



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Facultad de educación y trabajo social

TRABAJO FIN DE GRADO:

**EL FOLKLORE MUSICAL: REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA, SU VALOR
EDUCATIVO PARA EDUCACIÓN PRIMARIA**

Presentado por **Daniel González Fernández**

Tutelado por María Carmen Estavillo Morante

RESUMEN

A lo largo de la historia, la música ha acompañado al ser humano como integrante de su ser, siendo una de las manifestaciones artísticas más inmateriales que el hombre conoce. El ritmo, el sonido y las danzas, forman parte de nuestra identidad cultural, que se ha perpetuado mediante la transmisión oral llegando hasta nuestros tiempos y conformando un acervo cultural folklórico de gran valor, que no debe ser obviado dentro del contexto de la educación musical. Con este trabajo, pretendo ofrecer un resumen de los contenidos del folklore musical de cara a aquellos docentes que decidan hacer uso de este importante recurso.

Palabras clave: folklore musical, educación, etnomusicología, organología, danza, canción, cultura.

ABSTRACT

Throughout history, music has always accompanied the human kind along in its fate, this being one of the most immaterial artistical manifestations man knows. Rhythm, sound and dance, are part of our cultural identity, perpetuated via oral tradition up to our times, conforming a priceless folkloric corpus, which cannot be understated in the context of Musical Education. With this paper, I aim to offer a summary of folkloric musical culture, for those educators that would choose to make use of it.

Keywords: folklore, education, ethnomusicology, organology, dance, song, culture.

ÍNDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT	2
ÍNDICE	3
INTRODUCCIÓN	4
JUSTIFICACIÓN	5
OBJETIVOS	7
MARCO TEÓRICO.....	8
1-FOLKLORE, ACOTACIÓN DEL TÉRMINO	8
2-FOLKLORE MUSICAL	10
3-EL FOLKLORE CASTELLANOLEONÉS	13
4-CONTENIDOS DEL FOLKLORE.....	14
4.1-LA CANCIÓN	14
4.2-CLASIFICACION DE LAS CANCIONES FOLKLÓRICAS.....	15
4.3-LOS INSTRUMENTOS FOLKLORICOS: CLASIFICACIÓN	30
4.3.1-Clasificación de Hornbostel y Sachs.....	30
4.3.2-Clasificación de Joaquín Díaz	41
4.4- TRAJES	43
4.4.1-Componentes comunes	44
4.4.2-Trajés particulares de las distintas comunidades autónomas	45
4.4.3-Los trajes de Castilla y León.....	48
4.5-BAILES Y DANZAS	51
5-VALOR EDUCATIVO DEL FOLKLORE PARA LA EDUCACIÓN PRIMARIA	56
CONCLUSIONES	62
FUTURAS LINEAS DE ESTUDIO E INVESTIGACIÓN	63
BIBLIOGRAFÍA	64

INTRODUCCIÓN

De entre todas las expresiones artísticas que el ser humano ha manifestado, la música es quizá la más natural e intrínseca. Desde el momento de nuestra concepción estamos rodeados de sonidos y ritmos, que rápidamente pasan a formar parte de nuestras vidas. Tanto es así que no pocos pueblos, tribus y civilizaciones consideraban la música como una esencia divina, generando así hermosas leyendas que dotaban al hecho musical de magia.

De cara al estudio y enseñanza de la música, no podemos pasar por alto el devenir histórico de este hecho, que ha dotado de diferente carácter y cultura a cada civilización, que ha ido creciendo junto a las diferentes melodías y ritmos.

El folklore musical, como veremos a lo largo de esta revisión bibliográfica, no solo ha quedado relevado al hecho musical en sí, sino que ha condicionado todo una estructura social de pautas sociales, tradiciones, danzas y trajes.

Este trabajo pretende ser una guía ilustrativa, para todo aquel que quiera ampliar sus conocimientos acerca del tema, o que quiera emplearla como recurso a la hora de generar un contexto educativo, que como se verá a continuación, puede ser afrontado desde multitud de campos, siendo así un campo del saber amplio y dotado de gran transversalidad.

JUSTIFICACIÓN

Desde bien pequeño, la música ha tenido una gran influencia en mí, pues en mi familia, por parte de padre y madre, he estado rodeado de músicos, tanto de música culta por parte de mi familia materna, como de música popular por parte de mi familia paterna. No es de extrañar que en un entorno lleno de instrumentos y de sonidos, yo sintiera la llamada de formar parte de ello.

Estudié clarinete en el conservatorio profesional de música de Valladolid, y posteriormente estudié guitarra, instrumento con el que actualmente, ejerzo de profesor.

A mayores siempre he tenido gran curiosidad por el funcionamiento y técnica de prácticamente todos los instrumentos, lo cual añadido a cierta facilidad propia y a la posibilidad de acceder a multitud de instrumentos diferentes, me ha dado la oportunidad de tocar cuantos instrumentos han ido apareciendo en mi vida.

El folklore no entró en mi vida hasta que en el año 2012 comienzo a formar parte de la Tuna de Derecho de Valladolid. Rápidamente quedé asombrado con la cantidad y la calidad del repertorio, así como del ambiente y espíritu de hermandad que se respira en la asociación. En la estudiantina además de conocer el amplio catálogo de canciones que se interpretaban, entré en contacto con instrumentos más tradicionales como el laúd, o la bandurria, instrumento del que actualmente soy titular en la agrupación. Desde entonces, he participado en giras y actuaciones tanto de carácter nacional como internacional, cabiendo destacar la actuación que realizamos en el año 2015 en la sede de las Naciones Unidas en Nueva York con motivo del 60º Aniversario de España en la ONU, o la actuación que realizamos en 2018 para el Casa de España en Moscú, donde tuvimos ocasión de cantar para los Niños de la Guerra. Además me he involucrado activamente en el desempeño musical de la agrupación siendo director musical durante el curso 2014-2015, así como en la gestión de la tuna, siendo actualmente presidente de dicha asociación.

Sin duda lo que más asombro me causó al conocer la tuna y a sus miembros, fue ver cómo a pesar de no tener ningún tipo de estudio musical la gran mayoría de sus miembros, eran capaces de interpretar de forma fiel y profesionalmente efectiva un repertorio, en ocasiones exigente en cuanto a la instrumentalización. Debido a su

calidad y al divertimento que produce en los intérpretes, el folklore ha actuado como vehículo de aprendizaje musical de cara a los componentes de esta histórica agrupación.

Tras comprobar los libros de texto y el currículum de oficial de Castilla y León (BOCYL-D-25072016-3) no solo encontré que apenas se trata la educación musical desde el folklore, sino que en el currículum no se llega a aludir ni a nombrar dicha disciplina.

Esto me lleva a preguntarme si esta falta de consideración hacia el folklore desde el currículum y las producciones editoriales, es debida a una falta de conocimiento sobre el valor educativo, no solo musical, que yo le doy al folklore ó si por contraposición, ya todo ha sido estudiado y manido hasta la conclusión de no considerar necesario ni valorable, y como tal, haber desaparecido de tantas aulas.

Por otra parte, me parece de vital importancia, facilitar el acercamiento del folklore a las aulas, actualmente descuidado en la enseñanza musical en educación primaria, por su inestimable valor tanto cultural como musical.

Durante la realización de este trabajo de fin de grado, he adquirido las siguientes competencias, comprendidas en el RD 1393/2007, de 29 de Octubre por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias, por la universidad de Valladolid para el graduado en Educación Primaria

1. Demostrar poseer y comprender conocimientos en un área de estudio –la Educación- que parte de la base de la educación secundaria general, y se suele encontrar a un nivel que, si bien se apoya en libros de texto avanzados, incluye también algunos aspectos que implican conocimientos procedentes de la vanguardia de su campo de estudio.
2. Saber aplicar conocimientos al trabajo o vocación de una forma profesional y poseer las competencias que suelen demostrarse por medio de la elaboración y defensa de argumentos y la resolución de problemas dentro del área de estudio – la Educación-.
3. Tener la capacidad de reunir e interpretar datos esenciales (normalmente dentro de su área de estudio) para emitir juicios que incluyan una reflexión sobre temas esenciales de índole social, científica o ética.

4. Poder transmitir información, ideas, problemas y soluciones a un público tanto especializado como no especializado.
5. Haber desarrollado aquellas habilidades de aprendizaje necesarias para emprender estudios posteriores con un alto grado de autonomía.
6. Desarrollar un compromiso ético en su configuración como profesional, compromiso que debe potenciar la idea de educación integral, con actitudes críticas y responsables; garantizando la igualdad efectiva de mujeres y hombres, la igualdad de oportunidades, la accesibilidad universal de las personas con discapacidad y los valores propios de una cultura de la paz y de los valores democráticos.

OBJETIVOS

Los objetivos que se pretenden cumplir con este Trabajo de Fin de Grado, a través de la revisión bibliográfica de fuentes, son los siguientes:

- Conocer y valorar el folklore como recurso útil en la educación musical en la etapa de Educación Primaria.
- Generar mediante la revisión bibliográfica, un documento ilustrativo de divulgación, principalmente dirigido a docentes de educación musical sobre el folklore.
- Promover el interés por las muestras artísticas musicales tradicionales.
- Comparar diferentes clasificaciones y concepciones sobre el fenómeno folklórico.

MARCO TEÓRICO

1-FOLKLORE, ACOTACIÓN DEL TÉRMINO

El folklore, o folclore queda definido según la vigesimotercera y última edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (2014), como el conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular. El término tiene una segunda acepción que lo define como el estudio del folklore en sí mismo.

Crivillé i Bargalló (1983), relata lo siguiente acerca del término:

La palabra Folklore, es de origen anglosajón. Actualmente se emplea de forma genérica para designar los conocimientos y los trabajos relativos a la vida y a las costumbres populares.

La voz Folklore fue aplicada por primera vez en *The Atheneun* en un artículo que aparecía firmado por el arqueólogo inglés William Thoms y publicado en Londres en el año 1846. Dicho autor proponía, bajo dicho lema coleccionar y estudiar las antiguas tradiciones populares con una amplitud temática que implicaba un esfuerzo superior a los hasta entonces realizado. (p. 20)

Según el pionero del término, Thoms (1846) el folklore comprendería "los usos, las costumbres, las ceremonias, las creencias, los romances, los refranes, etcétera, de los tiempos antiguos". (p. 1)

Aún sin haberse acuñado el término hasta el año 1846, encontramos antecedentes históricos en prácticamente la totalidad de nuestra historia, como cuenta Crivillé i Bargalló (1983):

Las crónicas y los estudios sobre la materia que aún hoy denominamos folklore en la acepción más englobadora del término, comenzaron en el momento en que el hombre tuvo consciencia de un saber tradicional, Así pues, durante siglos se trabajó sobre materias propiamente folklóricas, aun que no se las denominara así. (p. 18)

Encontramos por consiguiente antecedentes históricos al cultivo del folklore en obras de autores griegos, como la descripción de Grecia realizada por Pausianas, una más que detallada recogida de detalles de la vida popular del pueblo en las obras de Homero, o el estudio de los saberes tradicionales en forma de refranero popular realizado por Aristóteles. La cultura romana nos dejó también noticias y citas referentes a los bailes y danzas de la mano de Tito Livio, Estrabón, Plinio el Joven, que podrían considerarse como antecedentes, involuntarios de descripciones coreográficas-populares, que más tarde formarían una parcela importante de los estudios folklóricos. (p. 19)

Martín Escobar (1992), lo define como:

Aquella disciplina que recoge y estudia el patrimonio cultural colectivo, tradicional y anónimo, del pueblo.

Conviene, por tanto, que tratemos de explicar en la medida de lo posible qué se entiende por pueblo primero, y por saber popular después. Encontramos la siguiente explicación por parte de Puras y Rivas (1996):

a) Pueblo: unidades sociales que se caracterizan por:

- Ocupar un área o extensión geográfica duradera en el tiempo, aunque sujeta a cambios.
- Estar constituidas por individuos o grupos de individuos vinculados entre sí, por vinculación superior a las incidencias de la vida individual; esto implica, a partir de la localización en el espacio, cierta unidad de costumbres, de creencias y de habla en el tiempo. Implica una conciencia más o menos difusa o unificada, de peculiaridad social y de comunidad de orígenes.
- Poseer un conjunto de saberes o conocimientos, de artes, leyes y creencias que contribuirán más que nada a darnos idea de su exacto perfil, de su configuración frente a otros.

b) Saber o tradición: fenómeno por el cual se transmiten y conservan múltiples y populares conocimientos, a través de generaciones y generaciones. Todo lo que procede del pasado más o menos remoto, la herencia social y cultural, lo que la sociedad hereda de las que le precedieron en el mismo lugar que ocupa. (pág. 7 y 8)

2-FOLKLORE MUSICAL

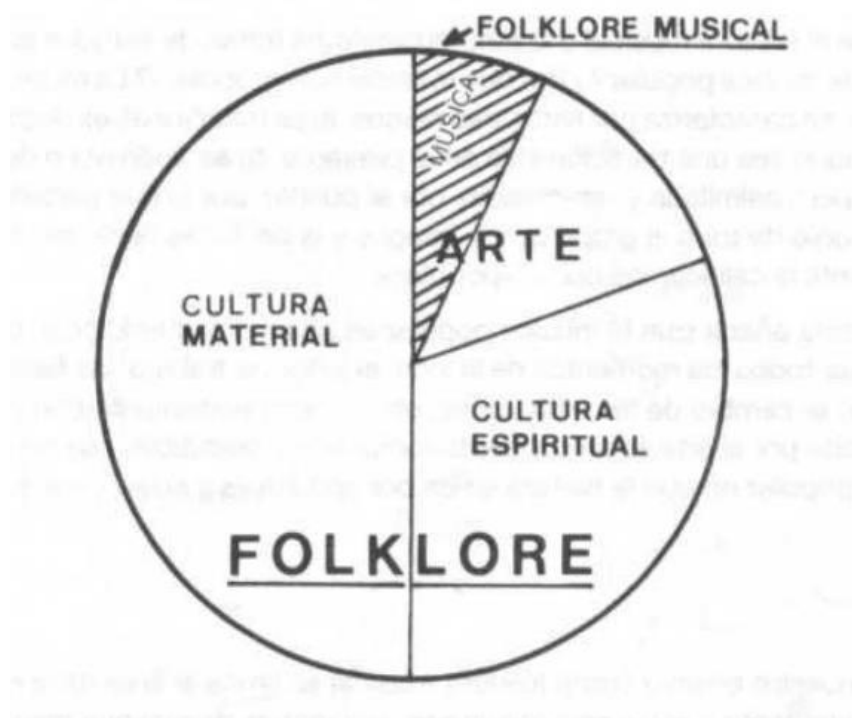
Una vez descrito el folklore como el conjunto de saberes propios de una determinada región, que han sido transmitidos de manera oral de generación en generación, vamos a continuar acotando el término hacia el folklore musical. En este caso y hará referencia al conjunto de saberes propios regionales de carácter musical.

