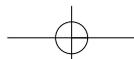
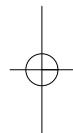
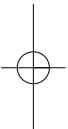


Un Cancioneru asturianu pal sieglu XXI

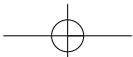
Un Cancionero asturiano para el siglo XXI





© De esta edición: ANDANTE Producciones Culturales, S.L.
© Textos: sus autores.

- Depósito legal: M-40844-2016
- ISBN: 978-84-941886-2-6



Un Cancioneru asturianu pal sieglu XXI

Un Cancionero asturiano para el siglo XXI

JOAQUÍN PIXÁN / ANTONIO GAMONEDA

2016

EQUIPO TÉCNICO Y PRODUCCIÓN

Inxenieru de soníu / Ingeniero de sonido
FERNANDO ARIAS

Transcripción ya igües / Transcripción y arreglos
MANUEL PACHECO

Tornes al Asturianu / Traducciones
BÁRBARA GONZÁLEZ-QUEVEDO PEDRAYES

Pre-maquetación
ANTONIO GAMONEDA

Diseño y maquetación
ÁSTUR PAREDES

Ayudante de producción
EDUARDO COSMEA (MOVUSIC)

Productor
JOAQUIN PÉREZ FUERTES

Editorial
ANDANTE PRODUCCIONES CULTURALES, S.L.

UN CANCIONERU ASTURIANU PAL SIEGLU XXI

UN CANCIONERO ASTURIANO PARA EL SIGLO XXI

Autoría: JOAQUÍN PIXÁN y ANTONIO GAMONEDA

INTÉRPRETES

Presenta y recita
ANTONIO GAMONEDA

Voz solista
JOAQUÍN PIXÁN

Pianu / Piano
MARIO BERNARDO

Chelo
ELENA MIRÓ

Curdión / Acordeón
MARÍA ÁLVAREZ

Flauta
DELIA GUTIÉRREZ

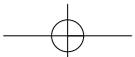
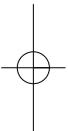
Fagot
IÑAKI SANTIANES

Percusión
FERNANDO ARIAS

Percusión tradicional ya Ixuxús
ISABEL PARRONDO y ROSA CABALLERO

Gaiteros
IÑAKI SANTIANES, OSCAR FERNÁNDEZ, PABLO CARRERA,
VICENTE PRADO "EL PRAVIANU", XUACU AMIEVA

Grupu Vocal
LO NUESO



SUMARIU

LLISTÁU DE CANCIONES CON MENCIÓN DEL SO ORIXE Y/O AUTORÍA, pax. 10
LISTADO DE CANCIONES CON MENCIÓN DE SU ORIGEN Y/O AUTORÍA

INTRODUCCIÓN, *Antonio Gamoneda*, pax. 15

LES MIOS RAZONES NESTI PROYEUTU, *Joaquín Pixán*, pax. 37
MIS RAZONES EN ESTE PROYECTO

LA TRADICIÓN MUSICAL REVITALIZADA, *Ramón Avello*, pax. 43

LOS OTROS INTÉRPRETES, pax. 57

LLETRES DE LES CANCIONES, NOTES Y COMENTARIOS, *Antonio Gamoneda*, pax. 69
LETRAS DE LAS CANCIONES, NOTAS Y COMENTARIOS

PALLABRES D'USU MENOS FRECUENTE INCLUYÍES NESTI CANCIONERU, pax. 111
PALABRAS DE USO MENOS FRECUENTE INCLUIDAS EN ESTE CANCIONERO

AGRADECIMIENTOS, pax. 115

LLISTÁU DE CANCIONES CON MENCIÓN DEL SO ORIXE Y/O AUTORÍA

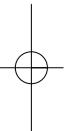
(Nel casu de los autores, a Joaquín Pixán y a Antonio Gamoneda menciónase-yos sólo pola lletra inicial del so apellíu)

1. Suite *del trabayu nel campu*. Nueva como *suit*. Música tradición y P. Montaxe y estribillu G.
2. *Bailín del romeru*. Nueva con base tradicional. Música P. Lletra G. na so mayor parte.
3. *Rosa nevada*. Nueva dafechu. Música P. Lletra G. Estrenu.
4. *Vaqueirada del brincu*. Tradicional l'estribillu. Restu música P. Restu Lletra, G.
5. *Van polos aires*. Nueva dafechu. Música P. Lletra G. Estrenu.
6. *Arrimadín a aquel roble*. Nueva parcial. Música tradicional y P. Lletra tradicional y G.
7. *Ye verdá*. Nueva en bable. Música P. Lletra Federico García Lorca. Torna G. Estrenu.
8. *La boina*. Nueva parcial. Música tradicional y P. Lletra tradicional y G.
9. *La liga verde*. Nueva en bable. Música P. Lletra Ángel González. Torna G. Estrenu.
10. *Al alba*. Id. N'asturianu. Música P. Lletra Ángel González. Torna G. Estrenu.
11. *Les naranxes ya la mar*. Id. n'asturianu. Música P. Lletra Ángel González. Torna G. Estrenu.
12. *Molinera de Santianes*. Nueva parcial. Música tradicional. Lletra tradicional y, en gran parte, G.
13. *Tonada de les tres cintes*. Nueva dafechu. Música P. Lletra G. Estrenu.
14. *Las perendengas*. Nueva parcial. Música P. Lletra tradicional, allongada y retocada por G.
15. *La misa esfarrapada*. Nueva. Música, P. Lletra, romance s. XIV. Remodelación G. Estrenu.
16. *Añada de les tres madres*. Nueva dafechu. Música P. Lletra G. Estrenu
17. *Vengo del rosale*. Lletra Gil Vicente. Torna G. Música P. Estrenu.
18. *Yá non coyeré verbena*. Nueva. Música P. Lletra Lope de Vega. Torna G. Estrenu.
19. *Puertu Ventana*. Nueva parcial. Música tradicional y P. Lletra tradicional y G.
20. *Rosa enramada*. Nueva parcial. Música P. Lletra tradicional y G. Estrenu.
21. *Enantes del día*. Nueva dafechu. Música P. Lletra G. Estrenu.
22. *Les entendeeres*. Nueva parcial. Música tradicional. Lletra tradicional y G.
23. *Pastora la fixera*. Nueva parcial. Música tradicional. Lletra tradicional y G.
24. *Ena fuente del Rosel*. Nueva. Música P. Lletra, canción s. XIV. Torna G. Estrenu.
25. *Por una flor pequeñina*. Nueva. Música P. Lletra tradicional y G. Estrenu.
26. *Carrmateros*. Música y Lletra tradicionales con pequeños cambios na lletra.
27. 28. 29. 30. *Vaqueiras*. Tradicional y P. Lletra con pequeños variantes feches por G.
31. *Pastor ena nueche*. Música tradicional con pequeños cambios. Lletra reescrita por G.
32. *Naide*. Música y lletra tradicionales con pequeños cambios en dambes.
33. *Romance del Conde Niño*. Nueva. Música P. Lletra, romance s. XIII. Torna G. Estrenu.
34. *La Santina minera*. Nueva dafechu. Música P. Lletra G. Estrenu.

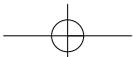
LISTADO DE CANCIONES CON MENCIÓN DE SU ORIGEN Y/O AUTORÍA

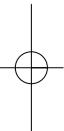
(En el caso de los autores, a Joaquín Pixán y a Antonio Gamoneda se les menciona únicamente por la letra inicial de su apellido)

1. Suite *del trabayu nel campu*. Nueva como *suit*. Música tradición y P. Montaje y estribillo G.
2. *Bailín del romeru*. Nueva con base tradicional. Música P. Letra G. en su mayor parte.
3. *Rosa nevada*. Nueva total. Música P. Letra G. Estreno.
4. *Vaqueirada del brincu*. Tradicional el estribillo. Resto música P. Resto letra, G.
5. *Van polos aires*. Nueva total. Música P. Letra G. Estreno.
6. *Arrimadín a aquel roble*. Nueva parcial. Música tradicional y P. Letra tradicional y G.
7. *Ye verdá*. Nueva en bable. Música P. Letra Federico García Lorca. Traducción G. Estreno.
8. *La boina*. Nueva parcial. Música tradicional y P. Letra tradicional y G.
9. *La liga verde*. Nueva en bable. Música P. Letra Ángel González. Traducción G. Estreno.
10. *Al alba*. Id. en bable. Música P. Letra Ángel González. Traducción G. Estreno.
11. *Les naranxes ya la mar*. Id. en bable. Música P. Letra Ángel González. Traducción G. Estreno.
12. *Molínica de Santianes*. Nueva parcial. Música tradicional. Letra tradicional y, en gran parte, G.
13. *Tonada de les tres cintes*. Nueva total. Música P. Letra G. Estreno.
14. *Las perendengas*. Nueva parcial. Música P. Letra tradicional, prolongada y retocada por G.
15. *La misa esfarrapada*. Nueva. Música, P. Letra, romance s. XIV. Remodelación G. Estreno.
16. *Añada de les tres madres*. Nueva total. Música P. Letra G. Estreno.
17. *Vengo del rosale*. Letra Gil Vicente. Traducción G. Música P. Estreno.
18. *Yá non coyeré verbena*. Nueva. Música P. Letra Lope de Vega. Traducción G. Estreno.
19. *Puertu Ventana*. Nueva parcial. Música tradicional y P. Letra tradicional y G.
20. *Rosa enramada*. Nueva parcial. Música P. Letra tradicional y G. Estreno.
21. *Enantes del día*. Nueva total. Música P. Letra G. Estreno.
22. *Les entendeeres*. Nueva parcial. Música tradicional. Letra tradicional y G.
23. *Pastora la fixera*. Nueva parcial. Música tradicional. Letra tradicional y G.
24. *Ena fuente del Rosel*. Nueva. Música P. Letra, canción s. XIV. Traducción G. Estreno.
25. *Por una flor pequeñina*. Nueva. Música P. Letra tradicional y G. Estreno.
26. *Carrmateros*. Música y Letra tradicionales con pequeños cambios en la letra.
27. 28. 29. 30. *Vaqueiras*. Tradicional y P. Letra con pequeñas variantes hechas por G.
31. *Pastor ena nueche*. Música tradicional con pequeños cambios. Letra reescrita por G.
32. *Naide*. Música y letra tradicionales con pequeños cambios en ambas.
33. *Romance del Conde Niño*. Nueva. Música P. Letra, romance s. XIII. Traducción G. Estreno.
34. *La Santina minera*. Nueva total. Música P. Letra G. Estreno.



Cuando nuna canción se caltién la música o lletra col so orixe na tradición, descríbese, si convién, la participación de Pixán y/o Gamoneda. Si esta participación s'estima igual o superior a la mitada de la extensión de la pieza, la mención sedrá, respetivamente, “Música tradición y P.” o “Lletra tradición y G.”. Si la participación de los mentaos considérase menor que la mitada, la mención sedrá “Música, tradición y (...) P.” o “Lletra tradición y (...) G.”, conseñando de manera curtia'l calter de la participación. Nos casos nos que música o lletra seyan del tou tradicionales, o, pela contra, obra de Pixán o Gamoneda dafechu, especificarás de manera concisa, como tamién cualesquier otra particularidá que nun tea prevista. Esta información respunde a la voluntá d'estremar, con tola aprosimación posible, les llendes ente'l trabayu creativu de los autores y lo que vien de la tradición y la inspiración popular.



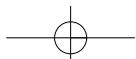
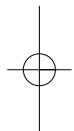


Cuando en una canción se da la permanencia de música o letra que tiene su origen en la tradición, se describe, si procede, la participación de Pixán y/o Gamoneda. Si esta participación se estima igual o superior a la mitad de la extensión de la pieza, la mención será, respectivamente, “Música tradición y P.” o “Letra tradición y G.”. Si la participación de los mencionados se considera menor que la mitad, la mención será “Música, tradición y (...) P.” o “Letra tradición y (...) G.”, especificando brevemente el carácter de la participación. En los casos en que música o letra sean íntegramente tradicionales, o, contrariamente, obra de Pixán o Gamoneda en modo total, se dará cuenta de ello concisa y claramente, así como de cualquiera otra particularidad no prevista en esta nota. Esta información responde a la voluntad de marcar los límites entre el trabajo creativo de autores y lo debido a la tradición y a la inspiración popular.





Antonio Gamoneda



INTRODUCCIÓN

ANTONIO GAMONEDA

*L*os nuestros discos y el so inseparable llibru son soporte d'un trabayu qu'aspira a crear un placer y una emoción de calter estéticu. Dicimos “una emoción” porque'l so conteníu nun ye otru que la música vocal y popular asturiana, les tradicionales asturianaes o tonaes, y éstes tienen un profundu raigañu emocional n'Asturies y non sólo n'Asturies. Esto diríamos, o a lo meyor nun diríamos nada si ésta fuera una grabación más, pero nun ye la nuestra intención y por eso creyemos que convién facer dalgunes alvertencies y esplicaciones.

Nel aniciu, na más curtia y menos documentada primer edición, nomamos al nostru trabayu *Tentativa d'un cancionu asturianu pal sieglu XXI*. Na actual, más desarrollada, suprimimos la pallabra “*Tentativa*”, que sedría redundante y dos “*tentatives*” paécennos demasiaes. Pero queríamos dicir dalgo cola pallabruca y esi “dalgo” caltiénse en buena parte, asina que, con menor timidez que nel primer trance, vamos seguir diciendolo. Vamos dicilo agora mesmo.

Tratábase —y trátase— d'un intentu d'incorporar al Cancioneru asturianu usos arriquecedores, análogos a los de los meyores cancioneros de tolos tiempos y llingües y dalgo desatendíos nel nostru, quiciabes. Queremos incorporar al nostru Cancioneru una voluntá y unes práctiques orientaes a estudiar con munchu cuidáu la calidá de les canciones, tanto tradicionales como nueves, y a remediar dalgunos eventuales daños (non mui graves, que'l Cancioneru tien una relativa buena salú) que nun tienen que prosperar. Asina yera en setiembre del añu 2015 y asina sigue siendo agora. Un agora nel que, ensin abelluganos n'humildaes que nun sedrán del tou sinceres, declaramos que, dentro de les intenciones y los parámetros esbozaos, les nuestres perspectives son más amplies y clares. Simplemente, una valoratible frecuencia de muestres y conciertos y los xuicios de valor especializaos que recibió'l nostru trabayu, son esperiencias y apoyatures que nos permiten permanecer y avanzar nel empeñu con mayor firmeza. Por esto apaez esta segunda entrega, más amplia y con tola documentación, tamién técnica, producida y conveniente a la realidá del trabayu.

Amestábamos y amestamos al títulu “*pal sieglu XXI*”, y esto ye non tantu por razones obvies cronolóxicques como por aludir al calter históricu, y por ello tradicional, que tien el Cancioneru. Esta convicción nuestra nun ye orixinal nin nuestra namás, porque ye tamién de la mayor y meyor parte de los etnomusicólogos que s'esmuelen pola música popular en tol mundu.

Pero convién esplicar un pocu más el nostru intentu y voluntá. Faerémoslo nos párrafos que siguen, destacando con lletra cursiva aquelles anotaciones que, a nuestro mou de ver, necesiten una mayor atención. Entamen equí mesmo les nuestres ringleres de cursiva.

Nuestros discos y su inseparable libro son soporte de un trabajo que aspira a crear un placer y una emoción de carácter estético. Decimos “una emoción” porque su contenido no es otro que la música vocal y popular asturiana, las tradicionales asturianadas o tonadas, y éstas tienen una profunda raíz emocional en Asturias y no sólo en Asturias. Esto diríamos, o quizá no diríamos nada si ésta fuese una grabación más, pero no lo es en nuestra intención y por ello creemos que procede hacer algunas advertencias y explicaciones.

Inicialmente, en su más breve y menos documentada primera edición, dimos en titular a nuestro trabajo *Tentativa de un cancionero asturiano para el siglo XXI*. En la más desarrollada actual, hemos suprimido la palabra “*Tentativa*”, que sería redundancia y dos “*tentativas*” nos parecen demasiadas. Pero algo queríamos decir con la palabreja y ese “algo” permanece en buena parte, así que, con menor timidez que en el primer trance, lo vamos a seguir diciendo. Lo diremos ahora mismo.

Se trataba —y se trata— de un intento de incorporar al Cancionero asturiano usos enriquecedores, análogos a los de los mejores cancioneros de todos los tiempos y lenguas y algo desatendidos en el nuestro, quizá. Queremos incorporar a nuestro Cancionero una voluntad y unas prácticas orientadas a estudiar cuidadosamente la calidad de las canciones, tanto tradicionales como nuevas, y a remediar algunos eventuales daños (no muy graves, que el Cancionero tiene una relativa buena salud) que no deben prosperar. Así era en septiembre del año 2015 y así sigue siendo ahora. Un ahora en el que, sin refugiarnos en humildades que no serían totalmente sinceras, declaramos que, dentro de las intenciones y los parámetros esbozados, nuestras perspectivas son más amplias y claras. Simplemente, una estimable frecuencia de muestras y conciertos y los juicios de valor especializados que nuestro trabajo ha recibido, son experiencias y apoyaturas que nos permiten permanecer y avanzar en el empeño con mayor firmeza. Por esto aparece esta segunda entrega, más amplia y provista de cuanta documentación, incluso técnica, se ha producido y conviene a la realidad del trabajo.

Añadíamos y añadimos al título “*para el siglo XXI*”, y esto es no tanto por obvias razones cronológicas como por aludir al carácter histórico, y por ello tradicional, que el Cancionero tiene. Esta convicción nuestra no es original ni sólo nuestra, que lo es también de la mayor y mejor parte de los etnomusicólogos que se preocupan por la música popular en todo el mundo.

Pero procede explicar un poco más nuestro intento y nuestra voluntad. Lo haremos en los párrafos que siguen, destacando con letra cursiva aquellas anotaciones que, a nuestro juicio, requieren mayor atención. Empiezan aquí mismo nuestros renglones de cursiva.

Tradición nun significa namás pretéritu, vuelta a esi pretéritu o inmovilidad conservadora, que la tradición foi y sigue siendo dinámica, y, por tantu, puede y debe tase nella de forma creativa, progresista, renovadora y actualizadora (tar nel “estremu” delanteru de la tradición, tar na tradición qu’avanza, podríamos dicir), que, nos meyores casos, asina foi siempre, y, si nun fuera asina, la tradición nun esistiría o sedría namás una vieya noción axena a la nuestra vida y a la nuestra sensibilidá.

Entendemos tamién qu’esti tar y avanzar al mesmu tiempu tien que ser ensin ruptures caprichoses, orientaes al éxitu fácil o pocu pensaes. En tolos tiempos y en toles actividaes humanes, estes “llixereces” nun supunxeren enxamás otra cosa qu’experimentalismos estériles y hasta estropiciu de realidaes valioses yá consigües. Asina foi y sigue siendo; afitámoslo convencíos d’ello, y convencíos tamién de que nun somos conservadores —conservadores reaccionarios, entiéndase— nin en rellación cola música nin con nada.

Vamos dar cuenta agora, que ye’l so momentu anque nos prestaría seguir na teoría razonada, de lo que nesti libru y nesta grabación realizamos procurando inxertar esos “usos arriquecedores” mentaos llinies arriba.

Quiciabes ye destacable qu’incluyéramos lletres poétiques hestóricamente relevantes, con autor conocíu o non. Tán Lope de Vega, Gil Vicente y Federico García Lorca, con una canción caún, y Ángel González (el nuestro enxamás escaecíu uvieín al que, *in memoriam*, facemos homenaxe), con tres de los anónimos, rescatamos la prodixosa canción medieval qu’entama “En la fuente del Rosel...” y, tamién medieval, el que dicimos “Romance del Conde Niño”, consagrau por Menéndez Pidal, dentro de la tercera década del sieglu pasáu, en so “Flor nueva de romances viejos”, col títulu de “Amor más poderoso que la muerte”. D’esti extraordinariu romance, nun siendo posible asumilu del tou, garramos los sos doce primeros versos, que presenten cierta unidá. Incluyimos tamién un fragmentu d’otru romance medieval anónimu, nomando a esti fragmentu “La misa esfarrapada”, que Dámaso Alonso, nel so *Cancionero y romancero español*, valora y pondera, situando’l so graciosísimu argumentu nuna “misa en la ermita de San Simón”. Nueve canciones van mencionaes hasta agora con esti valir hestóricu. En tolos casos, la eleición, l’adaptación o fraicionación y la torna son un trabayu fechu por ún de nós, por Antonio Gamoneda concretamente, del que se suel dicir que ye poeta. La composición musical y la so posterior interpretación vocal son de Joaquín Pixán namás, bien conocíu polos más de cuarenta años dedicaos a la música, años vocacional y equilibradamente repartíos ente la que se diz culta y la que se considera popular, qu’en nada s’oponen la una a la otra y puede arriqueceles munchu la so cercanía. Piénsese, por exemplu, en Falla o en Bela Bartok.

Nesti orden de presuntu arriquecimentu del cancioneru, arriesgámonos tamién a inxertar obres completamente nuestres. “Arriesgámonos”, dicimos. Sí, asina ye y asina tien que ser. Yá apuntamos el nuestro deséu de que les nueves canciones seyan *consideraes críticamente*. Pensamos nos musicólogos, nel periodismu especializáu, y tamién na *sensibilidá crítica* de los verdaderos amantes de l’asturianada. Riesgu ante la crítica, entós, pal nuestro casu y pa tolos casos, qu’esti riesgu

Tradición no significa sólo pretérito, regreso a ese pretérito o inmovilidad conservadora, que la tradición ha sido y sigue siendo dinámica, y, por tanto, se puede y se debe estar en ella de manera creativa, progresista, renovadora y actualizadora (estar en el “extremo” delantero de la tradición, estar en la tradición que avanza, podríamos decir), que, en los mejores casos, así ha sido siempre, y, si no hubiera sido así, la tradición no existiría o sería únicamente una vieja noción ajena a nuestra vida y a nuestra sensibilidad.

