palmira.
Palmira que triste estás.

¿De dónde vienes, Palmira,
de ronda con tu rapaz?

Canto femenino unipersonal interpretado a capella por Juana Morante (Uznayo, Polaciones).
Voz de soprano. Compás de 2/4 y tonalidad de Do# menor. Comienzo anacrúsico. Estructura melódica a base de estrofas y estribillo. Llama la atención el cromatismo utilizado así como el ritmo, confiriendo a la pieza un carácter dinámico.

LOS REYES MAGOS DE LEJAS TIERRAS

Animato

Los Re - yes Ma - gos de le - jas tie - rras
 Por a - na_ es - tre - lla siem - pre gui - a - dos

lle - van al ni - ño ri - cas o - fren - das.
 a - ver - le lle - gan los Re - yes Ma - gos.

Fin

En el po - or - tal de - e Be - le' - é - é - é - én,
 (En el po - or - tal de - e Be - le' - é - é - é - én,

hay es - tre - llas so - ol y lu - na,
 hay es - tre - llas so - ol y lu - na,

la Vir - ge - en y sa - an Jo - sè - é - é - é - é

D.C. y Fin

y_el Ni - ño - o que_es - tá en la cu - na.

Los Reyes Magos de lejas tierras
 llevan al Niño ricas ofrendas.
 Por una estrella siempre guiados
 a verle llegan los Reyes Magos.

En el portal de Belén,
 hay estrellas sol y luna,

la Virgen y san José
y el Niño que está en la cuna.

Los Reyes Magos de lejas tierras
llevan al Niño ricas ofrendas.
Por una estrella siempre guiados
a verle llegan los Reyes Magos.

[En el portal de Belén
hacen lumbre los pastores,
para calentar al Niño,
que es amor de los amores.

Los Reyes Magos de lejas tierras
llevan al Niño ricas ofrendas.
Por una estrella siempre guiados
A verle llegan los Reyes Magos.

En el portal de Belén
hay un clavel encarnado,
que por él redimir al mundo
se ha vuelto lirio morado.

Los Reyes Magos de lejas tierras
llevan al Niño ricas ofrendas.
Por una estrella siempre guiados
a verle llegan los Reyes Magos].

Canto colectivo femenino con acompañamiento rítmico de panderetas y «triscos» (Ojedopotes, La Liébana). Inicio con pandereta que continuará en las voces de las sopranos hasta el final. Compás de 3/8. Tonalidad de Mi Mayor. Dos melodías que se repiten varias veces.

VILLANCICO

Allegro 



7
Ta - ran - dá, ta - ran - dá, ta - ran - di - to, -

6
- ta - ran - di - to, - ta - ran - dá. -

11
1
Yo - quie - ro ver a ce - se ni - i - ño,

16
que ha na - ci - i - do - en un por - tal, que ha na -

21
ci - do en un por - tal, que ha na - ci - do

26
en un por - tal. Ta - ra - ra - lá, ta - ra - ra - lá, ta - ra - ra - ra - lá, ta - ra - ra -

31
ra - la - lá, En - trad, pas - to -

36
res, en - trad, en - trad, za - ga - les, tam -

41 bién, en el por - tal de Be - le - é -

46 ãn al ni - ño Dios a_a - do - rar. En - trad, en -

51 trad, pas - to - res. en - trad, en - trad, en - trad, za -

56 gú - les. tam - bién, en el por - tal de Be -

61 lén, al ni - ño Dios a_a - do - rar. En -

66 trad, en - trad, - al ni - ño Dios a_a - do -

71 rar. en - trad, en - trad, - al ni - ño Dios

76 a_a - do - rar. A la y Fin.

Tarandá, tarandá, tarandito,
 tarandito, tarandá,
 tarandá, tarandá, tarandito,
 tarandito, tarandá.

Yo quiero ver a ese niño,
 que ha nacido en un portal,

que ha nacido en un portal,
que ha nacido en un portal.

Tararalá, tararalá, tarararalá,
lalaralá, laralalá, lararalalá.

Entrad, pastores, entrad,
entrad, zagales, también,
en el portal de Belén,
al niño Dios a adorar.

Entrad, entrad, pastores, entrad,
entrad, entrad, zagales, también,
en el portal de Belén,
al niño Dios a adorar.

Entrad, entrad, al niño Dios a adorar,
entrad, entrad, al niño Dios a adorar.

Tarandá, tarandá, tarandito,
tarandito, tarandá,
tarandá, tarandá, tarandito,
tarandito, tarandá.

Yo quiero ver a ese niño,
que ha nacido en un portal,
que ha nacido en un portal,
que ha nacido en un portal,
lalaralá, laralalá, lararalalá.

Canto colectivo femenino con acompañamiento rítmico de panderetas con sonajas y «triscos», ejecutado por María de los Ángeles Soberón, Araceli Garrido, Carmen Gómez y otras (Ojedo-Potes, La Liébana). Inicio con pandereta que seguirá acompañando a las voces de sopranos. Compás de 3/8. Comienza en la tonalidad de Lab Mayor, modulando luego a Fa Mayor para finalizar de nuevo en la de inicio (Lab Mayor). Dos melodías, estructura ABA.

MAYOS

Lento



Dul - ci - si - ma Vir - gen, del cie - lo de - li - cia, la flor que - te_o -
Los va - lles se_a - le - gran, be - né - fi - cos ra - yos del sol que_en - ga -
Mos - trad hoy a ga - la ma - yor lo - za - ni - a, que va_a re - ci -



5
lrez - co re - ci - be, re - ci - be pro - pi - cia. - La flor que te_o - lrez -
la - nan las flo - res, las flo - res de ma - yo. - Del sol que_en - ga - la -
bí - ros la Vir - gen, la Vir - gen Ma - ri - a. - Que va_a re - ci - bí -




10 Repite 3 veces
co re - ci - be, re - ci - be pro - pi - cia. Mi_al - ma, se - flo - ra,
nan las flo - res, las flo - res de ma - yo.
ros la Vir - gen, la Vir - gen Ma - ri - a.



15
yo po - bre aun - que so - y, con to - das mis an - sias ren - di - do, ren - di - do



20
te do - y, Con to - das mis an - sias ren - di - do, ren - di - do te do -



25
y.

Dulcísima Virgen,
del cielo delicia,
la flor que te ofrezco
recibe, recibe propicia.

La flor que te ofrezco
recibe, recibe propicia.
Los valles se alegran,
benéficos rayos
del sol que engalanan
las flores,
las flores de mayo.

Mostrad hoy a gala
mayor lozanía,
que va a recibiros
la Virgen,
la Virgen María.
Que va a recibiros
la Virgen,
la Virgen María.

Mi alma, señora,
yo pobre aunque soy,
con todas mis ansias
rendido, rendido te doy.
Con todas mis ansias
rendido, rendido te doy.

Canto femenino unipersonal a capella (Ojedo-Potes, La Liébana). Voz de soprano. Compás de 6/8. Tonalidad de Reb Mayor. Una única melodía.

PICAYOS A SAN COSME Y SAN DAMIÁN

Animato

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "Ro - ga - mos al se - ñor cu - ra nos con - ce - da su lí - cen - cia - pa - ra ve - ne - rar los san - tos, or - gu - llo de nues - tra I - gle - sia. Pa - ra ve - ne - rar los san - tos, or - gu - llo de nues - tra I - gle - sia. Que - por su a - mor a la fe fue - ron már - ti - res de a - que - lla, san Cos - me(s) y san Da - mián(s) dan e - jem - plo de fir - me - za, san Cos - me(s) y san Da -".

Ro - ga - mos al se - ñor cu - ra nos con - ce - da su lí -
cen - cia -
pa - ra ve - ne - rar los san - tos, or - gu - llo de nues - tra I - gle - sia. Pa - ra
ve - ne - rar los san - tos, or - gu - llo de nues - tra I - gle - sia.
Que - por su a - mor a la fe fue - ron már - ti - res de a -
que - lla, san Cos -
me(s) y san Da - mián(s) dan e - jem - plo de fir - me - za, san Cos - me(s) y san Da -

36 11

mián(s) dan e - jem - plo de fir - me - za.