Al igual que el Folklore en término general abarca un gran abanico de saberes, el folklore musical, a pesar de poder evocar en primera instancia a la canción popular de melodía y texto, al ser el cúmulo de la música vocal cuantitativamente superior al de la música instrumental, comprende una gran cantidad de estilos y formas, que van desde la música instrumental, música de bailes y danzas, factura de instrumentos, fenómenos paramusicales, etc.

Palacios Garoz (1984) escribe lo siguiente:

Hemos dicho que dentro del folklore se estudian las diversas manifestaciones culturales de un pueblo, las «materiales» y las «espirituales». Pues bien, dentro de esa «cultura espiritual» un apartado sería el arte popular, y una parte aún de ese arte popular —una de tantas manifestaciones culturales de un pueblo, aunque muy importante— es la música popular, junto con la poesía, la pintura, la escultura, la arquitectura... popular. (p. 18)

El mismo autor ofrece un esquema en el que podemos ubicar “el apartado dedicado al folklore musical o Etnomusical, dentro del más amplio campo de estudio del Folklore en su totalidad” (Palacios Garoz, 1984, p. 19)



Díaz (1997) nos indica que: “Podemos considerar la música tradicional toda aquella que, sirviendo para diferentes actividades (danza, baile, canción...) y teniendo una antigüedad remota, ha llegado hasta nuestros días gracias al concurso individual y colectivo de la comunidad en la que se interpreta”. (pág. 7)

Martin Escobar (1992) redacta:

Para delimitar con más rigor el campo del folklore musical, el Consejo Internacional de Música Folklórica ofreció en 1955 la siguiente definición provisional: “la música folklórica es una música que ha sido sometida a un proceso de transmisión oral, es resultado de una evolución y está subordinada a circunstancias de continuidad, variación y selección” (Scholes Percy, 1970, 248). Es, en definitiva, la adaptación y readaptación de una música por parte de la comunidad la que le otorga el carácter folklórico. (p. 54)

Continúa la misma autora:

La unión entre el término folklore y el concreto musical delimitó en cierta forma la ambigüedad o amplitud del mismo y permitió interpretarlo como el estudio y recopilación de toda manifestación popular relacionada con el arte de los sonidos. Así se

entiende que también los bailes, ritmos e instrumentos populares fueran objeto de investigación y análisis.

Crivillé i Bargalló (1983) enumera los ámbitos de estudio comprendidos por el folkllore musical de la siguiente forma:

Todas las formas en las que estaba implícito algún elemento de ritmo, timbre, entonación, intensidad etc., iban teniendo cabida paulatinamente en las investigaciones anunciadas como el Folklore Musical. Las canciones, los bailes y las danzas en sus distintas formas y maneras de ejecución, acompañamientos, uso, etcétera, los instrumentos populares, precursores la mayoría de los instrumentos cultos, las agrupaciones instrumentales de carácter popular, los rítmicos usados en las llamadas, golpes, palmas o pitos, las diferenciaciones intensivas de matiz y sonoridad de los pregones, voces populares o reclamos, llegaron unos tras otros a ser ingredientes de estudio y análisis para el investigador del llamado Folklore Musical (p.26)

El mismo autor relaciona el concepto de Folklore Musical con el de Etnomusicología:

La etnomusicología es un término aceptado universalmente para designar la conjunción de las investigaciones etnológicas y musicológicas. Dicho término ha sido largamente debatido debido a la dicotomía que presentaban las designaciones de «musicología comparada» y «etnología musical», términos con los que se rotularon los primeros trabajos en la materia. (p. 28)

Ante estas acotaciones, Folklore y Etnomusicología quedan retratados como dos términos equivalentes; sin embargo, algunos autores establecen diferencias entre los dos términos. Esta explicación la encontramos en la obra de Martín Escobar (1992):

Pero es necesario hacer una salvedad, que aquella descrita a continuación, y a la que se refiere Palacios Garoz (1984), al comparar los términos etnomusicología y folkllore:

Actualmente muchos investigadores, especialmente americanos, prefieren hablar de etnomusicología en vez de folkllore musical, tal vez ante el descrédito en que se encuentra el término “folkllore”. En realidad, se trata de un sinónimo correctamente construido a partir de tres raíces griegas: “ethnos” (pueblo), “músiké” (música) y “logos”

(tratado, estudio). En conjunto significaría algo así como “la ciencia o el estudio de la música popular”, exactamente lo mismo que queremos decir al hablar de “folklore musical”, puesto que “folk” y “etnos” son términos y conceptos equivalentes. Tal vez se pretenda, al usar este nuevo término, acreditar el carácter científico de este estudio, pero nosotros también exigimos que el folklore musical adopte rigurosos de investigación y análisis. (p. 19)

3-EL FOLKLORE CASTELLANOLEONÉS

Es por todos conocido, que en la totalidad del territorio español, contamos con una gran variedad y riqueza de música tradicional, llegando a haber autores como G. Chase (1943) que han atribuido a nuestro suelo “una primacía absoluta en cuanto al repertorio de música tradicional se refiere” (p. 237)

Tras definir tanto el folklore como el folklore musical mediante las diversas investigaciones de diferentes autores, vamos a acotar aún más el campo del folklore, entrando en el folklore musical propio de Castilla y León. Veremos sus principales características y estudios que los diferentes autores han elaborado.

Crivillé i Bargalló (1983) introduce así el repertorio tradicional Español:

En España las gentes cantan y bailan generalmente para divertirse pero también lo hacen por otras razones muy específicas y determinadas. El ritual de la vida del individuo, sus creencias y concepciones ideológicas, así como sus diferentes actividades técnicas y su convivencia social se ven acompañadas por la música más genuina y ancestral. Del mismo modo, la expresión músico-tradicional vinculada con las celebraciones y los ritualismos diversos acaecidos durante el transcurso del año natural engendran un repertorio de tipo cíclico cuya documentación se agrega y conjuga con la motivada por las circunstancias reseñadas anteriormente.

El mapa de las grandes zonas etnomusicales divide a Europa en Atlántica o Nórdica, Continental y Mediterránea. Algunos de los trazos característicos más generalizados, en cuanto al repertorio de música tradicional se refiere, son comunes a los tres sectores, aunque en aspectos detallados pueden apreciarse sustanciales diferencias.

España pertenece a la llamada Europa Mediterránea. En esta zona las melodías tradicionales presentan cuatro grandes formas de ejecución íntimamente ligadas con su finalidad: *Primera*, melodías tradicionales, que se ejecutan colectivamente: canciones de ronda, de romería, cantos religiosos, procesionales, mayos, canciones de boda, canciones de Navidad, etc. (monodías a solo o a coro y participaciones polifónicas, con acompañamiento instrumental o sin él); *segunda*, melodías tradicionales de marcado aspecto individual: canciones de cuna, canciones de trabajo (aunque muchas de ellas sean interpretadas colectivamente), lamentaciones amorosas y fúnebres (monodías a solo o voces solas alternadas); *tercera*, melodías ejecutadas mediante los instrumentos de factura popular (bailes, danzas o tocatas). Son discursos melódicos íntimamente ligados con las características organológicas del instrumento que las ejecuta y suelen presentar el lenguaje musical propio de la región, zona o núcleo que las hizo germinar. Por último, en la *cuarta* de estas grandes formas o maneras de expresión podríamos clasificar aquellas melodías cantadas que, casi siempre con un acompañamiento instrumental, se destinan a las danzas y a los bailes. (p. 114)

4-CONTENIDOS DEL FOLKORE

4.1-LA CANCIÓN

Llegado este punto y tras haber hablado de melodías y canciones, convendría acotar la definición de canción.

El Diccionario de la lengua Española en su actualización de 2019 la define como una composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música. En una segunda acepción queda definida como la música con que se canta una canción.

Crivillé i Bargalló (1983) explica:

Sin duda alguna, el tipo formal más generalizado dentro del repertorio tradicional español es el de la canción. Corresponden a ella multitud de géneros y especies.

La unión de texto y música formando el ente determinado como canción parece tan antigua como la misma música, puesto que del examen de los comportamientos de los pueblos que actualmente permanecen en estratos culturales primarios se deduce que la ejecución vocal ha servido siempre al hombre como primer acicate para el movimiento y para la danza. (p. 119)

Manzano (2002) define canción de la siguiente manera:

Una obra musical breve, un texto breve, generalmente en verso, que se canta con una melodía. Podríamos añadir que en general la melodía de las canciones suele ser también breve, pues casi siempre es una música que se repite, siempre la misma, para sucesivas estrofas de texto que tienen la misma mensura poética. O también, muy frecuentemente, compuesta por dos melodías diferentes, una para cantar las estrofas, y otra para entonar el estribillo, cuyo texto se repite, siempre el mismo, después de cada una de las estrofas. (p. 4)

4.2-CLASIFICACION DE LAS CANCIONES FOLKLÓRICAS

Una de las primeras clasificaciones que encontramos es la realizada por Córdova y Oña (1984), en su obra *Cancionero infantil español*. Ofrece una clasificación basada en las funciones de las canciones:

1. Bailes de corro cantados con mímica.
2. Cantos de corro con mímica.
3. Canciones de corro.
4. Romances cantados.
5. Cantos de cuerda.
6. Cantos de cuerda con dobles.
7. Cantos usados para cuerda y corro.
8. Juegos infantiles cantados.

9. Cantos de cuna.

10. Villancicos infantiles.

11. Cánones cantados.

12. Entretenimientos cantados.

Se pueden seguir otro criterio de clasificación, fundamentado en la sucesión de los acontecimientos que tienen lugar en el transcurso del ciclo del año, como los expuestos y seguidos en el inventario de los principales géneros cancionísticos recogidos en el *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, vol.1, (p. 43) y posteriormente explicados por Crivillé y Bargalló (pp. 126 y 127)

CICLO DE NAVIDAD

- Rondas de Nochebuena, aguinaldos y villancicos: Actualmente se entiende por villancico toda canción del folklore tradicional, de carácter pastoril, que canta el pueblo en tiempo navideño. Esta definición ha dado lugar al desarrollo de instituciones y organizaciones en las localidades. (p. 127)

A continuación podemos observar el villancico popular “En Belén tocan a fuego”, como ejemplo de las canciones del ciclo de Navidad. Nótese además que hay un contraste entre estrofas y estribillo, que induce a que se preste a alternar solo y coro:

Villancico popular de Burgos

En Be - lén to - can a fue - go del por - tal sa - len las lla - mas, por - que
 5 di - cen que ha - na - ci - do el Re - den - tor de las al - mas. Brin - can y bai - lan los
 10 pe - ces en el rí - o, brin - can y bai - lan de ver a Dios na - ci - do, Brin - can y bai - lan los
 14 pe - ces en el a - gua, brin - can y bai - lan de ver na - ci - da el al ba.

- Romances y canciones narrativas: el romance es la forma por excelencia de la poesía narrativa y tiene sus orígenes en los cantares de gesta. Hay diferentes formas de clasificación de los romances, según se atiende a la clase o condición del poeta o a los asuntos que tratan. La mayoría de los romances permanecen aún vivos en los sectores rurales. Pueden distinguirse dos tipos según las melodías que usan: melodías de carácter recitado, que se mueven por grados conjuntos o pequeños intervalos, y aquellas que tienen una melodía más evolucionada, con intervalos más amplios. (p. 131)

¿Dónde vas Alfonso XII?

Popular

¿Dón - de vas Al - fon - so Do - ce, dón - de vas tú por a -
 Pues Mer - ce - des ya sea muer - to, yo su en - tie - rro pa - sar
 Su ca - be - llo era de se - da y su ca - ra de mar -
 La lle - va - ban cua - tro du - ques, ca - ba - lle - ros, más de

5 hí? Vo - y en bus - ca de Mer - ce - des que ayer tar - de no la vi.
 vi. Las se - ña - les que lle - va - ba yo te las voy a de - cir.
 fil. Y el ves - ti - do que lle - va - ba era un ri - co car - me - sí.
 mil. Con ha - cho - nes de o - ro y pla - ta, por las ca - lles de Ma - drid.

- Canciones seriadas y enumerativas: “presentan una sucesión de objetos o ideas que se van enumerando.” (p. 137)

¿Dónde están las llaves? Popular

Dón - de es - tán las lla - ves ma - ta - ri - le ri - le ri - le dón - de es -
 En el fon - do del mar ma - ta - ri - le ri - le ri - le en el
 Quién i - rá a bus - car - las ma - ta - ri - le ri - le ri - le quién i -
 I - rá xx xx xx xx ma - ta - ri - le ri - le ri - le i - rá

6
 tán las lla - ves ma - ta - ri - le ri - le - rón chim pón.
 fon - do del mar ma - ta - ri - le ri - le - rón chim pón.
 rá a bus - car - las ma - ta - ri - le ri - le - rón chim pón.
 xx xx xx xx ma - ta - ri - le ri - le - rón chim pón.