Entendemos también que este estar y avanzar simultáneamente ha de ser sin rupturas caprichosas, orientadas al éxito fácil o poco pensadas, En todo tiempo y en todas las actividades humanas, estas “ligerezas” no han supuesto nunca otra cosa que estériles experimentalismos y hasta deterioro de realidades valiosas ya conseguidas. Así ha sido y sigue siendo; lo afirmamos convencidos de ello, y convencidos también de que no somos conservadores —conservadores reaccionarios, entiéndase— ni en relación con la música ni en relación con nada.

Vamos a dar cuenta ahora, que es su momento aunque nos gustaría proseguir en la teoría razonada, de lo que en este libro y en esta grabación hemos realizado procurando incorporar esos “usos enriquecedores” mencionados líneas arriba.

Quizá es destacable que hayamos incluido letras poéticas históricamente relevantes, con autor conocido o no. Están Lope de Vega, Gil Vicente y Federico García Lorca, con una canción cada uno, y Ángel González (nuestro añorado overense al que, *in memoriam*, hacemos homenaje), con tres. De los anónimos, hemos rescatado la prodigiosa canción medieval que comienza “En la fuente del Rosel...” y, también medieval, el que decimos “Romance del Conde Niño”, consagrado por Menéndez Pidal, dentro de la tercera década del pasado siglo, en su *Flor nueva de romances viejos*, con el título de “Amor más poderoso que la muerte”. De este genial romance, siendo imposible asumirlo en su totalidad, hemos tomado sus doce primeros versos, que presentan cierta unidad. Incluimos también un fragmento de otro romance medieval anónimo, titulado a este fragmento “La misa esfarrapada”, que Dámaso Alonso, en su *Cancionero y romancero español*, valora y pondera, situando su graciosísimo argumento en una “misa en la ermita de San Simón”. Nueve canciones van mencionadas hasta ahora con este valor histórico. En todos los casos, la elección, la adaptación o fragmentación y la traducción son trabajo realizado por uno de nosotros, por Antonio Gamoneda concretamente, del que suele decirse que es poeta. La composición musical y su posterior interpretación vocal son únicamente de Joaquín Pixán, bien conocido por sus más de cuarenta años dedicados a la música, años vocacional y equilibradamente repartidos entre la que se dice culta y la que se considera popular, que en nada se oponen la una a la otra y en mucho puede enriquecerlas su cercanía. Piénsese, por ejemplo, en Falla o en Bela Bartok.

En este orden de presunto enriquecimiento del cancionero, nos hemos arriesgado también a incorporar obras enteramente nuestras. “Nos hemos arriesgado”, decimos. Sí, así es y así debe ser. Ya hemos apuntado nuestro deseo de que las nuevas canciones sean *consideradas críticamente*. Pensamos en los musicólogos, en el

supón, en ciertu mou, esistencia d'una creatividá y una receptividá estéticamente conscientes y esixentes.

Refiriéndonos a esta aportación, convién anotar que consiste nes canciones “Rosa nevada”, “Enantes del día”, “La Santina minera”, “Tonada de les tres cintes”, “Van polos aires” y “Añada de les tres madres”. Seis canciones. Los responsables únicos de la so lletra y música somos, respetivamente, Gamoneda y Pixán.

Pero vamos volver p'atrás un poco. Vamos volver otra vegada a les llinies nes que manifestamos el nuestro deséu de que se produzan “usos arriquecedores; usos que tán presentes nos meyores cancioneros de tolos tiempos y llingües y dalgo desatendíos nel nuestro, quiciabes”. Más alantre, concretábamos qu'un d'estos usos, ún de los principales, yera la introducción de “lletres poétiques hestóricamente relevantes, con autor conocíu o non”, y, detallando pocu depués los grandes autores y les grandes pieces anónimes que colocábamos nesta edición, nomábamos ente elles el *Romance del Conde Niño*. Paez oportunu, pa siguir llueu razonando, que paremos equí y echemos una güeyada a una muestra (hai munches, pero esti testu d'introducción nun ye un tratáu nin un estudiu total de la canción asturiana); hai munches maestres, decíamos, de lo que nun se tien que facer, del que, pal nuestro mou de ver, ye un seriu error: colocar, por exemplu, llexitimándolu de dalguna manera, esti prodixosu romance nel nuestro repertoriu de cantares a través d'una versión, recoyida en trabayu de campu, qu'estroza la so calidá orixinal. La muestra puede ser la siguiente:

*“Un día por la mañana, / ay, ay, ay, / un día por la mañana / a eso del amanecer,
/ sale el conde Fernandito, / ay, ay, ay, / sale el conde Fernandito / con su caballo a beber”*

*“El conde Fernandito fue'char / su caballo a beber, / mientras el caballo bebe, /
Fernandito echa un cantar”.*

[SILVA ASTURIANA, VI – NUEVA COLECCIÓN DE ROMANCES (1987-1994) – *El (á – 18.3 y 18.4)*. Fundación Menéndez Pidal – Archivu de Música d'Asturies – Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Xixón, 1997].

Copiamos lliteralmente de la espublización y nun la comentamos. Les informantes son dos vieyes de los pueblos Cezana y Meruxa, nel conceyu de Belmonte de Miranda. Pedímos-yos que, anticipando llectura, vayan a la páxina 107 y lleen el nuestro fragmentu del mesmu romance. Creyemos que, contrastando les versiones, sacarán consecuencies en cuantes a lo que pueda ser una captación depurada críticamente.

Nel anterior y yá un pocu alloñáu párrafu de lletra cursiva, declarábamos el nuestro amor y fidelidá al cancioneru tradicional, y el nuestro convencimientu de que la tradición ye, y tien que siguir siendo, dinámica, progresista y arriquecedora de sí mesma. Sigue al párrafu mentáu un relatu resumíu de cómo entendimos esto,

periodismo especializado, y también en la *sensibilidad crítica* de los verdaderos amantes de la asturianada. Riesgo ante la crítica, pues, para nuestro caso y para todos los casos, que este riesgo supone, en cierto modo, existencia de una creatividad y una receptividad estéticamente conscientes y exigentes.

Refiriéndonos a esta aportación, procede anotar que consiste en las canciones “Rosa nevada”, “Enantes del día”, “La Santina minera”, “Tonada de les tres cintes”, “Van polos aires” y “Añada de les tres madres”. Seis canciones. Los responsables únicos de su letra y su música somos, respectivamente, Gamoneda y Pixán.

Pero retornemos un poco. Retornemos otra vez a las líneas en que manifestamos nuestro deseo de que se produzcan “usos enriquecedores; usos que están presentes en los mejores cancioneros de todos los tiempos y lenguas y algo desatendidos en el nuestro, quizá”. Más adelante, concretábamos que uno de estos usos, uno de los principales, era la inclusión de “letras poéticas históricamente relevantes, con autor conocido o no”, y, detallando poco después los grandes autores y las grandes piezas anónimas que colocábamos en esta edición, mencionábamos entre ellas el *Romance del Conde Niño*. Parece oportuno, para seguir luego razonando, que nos detengamos aquí y echemos una ojeada a una muestra (muchas hay, pero este texto preambular no es un tratado ni un estudio exhaustivo de la canción asturiana); muchas muestras hay, decíamos, de lo que no se debe hacer, del que, a nuestro juicio, es un serio error: colocar, por ejemplo, legitimándolo de alguna manera, este prodigioso romance en nuestro repertorio cancioneril mediante una versión, recogida en trabajo de campo, que destroza su calidad original. La muestra puede ser la siguiente:

*“Un día por la mañana, / ay, ay, ay, / un día por la mañana / a eso del amanecer,
/ sale el conde Fernandito, / ay, ay, ay, / sale el conde Fernandito / con su caballo a beber”*

*“El conde Fernandito fue'char / su caballo a beber, / mientras el caballo bebe, /
Fernandito echa un cantar”.*

[SILVA ASTURIANA, VI – NUEVA COLECCIÓN DE ROMANCES (1987-1994) – *El á* – 18.3 y 18.4). Fundación Menéndez Pidal – Archivo de Música de Asturias – Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Gijón, 1997].

Copiamos literalmente de la publicación y no la comentamos. Las informantes son dos ancianas de los pueblos Cezana y Meruxa, en el concejo de Belmonte-Miranda. Les rogamos que, anticipando lectura, vayan a la página 107 y lean nuestro fragmento del mismo romance. Creemos que, contrastando las versiones, sacarán consecuencias sobre lo que una captación críticamente depurada pueda ser.

En el anterior y ya un poco lejano párrafo de letra cursiva, declarábamos nuestro amor y nuestra fidelidad al cancionero tradicional, y nuestro convencimiento de que la tradición es, y debe seguir siendo, dinámica, progresista y enriquecedora de

nel orde de la práutica, pa significar un Cancioneru pensáu pal sieglo XXI. Dalgunes llinies más arriba, referíamonos a “daños” presentes, non graves nin irreparables, pero que tienen que desaparecer porque estéticamente nun tienen valor y porque desconcierten y estorben. Hai pa ello remedios que se pueden practicar, aunque nun sepamos tovía si sedrán positivamente decisivos. Vamos sabelo col tiempu. Dalgo vamos dicir d’estos remedios y vamos dicilo sorrayando tamién con cursiva lo que nos paeza más importante o útil. Podemos facelo refiriéndonos —ye lo más fácil y quiciabes lo más efeutivu— a fechos pocu menos que cotidianos. Vamos ver si’l sistema funciona.

Caúna de les tonaes del Cancioneru asturianu nació, quién sabe cuándo, d’un impulsu que bien pudo ser individual, aque nun ye poco frecuente qu’estos ñacimientos se formen tamién a partir d’un proyeutu grupal. Y ¿ónde? Nel ámbitu rural, inicial y principalmente, aunque nun tardaría l’impulsu n’apaecer tamién n’otros espacios, nel mineru y nel de la ciudá, principalmente. Esta apaición suel ser espontánea, motivada por un ánimu festivu, emocional o direutamente estéticu. Daquién intuye y ordena, quiciabes al mesmo tiempu, nun solu actu creativu, una socesión de pallabres y una melodía; cánta-y les a sí mesmu lentamente, buscando, tamién en sí mesmu dalgo, sabíu o non, que quier espresar. Y ñaz una tonada.

Llueu repítela; repítela pa él mesmu o pa otros; en trabayu (asina lo facien los nuestros padres y les nuestres madres, que cantaben mientres trabayaben, hasta que les emisores entamaron a facelo por ellos), en chigre, en filoriu, en fiestín, añando al neñu (esto siguen faciéndolo les madres, dalgo ye dalgo). Ónde, cuándo y cómo fuera, ye igual. Daquién, depués, oyó la tonada y cantóla tamién, y otros “daquién” socediéronse faciendo lo mesmo. “Pegaba bien”, “prestaba”. Dalgunos camudaron pallabres; otros camudaron la melodía o la “floriaron”. La canción popularizose y entró nel cancioneru.

Pero esos “daquién”, los primeros y los otros, ¿ficeron suya la tonada siempre con bon gustu y bon sentíu? Bien sabemos que non; que non toos —incluyíos dalgunos que tuvieron o tienen voluntá de ser cantantes profesionales— acierten. Nun acertaron y, por embargu, polo que fuera, popularizaron les sos males maneres d’entender aquella asturianada.

Ye entós razonable opinar que les mudances del cancioneru fueron aportaes por dalgunes persones que taben bien dotaes pa facelo y otres que non. Bien dotaos o non pa “pensar” musicalmente o pa pensar la composición poética —sí, poética— de les pallabres, que son, unes y otres —les frases musicales y les poétiques—, les que procuren o nun procuren valor y, diríamos, llexitimidá a les canciones. Sigue siendo razonable, entós, opinar que la continua y diversa actividá de cantar, necesaria pa que’l cancioneru esista y medre, cargólu tamién con pieces estéticamente inertes, nules, y hasta perxudiciales pa la sensibilidá.

Tol mundu tien derechu y llibertá pa cantar lo que quiera y como quiera o como pueda, pero’l **Cancioneru ye un bien patrimonial** (hai que destacar, polo menos una vegada tipográficamente, con fuercia, dalgunes pallabres) y **tien que ser**

sí misma. Sigue a dicho párrafo un abreviado relato de cómo hemos entendido esto, en el orden de la práctica, para significar un Cancionero pensado para el siglo XXI. Algunas líneas más arriba, aludíamos a “daños” presentes, no graves ni irreparables, pero que deben desaparecer porque estéticamente no son válidos y porque desconciertan y estorban. Hay para ello remedios practicables, aunque no sepamos aún si serán positivamente decisivos. Lo sabremos con el tiempo. Algo vamos a decir de estos remedios y vamos a decirlo subrayando también con cursiva lo que más importante o útil nos parezca. Podemos hacerlo refiriéndonos —es lo más fácil y quizá lo más efectivo— a hechos poco menos que cotidianos. Vamos a ver si el sistema funciona.

Cada una de las tonadas del cancionero asturiano nació, quién sabe cuándo, de un impulso que bien pudo ser individual, aunque no es infrecuente que estos nacimientos se produzcan también a partir de un proyecto grupal. Y ¿dónde? En el ámbito rural, inicial y principalmente, aunque no tardaría el impulso en aparecer también en otros espacios, en el minero y en el de la ciudad, principalmente. Esta aparición suele ser espontánea, motivada por un ánimo festivo, emocional o directamente estético. Alguien intuye y ordena, quizá al mismo tiempo, en un solo acto creativo, una sucesión de palabras y una melodía; se las canta a sí mismo lentamente, buscando, también en sí mismo algo, sabido o no, que quiere expresar. Y nace una tonada.

Luego la repite; la repite para él mismo o para otros; en el “trabayu” (así lo hacían nuestros padres y nuestras madres, que cantaban mientras trabajaban, hasta que las emisoras empezaron a hacerlo por ellos), en el “chigre”, en el “filoriu”, en el “fiestín”, “añando” al “neñu” (esto siguen haciéndolo las madres, algo es algo). Dónde, cuándo y cómo fuese, da igual. Alguien, después, oyó la tonada y la cantó también, y otros “alguien” se sucedieron haciendo lo mismo. “Pegaba bien”, “prestaba”. Algunos cambiaron palabras; otros modificaron la melodía o la “floriaron”. La canción se popularizó y entró en el cancionero.

Pero esos “alguien”, los primeros y los otros, ¿hicieron suya la tonada siempre con buen gusto y buen sentido? Bien sabemos que no; que no todos —incluidos algunos que tuvieron o tienen voluntad de ser cantantes profesionales— aciertan. No acertaron y, sin embargo, por lo que fuera, popularizaron su mala manera de entender aquella asturianada.

Es pues razonable opinar que las mudanzas del cancionero han sido aportadas por personas de las que unas estaban bien dotados para hacerlo y otras no. Bien dotados o no para “pensar” musicalmente o para pensar la composición poética —sí, poética— de las palabras, que son, unas y otras —las frases musicales y las poéticas—, las que procuran o no procuran valor y, diríamos, legitimidad a las canciones. Sigue siendo razonable, por tanto, opinar que la continua y diversa actividad de cantar, necesaria para que el cancionero exista y crezca, le ha cargado también con piezas estéticamente inertes, nulas, y hasta dañinas para la sensibilidad.

Todo el mundo tiene derecho y libertad para cantar lo que quiera y como quiera o como pueda, pero el Cancionero es un bien patrimonial y debe ser vigilado y protegido

vixiláu y protexíu críticamente, con bona voluntá, como lo que ye, insistimos, como un bien patrimonial, **como una propiedá de toos y pa toos**.

Dalگو d'esto quisimos facer nosotros. Ponemos un exemplu, un solu exemplu en representación de munchos, de cómo practicamos esa “proteición crítica”; un exemplu que ye tamién una muestra anunciada, y llueu vamos seguir informando y razonando al rodiu de las intenciones del nuestro trabayu. Yá nello, yá nel exemplu, amosamos una canción, cola so lletra tal y como se canta na zona de Cangas del Narcea y n'otres, non poques, zones. Ye como sigue:

*Arrimadín a aquel roble
d'i palabra a una morena.
El roble será testigu
y ella será mio cadena.*

*Torna la gocha, Antona;
tórñala bien tornada.
Tórñala que nun focé
miou pumarada.*

Estes son les dos estrofes que componen, dende fai munchos años, esta canción. Al nuestro entender, puestes estes dos estrofes en dos canciones, la primera sedría mui bona y la segunda aceptable. Xuntes nuna canción, ye la canción entera la que, poles sos propies contradicciones internes —temátiques y de calter sentimental y espositivu— resulta perxudicada hasta facese inaceptable.

Respuéndanse ustedes mesmos, por favor: ¿observen dalguna coherencia, dalguna oportunidá, dalgún sentíu —seya d'orde expresivu, costumbrista, poéticu, etc.— na reunión lliteral d'estes dos estrofes; en reunir una guapa exclamación amorosa y esistencial, cola referencia a un animal namás con valir utilitariu que, amás considérase un animal sucíu, tou ello, amás, ensin nenguna motivación argumental?

Sensu contrario, ¿nun alvierten que nos órdenes mentaos y en cualesquier otru produzse una desagradable rotura? ¿Nun ta claro que la primer estrofa tien una nobleza lírica grande y que ésta destrúise al ser conectada col rudu realismu de la segunda?

Creyemos saber lo que se contestó y que la contestación ye muy paecida, si nun ye la mesma, a la que nosotros nos facemos. El llector puede comparar la canción, “gocha” incluída, cola que, nomándola “*Arrimadín a aquel roble*”, damos nosotros na páxina 78. La comparación supón un exemplu de lo que ye l'usu inadecuáu —nesti casu una reunión desafortunada d'estrofes—, de lo que nun se tien que facer, de lo que convién que seya oxetu de crítica pa que, daquién capacitáu pa facelo, ponga remediú y meyoría nel conxuntu lletrísticu.

Pues d'esti calter y d'otros, más o menos equivalentes (léxicu inadecuáu, incorreición métrica o rítmica, vaciamientu de sentíu, falsedá nel “aire” popular, vulga-

críticamente, con buena voluntad, como lo que es, insistimos, como un bien patrimonial, *como una propiedad de todos y para todos*.

Algo de esto hemos querido hacer nosotros. Ponemos un ejemplo, un solo ejemplo en representación de muchos, de cómo hemos practicado esa “protección crítica”; un ejemplo que es también una muestra anunciada, y luego seguiremos informando y razonando en torno a las intenciones de nuestro trabajo. Ya en ello, ya en el ejemplo, aportamos una canción, *con su letra tal y como se canta en la zona de Cangas de Narcea* y en otras, no pocas, zonas. Es como sigue:

*Arrimadín a aquel roble
dái palabra a una morena.
El roble será testigu
y ella será mio cadena.*

*Torna la gocha, Antona;
tórna la bien tornada.
Tórna la que nun fuece
miou pumarada.*

Estas son las dos estrofas que componen, desde hace muchos años, esta canción. A nuestro entender, puestas estas dos estrofas en dos canciones, la primera sería muy buena y la segunda aceptable. Juntas en una canción, es la canción entera la que, por sus propias contradicciones internas —temáticas y de carácter sentimental y expositivo— resulta perjudicada hasta hacerse inaceptable.

Respóndanse ustedes mismos, por favor: ¿advierten alguna coherencia, alguna oportunidad, algún sentido —sea de orden expresivo, costumbrista, poético etc.— en la reunión literal de estas dos estrofas; en reunir una bella exclamación amorosa y existencial, con la referencia a un animal con mero valor utilitario que, además se considera un animal sucio, todo ello, además, sin ninguna motivación argumental?

Sensu contrario, ¿no advierten que en los órdenes mencionados y en cualquiera otro se produce una desagradable ruptura? ¿No está claro que la primera estrofa tiene una gran nobleza lírica y que ésta se destruye al ser conectada con el rudo realismo de la segunda?

Creemos saber lo que se han contestado y que la contestación es muy parecida, si no es la misma, a la que nosotros nos hacemos. El lector puede comparar la canción, “gocha” incluida, con la que, titulándola “*Arrimadín a aquel roble*”, damos nosotros en la página 78. *La comparación comportará un ejemplo de lo que es el uso inadecuado —en este caso una reunión desafortunada de estrofas—, de lo que no debe hacerse, de lo que conviene que sea objeto de crítica para que, alguien capacitado para hacerlo, ponga remedio y mejoría en el conjunto letrístico.*

Pues de este carácter y de otros, más o menos equivalentes (*léxico inadecuado, incorrección métrica o rítmica, vaciamiento de sentido, falsedad en el “aire” popular, vul-*

ridaes pretencioses d'orixe quiciabes “cultu”, contradicciones testuales que, si impliquen carga poética, anulense ente sí, torpeces na espresividá...), podemos alcontrar de too esto nel nuestru cancioneru, y non pocu. Tamién, en demasiaos casos, les melodíes nun tienen xaciu, son torpes, monótones, inespresives, pocu agradables o, simplemente, probes nos sos conteníos musicales. Insistir nos exemplos llevaríanos al aburrimientu, pero, pa nun pecar por escesu de brevedá, vamos amestar un exemplu más, namás ún. Sedrá, tendrá que ser, namás de la lletra, que nun nos paez mui didáuticu colocar equí una partitura. Vamos buscar l'exemplu, que nun lu tenemos predetermináu. Sedrá fácil la búsca, espero.