41

Des - de ni - ños siem - pre fue - ron fir - mes en su vo - lun - tad,

46 1

y la doc - tri - na de

51

Cris - to si - guié - ron con lo - co_a - fán. Y la doc - tri - na de Cris - to si - guié -

56

ron con lo - co_a - fán. Ya cuan -

61

do son ma - yor - ci - tos van a un co - le - gio a es - tu - diar,

66 1

siem - pre tu - vie - ron por nor - ma y al Al -

71

ti - si - mó re - zar. Siem - pre tu - vie - ron por nor - ma y al Al - ti - si - mó re -

76 9

zar. Con mu - cha per - se - ve -

81

ran - cia con - si - guen u - na ca - re - ra,

86 1

Son dos mé-di-cos fa-mo-sos lim-pian

91

las lla-gas y pe-nas. Son dos mé-di-cos fa-mo-sos, lim-pian las lla-gas y

96 9

pe-nas. La-van

101

las al-mas tam-bién co-rrom-pi-das y per-ver-sas,

106 1

ha-cen dos cu-ras a un tiem-po y su

111

fa-ma se a cre-cien-ta. Ha-cen dos cu-ras a un tiem-po y su fa-ma se a cre-

116 11

cien-ta. Por los de su pro-fe-

121

sión fue-ron muy pron-to en-vi-dia-dos,

126 1

y en las tér-tu-las de a-mi-gos em-pie-zan a ca-lum-

131

niar-los. Y en las tér-tu-las de a-mi-gos em-pie-zan a ca-lum-niar-los.

136 9
La ca - lum - nia fue la ba - se pa - ra

141
ser e - je - cu - ta - dos; i - mi -

146
te - mos su con - duc - ta aho - ra to - dos los cris - tia - nos. I - mi - te - mos su con -

151 11
duc - ta aho - ra to - dos los cris - tia - nos.

156
Con es - to nos des - pe - di - mos de san Da - mián(s) y san Cos - me(s),

161
y los fie - les de la I - gle - sia que to -

166
dos la glo - ria go - cen. Y los fie - les de la I - gle - sia que to - dos la glo - ria

171 7
go - cen.

Rogamos al señor cura
nos conceda su licencia
para venerar los santos,
orgullo de nuestra Iglesia.
Para venerar los santos,
orgullo de nuestra Iglesia.

Que por su amor a la fe
fueron mártires de aquélla,
san Cosme[s] y san Damián
dan ejemplo de firmeza,
san Cosme[s] y san Damián.
San Cosme[s] y san Damián
dan ejemplo de firmeza.

Desde niños siempre fueron
firmes en su voluntad,
y la doctrina de Cristo
siguieron con loco afán.
Y la doctrina de Cristo
siguieron con loco afán.

Ya cuando son mayorcitos
van a un colegio a estudiar;
siempre tuvieron por norma
y al Altísimo rezar.
Siempre tuvieron por norma
y al Altísimo rezar.

Con mucha perseverancia
consiguen una carrera;
son dos médicos famosos,
limpian la llagas y penas.
Son dos médicos famosos,
limpian las llagas y penas.

Lavan las almas también
corrompidas y perversas,
hacen dos curas a un tiempo
y su fama se acrecienta.
Hacen dos curas a un tiempo
y su fama se acrecienta.

Por los de su profesión
fueron muy pronto envidiados,

y en las tertulias de amigos
empiezan a calumniarlos.
Y en las tertulias de amigos
empiezan a calumniarlos.

La calumnia fue la base
para ser ejecutados;
imitemos su conducta
ahora todos los cristianos.
Imitemos su conducta
ahora todos los cristianos.

Con esto nos despedimos
de san Damián y san Cosme[s],
y los fieles de la Iglesia
que todos la gloria gocen.
Y los fieles de la Iglesia
que todos la gloria gocen.

Canto colectivo femenino acompañado con pandereta con sonajas, castañuelas y almirez (Uznayo, Polaciones). A destacar que en las partes donde entran las voces apianan y cuando se quedan solas tocan más fuerte. Voces de sopranos. Compás de 2/4. Tonalidad de La Mayor modulando luego a Fa menor. Una melodía que se repite unas cuantas veces.

COPLAS DE BAILE A LO LIGERO I

Allegro

2

3 3

¿Dón-de-es-ta - rá-mi-a-man - te, ra - mi-to de lau -

6

3 3

rel? ¿Dón-de-es-ta - rá mi-a-man - te que no me vie-ne a -

11

ver?

16

6

¿Qué ha - rá mi a - man - te alto - ra, en

21

mo - re - ri - a, dis - pa - ran - do ca - ño - nes de ar -

26

tí - lle - ri - a?

31

10

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'COPLAS DE BAILE A LO LIGERO I'. The tempo is marked 'Allegro'. The music is written in a single system on a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The score consists of seven lines of music. The first line starts with a measure rest (2) followed by two triplet eighth notes (3) and another two triplet eighth notes (3). The lyrics are '¿Dón-de-es-ta - rá-mi-a-man - te, ra - mi-to de lau -'. The second line continues with two triplet eighth notes (3) and another two triplet eighth notes (3). The lyrics are 'rel? ¿Dón-de-es-ta - rá mi-a-man - te que no me vie-ne a -'. The third line consists of five half notes. The lyrics are 'ver?'. The fourth line starts with a measure rest (6) followed by six eighth notes. The lyrics are '¿Qué ha - rá mi a - man - te alto - ra, en'. The fifth line consists of six eighth notes. The lyrics are 'mo - re - ri - a, dis - pa - ran - do ca - ño - nes de ar -'. The sixth line consists of five half notes. The lyrics are 'tí - lle - ri - a?'. The seventh line consists of five half notes. The lyrics are '10'.

36 8

Y_aun - que mu - do_y no mu - do, mu - do y_ad - vier -

41

to, que no mu - da - ré nun - ca de pen - sa - mien -

46

to. - - - - -

51 4

¿Dón - de_es - ta - rá mi_a - man - te, ra -

56

mi - to de lau - rel? ¿Dón - de_es - ta - rá mi_a - man - te que

61

no me vie - ne a ver? - - - - -

66

- - - - -

71 12 12

La des - pe - di - da can - to y_a

76

diós y voi - me que_el que no se des - pi - de no

81

co - rres - pon - de. - - - - -

86 6

¿Qué ha - rá mi_a - man - te aho - ra en

91

mó - re - ri - a, dis - pa - ran - do ca - ño - nes de ar -

96

ti - lle - ri - a?

101 21

¿Dónde estará mi amante,
ramito de laurel?
¿Dónde estará mi amante
que no me viene a ver?

¿Qué hará mi amante ahora,
en morería,
disparando cañones
de artillería?

Y aunque mudo y no mudo,
mudo y advierto,
que no mudaré nunca
de pensamiento.

¿Dónde estará mi amante,
ramito de laurel?
¿Dónde estará mi amante
que no me viene a ver?

¡Ay, La Montaña!

La despedida canto
y adiós y voime
que el que no se despide
no corresponde.

(¡Anda y dale ya, Oliva!)

¿Qué hará mi amante ahora
en morería,
disparando cañones
de artillería?

Voces femeninas de soprano. Inicio con panderetas, que siguen acompañando durante toda la pieza. Compás de 2/4. Comienza en Si Mayor y luego modula a Do Mayor. Melodía que se repite varias veces. Canto femenino para bailar la jota, con acompañamiento de panderos con sonajas; gracias a una voz masculina que las anima y jalea, sabemos que una de las dos jóvenes cantoras y pandereteras se trata de Oliva (Uznayo, Polaciones).

COPLAS DE BAILE A LO LIGERO II

Allegro

Di - cen - que los pas - to - res vie - ron a Cris - to, pe - ro - lo que vi - a -
ho - ra, nun - ca se ha vis - to. Dé - ja - me pa - sar, no me
pue - do de - te - ner, dé - ja - me pa - sar, due - ño mi - o, dé - ja -
me.
Di - ces que son las lã - as las mo - re - ni -
tas, cá - sa - te con las blan - cas ¿quién te lo qui - ta?
Dé - ja - me pa - sar, no me pue - do de - te - ner, dé - ja - me pa -
sar. due - ño mi - o, dé - ja - me.

42 16
La des - pe - di - da can - to de mis -

47
can - ta - res, mi co - ra - zón te die - ra; ¡jo - ma las llu -

52
ves! Dé - ja - me pa - sar, no me pue - do de - te - ner,

57
dé - ja - me pa - sar, due - ño mí - o, dé - ja - me - - -

62 2

Dicen que los pastores
vieron a Cristo,
pero lo que ví ahora,
nunca se ha visto.

Déjame pasar,
no me puedo detener,
déjame pasar,
dueño mío, déjame.

Dicen que son las feas
las morenitas;
cásate con las blancas
¿quién te lo quita?

Déjame pasar,
no me puedo detener,
déjame pasar,
dueño mío, déjame.

La despedida canto
de mis cantares,
mi corazón te diera;
¡toma las llaves!

Déjame pasar,
no me puedo detener,
déjame pasar,
dueño mío, déjame.