CICLO DE CARNAVAL Y CUARESMA

Infancia

- Canciones de cuna: arrorró, arroló, de cuna, de bressol, lo kantak y añada, son los nombres que toma la canción de cuna en las distintas regiones. Son muy variadas en lo musical. La forma de copla con cuatro o más frases es muy frecuente pero también lo es la que añade un corto estribillo. El ritmo suele ser binario aunque también lo hay ternario. El tempo es lento. (p. 140)

Arrorró

Popular

A - rro - rro mi ni - ño a - rro - rro mi sol a - rro - rro pe - da - zo de mi co - ra - zón

- Canciones infantiles: son numerosas las canciones de corro y de comba (en estas últimas las niñas acostumbran a entonar romancillos, narraciones cortas de tema variado). En otras canciones se utilizan incluso algunos pasos de baile. El estilo es sencillo predominando el modo Mayor, la métrica de dos y tres tiempos de combinación simple, y frases regulares y simétricas. (p. 142)

La silla de la reina

Popular

A la si-lla de la rei-na que nun-ca se pei-na, un dí-a se pei-nó y la si-lla se rom-pió

- Canciones de carnaval: “las fiestas de carnaval proceden de las saturnales romanas y son fiestas bulliciosas en las que intervienen personajes ficticios.” (p. 143)

El pelele

Popular extremeña

El pe-le-le, se - ño-res, se ha pe - le-a - do por u - na re - ba - na - da de pan tos - ta -

8

do.

Mocedad

- Rondas de enamorados: constituyen el grupo de repertorio colectivo más numeroso y rico en temas y documentos. Eran las rondas el canto por excelencia de la gente joven y enamorada, pero no se limitaban únicamente a festejar este aspecto amoroso, sino que algunas solemnidades de matiz diverso tenían también sus particulares rondas en las que participaban tanto los hombres como las mujeres. (p. 147)

Carbonerita de Salamanca

Popular de Salamanca

En Sa - la - man - ca ten - go, en Sa - la - man - ca ten - go,
 A - zú - car y ca - ne - la, a - zú - car y ca - ne - la,
 Có - mo quie - res que ten - ga, có - mo quie - res que ten - ga,
 Si soy car - bo - ne - ri - ta, si soy car - bo - ne - ri - ta,

5
 ten ten ten, ten - go sem - bra - do, ten - go sem - bra - do.
 pi pi pi, pi - mien - ta y cla - vo, pi - mien - ta y cla - vo.
 la la la, la ca - ra blan - ca, la ca - ra blan - ca.
 de de de, de Sa - la - man - ca, de Sa - la - man - ca.

- Canciones de quintos: los mozos organizaban grupos días antes de su incorporación a filas y cantando se paseaban rondando por el pueblo. Eran clásicos los convites y los agasajos cuando la comitiva de los jóvenes quintos se personaba en una casa, taberna o posada a fin de cantar sus coplas. (p. 152)

A los Quintos, Madre...

Canción de Quintos. Cancionero de las Montañas

A los quin - tos, ma-dre, los van a lle - var, po- bre ci - tas
 6
 no vias, có- mo llo - ra - rán Las ma-dres son las que su - fren
 13
 que las no- vias no lo sien- ten cua-tro cha- va - les les que- dan
 20
 y con e- llos se di- vier- ten A los quin- tos, ma- dre, los van
 27
 a lle - var po- bre - ci - tas no- vias co- mo llo - ra - rán.

Cuaresma y semana Santa

- Canciones de Cuaresma y semana Santa: la acendrada religiosidad del pueblo español, sentir afianzado popularmente de modo secular, ha procurado un dilatado repertorio de música tradicional, vinculado de manera precisa a los acontecimientos de la tragedia divina. Estas tonadas eran interpretadas por los mozos y mozas de casa en casa, para hacer peticiones cuaresmales. (p. 143)

A continuación observamos una canción típica de las doncellas en Galicia cuando se presentaban el día de pascua, altamente engalanadas para entrar en la iglesia y entregar el ramo al cura párroco en nombre de todos los feligreses.

El Ramo de Pascuas

Popular de Orense

En es - te por - tal es - ta - mos es - tas hu - mil - des don - ce - llas, a - guar - dan do al sa - cris -

6
tan que nos ven - gaa - brir - las puer - tas.

CICLO DE MAYO

- Canciones rogativas: canciones dedicadas preferentemente a la Virgen o a los Santos Patronos de las localidades de donde son propias, para invocar su protección frente a los males que les acarrea la pérdida de las cosechas, los desastres de una peste o la escasez de lluvia. (pp. 157 y 158)

Que llueva, que llueva

Popular

10
Que llue - va, que llue - va, la Vir - gen de la Cue - va, los pa - ja - ri - tos can - tan, las nu - bes se le - van - tan, que

sí que no que cai - ga un cha - pa - rrón, que pron - to gra - nee - tri - go, que lue - go luz - cae - sol.

- Marzas: “canciones costumbrísticas relacionadas con la llegada del mes de marzo, herederas de antiguos ritos en los que se entonaban estas canciones en la última noche de febrero.” (p. 159)

Canción de Marzo

Popular



- Canciones de Mayo: las canciones de celebración del mes de mayo comienzan en el último día de abril. Los mozos rondaban las calles con canciones dirigiéndose al lugar de la celebración donde estaba el árbol, que luego se iba a colocar en un lugar céntrico de la localidad, adornándolo con cintas, flores, etc. (p. 160)

El Mayo...

Cancionero Aragonés

Allegro

A tu puer- tahe - mos lle - ga- do her- mo- so Ma - yo flo - ri- do
pa - ra can- tar es- te Ma- yo se - ño- ra, li - cen- cia pi- do

CICLO DE VERANO

- Pregones: estas cantinelas y melodías, tienen carácter pseudopublicitario y han ocupado un puesto preferente entre las instituciones sociales vinculadas a la música tradicional. La figura del pregonero asalariado, ha permanecido en nuestros pueblos hasta fecha reciente como portavoz de noticias de interés comunitario. (p. 164)

Pregón de San Mateo

Popular de Castellón

A-la - ba³ - do se - a a³ - a el San - tí³ - si - mo

9

Sa³ - cramen - to del al-tar. Se - re - no han da - do las on - ce

The musical score is written in 3/4 time. The first line contains 8 measures of music with lyrics underneath. The second line starts at measure 9 and contains 8 measures of music with lyrics underneath. There are triplets indicated by a '3' over the notes in the first and second lines.

- Canciones de trabajo: canciones tradicionales cantadas para acompañar tareas agrícolas, artesanas y domésticas, que con plena funcionalidad se acomodaban a cualquier tipo de actividad técnica. (p. 166)

La Molinera

Cancionero Valenciano

Allegretto

La mo-lin-ne-ra té bri-als fo-ra-dats, la mo-li-ne-ra té bri-als fo-ra-dats per

9

queel seu no - vio Pe - pe lils ha re - ga - lat. La mo - li - ne - ra, la

15

mo - li - ne - ra, me - ne - a - te con ai - re, co - moe - sa mue - la.

The musical score is written in 2/4 time. It begins with the tempo marking 'Allegretto'. The first line contains 8 measures of music with lyrics underneath. The second line starts at measure 9 and contains 8 measures of music with lyrics underneath. The third line starts at measure 15 and contains 8 measures of music with lyrics underneath.

- Canciones de San Juan: tonadas para acompañar las fiestas y celebraciones populares que suelen mediar entre los días dedicados a los Santos apóstoles Juan y Pedro, herederas de antiguos ritos de purificación que tomaban el fuego como elemento protagonista. (p. 171)

Trébole

Popular

A musical score for the song 'Trébole'. It consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a treble clef. The lyrics are: 'A cortar el tré - bo-le, el tré - bo-le, el tré - bo-le, a cortar el tré - bo-le la no che de San Juan'. The first staff contains six measures, and the second staff starts with a measure rest (7) and continues with three measures.

CICLO DE OTOÑO

- “Alboradas y canciones de Boda: las alboradas se cantan en la madrugada del día de las bodas y se dedican dependiendo de la localidad en cuestión, a los novios y a los padrinos.” (p. 170)
- Canciones religiosas: abunda en España, un dilatado y variado repertorio músico-popular con destino a las diversas celebraciones religiosas como ramos, romerías, exvotos, salves de los auroros, rosarios, alboradas a los santos, cantos de ánimas, gozos... (p. 171)

Ramo

Popular de Cáceres

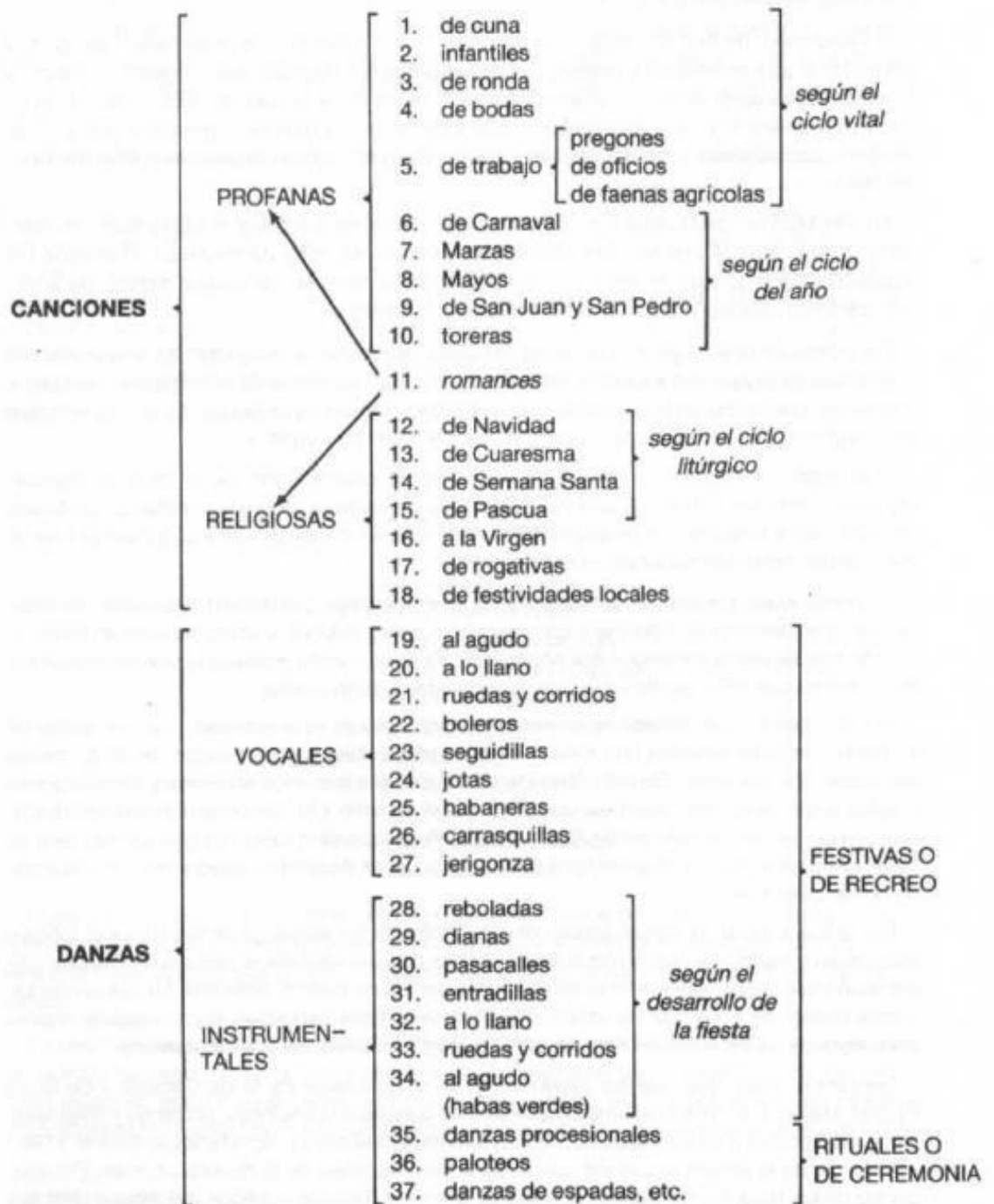
A musical score for the song 'Ramo'. It consists of two staves of music in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a treble clef. The lyrics are: 'Pa - raen-tral en es-te templo, a - a - man-tí - si - mo Je - sús de - vo-tas nos pre-pa-re - mos con la se - ñal de la Cruz.'. The first staff contains eight measures, and the second staff starts with a measure rest (9) and continues with four measures.

CANCIONES VARIAS

- Alalá, Foliada, Cantiga, Asturianadas, Vaqueiradas, Montañesas, Improvisaciones, «Corrandes», «Albáes», «Gloses», «Codolades», Canciones de «Ximbomba», Canciones taurinas, Canciones báquicas, otros temas cancionísticos.

A mayores de la clasificación del cancionero de Madrid, cabe destacar la siguiente clasificación, bastante similar a los anteriores sistemas, y que clasifica la producción folklórica en canciones y danzas principalmente para después enumerar y clasificar conforme a diferentes criterios. Esta tabla de clasificación pertenece a Palacios Garoz (1984), y es la siguiente: (p. 64)

TABLA DE CLASIFICACION DE LA MUSICA POPULAR CASTELLANA



En la investigación de Crivillé i Bargallo (1983, citado en Martín Escobar.1992, p.57) plantea otro criterio de clasificación para catalogar la música infantil en dos grandes grupos: “aquella en la que el niño es receptor y aquella en la que es protagonista”. Martín Escobar (1992) desarrolla así ambos grupos:

CANCIONES EN LAS QUE EL NIÑO ES RECEPTOR

Interpretadas generalmente en el entorno familiar. Se consideran de tal índole las canciones de cuna, los canturreos de madre e hijos y numerosos cantos didácticos, tales como los encantamientos que hacen volar mariposas, enseñar los cuernos al caracol o cantar a la luna... Las más copiosas, más estudiadas y de mayor expresividad melódica son las canciones de cuna. (p. 57)

Nanas y tipos de canciones análogas se reparten por toda nuestra geografía y poseen distintas denominaciones según la región donde se cantan. Como “arrosos” en el interior y zonas meridionales de la Península, “von veri rou” en Mallorca, “de Bressol” en Cataluña, “lo kantak” en el País Vasco. “arrolos” y “añadas” en otros territorios... Todas ellas tienen características comunes que clasificamos a continuación de acuerdo con los siguientes criterios:

- a) Musicales. Contienen muy frecuentemente
 - Ámbitos musicales muy reducidos, incluso muchas veces de 2^a, aunque en ocasiones superen también la 8^a.
 - Melismas (contrario a música silábica) y apoyos de voz.
 - Carecen de acompañamiento.
 - Aire o tempo moderado.
 - Línea sonora ondulante y fluida.
 - Ritmos binarios, como determinado el balanceo de la cuna; sin embargo, abundan a la vez las melodías ternarias, las amalgamas métricas y las libres guiadas sólo por el impulso y la inspiración.
- b) Literarios. Utilizan con bastante regularidad.