Pues non; nun foi fácil. Ye tanta la carga, tan numberoses les recopilaciones en llibros y nes redes, que ye difícil escoyer. Vimos dalgunes lletres mui bones, non poques buenes, munches aceptables y munches, munchísimes inaceptables. Éstes —les inaceptables, les que más nos importen nesti momentu pa los nuestros fines— yerenlo a cuenta d'un o dellos de los defeutos enumeraos, y tamién por otros non pensaos componentes negativos. El trabayu estendióse más de lo previsitu, pero la esperiencia foi interesante. Finalmente, optamos pola vulgaridá (pola vulgaridá d'orixe “cultu”, pensamos cuasi con seguridá; un “escalabru” estéticu que sí teníamos vistu). Por ciertu, la canción, bastante llarga, ta *cuasi* bien metrificada y *cuasi* bien rimada. Esto ye lo que denuncia'l so orixe “cultu”. Polo demás, la vulgaridá ye *rellumantemente* “perfeuta”. Véanse dos “selectes” cuartetes. Y traten, por favor, atendiendo a la so finalidá, de disculpar el nuestru morbu informativu. Van les dos cuartetes:

*Asturias incomparable,
Asturias de mio querer,
yo nun quixera ena vida
dexar de volvete a ver.”*

*Nun hai nada meyor
nel mundo enteru.
Nun hai nada meyor,
por eso la quiero.*

[<http://www.ampe-asturias.com>. CANCIONERU + DE 150 CANCIONES.
Octubre – 2002]

La canción nun tien firma (de lo que nos allegramos sinceramente) y la llingua apaez mínimamente (unes pallabres sí, otres non) nella. Meyor o peor, nun sabemos si por simpatía o por crueldá, completamos esti aspeutu ensin qu'ello meyore —nin empeore— la calidá de la pieza. Los nuestros llectores yá se dieron cuenta de qu'esta lletra, por muncho que pretenda allabar a Asturias, nun tien nada que ver colu que cabe entender, nel so espíritu y na so lliteralidad, como asturiana-

garidades pretenciosas de origen quizá “culto”, contradicciones textuales que, si conllevan carga poética, se anulan entre sí, torpezas en la expresividad...), de todo esto hay en nuestro cancionero, y no poco. También, en demasiados casos, las melodías son triviales, torpes, monótonas, inexpressivas, escasamente agradables o, simplemente, pobres en sus contenidos musicales. Insistir en los ejemplos nos llevaría al aburrimiento, pero, para no pecar por exceso de brevedad, vamos a añadir un ejemplo más, sólo uno. Será, tendrá que ser, sólo de la letra, que no nos parece muy didáctico colocar aquí una partitura. Vamos a buscar el ejemplo, que no lo tenemos predeterminado. Será fácil la búsqueda, espero.

Pues no; no ha sido fácil. Es tanta la carga, tan numerosas las recopilaciones librecas y en las redes, que es difícil elegir. Hemos visto algunas letras muy buenas, no pocas buenas, muchas aceptables y muchas, muchísimas inaceptables. Éstas —las inaceptables, las que más nos importan en este momento para nuestros fines— lo eran a causa de uno o varios de los defectos enumerados, y también a causa de otros impensados componentes negativos. El trabajo se prolongó más de lo previsto, pero la experiencia ha sido interesante. Finalmente, hemos optado por la vulgaridad (por la vulgaridad de origen “culto”, pensamos casi con seguridad; un “descalabro” estético que sí teníamos vislumbrado). Curiosamente, la canción, bastante larga, está *casi* bien metrificada y *casi* bien rimada. Esto es lo que denuncia su origen “culto”. Por lo demás, la vulgaridad es clamorosamente “perfecta”. Véanse dos “selectas” cuartetos. Y traten, por favor, atendiendo a su finalidad, de disculpar nuestro morbo informativo. Van las dos cuartetos:

*Asturias incomparable,
Asturias de mio querer,
yo nun quixera ena vida
dexar de volvete a ver.”*

*Nun hai nada meyor
nel mundo enteru.
Nun hai nada meyor,
por eso la quiero.*

[<http://www.ampe-asturias.com>. CANCIONERO + DE 150 CANCIONES. Octubre - 2002]

La canción no tiene firma (de lo que nos alegramos sinceramente) y la *llingua* aparece mínimamente (unas palabras sí, otras no) en ella. Mejor o peor, no sabemos si por simpatía o por crueldad, hemos completado este aspecto sin que ello mejore —ni empeore— la calidad de la pieza. Nuestros lectores ya se han dado cuenta de que esta letra, por mucho que pretenda alabar a Asturias, no tiene nada que ver con lo que cabe entender, en su espíritu y en su literalidad, como asturia-

da, y que nun hai cancioneru que pueda acoyela como tal. La so descalificación ye, lóxicamente, un actu de saneamientu críticu.

Abandonamos los exemplos negativos; “yá ta bien”; son alleicionadores, pero “yá ta bien”, que nos paez que van tres, polo menos. Pueden bastar pa dexar claro lo que nun se tien que facer.

Siguimos informando sobre'l conteníu del nuestro discu. En nota al pie del llistáu que precede a esti prólogu, damos cuenta de los criterios emplegaos pa calificar de *menor* o de *mayor*, de *relativa a la lletra*, de *relativa a la música* o d'*aplicación a dambes*, caúna de les nuestres intervenciones nes restantes quince canciones (dieciocho en ciertu mou, como vamos ver) de les que tovía nun ficimos nengún comentariu. Toes elles tienen el so orixe na tradición, y toes elles, seya mínima, seya estensa o drástica, sufrieren intervención nuestra. Sobre esti particular, con poques, con moderaes, con numberoses, y hasta con mui numberoses pallabres (siempre decidida, la cantidá de testu, por necesidaes suxetivamente estimaes en cada casu), van tamién notes detallaes al pie de caúna de les lletres de les tonaes, como va poder vese más alantre.

Sabemos mui bien qu'estes intervenciones son materia arriesgada (de mayor riesgu, mui probablemente, que les anteriormente entendíes como *arriesgaes*), que son canciones calteníes y propuestes pola tradición a lo llargo de munchos años, en dalgunos casos. Nun nos disgusta esti riesgu, yá diximos por qué. Vamos llimitanos agora a una curtia agrupación orientativa.

Consideramos qu'hai una intervención *menor*, y hasta *mui menor* na lletra de les canciones tradicionales titulaes *La boina*, *Carromateros* y *Pastor ena nueche* (nesta última foi namás a los efectos de completar la so incompleta y pocu organizada lletra). Na que titulamos *Suite del trabayu nel campu* nun hai nengún cambiú de la so espléndida lliteralidá, pero trátase de cuatro estrofos aisllaes (quiciabes les dos primeres non) nel so orixe, qu'agrupamos y ordenamos precisamente pa que tuvieren calter de *suite*. Consideramos esto como una intervención *menor* anque la función lletrística se tresforme, implícitamente y potenciándose, en mou decisivu. Incorporamos tamién, a los mesmos efeutos, un estribillu que, ésti sí, ésti ye exclusivamente nuestro.

Intervenciones na lletra de tipu claramente *mayor* recayeren sobre les canciones titulaes (quiciabes n'orixe fuera otru'l títulu o nun lu tuvieren) *Rosa enramada*, *Arrimadín a aquel roble*, *Por una flor pequeña*, *Puertu Ventana*, *Les entendeeres*, *Pastora la fixera*, *Las perendengas*, *Molinera de Santianes*, *Vaqueirada del brincu* y *Bailín del romeru*.

Les canciones totalmente nueves y nuestres tán detallaes párrafos arriba.

Son nueves namás en lletra asturiana, con torna fecha por Gamoneda (contando con ayudes de llingüista, que se declararán nos “Agradecimientos”) les canciones *Ena fuente del Rosel* (anónima), *Yá non coyeré verbena* (Lope de Vega), *Vengo del rosale* (Gil Vicente), *Ye verdá* (Federico García Lorca), más *La liga verde*, *Al alba* y *Les naranxes ya la mar* (las tres de Ángel González). Y tienen que considerase

nada, y que no hay Cancionero que pueda acogerla como tal. Su descalificación es, lógicamente, un acto de saneamiento *crítico*.

Abandonamos los ejemplos negativos; “ya está bien”; son aleccionadores, pero “ya está bien”, que nos parece que van tres, por lo menos. Pueden bastar para dejar claro *lo que no debe hacerse*.

Seguimos informando sobre el contenido de nuestro disco. En nota al pie del listado que precede a este preámbulo, damos cuenta de los criterios aplicados para calificar de *menor* o de *mayor*, de *relativa a la letra*, de *relativa a la música* o de *aplicación a ambas*, cada una de nuestras intervenciones en las restantes quince canciones (dieciocho en cierto modo, como veremos) de las que aún no hemos hecho ningún comentario. Todas ellas tienen su origen en la tradición, y todas ellas, sea leve, sea extensa o drástica, han sufrido (?) intervención nuestra. Sobre este particular, con pocas, con moderadas, con numerosas, y hasta con muy numerosas palabras (siempre decidida, la cantidad de texto, por necesidades subjetivamente estimadas en cada caso), van también notas detalladas al pie de cada una de las letras de las tonadas, como podrá verse más adelante.

Sabemos muy bien que *estas intervenciones son materia arriesgada* (de mayor riesgo, muy probablemente, que las anteriormente entendidas como *arriesgadas*), que son canciones sostenidas y propuestas por la tradición durante muchos años, en algunos casos. No nos disgusta este riesgo, ya hemos dicho por qué. Vamos a limitarnos ahora a una sucinta agrupación orientativa.

Estimamos que hay una intervención *menor*, y hasta *muy menor* en la letra de las canciones tradicionales tituladas *La boina*, *Carrromateros* y *Pastor ena nueche* (en ésta última fue sólo a los efectos de completar su incompleta y poco organizada letra). En la que titulamos *Suite del trabayu nel campu* no hay modificación alguna de su magnífica literalidad, pero se trata de cuatro estrofas aisladas (quizá no las dos primeras) en su origen, que hemos agrupado y ordenado precisamente para que tuvieran carácter de *suite*. Consideramos esto como una intervención *menor* aunque la función letrística se transforme, implícitamente y potenciándose, en modo decisivo. Añadimos también, a los mismos efectos, un estribillo que, éste sí, éste es exclusivamente nuestro.

Intervenciones en la letra de tipo claramente *mayor* han recaído sobre las canciones tituladas (quizá en origen fuese otro el título o no lo tuvieran) *Rosa enramada*, *Arrimadín a aquel roble*, *Por una flor pequeñina*, *Puertu Ventana*, *Les entendeerres*, *Pastora la fixera*, *Las perendengas*, *Molinera de Santianes*, *Vaqueirada del bríncu* y *Bailín del romeru*.

Las canciones totalmente nuevas y nuestras están detalladas párrafos arriba.

Son *nuevas únicamente en letra asturiana*, con traducción realizada por Gamoneda (contando con ayudas de lingüista, que se declararán en los “Agradecimientos”) las canciones *Ena fuente del Rosel* (anónima), *Yá nun coyeré verbena* (Lope de Vega), *Vengo del rosale* (Gil Vicente), *Ye verdá* (Federico García Lorca), más *La liga verde*, *Al alba* y *Les naranxes ya la mar* (las tres de Ángel González). Y

tamién nuevos y estrenu en llingua asturiana los romances anónimos y fragmentaos que titulamos *Romance del conde Niño* y *La misa esfarrapada* (el primeru ta rexistráu n'Asturies, pero mui acurtiáu y cuasi imposible de reconocer, como ya vimos), con torna d'Antonio Gamoneda.

En cuantes a la música, caltienen la tradicional les canciones *Arrimadín a aquel roble*, *Puertu Ventana*, *Carrromateros* y *La boina*, (estes cuatro con pequeñes ayudes de Pixán), *Pastor ena nueche* (con dalguna igua tamién de Pixán, determináu polos, n'otru llugar, razonaos, cambios de la lletra) y *Molinera de Santianes*. La *Suite del trabayu nel campu* ye, na so lletra y música, básicamente tradicional, pero con un estribillu amestáu y con “puentes”, nexos y pequeñes mudances decidíes por Pixán, too ello musicalmente necesario precisamente al algamar calter de *suite*.

La música nueva dafechu y creación entera de Pixán correspuende a les canciones *La liga verde*, *Al alba*, *Les naranxes ya la mar* (les tres d'Ángel González), *Ye verdá* (de García Lorca), *Vengo del rosale* (de Gil Vicente), *Yá non coyeré verbena* (de Lope de Vega) y *Ena fuente del Rosel* (anónima); a los romances fragmentaos *La misa esfarrapada* y *Romance del Conde Niño* (dambos anónimos); y a les canciones con lletra de Gamoneda *Rosa nevada*, *Enantes del día*, *La Santina minera*, *Tonada de les tres cintes*, *Van polos aires* y *Añada de les tres madres*.

Hai dalgo que nun diximos tovía; dalgo que namás s'apuntó de manera apenes específica y esplicita, y qu'afecta a los raigaños del nuestru trabayu.

Lo que nosotros ficimos lo meyor que supimos ye (repetímonos pa resumir) crear nosotros mesmos nueves tonaes, camudar o completar otres que, entendemos, necesitaben ser camudaes o completaes y convertir en canciones asturianas lletres que, teniendo'l so orixe n'otres llingües, lo mesmo nel pasáu como contemporánees, paeciéronnos adequaes. Pues bien, lo fecho ye exautamente lo mesmo que se fizo y se fai, enantes agora y siempre, en tolos cancioneros, y ésta ye la única manera de que los cancioneros se caltengan vivos: actualizalos de manera responsable ensin estrozar lo que del so pasáu ye válido y adequao a la sensibilidá actual, nin aquello que, siendo simplemente interesante, lo ye precisamente pol so arcaísmu o pol so valir etnográfico. Nun fuimos, nun quiximos ser, nin marcadamente orixinales nin radicalmente “revolucionarios”. Impusimos llímites y respetámoslos.

Dámonos cuenta de que ya tamos recapitulando y alvertimos tamién de qu'otres puntualizaciones que convién facer tovía nun se ficieren. Sedrá por mieu a que se nos escaeza faceles, porque nun puede tar lloñe'l final d'esta *Introducción* o por cualesquier otra imprecisa alvertencia, quién sabe. El fechu ye qu'agora mesmo, escribiendo esta llinia, somos conscientes d'otres obligaes manifestaciones y vamos a elles.

La primera ye que, a la hora d'escribir n'asturianu, tratamos de siguir criterios postulaos pola Academia de la Llingua Asturiana (nun nos faltaron pa ello notables ayudes, ya ta dicho). Tratamos de siguilos, sí, principalmente no que refier a la normativa ortográfica, pero nun lo ficimos siempre. Casos habrá (na morfoloxía, na construcción sintáctica, na aceición o'l significáu de pallabres, en...) nos

deben considerarse también *nuevos y estreno en lengua asturiana* los romances anónimos y fragmentados que titulamos *Romance del conde Niño* y *La misa esfarrapada* (el primero consta registrado en Asturias, pero muy abreviado y apenas reconocible, como ya hemos visto), con traducción de Antonio Gamoneda.

En cuanto a la música, mantienen la tradicional las canciones *Arrimadín a aquel roble*, *Puertu Ventana*, *Carromateros* y *La boina*, (estas cuatro con breves aportaciones de Pixán), *Pastor ena nueche* (con algún arreglo también de Pixán, determinado por las, en otro lugar, razonadas, modificaciones de la letra) y *Molinera de Santianes*. La *Suit del trabayu nel campu* es, en su letra y su música, básicamente tradicional, pero con un estribillo añadido y con “puentes”, nexos y pequeñas mudanzas decididas por Pixán, todo ello musicalmente necesario precisamente al adquirir carácter de *suite*.

La *música totalmente nueva* y creación entera de Pixán corresponde a las canciones *La liga verde*, *Al alba*, *Les naranxes ya la mar* (las tres de Ángel González), *Ye verdá* (de García Lorca), *Vengo del rosale* (de Gil Vicente), *Yá non coyeré verbena* (de Lope de Vega) y *Ena fuente del Rosel* (anónima); a los romances fragmentados *La misa esfarrapada* y *Romance del Conde Niño* (ambos anónimos); y a las canciones con letra de Gamoneda *Rosa nevada*, *Enantes del día*, *La Santina minera*, *Tonada de les tres cintes*, *Van polos aires* y *Añada de les tres madres*.

Hay algo que tendríamos que haber dicho ya; algo que sólo ha sido sugerido de manera apenas específica y explícita, y que afecta sustancialmente a nuestro trabajo.

Lo que nosotros hemos hecho lo mejor que hemos sabido es (nos repetimos para resumir) crear nosotros mismos nuevas tonadas, modificar o completar otras que, a nuestro entender, necesitaban modificación o compleción y convertir en canciones asturianas letras que, teniendo su origen en otras lenguas, tanto en el pasado como contemporáneas, nos han parecido idóneas. Pues bien, *lo hecho es exactamente lo mismo que se ha hecho y se hace, antes ahora y siempre, en todos los cancioneros, y ésta es la única manera de que los cancioneros permanezcan vivos: actualizarlos de manera responsable sin destrozar lo que de su pasado es válido y adecuado a la sensibilidad actual, ni aquello que, siendo simplemente interesante, lo es precisamente por su arcaísmo o por su valor etnográfico. No hemos sido, no hemos querido ser ni marcadamente originales ni radicalmente “revolucionarios”*. Nos hemos impuesto límites y los hemos respetado.

Nos damos cuenta de que ya estamos recapitulando y advertimos también que otras puntualizaciones que conviene hacer aún no han sido hechas. Será por temor a que se nos olvide hacerlas, porque no puede estar lejos el final de esta Introducción o por cualquiera otra imprecisa advertencia, quién sabe. El hecho es que ahora mismo, escribiendo esta línea, somos conscientes de otras obligadas manifestaciones y vamos a ellas.

La primera es que, a la hora de escribir en *bable*, hemos tratado de seguir criterios postulados por la Academia de la Llingua Asturiana (no nos han faltado

que predominen corrupciones popularizaes, o diferencies determinaes pola zonificación natural d'Asturies y de la so llingua, castellanizaciones espontánees, recuperación de dicires y ritmos arcaicos y... Y, sobre tou, predominaron preferencies personales y suxetives nuestres rellaciones cola fonación y la estética; nun nos da lo mesmo que nuna sola llinia versal apaeza cuatro vegaes un fonema, orixinando una monotonía sensible (por exemplu'l fonema de la **doble "I"**, con o sin puntu intermediu (I.I - II), qu'evitar tal monotonía camudando dos vegaes, por exemplu, el fonema y acudiendo a los de "ch", "ts" o "y", si tenemos una base mínima pa tales alternatives. Son pequeñes llicencies que se toma, si nun hai oxeción del compañeru, ún de nosotros (Gamoneda), que del mesmu calibre o mayor, les toma, mui tranquilamente, cuando escribe en castellanu. Pero nun ye namás l'escritor el que se permite esta interpretación llibertaria de la norma, que tamién lo fai Pixán, el músicu y intérprete. ¿Por qué? Dirélo —dirélo nididamente y con cierta seguridá— aunque nun sepa si Pixán ye mui partidariu d'estes confidencies, qu'a mi nun me les fizo, pero yo sé bien lo que digo, que'l trabayu en común informa más que los propios trabayadores.

El pensamientu de Pixán ye, primordialmente, pensamientu musical, lligáu a y condicionáu por fechos sensibles (musicales, tamién), y nel instante de producirse la fonación, la conducta intelectual y vocal de Pixán atiende automáticamente y enantes qu'a nada, a les sos preferencies sonores, incluyendo n'estes, como ye lóxicu, los fonemes que la pallabra *simplemente falada* lleva consigo. A la so sensibilidá y capacidá d'emisión nun-y ye indiferente que dientro d'una melodía haya un escesu de soníos guturales, cuando, estéticamente, ta necesitando que los haya d'orixe billabial o interdental, por exemplu, y, ensin apenes intervenir la voluntá, puede surdir una mudanza fonética que, en realidá, sedrá una mudanza morfolóxica. Hay nestos accidentes una llexitimación estética, asemeyada y equivalente, de dalgún mou, a la que llexitima les variantes y les improvisaciones nel orde estrictamente musical.

Al escritor de les lletres, seyan de creación propia o tornes —sobre too n'estes, nes tornes— asocéde-y dalgo que nun ye escesivamente distintu; tamién él ta condicionáu por una estética, y tamién por ello pue amosase llingüísticamente mutante y heterodoxu. Ante una clara cacofonía provocada pola torna, ¿nun ye perdonable que cualesquier transcriptor de canciones medianamente sensible la evite con una llixera corrupción fonética o una mudanza morfolóxica?

Puede paecer que paramos muncho nestos "accidentes" formales, pero paeznos que tien interés, polo menos pa nosotros, dexar diches les causes de les que digo "corrupciones", y que nun vienen d'una falta de respetu a la llingua. Per otru llau, estos párrafos son buenos p'alcordase de que, históricamente, la formación dinámica y progresiva de toles llingües consistió, en bona parte, nuna acumulada socesión d'esti tipu de corrupciones.