Voces de soprano. Canto unipersonal femenino (Uznayo, Polaciones). Compás de 2/4. Tonalidad de Sib Mayor. Comienzo anacrúsico después de una introducción rítmica con panderos con sonajas. Melodía que se repite varias veces. Concluye con ritmo de pandero a solo, como al inicio.

COPLAS DE BAILE A LO PESAO I

Allegro

Pandereta 24 8

La pri - me - ra va con mie - do,
Vi - va_el va - lle Po - la - cio - nes,

lá - se - gun da con do - lo or,
vi - va_Uz - na - yo, que_es mi pue - blo,

y pa - ra per - der el mie - do, voy le - van - tan -
vi - van los de - der Po - la - cio - nes que tie - nen tan -

do la vo - oz,
to sa - le - ro,

1. 3 2. 25 16

Las es - tre - llas he con - ta - do y la del nor -
Vi - va_el tre va - lle Po - la - cio - nes, vi - va_Uz - na - yo,

te que_es de mi - jé - pue - blo, co - mo_e - ra los de más ho -
que_es de mi - jé - pue - blo, co - mo_e - ra los de más ho -

ni - ta, nes con - tí - go - la tan - to - pa - sa - re - é -
cio - va - nes con - tí - go - la tan - to - pa - sa - re - é -

La primera va con miedo,
 la segunda con dolor,
 y, para perder el miedo,
 voy levantando la voz.

Viva el valle Polaciones,
 viva Uznayo, que es mi pueblo,
 vivan los de Polaciones
 que tienen tanto salero.

¡Ay Uznayo!

Las estrellas he contado
 y la del norte dejé;
 como era la más bonita,
 contigo la comparé.

Viva el valle Polaciones,
 viva Uznayo, que es mi pueblo,
 vivan los de Polaciones
 que tienen tanto salero.

Canto femenino a dos voces con acompañamiento rítmico de pandero con sonajas que manejan las cantoras, entre otras, como en anteriores ocasiones: Oliva, además de Catalina y Juana Morante, vecinas y amigas (Uznayo, Polaciones). Inicio con panderetas, que continúan durante toda la pieza. Voces de sopranos. Compás de 3/8 y tonalidad de Do Mayor. Melodía que se repite varias veces.

COPLAS DE BAILE A LO PESAO II

Vivace

pri - sio - ne - ro. - - - - -

26

La se - gun - da pier - do el - mie - do, voy le - van - tan - do la

16

vo - oz, y por e - so di - go a - ho - ra

21

a - la - ba - do se - a Dio - os, - - - y por e - so di - go a -

26

1

ho - ra a - la - ba - do se - a Dio - os. - - - -

31

36 29

Nun - ca se - as or - gu - llo - so, por

41

más que ten - gas mi - llo - nes, por - que los - hom - bres más

46 1

ri - cos no son na - da sin los po - bres, por -

51 1

que los hom - bres más ri - cos no son

56

na - da sin los po - bres. - - - - -

61 15

66

Y_a - llá - va la des - pe - di - da, y_en la des - pe - di - da un

71 2

ra - mo, y_en el ra - mo un pa - pe - li - to:

76

que me des - pi - do can - tan - do, - y_en el ra - mo un pa - pe -

81
li - to, que me des - pi - do can - tan - do. - - - -

86

91

[Aquí me pongo a cantar
con alegría y sin miedo,
que el que no tiene delito
no le llevan] prisionero.

La segunda pierdo el miedo,
voy levantando la voz,
y por eso digo ahora
alabado sea Dios,
y por eso digo ahora,
alabado sea Dios.

Nunca seas orgulloso,
por más que tengas millones,
porque los hombres más ricos
no son nada sin los pobres,
porque los hombres más ricos
no son nada sin los pobres.

Y allá va la despedida,
y en la despedida un ramo,
y en el ramo un papelito:
que me despido cantando.

Y en el ramo un papelito
que me despido cantando.

Voz femenina de soprano con acompañamiento de pandereta (Uznayo, Polaciones). Compás de 2/4. Comienzo incompleto. Tonalidad Sib Mayor modulando a Sol menor y volviendo al Sib Mayor, tono en el que finaliza. Melodía que se repite varias veces.

COPLAS DE BAILE A LO PESAO III

Animato

13

Va - qui me pon - go a can - tar - . . .

6

por dar - gus - to al pen - sa - mien - to, . . .

11

16

2

no por di - ver - tir a na -

21

die - que yo so - la me di - vier - to.

26

Va - len - cia - ni - ta, da - mé la ma - no.

31

36

7

Aun - que no soy de Va - len -

31
 cia, - - ten - go el a - mor va - len - cia - no.

46
 Va - len - cia - ni - ta, da - me la ma - no.

51

56
 30 13
 Y_en el pue - bli -

61
 to de Uz - na - yo di - cen que no hay her - mo -


66
 su - ra.


71
 3
 pe -


76
 ro hay u - na j(o) - ven - tud - que to - do lo di - si -


81
 mu - li. Va - len - cia - ni - ta, da - me la ma - no.


86


91

 Y_aun - que no soy de Va - len -


96

 cia, - ten - go_el a - mor va - len - cia - no.


101

 Va - len - cia - ní - ta, da - me la ma - no.

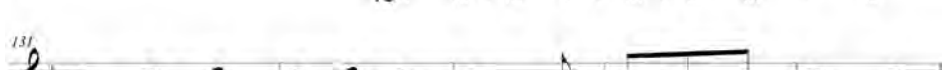
106

 32


111

 17
 Y_a - llá va la des - pe - di - da,

116

 y_en u - na ra - ma de flo - res,

121

 - - - - -

126

 3
 y_en ca - da ra - mi - to lle - va

131

 re - cuer - dos de mis a - mo - res. Va - len - cia - ní - ta,

136

 da - me la ma - no.

141

10

Y_aun -

146

que no soy de Va - len - cia. te - go el a - mor va - len -

151

cia - no, Va - len - cia - ni - ta, da - me la ma - no. -

156

10

161

10

Y aquí me pongo a cantar
 por dar gusto al pensamiento,
 no por divertir a nadie
 que yo sola me divierto.

Valencianita, dame la mano.
 Aunque no soy de Valencia,
 tengo el amor valenciano.
 Valencianita, dame la mano.

—¡Viva Uznayo, hombre!
 —¡Ay, Uznayo!
 —¡Ay, La Quintana!
 —¡Ijujú...!

Y en el pueblito de Uznayo
 dicen que no hay hermosura,
 pero hay una j[o]ventud
 que todo lo disimula.

Valencianita, dame la mano.
Y aunque no soy de Valencia,
tengo el amor valenciano.
Valencianita, dame la mano.

—¡Ijujú, Ay, La Quintana! ¡Ijujú!

Y allá va la despedida,
y en una rama de flores,
y en cada ramito lleva
recuerdos de mis amores.

Valencianita, dame la mano.
Y aunque no soy de Valencia,
tengo el amor valenciano.
Valencianita, dame la mano.

Y aunque no soy de Valencia
valencianita, dame la mano.

Voz femenina de soprano con acompañamiento de pandereta. Comienzo anacrúsico después de una introducción rítmica de pandereta (Uznayo, Polaciones). Compás de 3/8. Tonalidad de Fa Mayor. Melodía que se repite varias veces. Concluye con ritmo de pandereta a solo, como al inicio.

PASODOBLE

Andante

Las es - tre - llas del cie - lo son cien - to - á do -
las dos de tu ca - ra, cien - to ca - á - tor

ce - con - ce - Pa - sa_y no te - mas -

que mi ca - ba - llo lle - va si - lla_y

ban - de - ra; tam - bién es - pa - da. Y va gri - tan - do:

¡vi - va! ¡Qué vi - va_Es - pa - ña! ¡Qué vi - va_Es - pa - ña! - - - - -

Con

31

1ª 2ª

la luz del ci - ga - rro te vi - la - a ca - ra; no he - da. Pa - sa_y
vis - to cla - ve - lí - na más en - ca - ar - ni -

no te - mas - - - - -

36

1

no te - mas - - - - -

41

que mi ca - ba - llo lle - va sí - lla_y ban - de - ra; tam - bién

46

1

es - pa - da - - - - -

51

y va gri - tan - do: ¡vi - va! ¡Qué vi - va_Es - pa - ña! ¡Qué vi -

56

va_Es - pa - ña! - - - - -

61

9

La des - pe - di - da can - to por - que
les de - jo en el bai - le sin des -

66

1ª 2ª

no o - di - gan; que da. Pa - sa_y no te - mas - - - - -
pe - e - di

71

1

que mi ca - ba - llo

76
lle - va si - lla y ban - de - ra; tam - bién es - pa - ña, - - -

81
y va gri - tan - do: ¡ví - va! ¡Qué ví -

86
va_Es - pa - ña! ¡Qué ví - va_Es - pa - ña! - - - - -

91
2

Las estrellas del cielo
son ciento doce
con las dos de tu cara,
ciento catorce.