- La forma de copla con cuatro o más frases; en ocasiones con un estribillo añadido.
 - Formas reiterativas, pues el elemento de monotonía es propiciatorio del sueño.
 - Formas monosilábicas, del tipo “nan, nan”, “ea, ea”, “ro, ro”, “non, non”, etc.
 - Combinaciones fonéticas de dos sílabas, como “lara”; o de una sola vocal, que puede ser “eh”, “ah”, “oh”.
- c) Psicológicos. Ordinariamente los temas, tiernos y dulces, tan solo contienen una exhortación para que se duerma el niño, aunque también es frecuente el tema del miedo e incluso atemorizar al pequeño si no le llega el sueño.
- d) Sociológicos. Suelen considerarse:
- Íntimamente ligadas a la mujer.
 - Vinculadas a todas las clases sociales sin excepción. (p.57)

CANCIONES EN LAS QUE EL NIÑO ES PROTAGONISTA

Abundantes y variadas, los niños interpretan directamente y son inseparables de sus juegos. Nos referimos a las canciones de columpio, de corro, de comba, de pelota y de baile infantil. Este tipo de canciones tiene unas características musicales que pueden resumirse así (p. 58):

- Predominio del modo mayor, aun que también abunden los esquemas modales
- Métrica regular, en ritmos binarios y ternarios
- Desenvolvimientos melódicos con tendencia al fraseo regular y simétrico
- Aire tranquilo o bien alegre y vivo
- Sobresale la forma estrófica con varias letras, seguida de la binaria en forma de estrofa y estribillo o bien pregunta y respuesta. (p. 58)

El último sistema de clasificación que vamos a tener en cuenta, pertenece a Barrios Manzano (2004), y categoriza los siguientes tres tipos de canciones:

CLASIFICACIÓN GENERAL QUE ENGLOBA LA EXPRESIÓN MUSICAL DE TRADICIÓN ORAL	
DE TIPO FUNCIONAL: Qué, cuándo y con qué motivo se canta	
Según los ciclos de la vida y ritos de paso	<ul style="list-style-type: none"> • De cuna – Infantiles – Quintos – Bodas – Difuntos
Según el ciclo del año natural: fiestas y trabajos	<ul style="list-style-type: none"> • Otoño – Invierno – Primavera – Verano
Según el ciclo del año litúrgico	<ul style="list-style-type: none"> • Adviento – Navidad – Cuaresma – Semana Santa – Tiempo Ordinario
Rituales	<ul style="list-style-type: none"> • Religiosas – Profanas
Por géneros	<ul style="list-style-type: none"> • Mujeres – Hombres – Ambos
DE TIPO LITERARIO	
	<ul style="list-style-type: none"> • Temática del texto – Texto de recambio – Métrica
DE TIPO ANALÍTICO MUSICAL	
Sistema melódico	<ul style="list-style-type: none"> • Modal / Tonal • Ámbito melódico • Interválica • Variantes melódicas
Ritmo y métrica	<ul style="list-style-type: none"> • Compás <i>Binario – Ternario - Dispare</i>
	<ul style="list-style-type: none"> • Estructuras rítmicas
Género	<ul style="list-style-type: none"> • Formas
	<ul style="list-style-type: none"> • Vocal
	<ul style="list-style-type: none"> • Instrumental
	<ul style="list-style-type: none"> • Tonada de baile <ul style="list-style-type: none"> - Jotas con estribillo - Jotas sin estribillo - Seguidillas - Otros bailes de ritmo ternario - Bailes de ritmo binario
	<ul style="list-style-type: none"> • Tonadas de danza
	<ul style="list-style-type: none"> • Romances y canciones narrativas <ul style="list-style-type: none"> - Romances tradicionales. Estructura simple, música como soporte sonoro - Romances vulgares (conexión música y texto, variantes melódicas) - Romancero de “cordel” - Canciones descriptivas locales - Tonadillas tardías asimiladas

Clasificación de Barrios Manzano (2004)

4.3-LOS INSTRUMENTOS FOLKLORICOS: CLASIFICACIÓN

Parte imprescindible del estudio del folklore, parte del estudio del instrumento musical como objeto etnológico.

Crivillé y Bargalló (1983) cita al etnólogo francés Marcel Mauss, estimado como el fundador de la escuela de etnología francesa, y que narraba en una de sus obras «El instrumento musical es el objeto que, etnológicamente considerado, más ha viajado y más lejos» (p. 335)

El mismo autor continúa desarrollando lo siguiente:

En efecto; desde el arco musical, el litófono o las flautas primitivísimos sonadores a los que se les confiere primacía en cuanto a la antigüedad de los instrumentos se refiere, pasando por los rústicos tambores, sonajas, zumbadores, raspadores, etc., hasta llegar a los generadores de sonido más evolucionados, largo sería el recorrido geográfico que tendríamos que trazar a través de pueblos y culturas para poder seguir paso a paso la génesis y la evolución de los instrumentos musicales. (p. 335)

Corresponde que a la hora de centrarnos en estos instrumentos como originarios de los actuales instrumentos usados en nuestra música tradicional, popular y culta, los clasifiquemos.

Previo a entrar en la clasificación de los instrumentos musicales, conviene realizar un acercamiento a la Organología, que Crivillé y Bargalló (1983) define como el «estudio de los instrumentos musicales y de factura popular» (p. 27)

4.3.1-Clasificación de Hornbostel y Sachs

Dentro de la organología moderna, ha habido diversas propuestas a la hora de clasificar los instrumentos musicales, siendo quizás la que más aceptación ha recibido la establecida por Hornbostel y Sachs en 1914. Crivillé i Bargalló (1983) describe así este sistema de clasificación:

Dichos autores sistematizaron la catalogación de los instrumentos de música basando sus principios en fenómenos de tipo acústico y dividiendo tal clasificación en cuatro grandes grupos o categorías de instrumentos: IDIÓFONOS (que suenan por si mismos), MEMBRANÓFONOS (a base de membranas sonoras), CORDÓFONOS (cuerdas puestas en vibración) y AERÓFONOS (que producen sonidos gracias al aire insuflado en ellos), las cuales se pormenorizan en subgrupos y nuevos apartados. (p. 337)

A continuación desglosamos la clasificación de Hornbostel y Sachs:

- **Idiófonos:**

Son aquellos instrumentos que suenan mediante la vibración de ellos mismos y de su material. Se pueden agrupar en las siguientes categorías:

- Idiófonos percutidos, o de percusión directa: estos instrumentos precisan de ser golpeados con baquetas o mazas. Son tales como: castañuelas, cucharas de madera, palos, almirez, triángulo, carraca, campanas, etc.




Castañuelas	Almirez	Carraca
		

Se ofrece una descripción de las castañuelas, como uno de los instrumentos que más y mejor representan al grupo de los Idiófonos dentro de la organología tradicional española. Díaz (1997) explica lo siguiente:




Son dos tablitas cóncavas, generalmente de pequeño tamaño y sujetas con un cordón, que se manejan con una mano. Suelen fabricarse por parejas, llamándose desde el siglo XVIII macho al par que se toca con la mano izquierda y hembra al par que se

lleva en la derecha. Algunas, por sus grandes dimensiones, se tocan sosteniéndolas bajo la cavidad de la mano; generalmente, sin embargo, se atan al dedo corazón o al pulgar. Casi siempre fue instrumento utilizado por danzantes, fuera en los bailes del medio rural fuera para las danzas escénicas donde se solían llamar castañetas y, a partir del siglo XVIII, palillos.

- Idiófonos frotados: su sonido surge al ser frotados con otro objeto.
Ejemplos de estos instrumentos: huesera, botella de anís, carrañaca, etc.

Huesera	Botella de anís	Carrañaca
		

- Idiófonos sacudidos o de percusión indirecta: para que su sonido se produzca deben ser sacudidos.
Ejemplos de estos instrumentos: sonajas, cascabeles, maracas, etc.




Sonajas	Cascabeles	Maracas
		

- **Membranófonos:**

Pertenecen a este grupo los instrumentos esencialmente constituidos por una membrana o cuero de animal suficientemente curtido y tenso para que al ser percutido directamente con la mano, con una baqueta o al ser frotado produzca sonido. Dentro de los membranófonos encontramos los siguientes subtipos:

- Membranófonos percutido: la membrana es percutida directamente por baquetas, mazas, o con la mano. Son por ejemplo el tambor, el pandero, la pandereta.

Ejemplos de estos instrumentos: tambor, caja, pandereta, pandero, bombo, etc.

Tambor	Pandereta	Pandero
		

De notoria relevancia en este grupo dada su popularidad e importancia son los tambores y panderetas, de los cuales, Crivillé i Bargalló (1983) añade lo siguiente:

En el grupo de los membranófonos, encontramos un instrumento cuya génesis debe buscarse en los albores mismos de la existencia humana. Según parece el Tambor fue uno de los rudimentarios instrumentos que conoció el hombre primitivo. [...] El tambor está íntimamente asociado a los ritos, a la magia y a las leyendas. (pp. 348 y 349).

Las Panderetas están constituidas por un aro de madera al cual está sujeta una membrana de cuero o piel que cubre solamente una de las caras. Generalmente en el aro hay un determinado número de pares de sonajas que suenan al ser golpeado, sacudido o frotado el instrumento. (p. 350)

- Membranófonos frotados: un palo o una cuerda se encuentra en contacto con la membrana, a la cual transmite la vibración producida al friccionar el palo o la cuerda. El ejemplo más claro de este tipo de instrumentos es la zambomba.



Crivillé i Bargalló (1983) ofrece la siguiente descripción acerca de la zambomba:

La Zambomba está constituida por un recipiente cóncavo, que se recubre en su boca con una membrana o piel tensa. Con una caña o palo introducidos en la piel, se producen sonidos indeterminados; estos son obtenidos por el frotamiento de los dedos del ejecutante en la caña humedecida. (p. 351)

- Membranófonos soplados: Estos instrumentos están formados de un tubo resonante que contiene en uno de los extremos, o en una apertura dedicada a tal menester, una membrana, que cuando se sopla emite un sonido al vibrar la misma. Se crea un sonido distorsionado que puede ser afinado mediante la posición vocal del músico. Un ejemplo de este tipo de instrumentos es el mirlitón, o turuta.








- **Cordófonos**

El sonido de los cordófonos se obtiene mediante la vibración de cuerdas que se encuentran tensadas sobre una artesa o un marco, y que ganan intensidad por medio de un cuerpo resonante. Las subcategorías de los instrumentos de cuerda atienden a criterios de ejecución:

- Cordófonos frotados: el sonido se produce al hacerse vibrar las cuerdas del instrumento mediante un arco o rueda de vibración.

Ejemplos de estos instrumentos: rabel y zanfona.

Rabel	Zanfona	Violín
		

Díaz (1997) presenta esta descripción del rabel:




Instrumento formado por una caja armónica, un mástil y un clavijero, donde van sujetas de una a cuatro cuerdas de tripa o de crin que se extienden a lo largo de la caja hasta un cordal, normalmente de cuerno. La tapa superior de la caja puede ser de piel, de hojalata o de madera y, a diferencia del violín, la caja no tiene alma (pieza cilíndrica de madera que, sin encolar, une las tapas superior e inferior de aquel instrumento para sostener la tensión de las cuerdas y para darle más volumen). Las cuerdas se tocan con un arco, normalmente corto y curvado, cuyo cordamen está hecho de crines de caballo.

De igual manera, Díaz (1997) describe la zanfona de la siguiente manera:

Un eje, a cuyo extremo va una manivela, atraviesa una caja armónica cuya forma ha variado a lo largo de los siglos y de las modas. Ese eje lleva insertada cerca del manubrio una rueda que roza al mismo tiempo a las cuerdas (generalmente cinco- tres para la melodía y dos bordones-) que van sobre la caja, desde el clavijero al cordal. Las tres cantoras atraviesan un teclado que está sobre la caja armónica y que tiene al menos 21 teclas sobre las que se ejecuta la melodía. Cada tecla lleva tres espadillas que inciden sobre las tres cuerdas al mismo tiempo. El ejecutante puede estar sentado, apoyando la zanfona sobre sus rodillas, o de pie.

- Cordófonos pulsados: son aquellos instrumentos en los que la cuerda entra en vibración al alterarse su posición de reposo mediante los dedos, o con un plectro o púa.

Ejemplos de estos instrumentos: guitarra, laúd, bandurria, etc.

Guitarra	Laúd	Bandurria
		

Sobre la bandurria, Díaz (1997) aporta lo siguiente:

Instrumento dotado de una caja acústica plana, en forma de pera, un mástil y una cabeza en la que va un clavijero con doce cuerdas metálicas agrupadas en seis órdenes. El diapasón que va a lo largo del mástil tiene habitualmente 14 trastes. El intérprete pulsa las cuerdas con un plectro o púa casi siempre entre la boca o tarraja (abertura de forma circular u oblonga practicada en la tapa superior) y el puente. Este está situado

entre la boca y el cordal y sobre él reposan las cuerdas en la parte inferior, haciéndolo sobre la cejuela en la superior para repartir la tensión.