La segunda declaración ye más importante, paeznos. Entendemos que, oxetivamente, *nosotros solos nun bastamos pa cuidar, protexer, valorar críticamente, depu-*

para ello notables ayudas, ya está dicho). Hemos tratado de seguirlos, sí, principalmente en lo que concierne a la normativa ortográfica, pero no lo habremos hecho siempre. Casos habrá (en la morfología, en la construcción sintáctica, en la acepción o el significado de palabras, en...) en los que primarán corruptelas popularizadas, o diferencias determinadas por la zonificación natural de Asturias y de su lengua, castellanizaciones espontáneas, recuperación de decires y ritmos arcaicos y... Y, sobre todo, habrán primado preferencias personales y subjetivas nuestras relacionadas con la fonación y la estética; no nos da lo mismo que en una sola línea versal aparezca cuatro veces un fonema, originando una monotonía sensible (pongamos el fonema de la doble “l”, con o sin punto intermedio (“ll - ll), que evitar tal monotonía cambiando dos veces, por ejemplo, el fonema y acudiendo a los de “ch”, “ts” o “y”, si tenemos una mínima base para tales alternativas. Son leves licencias que se toma, si no hay objeción del compañero, uno de nosotros (Gamoneda), que del mismo calibre o mayor, se las toma, muy tranquilamente, cuando escribe en castellano. Pero no es sólo el escritor el que se permite esta interpretación libertaria de la norma, que también lo hace Pixán, el músico e intérprete. ¿Por qué? Lo diré —lo diré sin veladuras y con cierta seguridad— aunque no sepa si Pixán es muy partidario de estas confidencias, que a mí no me las ha hecho, pero yo sé bien lo que digo, que el trabajo en común informa más que los propios trabajadores.

El pensamiento de Pixán es, primordialmente, pensamiento musical, ligado a y condicionado por hechos sensibles (musicales, a su vez), y en el instante de producirse la fonación, la conducta intelectual y vocal de Pixán atiende automáticamente y antes que a nada, a sus preferencias sonoras, incluyendo en éstas, como es lógico, los fonemas que la palabra *simplemente hablada* lleva consigo. A su sensibilidad y a su capacidad de emisión no le es indiferente que dentro de una melodía haya un exceso de sonidos guturales, cuando él, estéticamente, está necesitando que los haya de origen bilabial o interdental, por ejemplo, y, sin apenas intervenir la voluntad, cabe que surja una mudanza fonética que, de hecho, será una mudanza morfológica. Hay en estos accidentes una legitimación estética, análoga y equivalente, en cierto modo, a la que legitima las variantes y las improvisaciones en el orden estrictamente musical.

Al escritor de las letras, ya sean de creación propia o traducciones —sobre todo en éstas, en las traducciones— le ocurre algo que no es demasiado diferente; también él está condicionado por una estética, y también por ello puede mostrarse lingüísticamente mutante y heterodoxo. Ante una evidente cacofonía suscitada por la traducción, ¿no es perdonable que cualquier transcriptor de canciones medianamente sensible la evite con una leve corrupción fonética o una mudanza morfológica?

Puede parecer que nos detenemos demasiado en estos “accidentes” formales, pero nos parece que tiene interés, al menos para nosotros, dejar dichas las causas de las que digo “corrupciones”, y que no proceden de una falta de respeto a la *llingua*. Por otro lado, estos párrafos son buenos para recordar que, históricamente, la

rar, arriquecer, meyorar la estética y actualizar el cancioneru asturianu ensin abandonu de la tradición. Sabemos que, cuanto más, conscientes, eso sí, de les sos capacidaes y de les sos llimitaciones (etnomusicólogos, compositores, poetas, instrumentistes y cantantes, seyan éstos profesionales o vocacionales) puedan y quieran sumase a la tarea, meyor pal cancioneru; meyor, insistimos, pa esti bien patrimonial, pa esti bien que lo ye de toos y pa toos. Deseyamos esto precisamente pa que'l nuestru trabayu dexa de ser una simple iniciativa menor y particular, pa que pase a ser una actitú y un fechu tan xeneralizaos como seya posible, si ye que, efeutivamente, convienen al ser y a la calidá del nuestru cancioneru, del nuestru cancioneru de toos.

Muncho llevo escritu, sí; puede que más de la cuenta. (Veo que, impensadamente, toi falando en primer persona. Déxolo, que quiciabes convién declarar l'autoría d'esta Introducción, aunque seya con tardanza). Fatigaría a quien me siguiera hasta equí. Siéntolo. Son munches les coses que intenté dicir y nun sé si dixi. Y munches más les que callo (nenguna ye un secretu: que si llingües, que si llibros, que si problemes ensin resolver...). Pero sí, a efectos de redacción, l'únicu responsable soi yo, Antonio Gamoneda. Namás a efectos de la redaición —y de la estensión estensa, caro— porque nel fondu del escritu, el que ta en mou primordial y decisivu ye Pixán, padre natural del proyectu.

Pido entós perdón a los lleutores y fino. Fino diciendo una gracia que nun sé si ye graciosa; parodiando a un ilustre tribunu de la I^a República —creo que Castelar—, que, al pesllar una intervención nel parllamentu, dixo: “Perdónenme, Señorías; nun tuvi tiempu pa facer el mio discursu más curtiu”.

Y agora, en seriu, mui en seriu; con enxundia y pasión asturianas: gracias, munches gracias a toos pola so atención; pola so actitú solidaria o crítica; pola so compañía, que ye lo que, “humanamente falando”, nos importa más.

ANTONIO GAMONEDA

formación dinámica y progresiva de todas las lenguas ha consistido, en buena parte, en una acumulada sucesión de este tipo de corrupciones.

La segunda declaración es más importante, nos parece. Entendemos que, objetivamente, *nosotros solos no bastamos para cuidar, proteger, valorar críticamente, depurar, ennoblecer, mejorar la estética y actualizar el cancionero asturiano sin abandono de la tradición. Sabemos que, cuantos más, conscientes, eso sí, de sus capacidades y de sus limitaciones (etnomusicólogos, compositores, poetas, instrumentistas y cantantes, sean éstos profesionales o vocacionales) puedan y quieran sumarse a la tarea, mejor para el cancionero; mejor, insistimos, para este bien patrimonial, para este bien que lo es de todos y para todos. Deseamos esto precisamente para que nuestro trabajo deje de ser una simple iniciativa menor y particular, para que pase a ser una actitud y un hecho tan generalizados como sea posible, si es que, efectivamente, convienen al ser y a la calidad de nuestro Cancionero, de nuestro Cancionero de todos.*

Mucho llevo escrito, sí; puede que más de la cuenta. (Veo que, impensadamente, estoy hablando en primera persona. Lo dejo, que quizá procede declarar la autoría de esta *Introducción*, aunque sea con tardanza). Habré fatigado a quien hasta aquí me haya seguido. Lo lamento. Son muchas las cosas que he intentado decir y no sé si he dicho. Y muchas más las que me callo (ninguna es un secreto: que si lenguas, que si libros, que si problemas irresueltos...). Pero sí, a efectos de redacción, el solo responsable soy yo, Antonio Gamoneda. Sólo a efectos de la redacción —y de la extensión prolija, claro— porque en el fondo del escrito, el que está en modo primordial y decisivo es Pixán, padre natural del proyecto.

Pido pues perdón a los lectores y termino. Terminó diciendo una gracia que no sé si es graciosa; parodiando a un ilustre tribuno de la Iª República —creo que Castelar—, que, al cerrar una intervención en el parlamento, dijo: “Perdónenme, Señorías; no he tenido tiempo para hacer mi discurso más breve”.

Y ahora, en serio, muy en serio; con *enxundia* y pasión asturianas: gracias, muchas gracias a todos por su atención; por su actitud solidaria o crítica; por su compañía, que es lo que, “humanamente hablando”, nos importa más.

ANTONIO GAMONEDA



Joaquín Pixán

LES MIOS RAZONES NESTI PROYEUTU

MIS RAZONES EN ESTE PROYECTO

JOAQUÍN PIXÁN

A lo meyor les coses tienen la so razón de ser y ésta tamién. La cuestión ye saber si la “razón de ser” ye verdadera y positiva. Nel mio casu hai una necesidá constante, un impulsu sensible, vital, de búsqueda de motivaciones creatives. Soi consciente, al mesmu tiempu, de que'l llabor de recreación de los temas tradicionales puede provocar alteraciones na percepción emocional o sentimental de los mesmos. Ye verdá, d'otra miente, que la busca tien que ver con modestos intereses profesionales y subsistenciales, económicos, nuna pallabra, pero creo que ye más determinante la ilusión por aportar daqué a esti mundu de la música (popular y tradicional, nesta ocasión), tan complicáu siempre, y puede que más que nunca nos tiempos que vivimos.

Nesti sen, la rellación con Antonio Gamoneda, qu'entamó en díes de trabayu cola *Oda a Jovellanos*, a los que s'incorporaron otros de teóricu descansu en Mouruso (caseríu cercanu a Lluarca, tierra de los antepasaos d'Antonio), nun me proporcionó namás fundamentos pa construyir una música dientro de la que me paez una prudente tendencia renovadora, sinón tamién la posibilidá de compartir un mundu poéticu que pue ser clave pal descubrimientu de intuiciones, y progresivamente meyor conocies y más mías, *sustancies y estancies musicales*. Asina asocedió tamién fai años, trabayando d'una manera paecía con otros poetas importantes, como Ramón Cabanillas, Ángel González, Pablo García Baena o José León Delesta; con esti últimu nel concretu terrenu de la lírica popular y asturiana.

Toi refiriéndome —quiero concretalo más— a la creación y la interpretación de música que se tresforma en canciones a partir de textos poéticos. Nesti orden, yo asumo la responsabilidá de musicar, en dellos casos dafechu, y, n'otros, de reestructurar el cantu pa ofrecelu depuráu, *intencionalmente* meyoráu dientro de la estética asturiana, ensin espectacularidaes nin artificios, a la sensibilidá de los asturianos, principalmente, anque non a éstos namás, qu'un cancioneru tien mayores alcances. Les dos vertientes del mio trabayu, cantos tradicionales y la creación de nueves canciones, dotéles d'un acompañamientu instrumental, con vistes a una eventual realización nel ámbitu del conciertu.

Digo de la mio responsabilidá en rellación col “cantu”, y tien qu'entendese que tal responsabilidá tien el so aniciu, como creo diz Gamoneda en dalgún escritu, non propiamente en crear una estética del tou nueva, sinón una **alternativa** na manera d'entender y **dicir** la canción asturiana ensin abandonar la tradición. Agora mesmo, entaos yá nel sieglu XXI, esto paez particularmente natural y oportunu.

Nel cantu asturianu hai muchos iconos difíciles de mover nos que nos afitamos (nel mio casu, y creo qu'Antonio ta na mesma actitú) a la hora de practicar dientro de la iniciativa (de l'alternativa) que trato d'esplicar.

Al vez las cosas tienen su razón de ser y ésta también. La cuestión es saber si la “razón de ser” es verdadera y positiva. En mi caso hay una necesidad constante, un impulso sensible, vital, de búsqueda de motivaciones creativas. Soy consciente, al mismo tiempo, de que la labor de recreación de los temas tradicionales puede provocar alteraciones en la percepción emocional o sentimental de los mismos. Es verdad, por otra parte, que la búsqueda tiene que ver con modestos intereses profesionales y subsistenciales, económicos, en una palabra, pero creo que es más determinante la ilusión por aportar algo a este mundo de la música (popular y tradicional, en esta ocasión), tan complicado siempre, y puede que más que nunca en los tiempos que vivimos.

En este sentido, la relación con Antonio Gamoneda, que comenzó en días de trabajo con la *Oda a Jovellanos*, a los que se añadieron otros de teórico descanso en Mouruso (caserío cercano a Luarca, tierra de los antepasados de Antonio), no sólo me ha proporcionado fundamentos para construir una música dentro de la que me parece una prudente tendencia renovadora, sino también la posibilidad de compartir un mundo poético que puede ser clave para el hallazgo de intuidas, y progresivamente mejor conocidas y más mías, *sustancias y estancias musicales*. Así sucedió también hace años, trabajando de manera análoga con otros poetas importantes, como Ramón Cabanillas, Ángel González, Pablo García Baena o José León Delesta; con este último en el concreto terreno de la lírica popular y asturiana.

Me estoy refiriendo —quiero concretarlo más— a la creación y la interpretación de música que se convierte en canciones a partir de textos poéticos. En este orden, yo asumo la responsabilidad de musicar, totalmente en algunos casos, y, en otros, de reestructurar el canto para ofrecerlo depurado, *intencionalmente* mejorado dentro de la estética asturiana, sin espectacularidades ni artificios, a la sensibilidad de los asturianos, principalmente, aunque no sólo a éstos, que un Cancionero tiene mayores alcances. Las dos vertientes de mi trabajo, cantos tradicionales y la creación de canciones de nuevo cuño, las he provisto de un acompañamiento instrumental, con vistas a una eventual realización en el ámbito del concierto.

Digo de mi responsabilidad en relación con el “canto”, y debe entenderse que tal responsabilidad se origina, como creo dice Gamoneda en algún escrito, *no propiamente en crear una estética absolutamente nueva, sino una alternativa en la manera de entender y decir la canción asturiana sin abandonar la tradición*. Ahora mismo, *entrados ya en el siglo XXI, esto parece particularmente natural y oportuno*.

En el canto asturiano hay muchos iconos inamovibles sobre los que pivotamos (en mi caso, y creo que Antonio está en la misma actitud) a la hora de practicar dentro de la iniciativa (de la alternativa) que trato de explicar.

Dicir que'l cantu popular ye namás la espresión espontánea, la mesma de siempre, d'un pueblu, nun ye dicir nada; nada acertao, polo menos. Mui al contrario y por exemplu, si'l cantu tradicional qu'agora proponemos añade dalguna novedá estimable, ello va suponer algamar una cota d'interés, una acomodación a la receptividá actual, que por selo —por ser actual— tien que tener tamién, lóxicamente, y conducir el cancioneru a un rangu superior de comunicación.

Referíme non poques vegaes a lo que tenía que ser un cantu cuidáu, dende'l puntu de vista del testu (nesti sen, “descanso” confiando n'Antonio) como de la música. Yo defiendo, y amás creo venir demostrando (permitaseme esta alusión a mí mesmu) que se puede *facer un cantu mui cercanu al terrén de lo tradicional y, al mesmo tiempu, razonablemente empapáu por otres conquistes musicales*, y, téunicamente (ésti ye requisitu obligáu), por una afinación temperada y una buena proyección de la voz.

Esto nun quier dicir, quede claro, que vamos considerar únicamente plausible la voz téunicamente impostada y colocada en circunstancies de concierto, y non el cantu cenciellu, la voz direuta, dotada d'acompañamientu, como muncho, de simple percusión o gaita, del cantu tradicional. Non, nada d'eso. Lo que pretendemos ye un moderáu averamientu a otres bien seleccionaes estétiques y a medios, instrumentales y de tou tipu, incorporaos con cuidadosa amplitú, que siempre protexendo *la raíz* popular, proporcionen al cantu asturianu'l rangu y el tratamientu que de verdá merez. Nada estrañu nin estraordinariu buscamos; nada que nun seya'l razonable progresismu que convién a toda música.

Partimos d'una modesta investigación a la que sigue una recreación orientada a la rexeneración y a conquistes necesaries pa la música de siempre, entendiendo que “la música de siempre”, precisamente porque ta viva, nun ye siempre exactamente igual, sinón dinámica y coherentemente estremada. Ésti y non otru ye'l sentíu que tien el nuestro trabayu.

JOAQUÍN PIXÁN

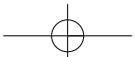
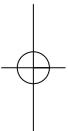
Decir que el canto popular es sólo la expresión espontánea, la misma de siempre, de un pueblo, no es decir nada; nada acertado, por lo menos. Muy al contrario y por ejemplo, si el canto tradicional que ahora proponemos aporta alguna novedad estimable, ello supondrá alcanzar una cota de interés, una acomodación a la receptividad actual, que por serlo —por ser actual—, ha de tener también, lógicamente para, y conducir el cancionero a un rango superior de comunicación.

Me he referido en no pocas ocasiones a lo que debería ser un canto cuidado, tanto desde el punto de vista del texto (en este sentido, “descanso” confiando en Antonio) como de la música. Yo definiendo, e incluso creo venir demostrando (permítaseme esta alusión a mí mismo) que se puede *hacer un canto muy pegado al terreno de lo tradicional y, al mismo tiempo, razonablemente impregnado por otras conquistas musicales*, y, técnicamente (éste es requisito obligado), por una correcta afinación temperada y una buena proyección de la voz.

Esto no quiere decir, quede claro, que consideremos únicamente plausible la voz técnicamente impostada, abierta a experimentalismos y colocada en circunstancias de concierto, y no el canto sencillo, la voz directa, provista de acompañamiento, como mucho, de simple percusión o gaita, del canto tradicional que practica el pueblo. No, nada de eso. Lo que pretendemos es un mesurado acercamiento a otras bien seleccionadas estéticas y a medios, instrumentales y de todo tipo, incorporados con cuidadosa amplitud, que siempre preservando *la raíz* popular, proporcionen al canto asturiano el rango y el tratamiento que realmente merece. Nada extraño ni extraordinario pretendemos; nada que no sea el razonable progresismo que conviene a toda música.

Partimos de una modesta investigación a la que sigue una *recreación* orientada a la regeneración y a conquistas necesarias *para la música de siempre*, entendiendo que “la música de siempre”, precisamente porque está viva, no es siempre *exactamente igual, sino dinámica y coherentemente diferenciada*. Éste y no otro es el sentido que tiene nuestro trabajo.

JOAQUÍN PIXÁN



LA TRADICIÓN MUSICAL REVITALIZADA

RAMÓN AVELLO

Más allá del cantu sutil y bien dichu, hai dos facetes de la personalidá artística de Joaquín Pixán qu'arriquecen la so trayeutoria musical. La primera ye'l so trabayu como impulsor de nueves músiques, como "facedor" de canciones. Amás d'un delicáu intérprete, Pixán ye l'artífice y xestor de proyeutos qu'intenten revitalizar la canción artística n'España. El repertoriu del *lied* español enanchóse cola recuperación de músiques pocu conocíes, y pola creación de canciones alendaes por él. Los CD sobre poemas d'Ángel González, Pablo Baena, María Lejárraga y Rosalía de Castro ente otros, con canciones de compositores como Antón García Abril, Félix Sierra, Milena Perisic, Zulema de la Cruz, Jorge Muñiz, Ramón Prada o Raquel Jurado, son exemplos d'esta faceta de difusión y enanchamientu del mundu de la canción artística, propiciada pol tenor asturianu.

El segundu aspeutu creativu ya interpretativu de Pixán ye la so singular dedicación a la música asturiana. Pixán axunta dende les sos grabaciones iniciales dos moos estilísticos d'espresión sobre'l folclor musical d'Asturies. Ún ye la canción tradicional, especialmente'l mundu de la tonada, cantada "a la manera'l pueblu" y enraigonada firmemente na sensibilidá popular. L'otru mou, de mayor proyección na so carrera artística, ye la recreación más ellaborada de canciones del folclor astur, formando un corpus de *lieder* asturianos pa voz y piano o pa voz y orquesta. Un exemplu escepcional d'ello ye "Madre Asturias", d'Antón García Abril, una de les meyores creaciones de *lieder* sobre la música asturiana.

Un cancioneru asturianu pal sieglu XXI suxer nel so títulu una vuelta al folclor, a la canción tradicional asturiana. Por embargu, el nuevu proyeutu de Joaquín Pixán y Antonio Gamoneda nun ye propiamente, como ye habitual na mayor parte de los cancioneros populares, una recopilación seleutiva de lo que se canta nuna comunidá. Nel cancioneru de Gamoneda y Pixán late con fuercia la vena folclórica, xunto cola intención d'abrir y percorrer nuevos caminos a la canción tradicional. Ye un cancioneru arraigonáu, pero non ancláu nel folclor. Otra peculiaridá del cancioneru ye la presencia del mundu del *lied*, tanto nes obres de nueva creación como nes que tienen como puntu de partida la canción tradicional. La canción artística y l'intentu de revitalización del folclor fai d'*Un cancioneru asturianu pal sieglu XXI* una propuesta estética diferente.

La pallabra "cancioneru" fai referencia en toles sos aceiciones, que son munches y variaes, a la conxunción de lo poéticu y lo musical. El términu "asturianu" llévanos al enraigonamientu nel folclor, especialmente na canción tradicional n'Asturies. Sobre la base folclórica asturiana, Pixán y Gamoneda constrúin un cancioneru orixinal, tomada esta pallabra, en dos sentíos. Orixinal porque ensin arrenunciar a la esencia orixinaria de la tradicional o popular, la mayor parte de les

Más allá del canto sutil y bien dicho, hay dos facetas de la personalidad artística de Joaquín Pixán que enriquecen su trayectoria musical. La primera es su trabajo como impulsor de nuevas músicas, como “hacedor” de canciones. Además de un delicado intérprete, Pixán es el artífice y gestor de proyectos que intentan revitalizar la canción artística en España. El repertorio del *lied* español se ha ampliado con la recuperación de músicas poco conocidas, y por la creación de canciones alentadas por él. Los CD sobre poemas de Ángel González, Pablo Baena, María Lejárraga y Rosalía de Castro entre otros, con canciones de compositores como Antón García Abril, Félix Sierra, Milena Perisic, Zulema de la Cruz, Jorge Muñiz, Ramón Prada o Raquel Jurado, son ejemplos de esta faceta de difusión y ensanchamiento del mundo de la canción artística, propiciada por el tenor asturiano.

El segundo aspecto creativo e interpretativo de Pixán es su singular dedicación a la música asturiana. Pixán combina desde sus grabaciones iniciales dos modos estilísticos de expresión sobre el folklore musical de Asturias. Uno es la canción tradicional, especialmente el mundo de la tonada, cantada “a la manera del pueblo” y entroncada firmemente en la sensibilidad popular. El otro modo, de mayor proyección en su carrera artística, es la recreación más elaborada de canciones del folklore astur, formando un corpus de *lieder* asturianos para voz y piano o para voz y orquesta. Un ejemplo excepcional de ello es “Madre Asturias”, de Antón García Abril, una de las mejores creaciones de *lieder* sobre la música asturiana.