Pasa y no temas
que mi caballo lleva
silla y bandera;
también espada,
y va gritando: ¡Viva!
¡Que viva España!
¡Que viva España!

La despedida canto
porque no digan:
que les dejo en el baile
sin despedida.

Pasa y no temas
que mi caballo lleva

silla y bandera;
también espada,
y va gritando: ¡Viva!
¡Que viva España!
¡Que viva España!

Inicio con pandereta que luego sigue acompañando toda la pieza. Voces femeninas de soprano. Compás de 2/4 y tonalidad de Do Mayor. Comienzo anacrúsico. Melodía que se repite varias veces. Este pasodoble es un buen ejemplo de cómo las mujeres vecinas de Uznayo (Polaciones), de toda edad, han sido hasta hace unas décadas excelentes cantoras, conocidas y apreciadas en el resto del valle por su gran apego desde antiguo, a cantar y bailar al son del pandero con notable destreza.

EL TREPELETRÉ

Allegro

5
A - le - gri - a, a - le - gri - a, que dú - re
Ha - ce sol - y no que - ma, llue - ve_y no

6
1
du - re; que más va - le_a - le - gri - a
mo - ja, ha - ce lo que mi bu - rro:

11
que pe - sa - dum - bre, Al tre - pe - le - tré, aho - ra
co - me_y no_en - gor - da. Al tre - pe - le - tré, aho - ra

16
sí que me voy con us - ted; De - jad - me - la so - la,
sí que me voy con us - ted; De - jad - me - la so - la,

21
so - la, so - li - ta la que - ro yo ver, can - tar y brin -
so - la, so - li - ta la que - ro yo ver, sal - tur y brin -

26
car, re - vo - lo - te - ar, dar vuel - tas al ai - re.
car, re - vo - lo - te - ar, dar vuel - tas al ai - re.

31
1
Bus - ca_u - na de tu gus - to, que le_a - com
Bus - ca_u - na de tu gus - to, que le_a - com -

36
pa - ñe, que yo no puc - do, que soy la rei - na
ña - ñe, que yo no puc - do, que soy la rei - na

37
na - po - lí - ta - na. ¡Vi - va I - sa - bel Se -
na - po - lí - ta - na. ¡Vi - va I - sa - bel Se -

40
gun - da, rei - na de Es - pa - ña!
gun - da, rei - na de Es - pa - ña!

Alegría, alegría, que dure, dure;
que más vale alegría que pesadumbre.
Al trepeletré, ahora si que me voy con usted.
Dejádmela sola, sola, solita la quiero yo ver,
cantar y brincar, revolotear, dar vueltas al aire.
Busca una de tu gusto, que te acompañe,
que yo no puedo, que soy la reina napolitana.
¡Viva Isabel Segunda, reina de España!

Hace sol y no quema, llueve y no moja,
hace lo que mi burro: come y no engorda.
Al trepeletré, ahora si que me voy con usted:
Dejádmela sola, sola, solita la quiero yo ver,
saltar y brincar, revolotear, dar vueltas al aire.
Busca una de tu gusto, que te acompañe,
que yo no puedo, que soy la reina napolitana.
¡Viva Isabel Segunda, reina de España!

Voces femeninas de soprano con acompañamiento de panderetas. Intervienen María de los Ángeles Soberón, Araceli Garrido, Carmen Gómez y otras (Ojedo-Potes, La Liébana). Compás de 3/8. Tonalidad de Mi menor. Melodía que se repite varias veces.

DANZA DE LAS LANZAS

Vivace

The image shows a musical score for two instruments: Caracola and Caja. The Caracola part is written on a treble clef staff in 2/4 time, with a tempo marking of 'Vivace'. It consists of three measures, each containing a half note followed by a quarter rest, with a slur over the first two notes of each measure. The Caja part is written on a bass clef staff in 2/4 time, also with a tempo marking of 'Vivace'. It consists of three measures, each containing a quarter note followed by an eighth rest, with a slur over the first two notes of each measure. The score is enclosed in a double bar line at both ends.

La danza se inicia con el ritmo de la caja a solo en ostinato, alternando con los sonidos mi, fa y mi de la caracola, siempre durante seis compases. Este motivo de tres sonidos, aparece por primera vez en el compás 7 y luego más tarde en el 59, 69, 77, 101, 203 y 212, de 230 compases. Grupo de Danzas Virgen del Campo de Cabezón de la Sal (Cantabria).

DANZA DE ARCOS

Clarinete Mib (Requinto)

Allegro

The musical score is written for Clarinet in B-flat (Requinto) and is titled "Danza de Arcos". It is in the key of B-flat major (one flat) and 3/4 time. The tempo is marked "Allegro". The score consists of eight staves of music, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, 31, and 36 indicated at the beginning of their respective staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and many phrases are enclosed in slurs. The overall character is lively and rhythmic.

The image shows a musical score for a requinto in F major, 2/4 time. It consists of four staves of music. The first two staves (measures 41-46) show a melodic line with a half note followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The third staff (measures 47-50) continues the melodic line with eighth notes and includes a triplet of eighth notes. The fourth staff (measures 51-56) features a more complex rhythmic pattern with eighth notes and triplets, ending with a final measure containing a whole note and a fermata.

Compás de 2/4 y tonalidad en Fa Mayor para requinto en Mib. Comienzo anacrúsico. Dos melodías que se repiten, en algún momento estas repeticiones hacen una 3.^a mayor ascendente. Interpretada por pequeño clarinete en Mib (requinto), con acompañamiento de tambor. Grupo de Danzas Virgen del Campo de Cabezón de la Sal (Cantabria).

ANEXO

Sta. Angelines Soberón:
Ojido,
Potes,
Santander,
España.

Estimada Sta. Soberón:

No sé si se [sic] habrá olvidado usted de aquel día que pasó en compañía de una extraña pareja de folkloristas norteamericanos,* deambulando por las montañas de su país, en el mes de Noviembre, a la búsqueda de canciones folklóricas. En todo caso, nosotros no nos hemos olvidado de usted, sobre todo porque tenemos los discos de swus encantadoras canciones. Se los he hecho escuchar a bastante gente en la B.B.C. y me parece muy posible que radien la titulada «Tripolitre» en una serie de programas sobre España. En la eventualidad de que lo hiciesen, he puesto especial interés en asegurarme de que se lo comuniquen a usted. Entretanto, le ruego que acepte el agradecimiento sincero de este extraño norteamericano al que usted y su familia hicieron sentirse muy a gusto entre todos ustedes, tan cerca de los Picos de Europa.

Alan Lomax

Ascensión Mazuela-Anguita, «AFC 2004/004: MS 03.05.48»,
Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas.

* N. del A.: Le acompañaba Jeanette Bell, quien le asistía en las grabaciones.

Alan Lomax
C/o B.B.C.
London, W.1.

Sr. Cura Párroco,
Euznayo,
Polaciones,
Santander,
España.

Mi estimado señor:

Le ruego que me perdone por no dirigirme a usted por su nombre, lo cual se debe a que no lo anoté en mi cuaderno por lo breve de nuestro conocimiento. Quiero, no obstante, agradecer a usted y a sus muchachos de Euznayo por la impresionante belleza con que cantaron para mí el pasado Noviembre. Las grabaciones que obtuve entonces han deleitado a la gente tanto en París como en Londres, y serán depositadas en el Musée de l'Homme de París y en los archivos permanentes de la BBC de Londres, en su biblioteca de música folklórica. Algunas de las canciones serán usadas con toda probabilidad en una serie de programas educativos y a tal respecto, la BBC se pondrá directamente en contacto con usted.

Entretanto, desearía que comunicara mi admiración y mi recuerdo a Juana Morante, Angel Roy, Catalina Morante y las otras señoritas y muchachos que cantaron para mí. En la agitación del momento, olvidé apuntar aquella tarde sus nombres, y estimaría en extremo que hallase a quien cantó para mí el Cante Grande y los Bailes de Pandereta, para que sus nombres sean impresos con sus canciones en los archivos donde serán depositadas las grabaciones.

Puede tener la seguridad de que volveré a escribirle de nuevo, y hasta tanto, quiero reiterar mis gracias a usted y sus feligreses por tan espléndida y valiosa tarde.