- Cordófonos percutidos: las cuerdas vibran al ser golpeadas por un sistema de martilleo o mediante macillas o baquetas.
Ejemplos de estos instrumentos: piano, salterio, organillo, etc.

Piano	Salterio	Organillo
		

- **Aerófonos:**

El sonido de estos instrumentos musicales se produce por la vibración de una columna de aire originada mediante la insuflación del instrumentista, la acción mecánica de un fuelle, o por la acción del aire libre. Se clasifican en los siguientes subgrupos:

- Aerófonos de bisel con canal: el principio de su sonoridad está basado en dirigir una columna de aire a través de un canal hacia una superficie afilada a bisel.

Ejemplos de estos instrumentos: pito, pito castellano, gaita o flauta de tres agujeros, reclusos, silbato, gaita de odre, etc.

Pito castellano	Flauta de tres agujeros	Gaita de odre
		

Encontramos la siguiente exposición sobre la flauta de tres agujeros de la mano de Díaz (1997):

Un tubo de madera, abierto por un lado y con una embocadura de bisel por el otro, lleva dos agujeros en el extremo de la parte inferior y otro en el extremo contrario (el más cercano a la embocadura) de la parte superior, que se tapan respectivamente con los dedos índice, corazón y anular y con el pulgar. Soplando más o menos fuerte por la embocadura se logra obtener más de dos octavas pues se consigue quintear las notas con la fuerza del soplo. En el dobléz del mismo brazo con que se sostiene la flauta, el intérprete suele colgar un tamboril cuyo parche golpea con una baqueta que empuña con la otra mano.

- Aerófonos de bisel sin canal: el sonido se produce cuando el soplo emitido desde la boca es cortado por un bisel.

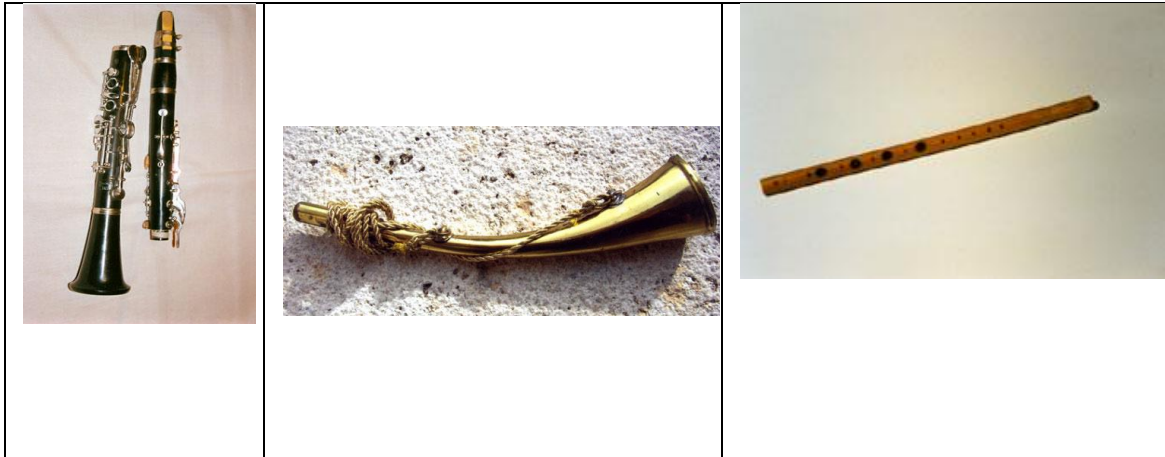
Ejemplos de estos instrumentos: flauta de pan, silbato natural, flauta de caña, etc.

Flauta de pan	Silbato natural	Flauta de caña
		

- Aerófonos de lengüeta o caña simple: en este tipo de instrumentos, el sonido se produce al hacer mediante una columna de aire insuflada por el intérprete, una lengüeta que se encuentra apoyada sobre una boquilla.

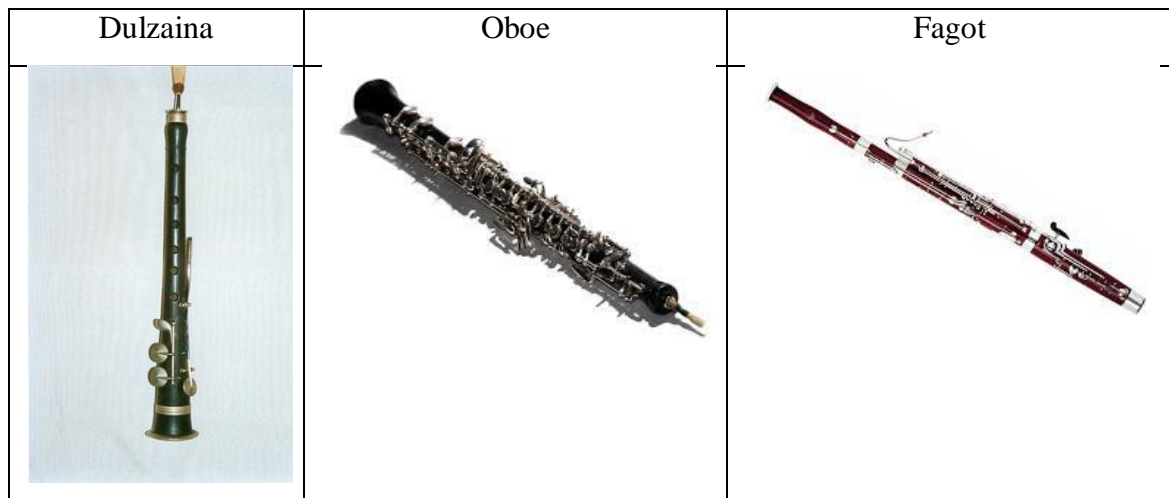
Ejemplos de estos instrumentos: clarinete, saxofón, bocina de pregonero, gaita de caña, etc.

Clarinete	Bocina de pregonero	Gaita de caña
-----------	---------------------	---------------



- Aerófonos de lengüeta o caña doble: este instrumento, cuenta con dos lengüetas o cañas que se encuentran enfrentadas. El intérprete insufla la columna de aire entre ambas cañas a través de los labios, poniendo así ambas en vibración y generando el sonido.

Ejemplos de estos instrumentos: dulzaina, oboe, fagot, etc.




Díaz (1997) presenta así un instrumento tan popular y arraigado en la cultura castellanoleonesa como lo es la dulzaina:

Instrumento formado por un tubo cónico, generalmente de madera, dentro del cual se insufla aire a través de una pipa de doble caña. Dicha pipa está encajada en el extremo más estrecho del tubo gracias a una pieza metálica denominada tudel. La dulzaina tiene siete orificios más el de la octava (a veces dos más que se llaman oídos y que no modifican el sonido) y a partir de la introducción de las llaves en su construcción

por Ángel Velasco a fines del siglo XIX, incorpora un número determinado de ellas según cada constructor o la habilidad del intérprete (entre 1 y 17).

- Aerófonos de boquilla: al contrario que en los anteriores aerófonos, que disponían de un mecanismo que hacía vibrar el aire, en este tipo de instrumentos, es el intérprete el que debe mediante sus labios introducir una corriente vibratoria de aire en el instrumento.

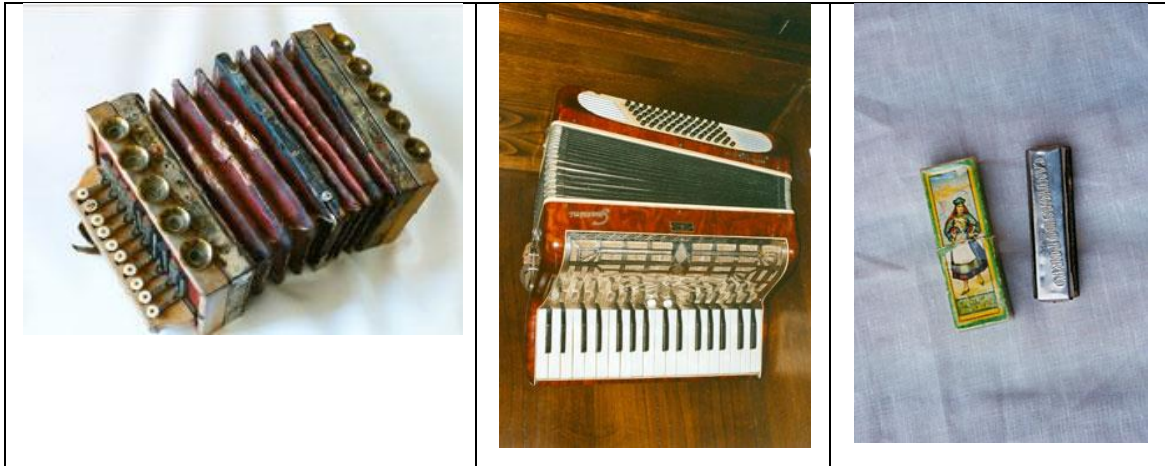
Ejemplos de estos instrumentos: instrumentos de viento metal, cuerno, caracola, etc.

Corneta	Cuerno	Caracola
		

- Aerófonos de lengüeta libre: el sonido de estos instrumentos se origina al hacer vibrar unas lengüetas o láminas que se encuentran alojadas en el interior de una moldura. Al hacerse pasar una corriente a través de la moldura correspondiente, ya sea mediante la insuflación o de forma mecánica, estas lengüetas vibran y provocan el sonido.

Ejemplos de estos instrumentos: acordeón diatónico, acordeón piano, armónica, etc.

Acordeón diatónico	Acordeón piano	Armónica
--------------------	----------------	----------



Díaz (1997) escribe lo siguiente sobre el acordeón:

Un fuelle colocado entre dos cajas herméticas y accionado constantemente por el ejecutante lleva el aire a unas lengüetas interiores que vibran. A ambos lados del instrumento hay botones: los que corresponden a la mano derecha hacen la melodía, mientras que los de la izquierda tocan acordes de acompañamiento. A este tipo de acordeón se le denominó diatónico porque abriendo el fuelle sólo daba las notas de una escala diatónica; la escala cromática se conseguía abriendo y cerrando y combinando adecuadamente los botones.

4.3.2-Clasificación de Joaquín Díaz

A continuación tenemos otra clasificación, que aplica criterios de moda o predominio cultural a la hora de catalogar los instrumentos musicales. Esta categorización pertenece a Joaquín Díaz.

Díaz (2004) justifica así este método de división:

Casi todos los estudios sobre organología suelen comenzar o finalizar con una referencia —en ocasiones ampliada o acomodada— a la clasificación de Sachs y Hornbostel. Tal clasificación, aceptada universalmente, agrupa a los instrumentos por familias (aerófonos, cordófonos, membranófonos e idiófonos) según la fuente productora del sonido. Pese a su utilidad y amplitud, ya que permite incluir en ella todos los tipos de instrumentos gracias a una serie de subclasificaciones, es insuficiente cuando se pretende abordar algún aspecto antropológico o sociológico de la música y su

ejecución. La división de Sachs debería ir acompañada, por ejemplo, de alguna indicación acerca de la importancia que cada instrumento de los descritos y clasificados tiene en la comunidad en que está implantado.

De esta forma, el etnólogo clasifica los instrumentos como: instrumentos dominantes, instrumentos de acompañamiento e instrumentos menores.

- **Instrumentos dominantes**

Díaz (2004) argumenta lo siguiente:

Los instrumentos dominantes podrían ser aquellos cuyo uso viene determinado, bien por la tradición, bien por la novedad; cabría hablar, a modo de ejemplo, de la dulzaina en amplias zonas de Castilla, de la flauta de tres agujeros en extensas áreas del antiguo reino de León, de la gralla en Cataluña y de la gaita de odre en numerosas áreas de la Península Ibérica. Sin embargo, este predominio actual no ha sido siempre tan nítido: documentación existente en libros de cofradías y cuentas de fábrica demuestra, por ejemplo, que la dulzaina se ha superpuesto, tal vez por razones de gusto o comerciales, a la flauta de tres agujeros que era el instrumento preferido en las fiestas de los pueblos hasta la década de los treinta del siglo XIX.

- **Instrumentos de acompañamiento**

Díaz (2004) los introduce de la siguiente forma:

Por lo que respecta a instrumentos de acompañamiento, se podría indicar que siempre van unidos a instrumentos dominantes o a la voz, de modo que, por razones de importancia, ocupan generalmente un segundo plano. Hablamos de la caja, del bombo, de la bandurria, del laúd, de la mandolina (que tuvo también su época dorada en las formaciones rondallísticas de fines del siglo XIX), etc.

- **Instrumentos menores**

En cuanto a los instrumentos menores, esta es la explicación que da Díaz (2004):

Los instrumentos menores son aquellos cuyo uso es circunstancial, ya en el ámbito público ya en el privado o familiar; la carraca, las flautas diversas hechas con corteza de árbol, la zambomba, la sartén, el almirez, la bocina para recoger el ganado y

otros muchos podrían incluirse en este apartado y ser anotados como tales dentro de la clasificación de Sachs y Hornbostel, ya que su ejecución no llevaba aparejada una especialización.

4.4- TRAJES

A la par que la enriquecida cultura de géneros cancionísticos, instrumentos y danzas, propios de las diferentes geografías de España, también en cada territorio se ha desarrollado a lo largo de los años una vestimenta autóctona o regional.

Hoyos Sainz define el traje regional o de comarca afirmando que “Es aquel que trasciende, que representa a una comunidad y que no cambia a lo largo del tiempo, como la comunidad que lo porta.” (Hoyos Sainz, 1985, p. 522)

Díaz (1982) arroja la siguiente información sobre las vestimentas autóctonas:

Entre las costumbres o "constantes" tradicionales que han visto más alterada su función durante los últimos años está la del llamado "traje regional" o indumentaria propia de una comarca. En cualquier zona natural se solían utilizar, según la ocasión lo propiciara, dos clases de vestido: El de fiesta y el de faena o trabajo. En ambos casos, variados detalles y ornamentos servían para identificar el modo de ataviarse con el lugar en que tales adornos eran usados.