Un Cancionero asturiano para el siglo XXI sugiere en su título una vuelta al folklore, a la canción tradicional asturiana. Sin embargo, el nuevo proyecto de Joaquín Pixán y Antonio Gamoneda no es propiamente, como es habitual en la mayor parte de los cancioneros populares, una recopilación selectiva de lo que se canta en una comunidad. En el Cancionero de Gamoneda y Pixán late con fuerza la vena folklórica, junto con la intención de abrir y explorar nuevos caminos a la canción tradicional. Es un cancionero enraizado, pero no anclado en el folklore. Otra peculiaridad del Cancionero es la presencia del mundo del *lied*, tanto en las obras de nueva creación como en las que tienen como punto de partida la canción tradicional. La canción artística y el intento de revitalización del folklore hace de *Un cancionero asturiano para el siglo XXI* una propuesta estética diferente.

La palabra “cancionero” alude en todas sus acepciones, que son muchas y variadas, a la conjunción de lo poético y lo musical. El término “asturiano” nos lleva al enraizamiento en el folklore, especialmente en la canción tradicional en Asturias. Sobre la base folklórica asturiana, Pixán y Gamoneda construyen un

canciones son nuevas. Orixinal porque na llingua de los testos, la variante occidental del asturianu, hai tamién una evocación d'una llingua orixinaria, sentida como nativa nel cantante, y como familiar nel poeta.

De l'Asturianada al *lied*

Trenta y ún canciones formen *Un cancioneru pal sieglu XXI*. Toes tienen en común l'usu del asturianu, preferentemente na variante occidental o, como la nomaba'l padre Galo “la falabella” asturiana. Ensin dulda, motivaciones sentimentales y biográfiques xustificuen esta eleición. Pixán ye orixinariu de Cangas del Narcea; la familia paterna d'Antonio Gamoneda, vien de Lluarca.

Podríen clasificase estes canciones según criterios de procedencia lliteraria. Amás d'incluyir poemas tradicionales asturianos y de creación propia d'Antonio Gamoneda y Joaquín Pixán, el cancioneru ábrese a romances anónimos y versos de Gil Vicente, Lope de Vega, Federico García Lorca y Ángel González, adaptaos y tornaos al asturianu por Gamoneda. Otra clasificación podría ser el grau d'intervención o d'autoría poéticu musical de Pixán y Gamoneda. Según esti criteriu, les canciones podríen agrupase en tradicionales, tradicionales modificaes, y obres de nueva creación. Una “nueva creación” que mesmamente nes canciones creaes a propósiu pal cancioneru, siempre guarden una induldable atmósfera asturiana.

Anque estes ordenaciones citaes son válides, inclínome por una clasificación qu'agrupe les canciones según tipos y formes específicamente musicales. Por supuestu, estes formes nun son compartimentos estancos, sinón una serie de rasgos aprosimativos o predominantes. De fechu, cada canción tien una individualidá propia, y dalgunes d'elles podríen formar parte de dos grupos. Como puntu de partida podemos axuntar les trenta y ún canciones en cuatro tipos formales: la asturianada, la vaqueirada, la marcha procesional y el son baillable y el *lied*.

Asturianada. En varies pieces del cancioneru recuéyense tonaes o cantos monódicos mui ornamentaos, a voz única o con acompañamientu de gaita doblando o adornando la melodía vocal. Anque hai dalguna esceición, la mayor parte d'elles, tienen un ámbitu melódicu que rara vegada pasa d'una sesta. La melodía caracterízase pol usu repetíu d'una mesma nota y l'emplegu de xiros melismáticos u ornamentales, realizaes más como refuerzu de la intensidá lírica que del virtuosismu del cantante.

Suite del trabayu nel campu ta formada por cuatro cuartetes —estrofa de cuatro versos d'ocho sílabes, la forma poética principal de la tonada—, xunies por un versu —“¡Ai ai del campu!”—, esclamación resignada qu'unifica la obra. Musicalmente, cada estrofa tien el so diseñu melódicu propiu, anque la nota tónica, sobre la que xiren toles melodíes ye la mesma, un si bemol. De les cuatro cuarte-

cancionero original, tomada esta palabra, en dos sentidos. Original porque sin renunciar a la esencia originaria de la tradicional o popular, la mayor parte de las canciones son nuevas. Original porque en la lengua de los textos, la variante occidental del asturiano, hay también una evocación de una lengua originaria, sentida como nativa en el cantante, y como familiar en el poeta.

De la Asturianada al *lied*

Treinta y un canciones forman *Un Cancionero para el siglo XXI*. Todas tienen en común la utilización del asturiano o bable, predominantemente en la variante occidental o, como denominaba el padre Galo “la faliella” asturiana. Sin duda, motivaciones sentimentales y biográficas justifican esta elección. Pixán es oriundo de Cangas de Narcea; la familia paterna de Antonio Gamoneda, procede de Luarca.

Se podría clasificar estas canciones según criterios de procedencia literaria. Además de incluir poemas tradicionales asturianos y de creación propia de Antonio Gamoneda y Joaquín Pixán, el Cancionero se abre a romances anónimos y versos de Gil Vicente, Lope de Vega, Federico García Lorca y Ángel González, adaptados y traducidos al asturiano por Gamoneda. Otra clasificación podría ser el grado de intervención o de autoría poético musical de Pixán y Gamoneda. Según este criterio, las canciones se podrían agrupar en tradicionales, tradicionales modificadas, y obras de nueva creación. Una “nueva creación” que incluso en las canciones creadas ex profeso para el Cancionero, siempre guardan una inequívoca atmósfera asturiana.

Aunque estas ordenaciones citadas son válidas, me inclino por una clasificación que agrupe las canciones según tipos y formas específicamente musicales. Por supuesto, estas formas no son compartimentos estancos, sino una serie de rasgos aproximativos o predominantes. De hecho, cada canción posee una individualidad propia, y algunas de ellas podrían formar parte de dos grupos. Como punto de partida podemos agrupar las treinta y un canciones en cuatro tipos formales: la asturianada, la vaqueirada, la marcha procesional y el son bailable y el *lied*.

Asturianada. En varias piezas del Cancionero se recogen tonadas o cantos monódicos muy ornamentado, a voz sola o con acompañamiento de gaita doblando o adornando la melodía vocal. Aunque hay alguna excepción, la mayor parte de ellas, poseen un ámbito melódico que rara vez pasa de una sexta. La melodía se caracteriza por el uso reiterado de una misma nota y el empleo de giros melismáticos u ornamentales, realizadas más como refuerzo de la intensidad lírica que del virtuosismo del cantante.

Suite del trabayu nel campu está formada por cuatro cuartetos —estrofa de cuatro versos de ocho sílabas, la forma poética principal de la tonada—, unidas por un

tes, la tercera “Cargué una esquirpia de cuchu” d’una tesitura más grave aseméyase al mou plagal gregorianu.

Arrimadín a aquel roble ye una tonada bimodal, con dos seiciones bien definíes. La primer cuarteta, en tonu menor, a la que s’añade un “estribillu volante” de dos tercetos en tonu mayor. En *La boina*, la tonada acompáñase de gaita, qu’amás de doblar la voz executa un curtiu preludiu d’introducción y pequeños interludios. Nel estribillu, añadíu por Pixán, apúntase una suxerente vaguedá tonal.

Molinera de Santianes, *Puertu Ventana*, *Por una flor pequeñina*, *Carrromateros* y *Pastora la fixera* tán na llinia de las tonaes tradicionales, anque dalgunes, como *Por una flor pequeñina*, seyan de Pixán y Gamoneda. Tamién son frecuentes pequeños cambios o retoques d’una canción. Por exemplu, la estrofa que s’añade a “Puerto Ventana” —“En lo alto del puertu, danse estes coses: nun se pierden les vaques, piérdense amores”— ufiértanos lo que Federico García Lorca nomó “el mediu tonu”. El gran poeta andaluz, na so conferencia “El Cante Jondo” usa esta espresión “mediu tonu”, como un distanciamientu de la pena y el dolor individual, por mediu d’un toque d’humor o a través d’una reflesión xeneral, polo que’l drama personal oxetivízase y universalízase.

Finalmente, *Enantes del día* nun encaxa del tou dientro d’este mundu de la tonada tradicional, y efeutivamente ye una de les canciones creaes por Gamoneda y Pixán ensin referencies concretes sobre’l folclor asturianu. Por embargu, el ritmu llibre, la melodía melismática, tan venceyada a les inflexiones del testu y el calter del violonchelu, coles sos paráfrasis a la melodía vocal y evocación del roncón de la gaita, suxeren una “tonada imaxinaria”, más evolucionada, pero igualmente emotiva.

Vaqueirada. El segundu grupu, la vaqueirada, o cantu y baille tradicional de los vaqueiros d’alzada, ta representáu poles *Vaqueires* y la *Vaqueirada del brincu*. Les primeres, son vaqueiraes tradicionales, tanto nel testu y el so calter silábicu, como nel ritmu de subdivisión ternaria, fuertemente marcáu pola payel.la o “payet-sa” —sartén de fierru golpeada xeneralmente por una llave— y el panderu. El diseñu melódicu tamién ye tradicional, anque s’introducen estribillos y Pixán camuda la melodía d’una de les vaqueiraes. La *Vaqueirada del brincu*, más preparada, ye una recreación de vaqueiraes imaxinaries, sobre un estribillu popular. Esta vaqueirada acompáñase, amás de la percusión, con curdión, un instrumentu anque a vegaes dexáu de llau, mui presente nel folclor asturianu, y que’l cancioneru recupera ampliamente.

La **marcha procesional y el son baillable** representen el tercer grupu, en dalgunos casos emparentaos colos anteriores. *La Santina Minera* ye obra de nueva creación. Estructurada en tres seiciones, la primera, la invocación a la Virxen, en tonu menor, fai alcordanza de ciertos himnos ceremoniales sobre la Virxen de Cuadonga; la segunda ye una escena de danza, en tonu mayor, y ciérrase cola Asturianada. En *La misa esfarrapada* tenemos una adaptación mui llibre del

verso —“¡Ai ai del campu!”—, exclamación resignada que unifica la obra. Musicalmente, cada estrofa posee su diseño melódico propio, aunque la nota tónica, sobre la que pilotan todas las melodías es la misma, un si bemol. De las cuatro cuartetas, la tercera “Cargué una esquirpia de cuchu” de una tesitura más grave se asemeja al modo plagal gregoriano.

Arrimadín a aquel roble es una tonada bimodal, con dos secciones bien definidas. La cuarteta primera, en tono menor, a la que se añade un “estribillo volante” de dos tercetos en tono mayor. En *La boina*, la tonada se acompaña de gaita, que además de doblar la voz ejecuta un breve prelude de introducción y pequeños interludios. En el estribillo, añadido por Pixán, se apunta una sugerente vaguedad tonal.

Molinera de Santianes, *Puertu Ventana*, *Por una flor pequeñina*, *Carrromateros* y *Pastora la fixera* están en la línea de las tonadas tradicionales, aunque algunas, como *Por una flor pequeñina*, sean de Pixán y Gamoneda. También son frecuentes pequeños cambios o retoques de una canción. Por ejemplo, la estrofa que se añade a “Puerto Ventana” —“En lo alto del puertu, danse estes coses: nun se pierden les vaques, piérdense amores”— nos sugiere lo que Federico García Lorca denominó “el medio tono”. El gran poeta andaluz, en su conferencia “El Cante Jondo” utiliza esta expresión “medio tono”, como un distanciamiento de la pena y el dolor individual, por medio de un toque de humor o mediante una reflexión general, por lo que el drama personal se objetiviza y universaliza.

Finalmente, *Enantes del día* no encajaría plenamente dentro de este mundo de la tonada tradicional, y de hecho es una de las canciones creadas por Gamoneda y Pixán sin referencias concretas sobre el folklore asturiano. Sin embargo, el ritmo libre, la melodía melismática, tan apegada a las inflexiones del texto y el carácter del violonchelo, con su paráfrasis a la melodía vocal y evocación del roncón de la gaita, sugieren una “tonada imaginaria”, más evolucionada, pero igualmente emotiva.

Vaqueirada. El segundo grupo, la vaqueirada, o canto y baile tradicional de los vaqueiros de alzada, esta representado por las *Vaqueiras* y la *Vaqueirada del brincu*. Las primeras, son vaqueiradas tradicionales, tanto en el texto y su carácter silábico, como en el ritmo de subdivisión ternaria, fuertemente marcado por la “payetsa” —sartén de hierro golpeada generalmente por una llave— y el pandeiro. El diseño melódico también es tradicional, aunque se introducen estribillos y Pixán modifica la melodía de una de las vaqueiradas. La *Vaqueirada del brincu*, más elaborada, es una recreación de vaqueiras imaginarias, sobre un estribillo popular. Esta vaqueira se acompaña, además de la percusión, con acordeón, un instrumento aunque a veces postergado, muy presente en el folklore asturiano, y que el Cancionero recupera ampliamente.

La **marcha procesional y el son bailable** representan el tercer grupo, en algunos casos emparentados con los anteriores. *La Santina Minera* es obra de nueva creación. Estructurada en tres secciones, la primera, la invocación a la Virgen, en

romance “La misa de amor”. Pixán vuelve a les tres seiciones, col curdión siempre presente, na organización del romance. El tema de la introducción solista, concebida como una tonada; l’animada seición central en 6/8, encomendada al coru y la vuelta al tema musical de la introducción, con otru testu. *Bailín del Romeru* y *Las perendengas* son recreaciones cencielles y pegadices de les canciones baillables. Na primera alcontrámonos otra vuelta al curdión na so función acompañante. Siendo la música de Pixán, estes dos canciones baillables tán metíes na música popular asturiana.

El lied asturianu. La mayor parte de les obres del Cancioneru son *lieder*, canciones liriques asturianas de factura predominantemente culta. Canciones artístiques cola voz acompañada y a vegaes íntimamente xunida pol pianu o otros instrumentos. El *lied* ye canción d’autor, nesti sentíu Pixán empresta la so voz a la música fecha por él, y arreglada en munches de les obres por Manuel Pacheco. Les obres del Cancioneru a los que se-yos pue aplicar esta denominación de *lied* asturianu son numberoses y mui estremaes ente sí. Por eso, pa buscar una homoxeneidá estilística, puen afitase dos tipos de *lied*. El *lied* sobre’l cantu tradicional asturianu, y les canciones de Joaquín Pixán.

1. El lied sobre’l cantu tradicional. La melodía ta tomada direutamente del folclor, especialmente de la tonada tradicional; l’acompañamientu instrumental, compuestu por Manuel Pacheco, recrea l’atmósfera emocional del poema y refuerza la melodía. *Naide* ye’l primer exemplu d’esta tipoloxía. La tonada tradicional “Por el camín del puertu”, arrópase pol contrapuntu del fagó, y un acompañamientu d’acordes del pianu. L’otru exemplu ye’l tituláu *Pastor ena nuechi*, (Que m’oscurez), recoyida por Torner. La guapísima melodía, probablemente medieval — una “nuba” arábigu andaluza y un conductus de Perotín, polifonista de Notre Dame nel sieglu XIII tienen el mesmu diseñu— cántase con escrupulosa fidelidá, mientras que’l pianu, con un acompañamientu armónicamente abiertu, cercanu a l’atonalidad crea una atmósfera descriptiva d’ese fondu telúricu del poema. La melodía de *Les entendederes* ta recoyida tamién nel cancioneru de Torner. L’acompañamientu pianísticu con acordes arpexaos da-y a esta canción popular un atractivu calter de canción de salón.

2. Les canciones de Joaquín Pixán. Esti ye’l mayor grupu del cancioneru. Ta formáu por once —doce si contamos equí la canción *Enantes del día*— canciones creaes por Joaquín Pixán sobre poemas d’Antonio Gamoneda, Ángel González, Federico García Lorca, Lope de Vega y Gil Vicente, toos ellos tornaos y adaptaos por Gamoneda. Joaquín Pixán compón dende la so esperiencia de cantante y cola intuición del músicu. La cenciellez melódica, de llinia cantable con tendencia al floréu nes cadencies, el calter cercanu a la canción tradicional, l’armonía tonal y la espresión musical del testu, son carauterístiques d’estes canciones.

tono menor, recuerda a ciertos himnos ceremoniales sobre la Virgen de Covadonga; la segunda es una escena de danza, en tono mayor, y se cierra con la Asturianada. En *La misa esfarrapada* tenemos una adaptación muy libre del romance “La misa de amor”. Pixán vuelve a las tres secciones, con el acordeón siempre presente, en la organización del romance. El tema de la introducción solista, concebida como una tonada; la animada sección central en 6/8, encomendada al coro y la vuelta al tema musical de la introducción, con otro texto. *Bailín del Romeru* y *Las perendengas* son recreaciones sencillas y pegadizas de las canciones bailables. En la primera nos encontramos de nuevo al acordeón en su función acompañante. Siendo la música de Pixán, estas dos canciones bailables están entrañadas en la música popular asturiana.

El lied asturiano. La mayor parte de las obras del cancionero son *lieder*, canciones líricas asturianas de factura predominantemente culta. Canciones artísticas con la voz acompañada y a veces íntimamente unida por el piano u otros instrumentos. El *lied* es canción de autor, en este sentido Pixán presta su voz a la música creada por él, y arreglada en muchas de las obras por Manuel Pacheco. Las obras del Cancionero a los que se les puede aplicar esta denominación de *lied* asturiano son numerosas y muy distintas entre sí. Por eso, para buscar una homogeneidad estilística, se pueden establecer dos tipos de *lied*. El *lied* sobre el canto tradicional asturiano, y las canciones de Joaquín Pixán.

1. El lied sobre el canto tradicional. La melodía esta tomada directamente del folklore, especialmente de la tonada tradicional; el acompañamiento instrumental, compuesto por Manuel Pacheco, recrea la atmósfera emocional del poema y refuerza la melodía. *Naide* es el primer ejemplo de esta tipología. La tonada tradicional “Por el camín del puertu”, se arropa por el contrapunto del fagot, y un acompañamiento de acordes del piano. El otro ejemplo es el titulado *Pastor ena nueche*, (Que m’oscurez), recogida por Torner. La bellísima melodía, probablemente medieval —una “nuba” arábigo andaluza y un conductus de Perotín, polifonista de Notre Dame en el siglo XIII tienen el mismo diseño— se canta con escrupulosa fidelidad, mientras que el piano, con un acompañamiento armónicamente abierto, cercano a la atonalidad crea una atmósfera descriptiva de ese fondo telúrico del poema. La melodía de *Les entendederes* está recogida también en el Cancionero de Torner. El acompañamiento pianístico con acordes arpegiados imprime a esta canción popular un atractivo carácter de canción de salón.

2. Las canciones de Joaquín Pixán. Este el grupo mayor del Cancionero. Está formado por once —doce si contamos aquí la canción *Enantes del día*— canciones creadas por Joaquín Pixán sobre poemas de Antonio Gamoneda, Ángel González, Federico García Lorca, Lope de Vega y Gil Vicente, todos ellos traducidos y adaptados por Gamoneda. Joaquín Pixán compone desde su experiencia de cantante y

La rellación ente *Rosa Nevada*, poema de Gamoneda con “Eres como la nieve que cae a copos”, canción tradicional castellanu-lleonera de la que Cristóbal Halfter fizo una curiada versión coral, ye evidente nos dos primeros versos. Por embargu, la progresiva intensidá lírica, recalcada pol acompañamientu contrapuntísticu del violonchelu, personaliza esta pequeña ayalga del cancioneru.

Otres canciones con lletra de Gamoneda son *Van polos aires*, *Tonada de les tres cintes*, *Rosa enramada* y *Añada de les tres madres*. La primera ye una canción bitemática, de conteníu social, con acompañamientu de pianu y violonchelu. El calter popular ta recoyíu nel diseñu melódicu de la introducción que fai'l violonchelu. *Tonada de les tres cintes* paezse a un rondó popular con pequeños variantes; *Rosa enramada* ye una canción con dos temes, el primeru, que se repite'l final estructurando la canción como un *lied* (ABA), paeciú a una canción de corru infantil; el segundu enmárcase dientro l'espíritu de la tonada. Na *Añada de les tres madres*, el ritmu tranquilu de l'añada va afloxoando, la melodía ténsase ante'l desamparu del neñu que tamién ye fíu de la fame y de la ira, nesta canción de cuna dolorosa.

Ye verdá, ye un de los *lieder* pa voz y pianu más carauterísticos del cancioneru. La música, col so cambiú de tonalidad de Mi menor a Mi mayor va describiendo l'atmósfera emocional d'esta canción de Lorca.

Los tres poemas d'Ángel González, *La liga verde*, *Al alba* y *Les naranxes ya la mar* arranquen, por alusión, comentariu o paráfrasis llibre, de tres canciones populares asturianas: “En el campo de San Roque”, “A dónde vas a dar agua” y “A la mar fui por naranjas”. Ye indudable qu'estos poemas ñacieron cola intención de “ser canciones” de ser musicaes. Nun CD grabáu por Pixán como homenaxe, tán les versiones compuestes sobre los tres poemas Antón García Abril, Zulema de la Cruz, Milena Piresic, Jorge Muñiz y Félix Sierra. A elles hai qu'añadir estes de Pixán, más apegaes d'una manera esencial al cantu popular. *La liga verde*, guarda ciertu aire popular nel ritmu, pero ta empapada de cierta señaldá suxerida nel testu y recalcada pol violonchelu. *Al alba* ye un *lied* pa curdión y flauta. La rellación ente'l cantu llibre de la voz, acompañada pol curdión y los interludios de flauta y curdión, a compás, a medida, ye constante nesta obra que tien un calter de quietú intemporal. Finalmente, *Les naranxes ya la mar* ye, tanto na música como na lletra, como una continuación y un desenllaz a la canción popular “A la mar fui a por naranjas”.