Reciba el reconocimiento sincero de

Alan Lomax.

Alan Lomax
C/o B.B.C.
London, W.1.

Sr. Cura Párroco,
Euznayo,
Polaciones,
Santander,
España.

Mi estimado señor:

Le ruego que me perdone por no dirigirme a usted por su nombre, lo cual se debe a que no lo anoté en mi cuaderno por lo breve de nuestro conocimiento. Quiero, no obstante, agradecer a usted y a sus muchachos de Euznayo [sic] por la impresionante belleza con que cantaron para mí el pasado Noviembre. Las grabaciones que obtuve entonces han deleitado a la gente tanto en París como en Londres, y serán depositadas en el Mesée de l'Homme de París y en los archivos permanentes de la BBC de Londres, en su biblioteca de música folklórica. Algunas de las canciones serán usadas con toda probabilidad en una serie de programas educativos y a tal respecto, la BBC se pondrá directamente en contacto con usted.

Entretanto, desearía que comunicara mi admiración y mi recuerdo a Juana Morante, Angel Roy, Catalina Morante y las otras señoritas y muchachos que cantaron para mí. En la agitación del momento, olvidé apuntar aquella tarde sus nombres, y estimaría en extremo que hallase a quien cantó para mí el Cante Grande y los Bailes de Pandereta, para que sus nombres sean impresos con sus canciones en los archivos donde serán depositadas las grabaciones.

Puede tener la seguridad de que volveré a escribirle de nuevo, y hasta tanto, quiero reiterar mis gracias a usted y a sus feligreses por tan espléndida y valiosa tarde.

Reciba el reconocimiento sincero de

Alan Lomax

Ascensión Mazuela-Anguita, «AFC 2004/004: MS 03.04.02»,
Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas.

Send 100 psts or ask Am. sent
to send cigarettes

Uznayo de Polaciones 15-5-53.

Respetable Señor y apreciable amigo: Con muchísima alegría, recibí ayer su carta, que ley a mis muchachos de Uznayo, los cuales están dispuestos a complazerles en una nueva ocasión.

No olvidaremos nunca, aquella tarde invernal, que pasamos al lado de ustedes deleitándonos con sus sonrisas, y con aquel fino tabaco rubio con que nos obsequiaron. Si fuera posible enviarnos unos paquetes, juntamente con algún donativo, para arreglar nuestra Parroquia, nos veríamos muy favorecidos. Cuente con el aprecio de esta buena jente, que no les olvidan y les recuerdan con cariño.

José Alonso García
Cura Párroco de Uznayo de Polaciones
Santander España

Colección Alan Lomax, Washington, DC, Library of Congress,
American Folklife Center 2004/004: MS 03.04.02.

Uznayo de Polaciones 15-5-53

Respetable Señor y apreciable amigo: Con muchísima alegría, recibí ayer su carta, que ley a mis muchachos de Uznayo, los cuales están dispuestos a complazerles en una nueva ocasión

No olvidaremos nunca, aquella tarde invernal, que pasamos al lado de ustedes deleitándonos con sus sonrisas, y con aquel fino tabaco rubio con que nos obsequiaron. Si fuera posible enviarnos unos paquetes, juntamente con algún donativo, para arreglar nuestra Parroquia, nos veríamos muy favorecidos. Cuente con el aprecio de esta buena jente, que no les olvidan y les recuerdan con cariño

José Alonso García
Cura Párroco de Uznayo de Polaciones
Santander España

[Contiene una anotación de Lomax: «Send 100 psts or ask [...] to send cigarettes»]

Ascensión Mazuela-Anguita, «AFC 2004/004: MS 03.04.02»,
Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas.

GRUPO DE DANZAS
VIRGEN DEL CAMPO
CABEZON DE LA SAL (Santander)

20 de Abril de 1953

Sr. D. Alan Lomax
Londres

*write offering
400 pesetas*

Muy Sr. mío;

Contesto a su atenta carta siendo un placer para mí saludarle después de nuestra entrevista en Zaragoza.

Mucho agradezco el interés por Vd. tomado a nuestras danzas y gustosamente le envío los datos que me solicita, siento no poder mandarle en ésta el historial de la danza de Arcos (Florida), pero si Vd. quiere en breve podía remitirsele, si no lo hago hoy es debido a no querer demorar más mi contestación.

También agradecería me escribiera nuevamente y me dijera su residencia para mandarle una fotografía del Grupo de Danzas como recuerdo y si no fuera molestia para Vd. me consiguiera algunas direcciones de Agrupaciones de Danzas inglesas, escocesas y americanas para entablar relaciones con ellas por correspondencia.

Nuevamente y en nombre de todos los componentes de éste Grupo le expreso nuestro agradecimiento y el ofrecimiento gustoso si algo necesita nuestro

Queda de Vd. affm. s.s.

LLS

Mi dirección; José Luis Díaz Ibaseta Cabezón de la Sal (Santander) ESPAÑA

GRUPO DE DANZAS
VIRGEN DEL CAMPO
CABEZÓN DE LA SAL (Santander)

20 de Abril de 1953

Sr. D. Alan Lomax
Londres

Muy Sr. mío;

Contesto a su atenta carta siendo un placer para mí saludarle después de nuestra entrevista en Zaragoza.

Mucho agradezco el interés por Vd. Tomado a nuestras danzas y gustosamente le envío los datos que me solicita, siento no poder mandar en ésta el historial de la danza de Arcos (Florida), pero si Vd. Quiere en breve podía remitírsele, si no lo hago hoy es debido a no querer demorar más mi contestación.

También agradecería me escribiera nuevamente y me dijera su residencia para mandar una fotografía del Grupo de Danzas como recuerdo y si no fuera molestia para VD. Me consiguiera algunas direcciones de Agrupaciones de Danzas inglesas, escocesas y americanas para entablar relaciones con ellas por correspondencia.

Nuevamente y en nombre de todos los componentes de éste Grupo le expreso nuestro agradecimiento y el ofrecimiento gustoso si algo necesita nuestro

Queda de Vd. Affm. s. s.

Mi dirección; José Luis Díaz Ibaseta Cabezón de la Sal (Santander) ESPAN

[anotación de Lomax arriba: «wrote offering 400 pesetas»]

[a continuación hay un recibo firmado por Díaz Ibaseta por 400 pesetas,
por Baile de Ibio ejecutado por Dansadores de Cabezón de la Sal.]

Ascensión Mazuela-Anguita, «AFC 2004/004: MS 03.04.38»,
Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas.

Alan Lomax,
Editor, World Library of Folk and Primitive Music,
Columbia Recordings,
17 Bourne Street,
London, S.W.1.

Estimado Sr. Lomax:

En virtud de su pago nominal de 400 pesetas
tiene usted mi autorización para publicar en su Album de
Música Folklórica Española, que formaparte de la serie
educativa de la Librería Mundial de Música Primitiva y
Folklórica, la(s) canción(es) *Baila de Ibio*
ejecutada por *Dansadores de Cabezon del Sol*

J.L. Díaz Ibazeta

(firmado)
J.L. Díaz Ibazeta

Colección Alan Lomax, Washignton, DC, Library of Congress,
American Folklife Center 2004/004: MS 03.04.38.

Alan Lomax,
Editor, World Library or Folk and Primitive Music.
Columbia Recordings
17 Bourne Street,
London, S.W.1.

Estimado Sr. Lomax:

En virtud de su pago nominal de 400 pesetas tiene usted mi autorización
para publicar en su Album de Música Floklórica Española, que formaparte de
la serie educativa de la Librería Musical de Música Primitiva y Folflórica, la(s)
canción(es) *Baila de Ibio* ejecutada por *Dansadores de Cabezón del Sol*.

(firmado)
J. L. Díaz Ibazeta

Santander

Baile de Ibios

It's pleased for ABC, etc.

Alan Lomax
17 Bourne St.,
London SW 1.

Dear Senor Ibaseta, - Cobregon del Sol, Santander

Una carta muy corta para agradecer usted por su carta interesante, llena de informacion. Yo lo estudiare.

Lo mejor contacto en Inglaterra ... English Folk Dance and Song Society, Cecil Sharp House, Regent Park Road, London... Para particulares en los Estados Unidos, escribe al American Folklore Journal, Prof. Leach secretary, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania. Si ~~quaxx~~ quiere mas direcciones, escibame mas.

MI seleccion para mi album de Musica Folklorica Espanola es completa--- 33 piezas de musica de todas las provincias de Espana. De Santander quiero usar el Baile de Ibio de su agrupacion. Le ruego se sirva firmar la carta adjunta, considerandole como un acuerdo autorizandome publicar en el album un minuto del Baile de Ibio. El album parecere en Octubre entre catorce otras--- de catorce regiones del mundo--- el primer "Biblioteca de la Musica Popular del Mundo".