Palencia (1926) se refería así a la variedad y riqueza de las indumentarias regionales de España:

Prueba abundante de ello tenemos en el indumento regional. En ningún otro país del mundo ha cristalizado el gusto del traje en forma tan diversa y tan definida como en España. Y el arte del vestido, aun antojándose a primera visa de importancia menguada, tiene en realidad honda trascendencia, ya que no es sólo expresión prístina de la sensibilidad artística de un pueblo, y como tal, base de sus futuras doctrinas estéticas, sino una demostración palpitante y rotunda de su personalidad . (pp. 9 y 10)

Los trajes son además una muestra de la expresión artística como desarrolla Palencia (1926):

El traje popular, con las danzas, la música y la cerámica, fueron las primeras manifestaciones del sentir en materias de belleza y punto de partida de posteriores realizaciones estéticas. Así, pues, es de sumo interés su estudio; más aún, quizá nos halláramos mejor dotados para amar y comprender las bellas artes si iniciáramos nuestra preparación con un estudio siquiera leve, de esas rudimentarias manifestaciones de arte primitivo. (pp. 10 y 11)

4.4.1-Componentes comunes

Conviene advertir que ciertos componentes del indumento nacional han sido adoptados indistintamente por los habitantes de zonas diversas; otros son exclusivos de la vestimenta de una sola región. Según Palencia (1926) estos son los componentes comunes que podemos encontrar a lo largo de todo el territorio:

- Pañuelo de seda

Entre los primeros cuéntase el pañuelo de seda, utilizado por los habitantes de casi todas las provincias españolas; pero de forma muy distinta: ciñendo unas veces la cabeza, otras el cuello, y dentro de esta referencia, colocándose de manera muy diversa. (p. 14)

- La peina o peineta

Otro elemento que, en diversas formas, acompaña al traje popular es la peina, adorno de cabeza cuyo origen pretenden derivar de una modalidad antiquísima, fundándose, para apoyar su teoría, en que dentro de una tumba ibérica ha sido hallado, como encuadrando una cabeza femenina, un arco de hierro, indudable sostén de algún arcaico tocado. (p. 14)

- El mantón y la mantilla

El mantón fue, sin duda alguna, en su origen el manto oriental introducido en España en época remotísima, y utilizado aún en su forma primitiva, por nuestras mujeres para el luto religioso.

En cuanto a la mantilla, sabido es que la de encaje es relativamente moderna, adaptada de la de seda, a su vez derivación de la de paño y bayeta, originariamente contracción del antiguo manto. (p. 22)

4.4.2-Trajés particulares de las distintas comunidades autónomas

Palencia (1926) ofrece una detallada descripción de las vestimentas propias de cada territorio, que a continuación resumimos:

- **COMUNIDAD DE MADRID**

La mujer viste una pieza completa de vestido ceñida con volantes en la parte baja, mantón sobre los hombros y pañuelo blanco en la cabeza. Adornan el pañuelo llevando una flor entre este y el peinado.

La vestimenta masculina consta de pantalón oscuro, camisa blanca de cuello alto, chaleco adornado característicamente con un clavel, y pañuelo blanco

- **ANDALUCÍA**

En las mujeres, la vestimenta común es el traje de gitana o flamenca. Consta de un vestido largo, entallado y con volantes en la parte inferior. Completa el traje el mantón y la peineta.

Los hombres visten con pantalón largo, camisa blanca, faja, chaleco y chaquetilla corta. Cierra el conjunto el sombrero cordobés.

- **ARAGÓN**

La mujer vestida de baturra consta de una falda de algodón cubriendo el refajo, delantal sobre la falda, una blusa blanca y un mantón.

El hombre luce pantalón negro corto hasta la rodilla y medias, camisa blanca de cuello alto, faja y chaleco. Viste en la cabeza un pañuelo de cuadros.

- **GALICIA Y ASTURIAS**

Suelen lucir ellos, montera clásica, con borlas hacia la derecha, chaqueta con el cuello levantado, chaleco rojo, calzona de pana azul, abierta en los costados, altas polainas de paño y zapato de cuero.

Las mujeres y muchachas, llevan “mantelo” de paño negro segoviano, refajo encarnado, camisola blanca y los hombros cubiertos por el dengue escarlata. Llevan en la cabeza pañuelo de seda, atado en la lazada arriba, luego de cruzarse sobre la nuca.

- ISLAS BALEARES

El traje más característico de la región es el traje payés, que consta en las mujeres de jubón y faldones con enaguas y miriñaque, luciendo en la cabeza una cofia.

Los hombres visten a elegir pantalones bombachos hasta las rodillas, o bien, pantalón largo blanco. En la parte superior típica faja, camisa blanca, capa y sombrero o pañuelo.

- ISLAS CANARIAS

El traje femenino está compuesto por una blusa blanca, un jubón ya bien de color, ya bien adornado con bordados, falda larga rayada, y un delantal blanco con bordados. Cubren la cabeza con una mantilla.

Los hombres por su parte, visten camisa blanca, cubierta con jubón o chaleco, fajín, pantalón hasta la rodilla y medias.

- CANTABRIA

Ellos visten calzón ajustado, botín y chaqueta de paño pardo, chaqueta de terciopelo labrado, camisa de historiada pechera, y en la cabeza una montera puntiaguda de paño negro y forma cónica.

Las mujeres destacaban sobre el verdor unánime sus sayas de estameña roja, justillo de terciopelo, pañuelo pintarrajeado y camisa blanca de mangas anchas sujetas por un puño bordado.

- CASTILLA LA MANCHA

Las mujeres visten refajo o falda de paño de colores vistosos, corpiño negro, delantal sobre el refajo y mantón.

Los hombres llevan una camisa blanca de cuello alto, chaleco negro, pantalón oscuro por debajo de la rodilla rematado con un abotonado brillante, polainas, chaqueta corta y cinturón. Cubren la cabeza con pañuelo y sombrero.

- EXTREMADURA

En la mujer viste sayas, calzones hasta la rodilla, blusa blanca con remates bordados en los puños, saya de paño, delantal y dengue.

Lucen los hombres pantalón largo de paño negro hasta la rodilla, medias, camisa blanca de lino con manga ancha, fajín rojo y chaleco.

- CATALUÑA

La mujer, viste enaguas, falda y delantal negro. Cubre su parte superior con una camisa blanca y una mantilla sobre los hombros. En la cabeza lleva una redecilla de hilo cubriendo el pelo.

Los hombres por su parte visten camisa blanca, chaleco de terciopelo negro, faja, pantalón de terciopelo y alpargatas de lona con suela de esparto. Llevan sobre la cabeza la barretina, que es un gorro rojo o morado de lana en forma de bolsa.

- LA RIOJA

Los hombres lucen camisa blanca con cintas de colores atadas a los lados, y un pañuelo en el cuello.

La mujer por su parte viste una camisa característica, similar a la del hombre con pantalón corto hasta la rodilla adornada con cintas de colores, y fajín.

- MURCIA

La mujer lleva corpiño, bien un refajo, bien una falda colorida, camisa blanca de lino, manto y delantal.

El hombre viste con camisa blanca, faja roja, chaleco adornado con ricos bordados, calzones, pantalón corto por la rodilla y medias. Calzan alpargatas espardeñas.

- NAVARRA

El montañés navarro utiliza para su traje un pantalón corto y ajustado de paño, lleva abarcas y calcetas, manta de piel y en la cabeza una montera de punta alta.

Las mujeres llevan falda larga, toda ella pegada desde la cintura, camisolín de hilo de mangas voluminosas fruncidas en los puños y cerrada al cuello con un lazo de terciopelo negro y corpiño de paño negro, con vivos rojos, atacado por delante con unos cordones.

- PAÍS VASCO

En las vascongadas, los hombres visten con una chaqueta de paño, chaleco blanco o de color, media, zapatos y polainas negras de paño.

El traje de las mujeres consta de una saya o basquiña de lana negra y una mantilla de lo mismo. Jubón ajustado, un pañuelo rameado al cuello y otro blanco, llamado “sabanilla” cubriendo la cabeza.

4.4.3-Los trajes de Castilla y León

Palencia (1926) tras recoger las particularidades de los diferentes trajes de Castilla y León, los describe de la siguiente manera:

- LEÓN

El traje usual entre esta gente sencilla suele estar confeccionado de géneros fuertes, capaces de protegerlos de la humedad y el frío. El indumento del hombre, consiste en un pantalón estrecho de paño, camisa blanca de cuello levantado, chaleco de pana que llaman “destazado”, chaqueta de mangas cerradas en los puños y polainas con abarcas. La mujer se protegía con una falda apretada de paño rojo o amarillo, orlada de negro, jubón blanco y justillo y una chaqueta de paño negro. (pp. 32 y 33)

Las mujeres y muchachas, llevan “mantelo” de negro paño segoviano, bajo el que asoma el refajo encarnado, sujeto atrás por vibrante lazo o por un broche de plata, según la provincia de donde proceda, cubiertos los hombros por el dengue escarlata, sobre el justillo y la blanca camisola ajustada a los puños por un bordado y en la cabeza el pañuelo de seda, atado en la lazada arriba, luego de cruzarse sobre la nuca. (p. 33)

- SORIA

Muy bello de color y muy señorial, el traje que se viste en Soria, distínguese del de otras provincias por su empaque y armonía. El hombre viste para sus fiestas un traje de terciopelo labrado, de pantalón corto, atado sobre una calceta de historiado punto, chaleco corto, camisa de cuello alto, faja de color, sombrero de terciopelo de alas anchas y calza abarcas. Acompaña a este traje una capa blanquecina de paño, adornada en torno con un fleco. (p. 54)

Es severo el traje de la mujer, compuesto de una falda de merino con franjas de terciopelo negro, gran delantal de seda negra, pañuelo de crespón rameado al talle, gargantilla de coral, y en la cabeza, una mantilla de seda negra orlada de terciopelo, y zapato ajustado negro. (p. 54)

- SALAMANCA

En las distintas zonas de Salamanca hállanse en las costumbres y los trajes diferencias que aumentan la ya abundante colección nacional. En la capital y sus alrededores llámense “charros” y “charras” a los habitantes, a diferencia de los que viven en casas aisladas, denominadas “montaracías”. (p. 62)

Los charros visten camisa de fino lienzo, el pantalón de terciopelo, corto y ajustado, adornado con botones de filigrana de oro o de plata, chaqueta también de terciopelo y con igual adorno, chaleco y faja de seda, y encima de ésta, ancho cinto de cuero; sombrero de alas anchas y copa en punta, guarnecido de borlas. (p. 62)

Ellas, con la donosa saya de paño y forma de campana festoneada al pie y profundamente bordada en lentejuelas, en azabache y a veces con aplicados o con motivos abiertos, cerrada atrás con una gran lazada, lindo zapato escotado, medias blancas, chaqueta de terciopelo negro o grana, delantal de paño o terciopelo bordado, con un volante al pie de seda vibrante, pañuelo al talle de tul bordado en lentejuelas e hilillo de oro, dengue o manteleta bordada y rematada por un festón o un fleco de oro, los cabellos recogidos atrás en una moña atada con una larga cinta tejida en el país y a los lados, en rodetes, ornados en torno con horquillas de filigrana de oro. (pp. 62 y 63)

- ZAMORA

El indumento, si no tan rico como el que se lleva en Salamanca, no desmerece de éste en belleza.

Consiste el de la mujer en una saya muy amplia de paño con bordado abierto, delantal negro, camisola de hilo muy bordada con estambre negro y pañuelo también de hilo, guarnecido en igual forma que la prenda anterior. En algunos pueblos, un delantal de lana a rayas sustituye al negro, añadiéndose al conjunto una enorme faltriquera, jubón de lana y pañuelo de merino estampado, medias blancas y alpargatas. (p. 66)

El indumento del hombre es mucho más sobrio; consiste en un pantalón corto muy ajustado, calceta blanca, de complicado punto, polainas de paño, faja encarnada, chaleco cerrado por botones de plata, camisa blanca de cuello alto y chaqueta, también de cuello alto, y bastante corta. A esto añaden, caso de hacer frío, una manta o capa con capucha. (p. 67)

- ÁVILA

El traje de los avileses participa un poco del carácter del de Salamanca y aunque menos rico que éste, es quizá más animado en color. Consiste, en los hombres, en un sayo de cuero o paño castellano, llamado “el coletto”, que recuerda el que llevaban los soldados en el siglo XV, atacado por delante. Camisa blanca con el cuello bordado, calzas y polainas de paño oscuro, calzón corto y ajustado, de paño o terciopelo negro y rematando el conjunto un sombrero de fieltro negro con alas anchas, un poco vueltas hacia los lados. (p. 70)

La mujer viste saya o “manteo”, generalmente muy hueco, y de bayeta amarilla o roja, guarnecido siempre por debajo de una cinta ancha de terciopelo negro o de color más oscuro que el “manteo”, que llaman “tirana”; un pañuelo festoneado y bordado sobre el jubón, que suele ser de hilo blanco en verano y de paño oscuro en invierno; otro pañuelo de seda y lindo color claro en la cabeza, sin atar las puntas y, encima de todo, un gracioso sombrero de paja con la copa adornada de flores, cintas, letreros y diminutos espejos o trozos de cristal. (p. 71)

- SEGOVIA

Las figuras femeninas, sobre todo inspiran respeto por su majestuoso empaque, tienen casi la severidad de una imagen, de un objeto de culto.