El villancicu *Ena fuente del Rosel* foi mui popular nel sieglu XVI. Recuéyela'l vihuelista español Diego Pisador nel *Libro de música de vihuela*, publicáu en 1552, y el polifonista extremeñu Juan Vázquez. La nueva versión de Pixán, más murnia que los tratamientos polifónicos del renacimientu, tien un calter popular que nun se puede negar, recalca pol acompañamientu del curdión.

Del rosál vengo madre, la cantiga de Gil Vicente na que los versos canten, llevóla tamién al pentagrama Cristóbal Halfter. La versión de Pixán ye un *lied* bitemáticu con acompañamientu de pianu, con dos temes, el segundu, curtiu y movíu. El tercetu inicial del poema *Yá non coyeré verbena* yera popular. Sobre esta base

con la intuición del músico. La sencillez melódica, de línea cantable con tendencia al floreo en las cadencias, el carácter cercano a la canción tradicional, la armonía tonal y la expresión musical del texto, son características de estas canciones.

La relación entre *Rosa Nevada*, poema de Gamoneda con “Eres como la nieve que cae a copos”, canción tradicional castellano-leonesa de la que Cristobal Halfter hizo una cuidada versión coral, es evidente en los dos primeros versos. Sin embargo, la progresiva intensidad lírica, subrayada por el acompañamiento contrapuntístico del violonchelo, personaliza esta pequeña joya del Cancionero.

Otras canciones con letra de Gamoneda son *Van polos aires*, *Tonada de les tres cintes*, *Rosa enramada* y *Añada de les tres madres*. La primera es una canción bitemática, de contenido social, con acompañamiento de piano y violonchelo. El carácter popular está recogido en el diseño melódico de la introducción que hace el violonchelo. *Tonada de les tres cintes* recuerda a un rondó popular con pequeñas variantes; *Rosa enramada* es una canción con dos temas, el primero, que se repite al final estructurando la canción como un *lied* (ABA), parecido a una canción de corro infantil; el segundo se enmarca dentro del espíritu de la tonada. En la *Añada de les tres madres*, el ritmo queda de la canción de cuna va cediendo, la melodía se tensa ante el desamparo del niño que también es hijo del hambre y de la ira, en esta canción de cuna desoladora.

Ye verdá, es uno de los *lieder* para voz y piano más característicos del Cancionero. La música, con su cambio de tonalidad de Mi menor a Mi mayor va describiendo la atmósfera emocional de esta canción de Lorca.

Los tres poemas de Ángel González, *La liga verde*, *Al alba* y *Les naranxes ya la mar* arrancan, por alusión, comentario o paráfrasis libre, de tres canciones populares asturianas: “En el campo de San Roque”, “A dónde vas a dar agua” y “A la mar fui por naranjas”. Es indudable que estos poemas nacieron con la intención de “ser canciones” de ser musicadas. En un CD grabado por Pixán como homenaje, están las versiones compuestas sobre los tres poemas Antón García Abril, Zulema de la Cruz, Milena Piresic, Jorge Muñiz y Félix Sierra. A ellas hay que añadir estas de Pixán, más apegadas de una manera esencial al canto popular. *La liga verde*, conserva cierto aire popular en el ritmo, pero está impregnada de cierta nostalgia sugerida en el texto y subrayada por el violonchelo. *Al alba* es un *lied* para acordeón y flauta. La relación entre el canto libre de la voz, acompañada por el acordeón y los interludios de flauta y acordeón, a compás, a medida, es constante en esta obra que tiene un carácter de quietud intemporal. Finalmente, *Les naranxes ya la mar* es, tanto en la música como en la letra, como una continuación y un desenlace a la canción popular “A la mar fui a por naranjas”.

El villancico *Ena fuente del Rosel* fue muy popular en el siglo XVI. La recoge el vihuelista español Diego Pisador en el *Libro de música de vihuela*, publicado en 1552, y el polifonista extremeño Juan Vázquez. La nueva versión de Pixán, más melancólica que los tratamientos polifónicos del renacimiento, posee un innegable carácter popular, subrayado por el acompañamiento del acordeón.

anónima, Lope de Vega escribe'l poema que torna Gamoneda y al que pon música Pixán. Un *lied* desarrolláu sobre un tema melódicu y con un suxerente acompañamientu de curdión. Pa finar, El *Romance del Conde Niño*, Conde Olinos y tamién n'otres versiones Conde Lirio o don Fernandito ye ún de los más populares y con más variaciones, tanto na música pero especialmente nos textos, del romanceru español. Na versión de Pixán, sobre un ritmu fixu, binariu en seis por ocho, un de los compases más carauterísticos de la música popular asturiana, desplégase una melodía que tiende a la modalidá, cenciella y pegadiza.

Folclor y fantasía

Decía un andaluz del campu a Juan de Mairena, *alter ego* d'Antonio Machado, que “tolo que sabemos sabémoslo ente toos”. En cierta medida, los cancioneros son les antoloxíes y los compendios d'esa sabiduría artística na que, baxo la conxunción de lo poéticu y lo musical, danse la mano lo individual y lo coleutivu, el refinamientu artísticu de procedencia culta y el calter popular.

Los cancioneros nun son como eses “mónades” de les que falaba Leibniz, que nun tienen puertes nin ventanes. Tolo contrario. La tradición musical viva va modificándose nes lletres, y en diferentes xiros, adaptándose al sentíu o al gustu de cada tiempu y cada comunidá. Xeneralmente, los procesos d'esa adaptación suelen ser de tres tipos: el cambiu de la lletra; el cambiu de la música y la incorporación de canciones d'ámbitu qu'acaben asumíes como populares. Estos tres tipos son los que s'usen n'*Un cancioneru asturianu pal sieglu XX*. El resultáu final de too ello, amás del disfrute y la emoción individual, ye l'arriquecimientu de la tradición musical y que la creación folclórica nun seya namás copia, sinón fantasía y anovación.

Los otros intérpretes

El *lied* o la canción artística ta lligáu al pianu; la música tradicional asturiana, la tonada, a la gaita. Por embargu, *Un cancioneru asturianu pal sieglu XXI* intenta arriquecer el color de la música asturiana con una variedá tímbrica, a vegaes novedosa, a vegaes camerística. Nesti sen, non sólo'l pianu y la gaita, sinón tamién el curdión —un instrumentu bien enraigonáu nel folclor asturianu— la flauta, el fagó, l'órganu, la percusión o la presencia de seiciones vocales, collaboren con Pixán nesti nuevu traxe pa la música asturiana.

Del rosal vengo madre, la cantiga de Gil Vicente en la que los versos cantan, también fue llevada al pentagrama por Cristobal Halffter. La versión de Pixán es un *lied* bitemático con acompañamiento de piano, con dos temas, el segundo, breve y movido. El terceto inicial del poema *Yá non coyeré verbena* era popular. Sobre esta base anónima, Lope de Vega escribe el poema que traduce Gamoneda y pone música Pixán. Un *lied* desarrollado sobre un tema melódico y con un sugerente acompañamiento de acordeón. Finalmente, *El Romance del Conde Niño*, Conde Olinos y también en otras versiones Conde Lirio o don Fernandito es uno de los más populares y con más variaciones, tanto en música pero especialmente en los textos, del romancero español. En la versión de Pixán, sobre un ritmo fijo, binario en seis por ocho, uno de los compases más característicos de la música popular asturiana, se despliega una melodía que tiende a la modalidad, sencilla y pegadiza.

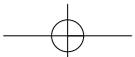
Folklore y fantasía

Decía un campesino andaluz a Juan de Mairena, *alter ego* de Antonio Machado, que “todo lo que sabemos lo sabemos entre todos”. En cierta medida, los cancioneros son las antologías y los compendios de esa sabiduría artística en la que, bajo la conjunción de lo poético y lo musical, se dan la mano lo individual y lo colectivo, el refinamiento artístico de procedencia culta y el carácter popular.

Los cancioneros no son como esas “mónadas” de las que hablaba Leibniz, que no tienen puertas ni ventanas. Todo lo contrario. La tradición musical viva se va modificando en las letras, y en diferentes giros, adaptándose al sentido o al gusto de cada tiempo y cada comunidad. Generalmente, los procesos de esa adaptación suelen ser de tres tipos: la modificación de la letra; la modificación de la música y la incorporación de canciones de ámbito que acaban asumidas como populares. Estos tres tipos son los que se utilizan en *Un cancionero asturiano para el siglo XXI*. El resultado final de todo ello, además del disfrute y la emoción individual, es el enriquecimiento de la tradición musical y que la creación folklórica no sea sólo copia, sino fantasía e innovación.

Los otros intérpretes

El *lied* o la canción artística está ligado al piano; la música tradicional asturiana, la tonada, a la gaita. Sin embargo, en *Un Cancionero asturiano para el siglo XXI* se intenta enriquecer el color de la música asturiana con una variedad tímbrica, a veces novedosa, a veces camerística. De este modo, no sólo el piano y la gaita, sino también el acordeón —un instrumento bien arraigado en el folklore asturiano—, la flauta, el fagot, el órgano, la percusión o la presencia de secciones vocales, colaboran con Pixán en este nuevo traje para la música asturiana.



LOS OTROS INTÉRPRETES

*Mario Bernardo***MARIO BERNARDO**

Pianista xixonés. Tituláu Superior en Música de Cámara y Pianu con Matrícula d'Honor y Premiu Fin de Carrera pol Conservatoriu Superior de Música d'Uviéu, onde actualmente exerce docencia. A lo llargo de cuatro años siguió los sos estudios cola profesora de la E. "Reina Sofía" de Madrid Galina Egiazarova, becáu por Cajastur y la Consejería de Cultura del Principáu d'Asturies. Recibió tamién el conseyu de J. Colom, G. González, I. Zaritskaya y J. Achúcarro. Algamó una docena de premios en distintes convocatories, ente los que cabe destacar: los segundos "Ciudad de Ferrol", "Citat de Carlet", o los primeros de "Casa Viena", "Ángel Muñiz Toca", Juventudes Musicales de Gernika, "Ciudad de San Sebastián", "Concurso Internacional de Ibiza", "Rotary Club"...

Xunto a la so actividá de solista, Mario Bernardo ye un escelente pianista de cámara, compartiendo escenariu con numberoses agrupaciones de primer nivel. Collaborador habitual nos conciertos de Joaquín Pixán, grabó con él los CDs *Palabres de muyer*, *Canciones españolas del sieglu XIX* y *Canciones antiguas españolas de García Lorca, Ocón y Pedrell*, xunto a Rafael Andújar.

Pianista gijonés. Titulado Superior en Música de Cámara y Piano con Matrícula de Honor y Premio Fin de Carrera por el Conservatorio Superior de Música de Oviedo, donde actualmente ejerce docencia. Durante cuatro años prosiguió sus estudios con la profesora de la E. "Reina Sofía" de Madrid Galina Egiazarova, becado por Cajastur y la Consejería de Cultura del Principado de Asturias. Recibió asimismo el consejo de J. Colom, G. González, I. Zaritskaya y J. Achúcarro. Ha obtenido una docena de premios en diversas convocatorias, entre los que cabe destacar: los 2º "Ciudad de

Ferrol”, “Citat de Carlet”, o los 1º de “Casa Viena”, “Ángel Muñoz Toca”, Juventudes Musicales de Gernika, “Ciudad de San Sebastián”, “Concurso Internacional de Ibiza”, “Rotary Club”...

Junto a su actividad de solista, Mario Bernardo es un excelente pianista de cámara, compartiendo escenario con numerosas agrupaciones de primer nivel. Colaborador habitual en los conciertos de Joaquín Pixán, ha grabado con él los CDs Palabres de muyer, Canciones españolas del siglo XIX y Canciones antiguas españolas de García Lorca, Ocón y Pedrell, junto a Rafael Andújar.

ELENA MIRÓ FERNÁNDEZ FIGUEROA

Chelista natural de Palma de Mallorca. Fórmase n’Avilés, Uviéu y Dijon (Francia). Nel año 2005, gana’l primer premiu nel “XX Premi de Música Ciutat de Manresa” na especialidá de música de cámara. Apasionada por esta disciplina, algama’l *Diplôme de Concert* nesta especialidá. Anguaño, collabora con delles orquestes, mientras fina’l grau superior de cantu en Madrid.

Chelista natural de Palma de Mallorca. Se forma en Avilés, Oviedo y Dijon (Francia). En el año 2005, obtiene el primer premio en el “XX Premi de música Ciutat de Manresa” en la especialidad de música de cámara. Apasionada por esta disciplina, obtiene el Diplôme de Concert en dicha especialidad. Actualmente, colabora con diversas orquestas, mientras concluye el grado superior de canto en Madrid.



Elena Miró



“Asociación Cultural Lo Nueso”, de Cangas del Narcea

ASOCIACIÓN CULTURAL LO NUESO

“Asociación Cultural Lo Nueso” de Cangas del Narcea. Fundada nel 2012, tien el so orixe na Escuela de Música Tradicional de Cangas del Narcea. La so xera ta enfotada na recuperación, puesta en valir y difusión de la música tradicional asturiana, especialmente del suroccidente. Delles integrantes de “Lo Nueso” participaron nel coru qu’acompañó a Joaquín Pixán en “La Misa de Gaita”.

“Asociación Cultural Lo Nueso” de Cangas de Narcea. Fundada en el 2012, tiene su origen en la Escuela de Música Tradicional de Cangas de Narcea. Dedicada su labor a la recuperación, puesta en valor y difusión de la música tradicional asturiana, en especial del suroccidente. Varias integrantes de “Lo Nueso” participaron en el coro que acompañó a Joaquín Pixán en “La Misa de Gaita”.

IÑAKI SÁNCHEZ SANTIANES

Gaiteru y fagotista. Otru de los representantes de la xeneración moza de gaiteros asturianos. Ñació n’Uviéu en 1982, estudió fagot nel Conservatoriu Superior d’Uviéu. Como gaiteru, ye discípulu de Vicente Prado, “El Pravianu”, Xuacu Amieva y José Manuel Tejedor. Nel 2005 ganó’l primer Premiu MacCrimon nel Festival Intercélticu de Lorient. Ye fundador y direutor de la banda gaites La Laguna del Torollu, delegáu d’Asturies del Festival Intercélticu de Lorient y pro-



Iñaki Sánchez Santianes

esor d'escueles de música tradicional y de dellos colexos d'Educación Primaria. Grabó los discos "Foncalada" y "Brehinks" y editó los dos llibros de partituras "Clásicos con gaita y piano".

Gaitero y fagotista. Otro de los representantes de la joven generación de gaiteros asturianos. Nacido en Oviedo en 1982, estudio fagot en el Conservatorio Superior de Oviedo. Como gaitero, es discípulo de Vicente Prado, "El Praviano", Xuaco Amieva y José Manuel Tejedor. En el 2005 obtuvo el 1.º Premio MacCrimon en el Festival Intercéltico de Lorient. Es fundador y director de la banda de gaitas La Laguna del Torollu, delegado de Asturias del Festival Intercéltico de Lorient y profesor de escuelas de Música tradicional y de varios colegios de Educación Primaria. Ha grabado los discos "Foncalada" y "Brehinks" y editado los dos libros de partitura "Clásicos con gaita y piano".

MARÍA ÁLVAREZ

Curdionera. Nació en Xixón, ye Titulada col Premiu Fin de Grau Superior en Curdión. Actualmente compaxina la docencia nel Conservatoriu de Lugo cola práutica instrumental en grupos de música tradicional asturiana. Tamién ye cofundadora del grupu Maraya Zydeco, xunto al guitarrista y cantante Michael Lee Wolfe (músiques del Sur de EEUU: Zydeco, Cajun).



María Álvarez

Acordeonista. Nacida en Gijón, es Titulada con el Premio Fin de Grado Superior en Acordeón. Actualmente compagina la docencia en el Conservatorio de Lugo con la práctica instrumental en grupos de música tradicional asturiana. Es cofundadora del grupo Maraya Zydeco, junto al guitarrista y cantante Michael Lee Wolfe. (músicas del Sur de EEUU: Zydeco, Cajun).

DELIA GUTIÉRREZ

Flautista. Ñaz en Xixón. Discípula n'Uviéu de Juan Manuel Díaz y María Antonia Rodríguez en Madrid, ye Titulada Superior en Flauta Travesera. Ye miembru fundador del Cuartetu Enrique Truan, flauta solista de la Banda de Música Ciudad de Oviedo y profesora de la Escuela Enrique Truan.

Flautista. Nace en Gijón. Discípula en Oviedo de Juan Manuel Díaz y María Antonia Rodríguez en Madrid es Titulada superior en Flauta travesera. Es miembro fundador del Cuarteto Enrique Truan, y flauta solista de la Banda de Música Ciudad de Oviedo y profesora de la Escuela Enrique Truan.

XUACU AMIEVA

Gaiteru. Natural d'El Mazucu, Llanes (1954), aníciase na música asturiana al



Delia Gutiérrez

principiu de la década de los setenta del pasáu sieglu en grupos como “Urogallos”, “Raigañu” o “Andecha Folclor d’Uviéu” onde adquier conocimientos sobre distintos instrumentos populares como’l rabel, la zanfoña y la gaita. En 1980 funda n’Uviéu la Escuela de Música Tradicional, cuna de nuevos gaiteros. Como apoyu de les sos enseñances espubliza’l *Método de gaita* (1984), *Método de gaita asturiana* (1998) y *La gaita asturiana. Método interactivo de enseñanza* (2003), textos fundamentales na pedagogía del instrumentu. Varies bandes de gaites. Fundador de grupos folk como “Beleño” y “Ubiña”, consiguió unos cuantos premios, ente los que figuren el premiu MacCrimon, nel Festival de Lorient o, en colaboración cola banda irlandesa de música tradicional “The Chieftains”, el discu “Santiago” qu’algamó un premiu Grammy en 1997.

Gaitero. Natural de El Mazucu, Llanes (1954), se inicia en la música asturiana al principio de la década de los setenta del pasado siglo en grupos como “Urogallos”, “Raigañu” o “Andecha Folclor d’Uviéu” en donde adquiere conocimientos sobre diversos instrumentos populares como el rabel, la zanfoña y la gaita. En 1980 funda en Oviedo la Escuela de Música tradicional, vivero de nuevos gaiteros. Como apoyo de sus enseñanzas publica El Método de gaita (1984), Método de gaita asturiana (1998) y La gaita asturiana. Método interactivo de enseñanza (2003), textos fundamentales en la pedagogía del instrumento. Varias bandas de gaitas. Fundador de grupos folk como “Beleño” y “Ubiña”, ha obtenido varios premios, entre los que figuran el premio MacCrimon, en el Festival de Lorient o, en colaboración con la banda irlandesa de música tradicional “The Chieftains”, el disco “Santiago” que obtuvo un premio Grammy en 1997.

*Xuacu Amieva*

OSCAR FERNÁNDEZ

Gaiteru. Ñaciu n'Uviéu en 1981. Anicióse col so padre, Narciso Fernández Arduengo, gaiteru aficionáu, y foi discípulu de Xuacu Amieva. Como cantante de tonada fue galardonáu colos premios d'*El Comercio* y Ciudad de Oviedo como Cantante. En 1999 algamó'l primer Premiu MacCrimon de Gaita del Festival Intercélticu de Lorient.

Gaitero. Nacido en Oviedo en 1981. Se inició con su padre, Narciso Fernández Arduengo, gaitero aficionado y fue discípulo de Xuacu Amieva. Como cantante de tonada ha sido galardonado con los premios EL Comercio y Ciudad de Oviedo como Cantante. En 1999 obtuvo el 1º Premio MacCrimon de Gaita del Festival Intercéltico de Lorient.

PABLO CARRERA GONZÁLEZ

Gaiteru. Ñació en La Pola Llaviana, en 1986. Discípulu d'una saga familiar de músicos tradicionales, "Los Carreros". Gaiteru del grupu Duerna y Quinta del Nalón. Direutor de la banda "Gaiteros del carbón". Inventor del "Poiter", el primer soporte específicu pa la gaita. Compositor. Xerente de Grupu A Mansalva nes que desarrolla los trabayos de promotor, productor y maestru de gaita.



Oscar Fernández



Pablo Carrera

Gaitero. Nació en en Pola de Laviana, en 1986. Discípulo de una saga familiar de músicos tradicionales “Los Carreros”. Gaitero del grupo Duerna y Quinta del Nalón. Director de la banda “Gaiteros del carbón”. Inventor del “Poiter”, el primer soporte específico para la gaita. Compositor. Gerente de Grupo A Mansalva en las que desarrolla los trabajos de promotor, producción y maestro de gaita.

VICENTE PRADO “EL PRAVIANU”

Gaiteru. Ñació en Viella, conceyu de Siero, en 1964. Anicióse de neñu na gaita con Luis de Arnizo, y convirtióse rápidamente nún de los gaiteros emblemáticos d’Asturies. Ente los sos premios figuren el Premiu MacCrimon de 1987, nel Festival Intercélticu de Lorient. Gaiteru y maestru de gaita, “El Pravianu” ye tamién un reputáu constructor de gaites.

Gaitero. Nació en Viella, concejo de Siero, en 1964. Se inició de niño en la gaita con Luis de Arnizo, y se convirtió rápidamente en uno de los gaiteros emblemáticos de Asturias. Entre sus galardones figuran el Premio MacCrimon de 1987, en el Festival Intercéltico de Lorient. Gaitero y maestro de gaita, “El Pravianu” es también un reputado constructor de gaitas.



Vicente Prado "El Pravianu"



Eduardo Cosmea, ayudante de producción

FERNANDO ÁLVAREZ MENÉNDEZ

Organista. Estudió nos conservatorios d'Uviéu y San Sebastián. Dende 1983 ye organista del Santuariu de Cuadonga y profesor de pianu y llinguax musical na Escolanía de Cuadonga.