El regalo es solamente a gradciar el tamorero de su agrupacion y el hombre qui toca el corno y no puede pagar por la musica.

Espero de oir de usted al primer momento. Entonces me voy arraglar el dinero, todo conjunto.

Su amigo

Alan Lomax

Colección Alan Lomax, Washington, DC, Library of Congress, American Folklife Center 2004/004: MS 03.04.38.

Alan Lomax
17 Bourne ST.,
London SW 1.

Dear señor Ibaseta,*

Una carta muy corta para agradecer usted por su carta interesante, lenna de información. Yo lo estudiare.

Lo mejor contacto Inglaterra... English Folk Dance and Song Society, Cecil Sharp House, Regent Park Road, London.... Para particulares en los Estados Unidos, escribe al American Folklore Journal, Prf, Leach secretary, University of Pennsylvania. Si quiere mas direcciones, escíbame mas.

Mi seleccion para mi album de Musica Folkorica Española es completa--- 33 piezas de musica de todas las provincias de España. De Santander quiero usar el Baile de Ibio de su agrupacion . Le ruego se sirva firmar la carta adjunta, considerandole como un acuerdo autorizandome publicar en el álbum un minuto del Baile de Ibio. El album parece en Octubre entre catorce otras--- de catorce regiones del mundo--- el primer "Biblioteca de la Pumsica Popular del Mundo".

El regalo es solamente a graciarse al tamorero de su agrupacion y el hombre qui toca el corno y no puede pagar por la musica.

Espero de oír de usted al primer momento. Entonces me voy arraglar el dinero, todo conjunto.

Su amigo

Alan Lomax

Ascensión Mazuela-Anguita, «AFC 2004/004: MS 03.05.42»,
Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas.

* Carta dirigida por Alan Lomax a Juan Gómez Sañudo.

GRUPO DE DANZAS
VIRGEN DEL CAMPO
CABEZON DE LA SAL (Jontander)

18 JUNIO 1953

Sr. D. Alan Lomax
Londres.

Muy estimado Sr:
Recibimos su carta tan atenta como siempre y ruego perdón miesta demora en contestarle.

Mucho agradeceríamos que al tener su obra terminada nos enviara, para el Archivo del Grupo, un ejemplar de ella con una dedicatoria.

Respecto al contrato que envío para su firma, le adjunto en ésta con el requisito que solicita.

También quiero manifestarle que hemos alterado sus deseos, siguiendo nuestro instinto, es decir que el dinero que Ud. piensa enviarnos, lo aceptamos gustoso, pero que tratándose de aficionados, tanto los instrumentistas como los bailarines no cobran absolutamente nada, pero tenemos un fondo común en el Grupo que destinamos para renovación de instrumental, vestuario etc. a cuyo fondo irá e para su

gratificación, hecho que queremos llegue a su conocimiento.

Ya sabe Ud. Sr. Alan que aquí cuenta con amigos y que muy gustoso le serviremos en lo que desee y sería mucho deseo volvernos a encontrar en algún festival de folk.

Queda de Ud. affm. ss. y amigos.



GRUPO DE DANZAS
VIRGEN DEL CAMPO
CABEZÓN DE LA SAL (Santander)

18 junio 1953

Sr. D. Alan Lomax
Londres

Muy estimado Sr:

Recibimos su carta tan atenta como siempre y ruego perdone nuestra demora en contestarle.

Mucho agradeceríamos que al tener su obra terminada nos enviara para el Archivo del Grupo, un ejemplar de ella con una dedicatoria.

Respecto al contrato que envía para su firma, le adjunto en ésta con el requisito que solicita.

También quiero manifestarle que hemos alterado sus deseos, siguiendo nuestra costumbre, es decir que el dinero que Vd. Piensa enviarnos, lo aceptamos gustosos, pero que tratándose de aficionados, tanto los instrumentistas como los bailadores no cobran absolutamente nada, pero tenemos un fondo común en el Grupo que destinamos para renovación de instrumental, vestuario etc. a cuyo fondo irá a parar su gratificación, hecho que queremos llegue a su conocimiento.

Ya sabe Vd. Sr. Alan que aquí cuenta con amigos y que muy gustosos le serviremos en lo que desee y seria nuestro deseo volvernos a encontrar en algún festival de Folklore.

Queda de Vd. Affmo. Ss. y amigo.

Ascensión Mazuela-Anguita, «AFC 2004/004: MS 03.04.38»,
Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas.

Milio Caro Baroja,
Director del Museo del Pueblo
Español,
Plaza de la Marina Española 9,
Madrid.

Kellogg Sr. Caro:

After our chat at the Museum and with the help of the tarjetas you gave me my recording trip in Spain took on a new interest. We visited the Maragotes villages near Astorga. Then your kind friend Don Juan Uria Riu adopted me for a week and toured me all over Asturias. Later on I telephoned your friend in Santander because I had only a day to spend near the Picos de Europa. He arranged things, also by telephone, a most extraordinary proceeding altogether, and I was able to record some extremely interesting material in a shepherd's village in the valley of ~~XXX~~ Polaciones. Then I went on to meet your friend Valverde in Pontevedra. He told me in the space of an hour what I needed to know and gave me introductions which made it possible for me to record some wonderful songs in Southern Galicia. His young assistant Alfredo has a natural talent for cultural anthropology. I should say that he will be a great figure some day in your country. Of course the combination of temperament and scholarship in Valverde's case is absolutely extraordinary.

I have now on records some 1000 songs - a fairly good representation of the kinds of things that exist in Spanish oral folk music today. I will present a good portion of the material to the Musée de l'Homme which has been a host to me for various years and I think the BSC will copy a great mass of it for their archives of folk music. Turner has been over the collection in detail and has found a great deal of interest to him. I find him one of the best-informed specialists I have ever encountered in my field, and it is likely that we will do a publication of some sort together. All in all then, I am most happy at the result of my 6 months' work and have you largely to thank for the best part of the trip. I just wish I had had the luck to meet you earlier.

- E -

I do not know what kind of recording equipment you have or may have at your disposal, but I would like to send you a few tapes of some of my most interesting records which would cost you much effort to make again, and which might be of some small use in your magnificent Museum. Write and let me know whether you would like discs (which wear rather badly I fear) or tape, that runs at 19 cms. or at 30 cms. Then I will know how to copy the material. I would be delighted to do anything else for you that I could from London, where I will be ~~xxxxxx~~ until the end of June.

You will be interested to know that in October the first ten to fifteen albums of my World Library of Folk and Primitive Music will be published by Columbia Records in New York. I think it is going to make a real contribution to our field.

Did you have a successful and interesting trip in Africa? I hope so and I hope everything goes well with your work.

Yours in gratitude,

ALAN LOMAX

Sr. Julio Caro Baroja,
Director del Museo del Pueblo
Español,
Plaza de la Marina Española, 9.
Madrid.

Estimado Sr. Caro:

Después de la conversación que sostuvimos en el Museo* y con la ayuda de las tarjetas que usted me dio, mi viaje por España adquirió nuevo interés. Visitamos los pueblos de Maragoten, cerca de Astorga. Luego, su buen amigo Don Juan Uribe Riu me tomó bajo su amparo durante una semana y recorrimos todo Asturias. Posteriormente y como solo disponía de un día para visitar los picos de Europa no pude verle y hube de telefonarle a Santander; y él a su vez, también por teléfono, gestionó todo lo que precisaba. Un sistema sumamente interesante y extraordinario. Y gracias a su amabilidad me fue posible grabar discos muy interesantes en un pueblo de pastores en el valle de Polaciones. Más tarde, proseguí mi viaje y me entrevisté con su amigo Valverde en Pontevedra quien, en espacio de una hora me puso al corriente de todo lo que necesitaba saber y además me presentó a diversas personas por cuya mediación pude impresionar unas canciones verdaderamente encantadoras en el Sur de Galicia. Su joven ayudante Alfredo posee un gran talento natural para la antropología, y me atrevo a pronosticar que en su día llegará a ser una gran figura en su país. Desde luego que la combinación de carácter y erudición de Valverde, por otra parte, es algo extraordinario.