La falda, muy ancha, diríase una peana sobre la que se yergue la silueta envarada, de prestancia un poco artificiosa, prolongada por la montera clásica. Este modelo de traje compónese de falda o manto de paño azul o grana, con galones de plata y franjas de terciopelo, “tiranías”, como las llaman allá, ahuecadas por otras faldas bajas, también de paño, en número extraordinario; se ha dado el caso de llevar hasta catorce, todas de colores distintos. Jubón de terciopelo negro, colocado encima de la falda y dejando entrever el pechero de la camisa, de hilo, adornada con bordados “acorchados” en hilo negro. Las mangas del jubón bastante cortas, van guarnecidas de galones de plata y pequeños botones de lo mismo, abiertas en la sangría y prendidas desde luego con un lazo de floreado diseño, como el de la castaña. El delantal es de terciopelo negro, labrado. (pp. 74 y 75)

El indumento del hombre recuerda al del siglo XV: calzón corto, de paño o terciopelo negro o pardo, botines de paño de igual tono, medias blancas y abarcas o polainas de cuero labrado, colete de paño o piel, ceñido con un cinturón ancho de cuero y con una bolsa al lado, y sombrero o montera, bien negra bien de color pardo, en terciopelo o paño, colocada sobre un pañuelo que rodea la cabeza. El colete se sustituye a veces por una chaquetilla corta y oscura, muy adornada con trencillas, debajo de la que asoma la faja o un chaleco de largas puntas. (p. 76)

4.5-BAILES Y DANZAS

El baile y la danza son signos de identidad, tanto personal, como colectivo. Díaz (1998) argumenta lo siguiente:

Se podría apoyar categóricamente la tesis de que la danza y el baile constituyeron a lo largo de la historia una seña inequívoca para identificar o ser identificado. Las razones por las que esto fue así podrían ser abundantes pero vamos a quedarnos con las esenciales:

1. La danza es, desde su origen, un medio de expresión, luego, a través suyo, se puede decir, señalar o transmitir algo.
2. La danza y el baile, sobre todo a partir del último siglo de la Edad Media, son un arte ordenado y como tal sujeto a reglas y normas cuyos esquemas pueden repetirse,

abundando o reiterando en distintas circunstancias el mensaje que se pretende comunicar.

3. Como medio de comunicación poseen un lenguaje propio que permite expresar con precisión los distintos elementos que componen su esencia: Concepto ético o idea, concepto estético o plasticidad, concepto utilitario o función y concepto aparente u ornamento.

Crivillé i Bargalló (1983) al hablar de los Bailes y Danzas de España, enumera así las especies más generalizadas de las principales canciones de baile, bailes y danzas rituales y de diversión. (p. 205)

- **La Jota.**

La jota es una forma músico tradicional de las llamadas fijas y su fisonomía coreográfico-cantable es de las más conocidas en todas las tierras de España. Existen dos grandes grupos de jotas: la aragonesa, que es la más difundida, y la navarra. Esta última presenta un estilo más melismático y libre respecto a la primera que se muestra con gran sobriedad. (p. 205)

- **Las seguidillas y sus derivados.**

Son de origen manchego, pero también tienen gran extensión por la Península: en Andalucía se las llama sevillanas (de tiempo más vivo), en Castilla boleros (de carácter más melódico y ritmo más lento), etc. Son muy antiguas. Constan de 4 partes: introducción (instrumental), salida (cantada, invitación al baile), vuelta (instrumental, derivada de la introducción) y copla (estribillo). (p. 217)

- **El Fandango y sus derivados.**

Dentro de los diversos aires de danza que en España más han proliferado cabe destacar, sin duda alguna, el «Fandango». El «Fandango», según parecer de algunos historiadores de nuestras danzas tradicionales, debía de ser conocido ya a fines del siglo XVII y principios del XVIII. Otros afirman que el fandango es «baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias y que se hacen al son de un tañido muy alegre y festivo», sin concretar fechas en cuanto a su aparición se refiere. (p. 223)

El tipo coreográfico-musical del fandango ha generado otros bailes con él íntimamente emparentados y de similares características. Estos son entre otros, las *Malagueñas*, las *Granadinas*, las *Murcianas*, y los *Fandanguillos*, que se encuentran preferentemente en las localidades de las cuales tomaron su nombre. (p.224)

La forma del fandango consta invariablemente de dos partes. La primera, llamada *Variaciones* o introducción, es instrumental y la integran varias frases rítmicas o melódicas [...] Sigue luego la copla, o parte cantable, que suele repetirse hasta tres veces para dar pié al baile. (p. 224)

- **Bailes y danzas de la zona del Septentrión.**

El panorama de los bailes y danzas que Galicia nos ofrece es amplio y variado. Muñeiras, Riberiranas, Maneos, Fandangos, Ruas y Ruadas, Foliadas, Pandeiradas, Jotas, Carballesas, etc., completan un escaparate de formas coreográficas, un mosaico de motivos y maneras de manifestarse mediante el baile y la danza tradicionales. (pp. 227 y 228)

- **Bailes y danzas de la Cornisa Cantábrica y País Vasco y Navarra.**

Los bailes y danzas más representativos de Asturias son: la *Danza Prima*, el *Baile de los pollos*, el *Perlidango*, el *Baile del pandero*, el *Careado*, el *Saltón*, el *Pericote*, el *Xiringüelu*, el *Rebudixu*, y el *Corri corri*, entre otros. Los bailes asturianos presentan una triple fisionomía: bailes en que intervienen hombre y mujeres, bailes ejecutados por hombres solos y bailes en los que participan únicamente mujeres. (p. 230)

Cuenta el País Vasco con gran cantidad de danzas que pueden catalogarse según su dedicación y contenido en variados apartados. [...] pueden agruparse en tres categorías: *danzas de cortejos*, *danzas de juegos* y *bailes públicos solemnes*. De entre todas, las más típicas y popularizadas son los *zortzicos*, *Aurreskus*, *Ariñ-ariñ*, *Multidantzas*, *Biribilketas* y *Fandangos*. (p. 237)

- **Bailes y danzas de las tierras de Cataluña, Aragón, Levante y Murcia.**

Puede que una de las características principales de los bailes y danzas de Cataluña sea su simplicidad sobria y austera. En los bailes y las danzas tradicionales de Cataluña se dan cita la gracia y el carácter señorial de las danzas de salón y el espíritu ingenuo y

franco del pueblo. Entre estas danzas destacan el *Ball Plà*, la *Gala*, el popular *Hereu Riera*, o el *Contrapàs*. (p. 241)

La *Sardana*, danza circular y en la que hombres y mujeres de no importa la edad ni el número y sin obligatoriedad de formar parejas se enlazan las manos; es un baile abierto en el sentido de que en él puede entrar y salir quien quiera y cuando guste sin que esta aparente falta de rigidez le cause perturbación alguna. Es la danza más representativa de cuantas conoce la tierra catalana y se practica exclusivamente en estas latitudes. (p. 243)

En Aragón encontramos que “la personalidad arrolladora de la jota ha desdibujado, en cierta forma, el panorama real de la tierra aragonesa en cuanto al conocimiento de sus bailes y danzas se refiere” (Crivillé i Bargalló, 1983, p. 247)

Con respecto a esto encontramos que “la música popular del Alto Aragón, aunque participa en cierta manera de las características y personalidad de la jota no deja de pertenecer, por fisonomía y textura, al núcleo musical del norte de España.” (Crivillé i Bargalló, 1983, p. 248)

El repertorio de bailes y danzas es amplio y variado en las tierras valencianas, Recuerdan algunos, los que con otros apelativos se conocen en toda la península, otros, son verdaderamente autóctonos y exhiben cómo no un sello y un carácter muy peculiar. (pp. 248 y 249)

Los bailes y danzas murcianas más auténticos parecen ser los conservados en los alrededores de la capital, en la huerta murciana y la comarca de Lorca. La *Parranda* es el baile más típico de estas tierras. Forman el baile dos parejas, las mozas van provistas de castañuelas. Los bailadores, montera en mano, eligen a una moza para danzar. Si ella nada dice es señal de que acepta la invitación. (p. 250)

- **Bailes y danzas de las tierras de Castilla, León y La Rioja.**

Tradicionales en gran manera de las tierras manchegas son las *seguidillas* anteriormente mencionadas. De igual manera se estiman los *boleros*, los *fandangos* y las *jotas*, géneros que, con mayores o menores transformaciones o aditamentos, están extendidos en la zona. (p. 251)

Las tierras de Castilla la Vieja poseen un amplísimo repertorio musical destinado a los bailes y las danzas. En las noches de invierno solían reunirse los vecinos en una de las casas que estuviera mejor acondicionada para poder bailar y danzar. Durante el tiempo de Cuaresma y Pasión estaba prohibido celebrar estas reuniones; sin embargo, los mozos y rapazas se agrupaban y cogidos de las manos, formaban círculos o danzaban en parejas al son de las tocatas de las *Carrasquillas*, el *Pindongo*, la *Peringosa*, o el *Trepeletré*. (p. 251)

Guardan las gentes de estas tierras como uno de sus bailes más estimados la denominada *Entradilla*. Solían bailar la *Entradilla* los mozos ante el santo patrón del pueblo en el momento en que salía de la iglesia en procesión, también en el conjunto de danzas que se ejecutaban en las celebraciones de bodas. Las melodías acostumbran a ser de extensión considerable y se presenta compaseado en 8/8 y en combinaciones de 3+2+3 ó 3+3+2. Su forma se asemeja a la del rondó clásico y sus frases se comportan y suceden como antecedentes y consecuentes. Obligado en la *Entradilla* es el concurso de la dulzaina y el tamborcillo. (p. 252)

- **Bailes y danzas de las tierras extremeñas.**

Extremadura ha sabido guardar entre sus esencias más queridas gran número de bailes y danzas tradicionales del más autóctono sabor. Los *Sones brincados*, *Sones a lo llana*, el *Pindongo*, el *Perantón*, el baile de la *Pata* o el *Pollo*, así como los bailes de la *Rua*, de la *Zajarrona*, el *Quita y Pon*, el *Cerandeo* o las típicas jotas extrémelas, cual son las del *Candil*, del *Cruzao*, de *Guadalupe*, la jota *Cuadrada*, la de *Montehermoso* o de *Romería*, bien pueden ser exponente del rico abanico coreográfico y musical que Extremadura posee. (pp. 256 y 257)

- **Bailes y danzas de las tierras andaluzas.**

Los bailes favoritos de las tierras andaluzas son evidentemente los que se relacionan con el género flamenco. Pero dentro de la riqueza de bailes y danzas que la música tradicional andaluza nos depara, los tipos coreográficos de aspecto individual o por parejas y los pertenecientes al género flamenco no deben eclipsar a aquellos otros que con marcado sentido ritual el pueblo interpreta comunitariamente en las celebraciones cíclicas, procesiones, alabanzas a los Santos, etc. (p. 259)

Encontramos “Otros bailes y danzas, con incidencia más o menos notoria o nula en el flamenco, son el *Zarandeo*, el *Vito*, la *Chacona*, el *Escarramán*, la *Gamba*, la *Gorróna*, la *Japona* y la *Zarabanda*.” (Crivillé i Bargalló, 1983,p. 260)

- **Bailes y danzas de las islas Baleares y Pitiusas.**

El baile mallorquín actualmente se caracteriza por su gran variedad de formas y maneras, pero pese a esta multiplicidad aparente, que debe buscarse muchas veces a nivel del nombre, las danzas de esta isla podrían agruparse en tres grandes géneros: las *Maitexes*, las *Jotas* y los *Boleros*. (p. 260)

La isla de Menorca presenta un repertorio coreográfico musical de evidente importación peninsular. No obstante la adopción que de algunos tipos se ha hecho, *Jotas*, *Boleros* y *Fandangos*, llamados vernáculamente *fandangueres*, muestran un sabor insular de gran tipismo. (p. 261)

- **Bailes y danzas de las islas Canarias.**

Encontramos que “los bailes propios de las Canarias presentan un carácter confuso sobre su origen entre ibérico y americano, si bien todos están dotados de especiales reminiscencias de ciertos misteriosos dejes de procedencia ancestral.” (Crivillé i Bargalló, 1983, p. 262)

De entre ellos “los hay verdaderamente curiosos y dignos de ser estudiados en su filiación y proceso histórico. Tales son los llamados *Isas*, *Folías*, *Tajaraste*, *Sirinoques*, *Seguidillas*, *Saltonas*, *Malagueñas*, *Tangos* y *Tanguillos*.” (Crivillé i Bargalló, 1983, p. 262)

5-VALOR EDUCATIVO DEL FOLKLORE PARA LA EDUCACIÓN PRIMARIA

Tras todo lo visto, resulta evidente que el folklore supone un recurso excelente para enriquecer la educación musical en las aulas. Encontramos esta afirmación respaldada en diversas investigaciones y trabajos realizados.

A modo introductorio, veremos la siguiente cita de Manzano (2003) que resume la importancia que tiene el folklore en la educación musical del niño:

Que el repertorio infantil contiene, tomado globalmente, un material musical pedagógico eficaz, digámoslo así para entendernos, es más que claro. Cualquier planteamiento pedagógico para el aprendizaje de la entonación, desde la interválica más sencilla hasta la más complicada, y del ritmo, desde las fórmulas más simples hasta las más difíciles, está resuelto ya hace mucho tiempo en el repertorio tradicional infantil. Además, está resuelto con melodías inspiradas, graciosas, ingeniosas, fáciles de aprender, y con una abundancia de ejemplos que permite el recambio constante. La conclusión es más que clara: cualquier pedagogo musical que se precie de tal, y sobre todo cualquier “inventor” de nuevos materiales que prepare, edite y oferte material pedagógico a los enseñantes, tiene que haber leído y analizado antes el cancionero tradicional infantil, cuya eficacia viene de muy atrás. (p. 33)

Arévalo (2009) hace notar el retroceso del folklore dentro del campo de la pedagogía y la didáctica de la música:

A pesar de los esfuerzos de algunas editoriales para la creación y recuperación de repertorio popular e infantil y su adaptación para incluirlo en las diferentes guías didácticas, la realidad es otra bastante distinta y en los últimos años este tipo de música ha sufrido un notable retroceso. (p. 3)

De la misma manera que la mayoría del alumnado considera a la música “culta” como obsoleta y arcaica, muchos desconocen y no encuentran familiaridad en las prácticas de carácter folklórico. Sobre todo debido a los procesos de urbanización y los cambios de mentalidad que la población española ha sufrido en los últimos veinte años. (p. 3)

Puras y Rivas (1996) ofrecen la siguiente definición de didáctica del folklore:

La parte de la Didáctica que se ocupa del estudio y elaboración de teorías práctico-normativo-decisionales sobre la enseñanza del saber popular-tradicional (entendido como se explicó con anterioridad).