Organista. Estudió en los conservatorios de Oviedo y San Sebastián. Desde 1983 es Organista del Santuario de Covadonga y profesor de piano y lenguaje musical en la Escolanía de Covadonga.

FERNANDO ARIAS

Percusionista y inxenieru de sonú. Estudió n'Uviéu y nel Conservatoriu Superior de París. Foi integrante de la Orquesta Joven Europea a lo llargo de dos años y collabora habitualmente con varies orquestes como la Orquesta Nacional de Lille, la Filarmónica de Montecarlo y la mayor parte d'orquestes españoles. Anguaño ye percusionista n'Oviedo Filarmonía, trabayu que compatibiliza col d'inxenieru de sonú y editor pa les discográfiques NAXOS y Telos Music Records.

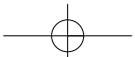
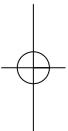


Fernando Álvarez, nel centru la imaxe.

Percusionista e ingeniero de sonido. Estudió en Oviedo y en el Conservatorio Superior de París. Ha sido integrante de la Orquesta Joven Europea durante dos años y colabora habitualmente con varias orquestas como la Orquesta Nacional de Lille, la Filarmonía de Montecarlo y la mayor parte de orquestas españolas. Actualmente es percusionista de Oviedo Filarmonía, trabajo que compatibiliza con el de ingeniero de sonido y editor para las discográficas NAXOS y Telos Music Records.



Fernando Arias



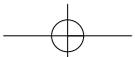
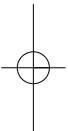
LLETRES DE LES CANCIONES, NOTES Y COMENTARIOS

(LOS TIPOS EN CURSIVA INDIQUEN ESTRIBILLOS, "BISES" Y VARIANTES NA LLETRA DE LES CANCIONES)

LETRAS DE LAS CANCIONES, NOTAS Y COMENTARIOS

(LOS TIPOS EN CURSIVA INDICAN ESTRIBILLOS, "BISES" Y VARIANTES EN LA LETRA DE LAS CANCIONES)

ANTONIO GAMONEDA



1

SUITE DEL TRABAYU NEL CAMPU

Acarretaba madera,
madera de castañal,
pegó una plantada'l carru
y un güe rompió la cornal.

A esi güe de la otra mano,
neñina, nun me lo fales,
qu'en diciendo-y "güe Romeru"
rompe'l xugu y les cornales.

Ai-ai del campu.

Cargué una esquirpia de chuchu,
carguéla bien recargada.
Rompieron les estrechories
re cuartiendo ena quintana.

Tengo la gadaña rota,
disgracióseme la piedra,
vase l'agua del gaxapu:
¿con qué voi segar la yerba?

*Ai-ai del campu,
ai-ai del campu.*

Dámos-yos el calter de *suite* a cuatro estrofes que, na tradición, apaecen aisllaes o venceyaes a otres tonaes y ello ye asina por un aspectu común a les cuatro: toes tán referíes a una forma de trabayu campesín que, tamién en toes, termina resultando un pequeñu fracasu propiu de la llabranza. Axúntese la bayura del léxicu estrictamente rural y el fondu antropolóxicu que surge d'esti léxicu y de la xuntura de les estrofes. La composición versal ye perbona nes cuatro pieces, y lo único que ficimos ye axuntar un estribillu que les filvana como tal *suite* (trabayu ésti de Gamoneda) y da-yos una melodía, creación total de Pixán, que, nes sos modulaciones, acóplales tamién.

Hemos dado carácter de suite a cuatro estrofes que, en la tradición, se dan aisladas o asociadas a otras tonadas. Nos ha llevado a ello un aspecto común a las cuatro: todas

están referidas a una forma de trabajo campesino que, también en todas, se resuelve en un pequeño fracaso propio del laboreo. Añádase la riqueza del léxico estrictamente rural y el fondo antropológico suscitado por este léxico y por la reunión de las estrofas. La composición versal es muy buena en las cuatro piezas, y nos hemos limitado a ordenarlas, a añadir un estribillo que las engarza como tal suite (trabajo éste de Gamoneda) y a dotarlas de una melodía, (creación total de Pixán), que, en sus modulaciones, las engarza también.

2

BAILÍN DEL ROMERU

*La flor azul del romeru
tán cortándomela yá.
La flor azul del romeru,
la del fermosu alentar.*

Si la corten que la corten,
a min lo mesmo me da,
que de la flor del romeru
a min nun m'ha de faltar.

Tan llevándose'l romeru
los mozos de La Peral.
Acarretan flor abondo,
nun paren d'acarretar.

Diz que la flor del romeru
ye de mui munchu sanar:
que sana-y la tos al vieyu
ya el sangri gordo al rapaz.

Si acarretan que acarreten,
a min lo mesmo me da,
que de la flor del romeru
hai de flor pa se fartar.

Diz que la flor del romeru
val pa espantar les culiebres.
Les culiebres de dos pates
nun s'espanten nin del cuélebre.

*La flor azul del romeru
tán cortándomela yá.
La flor azul del romeru
la del fermosu alentar.*

Esta canción corresponde con un son baillable del occidente asturianu. Apaez, con otra estructura, nel *Cancionero* de Torner, quien da la cuasi totalidá de la sou lletra en castellanu, con una cuarteta final ayena al sentíu de la canción. Creemos que convién afitar otra vuelta equí parte de los criterios, yá mentaos, del maestru. Al final del prólogu del so *Cancionero*, vien a dicir (entecomillamos la lliteralidá) que la valoración de les canciones “atendiendo al asunto literario, no indica nada acerca del genio musical del pueblo”. Nun tamos d’alguerdu, col más grande de los respetos. Nós valoramos muncho la pallabra nes canciones; la pallabra que Torner califica como “asunto literario” y nós entendemos como *presencia poética*, portadora del significáu de la canción y dotada, amás, d’una *rítmica*, que pue decidir precisamente estructures y componentes musicales, ensin que quepa escaecer que’l calter de la lletra (triste, alegre, etc.) va ser tamién determinante del calter espresivu musical (triste, alegre, etc.). D’estos criterios, nesti casu, surge la que pue considerase *otra canción*, porque tamién tien una nueva música, creación de Pixán; una canción nueva, sí, pero que nun diba existir ensin la lletra castellanizada de Torner. Sentímonos xustificaos dafechu, porque la tresformación razonable ye un valir arquetípicu, acostumáu y necesario na dinámica de tolos cancioneros.

Esta canción se corresponde con un son bailable del occidente asturiano. Aparece, con otra estructura, en el Cancionero de Torner, quien da la casi totalidad de su letra en castellano, con una cuarteta final ajena al sentido de la canción. Creemos que conviene reiterar aquí parte de los criterios, ya mencionados, del maestro. Al final del prólogo de su Cancionero, viene a decir (entrecomillamos la literalidad) que la estimación de las canciones “atendiendo al asunto literario, no indica nada acerca del genio musical del pueblo”. Disentimos respetuosamente. Nosotros valoramos mucho la palabra en las canciones; la palabra que Torner califica como “asunto literario” y nosotros entendemos como presencia poética, portadora del significado de la canción y dotada, además, de una rítmica, que puede decidir precisamente estructuras y componentes musicales, sin que quepa olvidar que el carácter letrístico (triste, jocoso etc.) será también determinante del carácter expresivo musical (triste, jocoso etc.). De estos criterios, en este caso, ha surgido la que cabe considerar otra canción, ya que también tiene una nueva música, creación de Pixán; una canción nueva, sí, pero que no existiría sin la letra castellanizada de Torner. Nos sentimos plenamente justificados, porque la transformación razonable es un valor arquetípico, acostumbrado y necesario en la dinámica de todos los cancioneros.

ANTONIO GAMONEDA

3

ROSA NEVADA

*Yes igual que la nieve
que cai d'arriba.
Nun lo digo por blanca,
digo por fría.*

Digo por fría, neña,
Digo por fría.
Mio corazón ta arrecíu
cola nevisca.

Cola nevisca, neña,
cola nevisca,
quíerote, neña, blanca
de la flor nidia.

Niévame de la to nieve
(bis)
rosa nevada,
que la flor de la nieve
(bis)
ye la más guapa

de la nieve.

La estrofa nicial vien d'una canción popular que se canta, con variantes igual na lletra que na melodía, en delles rexones de la mitada norte d'España. Esti asitiamentu múltiple nun ha ser frutu de la casualidá: el tema del amor / desamor, venceyáu a la presencia de la nieve, que tien valor metafóricu y, al mesmu tiempu, ye un acontecer real y repetíu precisamente nesa mitada norte, prende numberosu na sensibilidá rural. Tamién n' Asturias nieva. Paeciónos que la canción, la so razón lírica, tienen un bon acomodu ente nós. La música ye de Pixán dafechu, y Gamoneda ye l'autor de la lletra de toles estrofes menos na nicial, que se traduz de la versión adoptada en Lleón. Trátase, entós, d'un estreno asturianu a tollos efectos.

La estrofa inicial procede de una canción popular que, con variantes tanto en la letra como en la melodía, se canta en varias regiones de la mitad norte de España. Esta localización múltiple no ha de ser casual: el tema del amor / desamor, asociado a la presencia

de la nieve, que tiene valor metafórico y, simultáneamente, es un acontecer real y repetido precisamente en esa mitad norte, prende numeroso en la sensibilidad rural. También en Asturias nieva. Nos ha parecido que la canción, su razón lírica, tienen un buen acomodo entre nosotros. La música es de Pixán en su totalidad, y Gamoneda es el autor de la letra de todas las estrofas salvo la inicial, que es traducida de la versión adoptada en León. Se trata, pues, de un estreno asturiano a todos los efectos.

4

VAQUEIRADA DEL BRINCU

*-Da-y, Manulín, da-y si-mi-si-mi-sín,
no-me-no-me-non,
nun me rompas las medias.
Da-y, Manulín, da-y si-mi-si-mi-sín,
no-me-no-me-non,
que son blancas ya negras.*

*-Las mozas de Brañaviecha
nun son viudas nin solteiras
ya tampoucu son casadas:
¿qué yía que pasa con etsas?*

*-Da-y, Manulín, da-y si-mi-si-mi-sín,
no-me-no-me-non,
nun me rompas las medias.*

*-Las medias que you te rompa
nin son medias nin son nada,
que tu sos mui brincadeira
ya col brincu las espiazas.*

*-Da-y, Manulín, da-y si-mi-si-mi-sín,
no-me-no-me-non,
nun me rompas las medias.*

*-Si compras medias, Mariona,
cómpralas de bona l.lana,*

*Si compras medias, Mariona,
cómpralas de bona l.lana,*

nun m'andes con más felpeyos,
que nun t'aguanten la danza.

*Nun m'andes con más felpeyos,
que nun t'aguanten la danza.*

*-Da-y, Manulín, da-y si-mi-si-mi-sín,
no-me-no-me-non,
nun me rompas las medias.
Da-y, Manulín, da-y si-m i-si-mi-sín,
no-me-no-me-non,
que son blancas ya negras.*

Menos los seis versos del preesistente estribillo, destacáu parcial o totalmente en cursiva en dellos momentos, la lletra d'esta canción baillable ye nueva dafechu y axustada al bable occidental, que ye'l del so aniciu. El testu de les cuatro estrofes escribiólu Gamoneda. En cuantes a lo musical, el repartu creativu ente tradición y Pixán ye, en cierto mou, asemeyáu y equival al de la lletra y, n'entrambos casos, lo novedoso ye más llargo que lo conservao. Tamos, entós, énte un casu particularmente caracterizáu pola interpenetración y el “diálogu” ente lo tradicional y lo que se renueva. La lliteralidá tradicional alternaba fragmentos valoratibles y otros claramente meyorables. ¿Qué razón había pa nun intentar que la canción fuera coherente y atractiva en conxuntu? Afondamos nestes idees y entrugues porque la que se titula *Vaqueirada del brincu* (nun sabemos si tenía otru títulu), danos ún de los momentos nos que, con más intensidá —y con mayor problemática— nos paeció bona idea aplicar la nuestra modesta “filosofía” restauradora.

Salvo los seis versos del preexistente estribillo, destacado parcial o totalmente en cursiva en varios momentos, la letra de esta canción bailable es totalmente nueva y ajustada al bable occidental, que es el de su origen. El texto de las cuatro estrofas ha sido escrito por Gamoneda. En el orden musical, el reparto creativo entre tradición y Pixán es, en cierto modo, semejante y equivalente al de la letra y, en ambos casos, lo novedoso resulta más extenso que lo conservado. Estamos, pues, ante un caso particularmente caracterizado por la interpenetración y el “diálogo” entre lo tradicional y lo renovado. La literalidad tradicional alternaba fragmentos valiosos y otros claramente mejorables. ¿Que razón existía para no intentar que la canción fuese coherente y atractiva en su totalidad? Nos detenemos en estas consideraciones y en estos interrogantes porque la que hemos titulado Vaqueirada del brincu (ignoramos si tenía otro título), ha comportado uno de los momentos en que, con mayor intensidad —y con mayor problema— hemos creído oportuno aplicar nuestra modesta “filosofía” restauradora.

VAN POLOS AIRES

Diba cantando un mineru
echando'l pechu p'alantre.
Yera yá l'amanecer
ya'l llargu camín dorábase:

*Polos aires van,
los suspiros de mio amante.*

Taba contentu'l mozacu;
nun atopaba desgracies:
olvidaba que'l grisú
prende nel aire.

*Polos aires van,
los suspiros de mio amante.*

Por olvidar, olvidaba
hasta que sos manos sangren
ya que'l so trabayu, agora,
ta mesmamente nel aire.

*Polos aires van
los suspiros de mio amante.*

Polos aires vien la graya
que trai nel picu la fame.

Aparéxate, rapaz,
abri'l güeyu en mientes cantes,
que l'amu ye un gavilán:
vien por el aire.

*Van polos aires, van,
van polos aires.*

Menos l'estribillu internu (*Polos aires van / los suspiros de mi amante*), presente, con pequeñes variantes, en cancioneros d'otres rexones, ésta ye una canción nueva dafechu. Puestos a puntualizar, axuntamos que, na torna del estribillu y por conveniencies métriques, la espresión "Polos aires van" modifica, colocándolo en plural, el so antecedente, que'n castellanu y en quiciabes tolos cancioneros que dici-mos, ye "Por el aire van". Ye evidente que la canción inclúi dalgún "guiñu" de cal-ter social, que, por desgracia, nun nos paez fuera de llugar. Nun son poques les oca-siones onde los cancioneros apaecen refiriéndose a problemes colectivos, y non poques son tamién les vegaes que tales problemes nun informen namás, sinón que motiven pieces realistes y feches con intención. Si se nos preguntara, nun negarí-emos que "Van polos aires" pueda ser una d'esos pieces, que la estética, tamién la estética cancioneril, nun tien por qué inorar, por llamentables, les circunstancias contemporánees. *Nulla estética sine ética.*

Excepto el estribillo interno (Polos aires van / los suspiros de mi amante), presen-te, con pequeñas variantes, en cancioneros de otras regiones, ésta es una canción total-mente nueva. Puestos a puntualizar, añadimos que, en la traducción del estribillo y por conveniencias métricas, la expresión "Polos aires van" modifica, colocándolo en plural, su antecedente, que en castellano y en quizá todos los cancioneros que decimos, es "Por el aire van". Bien puede advertirse que la canción incluye algún "guiño" de carácter social, que, desdichadamente, no nos parece fuera de lugar. No son pocas las ocasiones en que los can-cioneros aparecen refiriéndose a problemas colectivos, y no pocas son también las veces que tales problemas no sólo informan, sino que motivan piezas claramente deliberadas y rea-listas. Si se nos preguntase, no negaríamos que "Van polos aires" pueda ser una de esas pie-zas, que la estética, incluida la estética cancioneril, no tiene por qué ignorar, por lamen-tables, las circunstancias contemporáneas. Nulla estética sine ética.

6

ARRIMADÍN A AQUEL ROBLE

Arrimadín a aquel roble, *(bis)*
 di palabra a una morena. *(bis)*
 el roble será testigu
 y ella será mio cadena.

Tiemblen, tiemblen,
 con el aire serenu,
 tiemblen,

tiemblen

de mucho temblar,
 tiemblen toes les fueyines
 del roble del robledal.

Abreviamos la nuestra anotación a esta tonada, fundamental per otra parte na iniciación del nuestro trabayu, porque yá se comentó de manera relativamente estensa na *Introducción*. Namás afitar otra vuelta que los cuatro primeros versos pertenecen a la tradición y que lo otro ye creación de Gamoneda. La melodía ye tradicional dafechu, con breves arreglos puntuales de Pixán.

Abreviamos nuestra anotación a esta tonada, fundamental por otra parte en la iniciación de nuestro trabajo, dado que ya nos hemos referido a ella de manera relativamente extensa en la Introducción. Reiteramos únicamente que los cuatro primeros versos pertenecen a la tradición y que el resto es creación de Gamoneda. La melodía es enteramente tradicional con breves arreglos puntuales de Pixán.

7

YE VERDÁ

¡Ai, qué trabayu me cuesta
 querete como te quiero!

*¡Ai, qué trabayu me cuesta
 querete como te quiero!*

Duelme pol tu amor el aire,
 el corazón
 y el sombrero.

*Duelme pol tu amor el aire,
 el corazón
 y el sombrero.*

¿Quién me compraría a min
 esta cintina que tengo
 y esta tristura de filu
 blancu pa facer pañuelos?

ANTONIO GAMONEDA

*¿Quién me compraría a min,
esta cintina que tengo
y esta tristura de filu
blancu pa facer pañuelos?*

*¡Ai, que trabayu me cuesta
querete como te quiero!*

Esta canción, de la que respetamos hasta'l títulu, ye traducción lliteral, rima asonante incluída, d'una de les guapes canciones de base popular qu'escibió Federico García Lorca, el más grande poeta español del sieglu XX y pue que de algún sieglu más. Lorca, que fuera conferenciante n'Uviéu y que recorrió muncha Asturias precisamente pa recoyer tonaes, pon nesta pieza espresiones que podíen considerase vanguardistes y non neopopulares si nun llevaren consigo les formes, l'espíritu y hasta la sentimentalidá de les meyores canciones tradicionales. La torna ye de Gamoneda y la música composición total de Pixán. Trátase d'un estrenu, polo menos na so versión asturiana y na totalidá de la música. La lletra cursiva, qu'indica, como se sabe, los *bis* necesarios pa la interpretación, ye, nesti casu, particularmente abundante y, como ye evidente, nun ta determinada por Lorca, sinón, tamién lóxicamente y como n'otres munches ocasiones, aportada por nós, por Pixán en cuantes qu'intérprete.

Esta canción, de la que respetamos incluso el títulu, es traducción literal, rima asonante incluída, de una de las hermosas canciones de base popular que escribió Federico García Lorca, el mayor poeta español del siglo XX y puede que de algún siglo más. Lorca, que fue conferenciante en Oviedo y que recorrió mucha Asturias precisamente para recoger tonadas, pone en esta pieza expresiones que podrían ser consideradas vanguardistas y no neopopulares si no llevasen consigo las formas, el espíritu y hasta la sentimentalidad de las mejores canciones tradicionales. La traducción es de Gamoneda y la música composición total de Pixán. Se trata de un estreno, cuando menos en su versión asturiana y en la totalidad de la música. La letra cursiva, que indica, como se sabe, los bis requeridos por la interpretación, es, en este caso, particularmente abundante y, obviamente, no fue determinada por Lorca, sino, también obviamente y como en otras muchas ocasiones, aportada por nosotros, por Pixán en tanto intérprete.

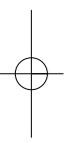
LA BOINA

Díxome la mio rapaza:

“Esa tu boina, mozu, *(bis)*
nun ta bien, cálesla munchu.

Lo moreno de tu cara *(bis)*
non lo puedo ver a gustu”.

Nun voi llevar más la boina
tan recalcada,
pa que la mio neña ponga
los güeyos ena mio cara.

 Esta canción ye tradicional nel so aniciu. La lletra modificóla sustancialmente Gamoneda, y la música acomodóla tamién munchu Pixán no que ye una nueva disposición de los versos y delles palabres nueves que nun esistíen primero. Magar estes modificaciones, pue afirmase que la canción caltién la totalidá del so espíritu orixinal y el so calter popular, y esto igual na lletra que na melodía. Más entovía: pensamos que la espresión d'esti espíritu y esti calter, que se manifestaba de manera entrecortada y escasamente clara, púnxose en superficie de forma completa y evidente. Tal como ocurrió con “Arrimadín a aquel roble”, esta canción, breve y aparentemente cenciella, foi una de les primeres que nos plantegó más grandes dificultaes pa una restauración respetuosa cola so tipicidad y el so sentíu tradicionales.

Esta canción es tradicional en su origen. La letra ha sido modificada sustancialmente por Gamoneda, y la música acomodada también ampliamente por Pixán a la que es una nueva disposición de los versos y a algunas palabras que no existían inicialmente. A pesar de estas modificaciones, podemos afirmar que la canción conserva la totalidad de su espíritu original y de su carácter popular, y esto tanto en la letra como en la melodía. Más aún: pensamos que la expresión de este espíritu y este carácter, que se manifestaba de manera entrecortada y poco clara, ha sido puesta en superficie de modo más completo y evidente. Tal como ocurrió con “Arrimadín a aquel roble”, esta canción, breve y aparentemente sencilla, fue una de las primeras que nos planteó mayores dificultades para una restauración respetuosa con su tipicidad y su sentido tradicionales.

ANTONIO GAMONEDA

9

LA LIGA VERDE

Si quies que yo la encuentre
 Piérdela d'otru color,
 amor. *(bis)*

En el campu de San Roque
 perdisti una liga verde.
 ¿Y quies que yo la encuentre

en el campu de San Roque?

Cómo la voi a encontrar,
 si tou nel campu ye verde
 dende'l monte hasta la mar,
si tou nel campu ye verde.