He conseguido grabar unos 1.500 discos, que creo constituye una representación bastante completa de la música folklórica española, hoy en día. Pienso entregar buen parte del material al Musée de l'Homme, que durante varios años ha patrocinado mi trabajo y estoy seguro que la B.B.C. reproducirá muchos de mis discos para sus archivos de música folklórica. Torner hizo un estudio minucioso de la colección y la encontró de mucho interés. En mi opinión, el Profesor Torner es, en el campo del folklore, una de las personas más enteradas y es muy posible que escribamos algún libro conjuntamente. En general, me

* N. del A.: Según informe de Jeanette Bell en el cuaderno de campo de Alan Lomax en Madrid, «se menciona una conversación con “Baroja” en el Museo del Pueblo Español», el 20 de octubre de 1952. Ver: Ascensión Mazuela-Anguila, «AFC 2004/004: MS 03.04.28», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. E. Ros-Fábregas.

considero muy satisfecho de los resultados obtenidos durante los seis meses de mi viaje, gran parte de los cuales debo a su desinteresada amabilidad. Solo deseo haberles conocido antes.

– 2 –

No tengo idea de la clase de equipo de grabación de que disponen o pueden disponer, pero tendría mucho placer enviarles cinta magnetofónica de algunos de mis discos más interesantes, que les llevaría mucho tiempo grabar y que sin embargo, podría ser de alguna utilidad en su magnífico Museo. Le ruego me comuniqué si desea que le envíe discos (que se gastan y deterioran con rapidez) o cinta magnetofónica, que la hay de 19 cms. Y 38 cms. De esta manera sabré a qué atenerme al reproducir el material. Tendría mucho gusto en hacerle cualquier encargo que usted necesite en Londres, donde permaneceré hasta finales de junio.

Tal vez le interese saber que en octubre próximo la casa de discos Columbia se propone publica[r] los primeros 10 ó 15 albums de mi Biblioteca Mundial de Música Folklórica y Primitiva. Tengo la esperanza de que será una gran contribución para el mundo del folklore.

Me gustaría saber si fue satisfactorio e interesante su viaje a Africa. Espero que así haya sido.

Reciba mi más profundo agradecimiento por todo cuanto hizo por mí, así como un fuerte abrazo de su amigo

Alan Lomax

Ascensión Mazuela-Anguita, «AFC 2004/004: MS 03.04.28»,
Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas.

Madrid, 16 de junio, 1953.

Sr. D. Alan Lomax:

London.

Me querido amigo:

Me vino de Londres precisamente (!!) me comentó su interés en que se
mienta en sus trabajos en Egipto, Me alegro mucho de que haya tenido
un completo éxito en ellos. Yo también estoy interesado en un expedición
a África. Me fascina la marcha de los casos con relación al Museo,
de modo que ya hace dos meses que discutí al cargo de director.
Es difícil en Europa, más en España por ahí, me la investigación.
Pero voy a intentar hacerlo. Tal vez alguna vez necesite su apoyo
para poder algo. Por favor pensar que no.

De todas formas meale muchis gusto a su amigo verdaderamente

Julio Caro Baroja.

Madrid 12, 4.º iz. Madrid.

Madrid, 16 de junio de 1953

Sr. D. Alan Lomax:
Londres

Mi querido amigo:

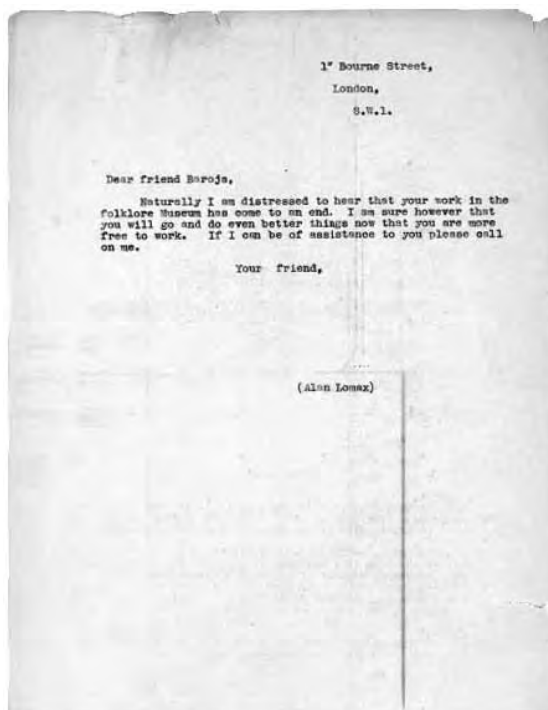
Al volver de Londres precisamente (!) me encuentro su carta en que da cuenta de sus trabajos en España. Me alegro mucho de que haya tenido un completo éxito en ellos. Yo también estoy contento de mi expedición a África. No tanto la marcha de las cosas con relación al Museo, de suerte que ya hace dos meses que dimité ael [sic] cargo de director. Es difícil en Europa y más en España vivir libre, de la investigación. Pero voy a intentar hacerlo. Tal vez alguna vez necesite su apoyo para pedir algo. Prefiero pensar que no.

De todas formas mande cuanto guste a su amigo verdadero

Julio Caro Baroja

Alarcón 12, 4.º iz. [¿] Madrid

Asunción Mazuela-Anguita, «AFC 2004/004: MS 03.04.28»,
Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas.



Colección Alan Lomax, Washington, DC, Library of Congress,
American Folklife Center 2004/004: MS 03.04.28.

17 Bourne Street,
London,
S.W.1.

Estimado amigo Baroja,

Naturalmente estoy afligido por la noticia de que su trabajo en el Museo Folklórico ha finalizado. Sin embargo tengo la certeza de que ahora que Ud. goza de más libertad podrá llevar a cabo tareas mejores. Si de alguna manera puedo ayudarle no dude en contar conmigo

Su amigo,

(Alan Lomax)

Fernando Gomarín Guirado, «AFC 2004/004: MS 03.04.28», Fundación CDESC, traduc.

ÍNDICES

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Aguilera, Ignacio: 28.
Alonso García, José/Cura párroco de Uz-
nayo de Polaciones: 128, 129, 130.
Antón, Dolores: 43.
Armistead, Samuel G.: 25.
Azcuénaga Vierna, Juan: 11, 20.
- Barreda, Fernando: 18, 19, 26.
Bell, Jeanette/«Pip»: 128, 140.
Brailoiu, Constantin: 11.
Bustamante, Eusebio: 16, 17, 18, 19.
- Carlomagno: 20.
Caro Baroja, Julio: 18, 26, 138, 140, 142,
143, 144.
Carreira, Antonio: 11.
Caso, Guillermo de: 80.
Caso Rodríguez, Aurelia de: 26, 27, 34,
60, 80.
Catalán, Diego: 24.
Christian Jr., William A.: 69.
Cohen, Judith: 16.
Cosío Fernández, Begoña: 11.
- Díaz Ibaseta, José Luis: 131, 132, 133, 134,
135, 136, 137.
Dournon, Geneviève: 7.
Ehlert, O.: 14, 15, 29.
Fernández, Abel: 69.
Fernández, Vicente: 69.
Fernández Gómez, José: 20, 21.
Filgueira Valverde, Xosé/José Fernando:
138, 140.
- Galmés, Álvaro: 24.
García, Pedro: 69.
García Matos, Manuel: 11.
García Oleu, Alfredo: 138, 140.
Garrido, Araceli: 17, 59, 81, 89, 121.
Gomarín Guirado, Fernando: 20, 24, 26,
28, 30, 144.
Gómez, Carmen: 17, 59, 81, 89, 121.
Gómez Sañudo, Juan: 30, 135.
González Morales, Manuel Ramón: 11.
Gutiérrez Barreda, Victoriana: 26.
- Haya Martínez, Juan Manuel: 11, 28.
Hernando Torre, Matilde: 16.
- Katz, Israel J.: 25, 30.
- Leach, Dr.: 134.
Llano, Manuel: 28, 30.
Lomax, Alan: 11, 16, 17, 18, 19, 20, 22,
23, 24, 25, 27, 30, 127, 128, 129, 130,
131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139,
140, 141, 142, 143, 144.
Lomax, John Avery: 25.
Lomax, Anna: 9, 11, 20.
Loriente, Enrique: 21.

Manzano Alonso, Miguel: 25.
Martínez Torner, Eduardo: 140.
Mazuela-Anguita, Ascensión: 11, 127, 129,
130, 132, 133, 135, 137, 140, 141, 143.
Menéndez Pidal, Ramón: 30.
Menéndez Pidal, Jimena: 30.
Montesinos: 24.
Morante, Juana: 84, 106, 128, 129.
Morante, Catalina: 106, 128, 129.
Navarro Baldeweg, Margarita: 11.
Oliva: 101, 106.
Onís, Federico de: 25.
Peredo González, María del Pilar: 11.
Robledo Torre, Francisco: 20.
Ros-Fábricas, E.: 129, 132, 133, 135, 137,
140, 141, 143.
Roiz, Ángel/Roy: 47, 128, 129, 132, 135,
137, 140, 143.
Roiz, Lucas: 71.
Sánchez-Andrade Fernández, J.: 26.
Sharp, Cecil: 134.
Schindler, Kurt: 11, 24, 25, 30.
Schneider, Marius: 11.
Soberón, Ramón: 16, 38, 40, 59, 81, 89.
Soberón González, María de los Ánge-
les: 16, 17, 18, 24, 59, 81, 89, 121, 127,
128.
Torre, Matilde de la: 30.
Uría Ríu, Juan: 18, 20, 138, 140.
Vierna García, Fernando de: 11.