Como toda didáctica especial (particular), la Didáctica del Folklore, ha de buscar la explicación y elaboración de una normativa eficaz mediante una adecuada

racionalización de las relaciones-trabajo docente-discente, teniendo como base los contenidos propios del folklore. La racionalización de dichas relaciones docente-discente, implica concebir este trabajo con el carácter de un proceso sistemático que posee tres momentos básicos:

- Programación: diseño anticipatorio sobre folklore.
- Realización: consumación de las estrategias diseñadas por una serie de técnicas y medios-recursos.
- Control o evaluación: como elemento de verificación y feedback, a lo largo de todo el proceso de enseñanza del folklore. (p. 8)

Según Martín Escobar (1992), entre los aspectos más relevantes que encontramos a la hora de hacer una valoración del folklore musical son los siguientes:

- Enseña a comprender y respetar otros estilos de vida
- Ayuda a explicar ciertos comportamientos humanos
- Ayuda a entender más y mejor al hombre en sociedad
- Proporciona un mayor conocimiento de la propia cultura
- Favorece una actitud activa, tanto en el niño como en el adulto
- Es un elemento importante de integración social
- Sirve para mantener vivos modelos de melodías, canciones, danzas e instrumentos, cuyo conocimiento facilita el estudio e interpretación de determinados tipos de Morfología y Organología. (p. 55)

Encontramos de igual manera en el folklore un medio para enriquecer diversos aspectos del proceso pedagógico-musical, pues proporciona entornos que favorecen, entre otros, los siguientes aspectos:

- La educación auditiva

La audición musical es la base y fundamento de la pedagogía musical. Malbrán (1996) la define como:

Modelo múltiple y simultáneo de procesamiento de la información ya que requiere escuchar, formar una representación mental de lo que se está escuchando, predecir cómo

va a continuar el discurso musical y comparar con lo que realmente ocurre mientras se escucha. (p. 68)

Como vemos, el proceso de audición musical, es, aún realizándose de forma automática, un proceso complejo que precisa de diferentes componentes. Citaremos nuevamente a Malbrán (1996), el cual resume en seis, los atributos críticos de la audición musical:

- La audición musical es relacional: se basa en el establecimiento de vinculaciones significativas del discurso musical a las que se accede desde la experimentación concreta con la materia musical y sonora.
- La audición musical es sincrónica: requiere simultáneamente prestar atención al discurso musical, configurar una representación acerca de lo que se está escuchando, y seguir escuchando al mismo tiempo.
- La audición musical es reversible: opera en el tiempo con imágenes en permanentes idas y vueltas en tiempo real, integrando lo que se escucha en el momento con lo inmediato anterior.
- La audición musical es predictiva: nuestra mente tiende a anticipar cómo va a seguir el discurso musical. La confirmación de las hipótesis así generadas o el reemplazo por otras, es un rasgo distintivo de los buenos oyentes.
- La audición musical es acumulativa: utiliza patrones melódicos, rítmicos y armónicos producto de aprendizajes previos.
- La audición musical es jerárquica: en el lenguaje musical procede de la estructura superficial a la profunda. (pp. 67 y 68)

De cara a la educación auditiva del alumno de Educación Primaria, el repertorio folklórico, es un excelente campo de trabajo, pues “es indudable que la música tradicional infantil proporcionó siempre al niño, cuando jugaba, cantaba o se movía a su son, determinantes rítmicos, melódicos y motrices” (Martín Escobar, 1992, p. 56) y es una alternativa excelente a “la música de mero consumo, que carece de la originalidad y frescura de la mayoría de las canciones populares” (Martín Escobar, 1992, p. 56).

Con esta premisa, y sabiendo al repertorio popular infantil, un repertorio hecho por el niño y para el niño, garantizaremos no solo la atención del alumnado, sino también que este, estará escuchando una producción de calidad.

- La educación rítmica

Gainza (1964) afirma lo siguiente en cuanto a las características rítmicas que debe tener la canción infantil:

El ritmo de una canción infantil debe reflejar el ritmo y sentido de las palabras. No se puede forzar el cauce rítmico natural de una melodía tratando de introducir artificialmente un determinado grupo rítmico. Ello restaría fluidez al trozo y volvería más difícil la tarea para el alumno. (p. 119)

Propone para ello el empleo del repertorio popular mediante el siguiente argumento:

Si se examina un buen número de canciones populares infantiles de diversos países, se comprobará que la mayoría de las melodías se desenvuelven dentro de esquemas rítmicos bastante sencillos (en base a negras, blancas y corcheas), las cuales permanecen invariables a lo largo de toda la canción o, al menos, de una buena parte de la misma. (p. 119)

- La educación vocal y el canto

Resulta una fuente casi inagotable de repertorio de alta calidad, facilitando la selección y búsqueda de canciones infantiles. Gainza (1964) hace la siguiente afirmación refiriéndose al cancionero popular infantil:

Allí pueden encontrarse materiales musicales adecuados para las distintas etapas que atraviesa la criatura desde que nace, partiendo de las rimas más sencillas –recitadas, o elaboradas sobre dos o tres sonidos- hasta las expresiones más complejas y depuradas del canto popular, En tales circunstancias es natural que se aspire a basar la educación musical de los niños sobre un material tan valioso y tan profundamente arraigado. (p. 114).

La misma autora, recomienda el repertorio tradicional que de cara a evitar caer en canciones “que vulgares e insulsas, suelen concentrar la más variada gama de lugares comunes poéticos y musicales, giros gastados, carentes de originalidad, que las vuelven insoportables tanto por sus melodías pegadizas como por su ritmo de murga” (Gainza, 1964, p. 114)

- La danza y la expresión corporal

El repertorio tradicional puede servir de base a la hora del desarrollo de la expresión corporal, tanto por su riqueza rítmica, melódica, variedad y en cuanto a que sirve de instrumento socializador. Así lo plasma Martín Escobar (2005):

Entre el movimiento expresivo y la danza existen unos eslabones de gran interés para la Educación Musical, en los que la música tradicional puede servir de hilo conductor. Por añadidura, además del valor educativo y afectivo que entraña, la música tradicional es una forma interesante de acercar a los niños a otras culturas, a través de ese hilo conductor que conforman sus canciones, sus músicas y sus danzas. (p. 125)

El repertorio infantil tradicional, además de estar perfectamente adaptado a los ritmos naturales del niño, “el repertorio tradicional infantil se encuentra repleto de canciones-juego que se acompañan de movimientos naturales y evoluciones coreográficas básicas que, en paralelo, tienen que ver con muchas de nuestras danzas tradicionales” (Martín Escobar, 2005, p. 134).

- La educación instrumental

De cara a la educación instrumental, no solo enriquece el desarrollo de enseñanza interpretativa, gracias a la variedad y riqueza del repertorio tradicional, sino que desde un punto de vista organológico, gran parte de los rudimentarios instrumentos folklóricos, son los que han evolucionado hasta los que hoy en día tenemos, como dice Crivillé i Bargalló (1983):

Los instrumentos usados en nuestra música tradicional y los componentes de la orquesta sinfónica occidental deben sus orígenes a aquellos rudimentarios que se idearon y se ejecutaron, o ejecutan, en las culturas primitivas. Los trazos y las fisionomías inequívocas del Lejano Oriente y de la India, de todo el mundo árabe, sin descuidar las connotaciones netamente sudafricanas, se observan en los instrumentos tradicionales y sinfónicos de la vieja Europa. (pp. 335 y 336)

CONCLUSIONES

La realización de esta revisión bibliográfica me ha brindado la oportunidad de conocer con más profundidad un tema tan amplio como es el tratado a lo largo del trabajo, a pesar de hallarme inmerso en un ambiente muy afín al folklórico, no era consciente de lo superficial que era mi conocimiento sobre la materia hasta que no he empezado a indagar en la variedad de referencias vertidas.

Sin duda la parte más delicada a la hora de hacer el trabajo, ha sido cribar y seleccionar la información que quería incluir. La cantidad de datos valiosos que he encontrado acerca del tema ha hecho que la tarea de lectura y segregación fuese algo ardua, pues en ocasiones me hubiera gustado incluir páginas enteras de libros que desde el punto de vista de los objetivos del trabajo, podrían haberlo enriquecido. Sin embargo estoy bastante satisfecho en cuanto a la información que finalmente figura a lo largo del documento.

Este trabajo, a pesar de estar específicamente diseñado para docentes de música, puede igualmente resultar enriquecedor para cualquier profesional de la educación. Como se ve a lo largo del trabajo, el folklore musical no solo abarca contenidos tratables desde la perspectiva de la educación artística, sino que comprende una gran variedad de contenidos transversales aplicables en la Educación Primaria.

La elaboración del trabajo ha servido para reafirmarme en mi convencimiento de que el folklore musical es un recurso excelente para proporcionar a los alumnos un ambiente enriquecido, que les aporte un punto de vista crítico, desde el que contemplar con otra perspectiva, la producción musical que a diario les bombardea. Uno de los puntos de partida a la hora de elegir el tema, fue la idea de que el repertorio y las costumbres, se encuentran sometidos al igual que las especies a un proceso de selección natural, de forma que aquello que no es bueno acaba desechándose. De esta forma, el material con el que se ha trabajado a lo largo de esta revisión, habría resultado ser el que estaba dotado de calidad suficiente como para garantizar su permanencia. La falta de variedad y calidad de muchos de los despropósitos que escuchamos a diario en medios de difusión, cultural no hace sino que alejar al niño de la música de calidad, que sin duda encontramos dentro del folklore musical.

A la hora de abordar el trabajo la principal limitación que he encontrado ha sido el acceso a parte de la bibliografía de la que me hubiera gustado disponer (este trabajo ha sido realizado durante la pandemia del COVID-19). A pesar de la imposibilidad de acceso a bibliotecas y a material físico, he podido acceder a una vasta cantidad de documentos y publicaciones. De esta ingente cantidad de material ha derivado la segunda gran limitación, que ha sido la falta de tiempo para poder leer y empaparme de todos los documentos que me hubiera gustado leer con atención.

Para concluir, el folklore, tanto en su dimensión más englobadora, como en la tratada en este trabajo referente al folklore musical, son de alto valor para la enseñanza en Educación Primaria. Desde el punto de vista del especialista de música, el folklore musical tiene concretamente como ya se ha visto, un grandísimo valor pedagógico, que sin lugar a dudas, es recomendable aplicar dentro del aula de música.

De cara a la implantación del folklore musical en el aula, aquí se ha presentado una breve guía, cuyo contenido completo, desde la base del folklore en sí, hasta los bailes y danzas, pasando por el resto de temas tratados, son adecuados para enseñar y aprender dentro de la etapa de Educación Primaria.

FUTURAS LINEAS DE ESTUDIO E INVESTIGACIÓN

Desde antes de empezar a investigar y a elaborar el trabajo, ya tenía gran interés por el tema, pero gracias a todo lo leído y trabajado, no me cabe duda de que a raíz de esta revisión voy a saber aplicar con mayor fundamento el apartado folklórico dentro de mi desempeño profesional. A mayores, tengo la fortuna de que en Castilla y León disponemos de un gran acervo cultural de esta índole, al cual poder acercar tanto a alumnos, como a profesionales, como a mí mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arévalo, A. (2009). *Importancia del folklore musical como práctica educativa*. Revista electrónica de LEEME, (23).
- Ayats, J. (2000). *Enseñar la música o educar con las músicas*. Barcelona, España: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Barrios, M. P. (2003). *Música popular de tradición oral y aplicación en contextos escolares*. Universidad de Extremadura. Recuperado de http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/intercul/tradicional.pdf
- Chase, G. (1943) *La música de España*. Buenos Aires: Hachette.
- Crivillé i Bargalló, J. (1983). *Historia de la música española: 7.El folklore musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- Díaz, J. (1997). *Los instrumentos musicales: Textos para un cuadernillo que editó El Norte de Castilla*. Fundación Joaquín Díaz. Recuperado de: https://funjdiaz.net/a_articulos2.php?id=20500
- Díaz, J. (2004). *Los instrumentos e instrumentistas populares, organología y vidas de instrumentistas*. Fundación Joaquín Díaz. Recuperado de: https://funjdiaz.net/a_articulos2.php?id=20427
- Hemsy de Gainza (1964). *La iniciación musical en el niño*. Buenos Aires: Ricardi.
- De Hoyos Sainz, L y De Hoyos Sancho, N. (1985). *Manual de Folklore. La vida popular tradicional en España*. Asturias: Istmo.
- Malbrán, S. (1996). *Los atributos de la audición musical: Notas para su descripción*. Eufonía: Didáctica de la música (2), 55-68.
- Manzano, M. (2002). *Texto y melodía en la canción popular tradicional*. León, España.
- Martín, M.J. (1992). *El folklore musical en la enseñanza*. Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado, (13), 53-65.
- Martín, M.J. (2005). *Del movimiento a la danza en la educación musical*. Educatio Siglo XXI, (23), 125-139.
- Palacios, M.A. (1984). *Introducción a la música popular castellana y leonesa*. Burgos: Junta de Castilla y León. art.

- De Palencia, I (1926). *El traje regional de España*. Madrid: Voluntad.
- Puras, J.A. y Rivas, M.T. (1996). *Didáctica del folklore (50)*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- Real Academia Española de la Lengua (2014). *Diccionario de la lengua española (23ª edición)*