ÍNDICE DE INTÉRPRETES E INSTRUMENTOS

- Agrupación folklórica de Coros y Danzas de la Sección Femenina de FET y JONS (Potes, La Liébana): 17, 59, 81, 86, 89, 91, 121, 122, 124, 129.
- Almirez: 26, 97.
- Antón, Dolores: 43.
- Bandurria (*véase* «rabel» y «vihuela»): 20, 21, 22, 71.
- Bígaro (*véase* «caracola» y «corno»): 28, 29, 30, 122, 134, 135.
- Campano (*véase* «cencerro»): 29, 61.
- Caso Rodríguez, Aurelia de: 6, 26, 27, 34, 60, 80.
- Caracola (*véase* «bígaro» y «corno»): 28, 29, 30, 122, 134, 135.
- Castañuelas (*véase* «tarrañuelas» y «triscos»): 26, 86, 89, 97.
- Cencerro (*véase* «campano»): 29, 61.
- Clarinete en Mib (*véase* «requinto»): 30, 123, 124.
- Corno (*véase* «bígaro» y «caracola»): 28, 29, 30, 122, 134, 135.
- Díaz Ibaseta, José Luis: 131, 132, 133, 134, 135.
- Fernández, Abel: 69.
- Fernández, Vicente: 69.
- Fernández Gómez, José: 20, 21.
- Gaita: 29.
- García, Pedro: 69.
- Garrido, Araceli: 17, 59, 81, 89, 121.
- Gómez, Carmen: 17, 59, 81, 89, 121.
- Gómez Sañudo, Juan: 30, 136.
- Grupo de Danzas Virgen del Campo (Cabezón de la Sal, Santander): 30, 122, 124, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137.
- Gutiérrez Barreda, Victoriana: 26.
- Hombres y muchachos de Uznayo (Policiones): 22, 45, 49, 51, 53, 55, 56, 61, 71, 128, 129, 130.
- Ijújú: 28, 29, 53, 55, 56, 57, 69, 114, 115.
- Jaleos, exclamaciones y vivas: 53, 55, 57, 69, 71, 100, 101, 106, 114, 115.
- Morante, Catalina: 69, 76, 97, 106, 110, 115, 128, 129.
- Morante, Juana: 69, 84, 106, 128, 129.
- Mujeres y muchachas de Uznayo (Policiones): 22, 37, 57, 69, 71, 76, 97, 104, 110, 115, 128, 129, 130.
- Odre (*véase* «vejigo»): 26, 27, 80.
- Oliva: 69, 101, 106, 119.
- Pandereta con sonajas: 26, 76, 86, 89, 97, 101, 110, 115, 121.
- Pandero con sonajas: 26, 104, 106, 119.

- Rabel (*véase* «bandurria» y «vihuela»): 20, 21, 22, 71.
- Requinto (*véase* «clarinete en Mib»): 30, 123, 124.
- Robledo Torre, Francisco: 20.
- Roiz, Ángel: 47, 128, 129.
- Roiz, Lucas: 71.
- Silbidos y voceos: 61.
- Soberón, Ramón: 38, 40.
- Soberón González, María de los Ángeles: 16, 17, 18, 24, 59, 81, 89, 121, 127.
- Tambor redoblante: 29, 30, 122, 124.
- Tarrañuelas (*véase* «castañuelas» y «triscos»): 26, 86, 89, 97.
- Triscos (*véase* «castañuelas» y «tarrañuelas»): 26, 86, 89, 97.
- Vejigo (*véase* «odre»): 26, 27, 80.
- Vihuela (*véase* «bandurria» y «rabel»): 20, 21, 22, 71.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| A manera de prólogo | 11 |
| El escenario | 13 |
| Lomax en La Liébana y Polaciones | 16 |
| Conclusión | 25 |

REPERTORIO

| | |
|---|----|
| Este niño tiene sueño | 33 |
| Nana | 35 |
| Los mandamientos (fragmento) | 38 |
| Los sacramentos (fragmento) | 39 |
| Vas a la fuente, a la fuente | 41 |
| A la fuente voy por agua | 44 |
| Si subes a Puentenansa | 46 |
| Callejuca, callejuca | 48 |
| La Grande de Polaciones | 50 |
| Cantos de mocedad I | 52 |
| Cantos de mocedad II | 54 |
| Cantos de mocedad III | 56 |
| Canto de boda I | 57 |
| Canto de boda II | 58 |
| Canto para mazar manteca | 60 |
| Diálogos entre vaqueros en las brañas | 61 |
| Trova «Los antiguos y los modernos» | 62 |
| Canto de Marzas | 70 |
| Coplas de baile a lo ligero | 72 |
| Canto de la Hoguera | 77 |

| | |
|--|-----|
| Picayos a san Pedro | 81 |
| La Palmira | 82 |
| Los Reyes Magos de lejas tierras | 85 |
| Villancico | 87 |
| Mayos | 90 |
| Picayos a san Cosme y san Damián | 92 |
| Coplas de baile a lo ligero I | 98 |
| Coplas de baile a lo ligero II | 102 |
| Coplas de baile a lo pesao I | 105 |
| Coplas de baile a lo pesao II | 107 |
| Coplas de baile a lo pesao III | 111 |
| Pasodoble | 116 |
| El trepeletré | 120 |
| Danza de las lanzas | 122 |
| Danza de arcos | 123 |

ANEXO

| | |
|--|-----|
| Carta de Alan Lomax a Angelines Soberón | 127 |
| Carta de Alan Lomax a José Alonso García | 128 |
| Carta de José Alonso García a Alan Lomax | 130 |
| Carta de José Luis Díaz Ibaseta a Alan Lomax | 131 |
| Recibo de José Luis Díaz Ibaseta a Alan Lomax. | 133 |
| Carta de Alan Lomax a José Luis Díaz Ibaseta | 134 |
| Carta de José Luis Díaz Ibaseta a Alan Lomax | 136 |
| Carta de Alan Lomax a Julio Caro Baroja | 138 |
| Carta de Julio Caro Baroja a Alan Lomax | 142 |
| Carta de Alan Lomax a Julio Caro Baroja | 144 |

ÍNDICES

| | |
|--|-----|
| Índice onomástico | 147 |
| Índice de intérpretes e instrumentos | 149 |

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN SANTANDER EN BEDIA ARTES GRÁFICAS,
EN VÍSPERAS DE LA FESTIVIDAD DE LOS SANTOS INOCENTES,
EL DÍA 28 DE DICIEMBRE DE 2019

BASILIO GOMARÍN PÍRIZ

(Santander, 1962). Recibe las primeras clases musicales de su padre. Estudia en la Academia Municipal y en el Conservatorio «Jesús de Monasterio» de Santander. Continúa su formación en Madrid con José Chicano y en el Real Conservatorio Superior de Música de esta ciudad con José Ortí, finalizando sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza con Ángel Millán, obteniendo el título de Profesor Superior de Trompeta. Participa en cursos impartidos por Gabriele Cassone y Friedemann Immer (trompeta natural), Marta Gulyas (música de cámara), Thierry Caens, John Aigi Hum y Germán Asensi (trompeta moderna). Ha ofrecido conciertos de órgano y trompeta por gran parte de España, algunos acompañado por Miguel Ángel Samperio o José Enrique Ayarra; también en el extranjero, en Gran Bretaña, Alemania y Bélgica, con grupos como Lachrimae Consort de París, Orquesta Barroca del Conservatorio Sweelinck de Amsterdam, Orquesta Barroca Catalana, la ORTV de España, Orquesta Filarmónica de Málaga y otros. Recientemente ha estrenado dos obras para trompeta natural y de vara, dedicadas a él, del compositor Antonio Noguera Guinovart. Profesor de trompeta en Alcalá de Henares y en el Conservatorio «Jesús de Monasterio» de Santander. En la actualidad pertenece al grupo de música antigua Concerto Clarino, y es profesor por concurso-oposición, de la Banda Municipal de Música de Santander.