Dende la mar hasta'l monte, *(bis)*
 óyese to voz dolida:
 “En el campu de San Roque
 perdí yo mio verde liga”.

Piérdela d'otru color,
 amor,

piérdela d'otru color,
amor,
 si quies que yo la encuentre.

10

AL ALBA

Al alba, *(bis)*
 Lleves los gües
 Al agua.

Soñando taba contigo
 al alba,

que pasabes colos gües
cantando
debaxu la mio ventana.

Tu cantabes en mio sueñu. *(bis)*
La canción me despiertaba.
Tan guapa cuando la oyía *(bis)*
como cuando la soñaba.

Al alba

11

LES NARANXES YA LA MAR

Hai naranxes ena mar.
Les oles son verdes ramos,
La espuma ye blancu azar.

Hai naranxes ena mar.

Los tos pechos ena fronda
de les oles ya la espuma,
son dos naranxes salaes
cuando te bañes esnuda.

Cuando te bañes esnuda, *(bis)*
Hai naranxes ena mar.

A pesar de la so aparente diversidá temática (namás aparente, porque'l tema fondu ye'l mesmu; nos tres casos tamos énte mui verdaeres canciones d'amor), preferimos comentar conxuntamente les tres pieces precedentes. Les tres son canciones d'Ángel González, orixinalmente en castellanu, y tornóles de manera prácticamente lliteral Gamoneda, calteniendo hasta la rima y, por descountao, la rítmica. Axúntense namás los estribillos y los *bis*, inmediatos o demoraos, simples o dobles, que, como n'otres canciones, apaecen señalaos pola lletra cursiva. La música ye exclusivamente de Pixán nes tres canciones. Na primera pue alvertise non una paráfrasis, pero sí un "pretestu" (llargamente superáu na so consistencia poética) na conocida canción na que ye la moza la que llamenta perder la so liga. La segunda,

“Al alba”, sin deméritu dengún pa les otres dos, paeznos, na so apretada brevedá, una “pieza mayor” d’Ángel, un prodixu llíricu onde resulta indiferente la filiación, popular o culta, del llinguaxe. En cuantes a la tercera, tan guapa y veraz al mesmu tiempu, hai, como na primera, un sutil afitase na mui popular qu’escomienza diciendo “A la mar fui por naranjas...”, pero, tamién como na primera, l’entrevistu modelu resulta mui superáu y sensiblemente interiorizáu.

En razón de la lletra asturianizada y de la música, nueva dafechu, procede estimar que tamos énte un triple estrenu.

Afitamos otra vuelta nesta nota la nuestra voluntá d’evocación y homenaxe al gran poeta d’Uviéu, que yá collaborara con ún de nosotros (con Pixán) n’otra ocasión, y que caltuvo con Gamoneda una, por munches causes, amistá imposible d’escaecer. Agradecemos a Susana Rivera, la so viuda, les xeneroses facilidaes que nos dio pa esta circunstancia editorial.

A pesar de su aparente diversidad temática (sólo aparente, ya que el tema profundo es el mismo; en los tres casos estamos ante muy verdaderas canciones de amor), preferimos comentar conjuntamente las tres piezas precedentes. Las tres son canciones de Ángel González, originalmente en castellano, y han sido traducidas de manera prácticamente literal por Gamoneda, conservando incluso la rima y, por descontado, la rítmica. Se añaden únicamente los estribillos y los bis, inmediatos o demorados, simples o dobles, que, como en otras canciones, aparecen señalados por la letra cursiva. La música es exclusivamente de Pixán en las tres canciones. En la primera puede advertirse no una paráfrasis, pero sí un “pretexto” (largamente superado en su consistencia poética) en la conocida canción en la que es la moza la que lamenta la pérdida de su liga. La segunda, “Al alba”, sin demérito alguno para las otras dos, nos parece, en su concisa brevedad, una “pieza mayor” de Ángel, un prodigio lírico en el que resulta indiferente la filiación, popular o culta, del lenguaje. En cuanto a la tercera, tan bella y veraz a su vez, existe, como en la primera, una sutil apoyatura en la muy popular que comienza diciendo “A la mar fui por naranjas...”, pero, también como en la primera, el entrevisto modelo resulta muy superado y sensiblemente interiorizado.

En razón de la letra asturianizada y de la música, nueva en su totalidad, procede estimar que estamos ante un triple es estreno.

Reiteramos en esta nota nuestra voluntad de evocación y homenaje al gran poeta ovetense, que ya colaboró con uno de nosotros (con Pixán) en su día, y que mantuvo con Gamoneda una, por muchas causas, inolvidable amistad. Agradecemos a Susana Rivera, su viuda, las generosas facilidades que nos ha procurado en esta circunstancia editorial.

MOLINERA DE SANTIANES

Si quies que te cortexe, *(bis)*
 molinera de Santianes;
 si quies que te cortexe,
 nun has de ver más galanes.

*Yá se va la moza
 donde fuera ayer;
 yá se va la moza,
 si querrá volver.*

Si a la fuente va por agua, *(bis)*
 por agua para beber,
 el agua que traiga'l xarru
 ye l'agua pa la mio sed.

*Yá se va la moza
 donde fuera ayer;
 yá se va la moza,
 si querrá volver.*

Les vueltes d'esta rapaza *(bis)*
 son de muncho revolver;
 igual espaez de nueche
 que torna d'amanecer.

*Yá se va la moza
 donde fuera ayer;
 yá se va la moza,
 si querrá volver.*

Esta canción tien el so antecedente n'otra tradicional de lletra diversa y dispersa, por non dicir incoherente, hasta'l puntu d'amosar una “molinera” incomprendible na so personalidá. Paeciónos que l'interés y la gracia d'esta canción ta, precisamente, en que la moza aparezga tornadiza y pícara, aspeutu que la lletra orixinal insinúa de manera insuficiente. Per otra parte, el testu tien —tenía— espresiones onde les asociaciones léxiques nun tienen sentíu. En resume, la canción yera

potencialmente atractiva, pero l'anónimu lletrista perdióse nos llaberintos del llinguaxe. En consecuencia, Gamoneda camudó la lletra de manera amplia, poniendo en claro los yá mentaos aspectos y quitando evidentes defectos formales. Contrariamente, la música caltiénse íntegramente tradicional, idéntica a la de la versión anterior.

Esta canción tiene su antecedente en otra tradicional cuya letra resultaba diversa y dispersa, por no decir incoherente, hasta el punto de mostrar una "molinera" incomprendible en su personalidad. Nosotros hemos entendido que el interés y la gracia de esta canción está, precisamente, en que la moza aparezca tornadiza y pícaro, aspecto que la letra original insinúa de manera insuficiente. Por otra parte, el texto tiene —tenía— expresiones en las que las asociaciones léxicas carecen del más elemental sentido. En resumen, la canción era potencialmente atractiva, pero el anónimo letrista se perdió en los vericuetos del lenguaje. En consecuencia, Gamoneda ha modificado la letra de manera amplia, poniendo en claro los ya mencionados aspectos y eliminando evidentes defectos formales. Contrariamente, la música permanece íntegramente tradicional, idéntica a la de la anterior versión.

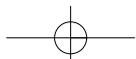
TONADA DE LES TRES CINTES

Madre, tres cintes tenía.
Rompióles el mio rapaz.
Llocu como xota cabra,
fizome un esparabán.

Non tien tratu pal cortexu
nin va a tenelu enxamás.
La cinta roxina, madre,
la que yo quería más.

La cinta azul yera guapa
de mui fermosu azular,
ya la mariella dorábame
per delante y per detrás.

Vusté dizme que lu echi
a la poza del mierdán:
¿Qué voi facer ensin mozu,
ensin cintes y ensin na?



*¿Qué voi facer ensin mozu,
ensin cintes y ensin na?*

*Madre, tres cintes tenía.
Rompióles el mio rapaz.*

Tonada nueva dafechu na música y na lletra, obra, exclusivamente, de Pixán y Gamoneda. Estrenu, por tanto.

Tonada nueva en su totalidad musical y letrística, obra, exclusivamente, de Pixán y Gamoneda. Estreno, por tanto.

14

LAS PERENDENGAS

Non vuelvas a la mía casa
repicando las madreñas,
que non tienes patacones
pa comprame perendengas.

Yo quiero mozu qu'abondo
cuelgue pan ena panera
ya na tuya las panoyas
tienen mala colgadera.

Tu non paras de char roncás
de tanta y cuanta hacienda,
pero con roncás ya roncás,
Pinín, hacienda non medra.

Sos molín sin la maquila,
más peláu que las oveas,
col tou granu ya tua llana
non s'abastan mías oreas.

*Non vuelvas a la mía casa
repicando las madreñas.*

Esta canción ye d'aniciu tradicional. La nuestra versión recupérala con una lletra mui modificada y vertida al bable occidental. La canción interesónos pola temática, pola circunstancia, frecuente nel nivel popular (y en tolos niveles) de qu'una moza casadera desprece'l cortexu d'un galán probe, argumentu lletrísticu del qu'hai pocos exemplos nos cancioneros que conocemos. Pero na versión de referencia, qu'amás presentaba defectos formales y llingüísticos abondos, esti nuedu argumental disolvíase (y con él el so interés antropolóxicu y costumista) en demasiaes alusiones de la voz a los perendengues que, al paecer, quería la moza. Estes consideraciones son les que nos aconseyaren caltener el tema principal definiéndolu y meyorándolu na midía de les nuestres posibilidaes. En presencia de la nueva lletra fecha por Gamoneda, Pixán decidió nun contar cola melodía antecedente y componer una música nueva dafechu y suya.

Esta es canción tradicional en su origen. Nuestra versión la recupera con una letra muy modificada y vertida al bable occidental. La canción nos interesó por su temática, por la circunstancia, frecuente en el nivel popular (y en todos los niveles) de que una muchacha casadera desdeñe el "cortexu" de un galán pobre, argumento letrístico del que hay pocas muestras en los cancioneros que nosotros conocemos. Pero en la versión de referencia, que además presentaba abundantes defectos formales y lingüísticos, este nudo argumental se diluía (y con él su interés antropológico y costumbrista) en excesivas alusiones de la voz a las "perendengas" (pendientes) que, al parecer, la muchacha casadera ambicionaba. Estas consideraciones son las que nos aconsejaron conservar el tema principal definiéndolo y mejorándolo en la medida de nuestras posibilidades. En presencia de la nueva letra ultimada por Gamoneda, Pixán optó por prescindir de la melodía antecedente y componer una música totalmente nueva y suya.

LA MISA ESFARRAPADA

Allá va la mio rapaza (bis)
 rel.lumbrando como'l sol.
 En entrando pa la iglesia, (bis)
 cundiera gran sinrazón.

El obispu diz la misa,
 nun la puede dicir, non.

*El obispu diz la misa,
 nun la puede dicir, non.*

Monacillos que lu ayuden
desfacien el l.labor,

*Monacillos que lu ayuden
desfacien el l.labor:*

por dicir “amén, amén”,
dicien “amor, amor”.

*Por dicir “amén, amén”,
dicien “amor, amor”*

Les coses de mio rapaza
van ser la descomunióu.

Esta canción ye l’adaptación d’un fragmentu de romance anónimu —probablemente del sieglu XIV— mui estimáu por Dámaso Alonso, que desendolca un graciosísimo asuntu, con un aquel de picardía y de suave irreverencia. Al ser un fragmentu, sintetizamos l’anécdota, qu’hubo ser relativamente estensa nel romance. Por ello son novedá total el títulu, los cuatro primeros versos, dalguna pequeña variante posterior y los dos últimos. Toos ellos son aportaciones necesaries pa la comprensión del conxuntu y pa que’l fragmentu tenga calter de canción. Estes aportaciones a la lletra fízoles Gamoneda. La música ye totalmente de Pixán. Tamos, entós, énte un estrenu non sólo n’Asturies, sinón, nos términos que nosotros lu ufiertamos, en tolos países de llingua española.

Esta canción es adaptación de un fragmento de romance anónimo —probablemente del siglo XIV— muy estimado por Dámaso Alonso, que desarrolla un graciosísimo asunto, no exento de picardía y de una suave irreverencia. Al tratarse de un fragmento, hemos tratado de sintetizar la anécdota, que hubo de ser relativamente extensa en el romance. Por ello son novedad total el título, los cuatro primeros versos, alguna pequeña variante posterior y los dos últimos. Todos ellos son aportaciones necesarias para la comprensión del conjunto y para que el fragmento adquiera carácter de canción. Estas aportaciones a la letra han sido hechas por Gamoneda. La música es totalmente de Pixán. Estamos, pues, ante un estreno no sólo en Asturias, sino, en los términos que nosotros lo ofrecemos, en todos los países de lengua española.

AÑADA DE LES TRES MADRES

“A la ea-ea, nin,
a la ea con les lágrimes”.
Choraba'l nenu que yera
fíu carnal de la fame.

“A la ea, palomín,
a la ea-ea-ea,
que'l to pá vien de camín
ya traite pan de canela”.

Pola solombra
vien sin pan el que venía.
Nuna manu trai la pena
ya na otra trai la ira.

A la ea-ea, tres,
todes tres madres tenía
endemás el rapacín
que choraba y non dormía:

la que lu aña,
la de la fame,
la de la ira.

Esta ye otra de les canciones totalmente nueves qu'aportamos. Fai falta declarar que, a pesar del so títulu, nun ye, falando rigurosamente, una añada. Esta mención faise porque s'aña y canta a un neñu como protagonista de la canción. El nenu y les sos circunstancies tómense como pretestu pa referise a una situación esistencial y social más presente na actualidá de lo que debiera; una situación provocada que ye causa de sufrimientu. Podrá observase tamién que, quiciabes sintiéndose autorizáu pol exemplu de Lorca, l'autor de la que se diz “añada” (Gamonedá), introduz espresiones —poques y midies— que nun son mui frecuentes en términos tradicionales. La música ye toa ella de Pixán. Tamos, entós, énte un estrenu más.

Esta es otra de las canciones totalmente nuevas que aportamos. Procede declarar que, a pesar de su título, no es, en rigor —y hasta sin entrar en rigores—, una “añada”. Tal

mención se hace atendiendo a que un niño sea personaje en la canción y sea mecido y cantado. El nenu y sus circunstancias se toman como pretexto para aludir a una situación existencial y social más presente en la actualidad de lo que debiera; una situación provocada que es causa de sufrimiento. Podrá observarse también que, quizá sintiéndose autorizado por el ejemplo de Lorca, el autor de la que se dice “añada” (Gamonedá), introduce expresiones —pocas y comedidas— que no son muy frecuentes en términos tradicionales. La música es en su integridad de Pixán. Estamos, pues, ante un estreno más.

17

VENGO DEL ROSALE

Del rosal vengo, madre,
vengo del rosale.

A riberes d'aquel váu
viera estar rosal granáu:
vengo del rosale.

A riberes d'aquel ríu
viera estar rosal floríu:
vengo del rosale.

Viera estar rosal floríu,
coyí roses con suspiru:
vengo del rosale.

Viera estar rosal granáu,
coyí roses con cudiáu:
vengo del rosale.

Del rosal vengo, madre,
vengo del rosale.

Si na Península Ibérica hubiera que nomar a dos poetas que fueren, nos siglos, los más representativos de la poesía de cancioneru, éstos tendrían que ser Juan del Encina y Gil Vicente, coetáneos ente sí. El segundu, portugués d'orixe, escribió tamién en castellanu. Ye una guapa eperiencia tornar y musicar una de les sos más guapas creaciones. Obsérvese'l poder llíricu que provoca la reiteración

d'unes poques pallabras. Caltenemos “rosale” cola desinencia “e”, denotativa de la antigüedad de la composición (s. XV), que cuadra bien sonoramente cola llingua asturiana. Estrenu.

Si en la Península Ibérica hubiera que nombrar a dos poetas que fuesen, en los siglos, los más representativos de la poesía de cancionero, éstos serían Juan del Encina y Gil Vicente, coetáneos entre sí. El segundo, portugués de origen, escribió también en castellano. Es una hermosa experiencia traducir y musicar una de sus más bellas creaciones. Obsérvese el poder lírico que suscita la reiteración de unas pocas palabras. Conservamos “rosale” con la desinencia “e”, denotativa de la antigüedad de la composición (s. XV), que no disuena en la lengua asturiana. Estreno.

18

YÁ NON COYERÉ VERBENA

Yá non coyeré verbena
la mañana de San Xuan,
yá non coyeré verbena,
que mios amores se van.

Yá non coyeré verbena,
que ye la yerba amorosa,
ni con la roxina rosa
xuntaré blanca azucena:
praos de tristura y pena
sos espinos me darán;
que mios amores se van.

*Yá non coyeré verbena
la mañana de San Xuan.*

L'orixinal castellanu ye de Lope de Vega, que lu escribió pa que se cantara. Tornóse lliteralmente, menos, nos versos caberos de la primer y segunda estrofa, la sustitución de la partícula “pues” (que Lope aporta y que consideramos poco adecuada nel so equivalente formal dientro de la fala popular asturiana) por “que”. Como n'otres canciones, la lletra cursiva indica reiteración o estribillu. Ye habitual nos cancioneros anotar particularidaes paecías a la de la yerba verbena, a la que s'atribuyien poderes curativos y máxicos, especialmente pa namorar. Sabíalo Lope (“que ye la yerba amorosa”). La torna ye de Gamoneda y la música de Pixán. Estrenu.

El original castellano es de Lope de Vega, que lo escribió para ser cantado. Se ha traducido en modo literal, salvo, en los últimos versos de la primera y segunda estrofa, la sustitución de la partícula “pues” (que Lope aporta y que nosotros hemos considerado poco adecuada en su equivalente formal dentro del habla popular asturiana) por “que”. Como en otras canciones, la letra cursiva indica reiteración o estribillo. Es habitual en los cancioneros anotar particularidades parecidas a la de la hierba verbena, a la que se atribuían poderes curativos y mágicos, especialmente para enamorar. Lope lo sabía (“que ye la yerba amorosa”). La traducción es de Gamoneda y la música de Pixán. Estreno.

19

PUERTU VENTANA

“En lo altu del puertu, *(bis)*

PuertuVentana,
taba'l mio amor. *(bis)*

Baxaron lospastores *(bis)*
y él nun baxó. *(bis)*

Fuese pa L.leitariegos, *(bis)*
yá me olvidó”. *(bis)*

Ai, cueitada la moza,
nun tien amor”. *(bis)*

En lo altu del puertu
danse estes coses:
nun se pierden les vaques,
piérdense amores.

Canción tradicional. La letra de los sos siete primeros versos modificóse un poco y los cinco siguientes son enteramente aportación de Gamoneda. La música tien el mesmu repartu ente la tradición y Pixán.

Canción tradicional. La letra de sus siete primeros versos ha sido modificada levemente, y los cinco siguientes son enteramente aportación de Gamoneda. La música tiene idéntico repartu entre la tradición y Pixán.

ROSA ENRAMADA

Dístime una cinta verde
 como la rama,
 como la rama, neña,
 como la rama.

*Como la rama, neña,
 como la rama.*

La cinta la traigo al cuellu,
 a ti nel alma.
 La cinta, la cinta verde
 como la rama.

Como la rama verde,
 como la rama,
 los amores te tengo,
 rosa enramada.

*Los amores te tengo,
 rosa enramada.*

Esta canción tien el so antecedente, en cuantes a la lletra, n'otra tradicional quiciabes non mui conocida. Modificóse un cuanto, procurando nun perder el so calter llanu popular. El testu orixinal tien mui evidentes defectos formales, pero la canción yera, ye, potencialmente guapa. Prestónos el so aquel cenciellu nel plante-gamientu y cierta discreta picardía, y quisimos caltener estos valores. Fueren necesaries delles equivalencies léxiques que, al ser organizaes, motivaren una estructura versal y sintáctica más diferente de lo previsto, pero'l resultáu paeciónos bonu y, finalmente, asumimos la lletra col lliteral que pue vese precediendo esta nota. Les novedaes nun terminaren: énte'l nuevu textu, Pixán decidió que yera necesaria una melodía nueva dafechu. Asina lo fizo y equí ta y pue escuchase nel nuestro CD. Zarramos esta nota estimando que siendo la música obra entera de Pixán, y abondes les variantes de la lletra feches por Gamoneda, l'antecedente minimizóse y paez propio que la pieza se considere estrenu.

Esta canción tiene su antecedente, en lo que a la letra concierne, en otra tradicional quizá no muy conocida. La hemos modificado bastante, procurando no perder su llaneza

popular. El texto original tiene muy evidentes defectos formales, pero la canción era, es, potencialmente hermosa. Nos atrajo la sencillez de su planteamiento y cierta discreta picardía, y hemos querido conservar estos valores. Se han hecho necesarias unas equivalencias léxicas que, al ser organizadas, han motivado una estructura versal y sintáctica más diferente de lo que teníamos previsto, pero el resultado no nos disgustó y, finalmente, asumimos la letra con el literal que puede verse precediendo esta nota. Las novedades no habían terminado: ante el nuevo texto, Pixán decidió que había que disponer una melodía totalmente nueva. Así lo hizo y aquí está y puede escucharse en nuestro CD. Cerramos esta nota estimando que siendo la música obra entera de Pixán, y copiosas las variantes de la letra hechas por Gamoneda, el antecedente se ha minimizado y parece correcto que la pieza se considere estreno

21

ENANTES DEL DÍA

Non,
 yá nun duermen los mios güeyos,
 nun pueden dormir.
 ¿Qué será de min cueitada,
 qué será de min?

Madre, soñaba yo, madre,
 enantes del día,
 que despertaba la rosa,
 que la rosa nun dormía.

Soñaba yo que soñaba,
 soñaba con munchu amor,
 que despertaba la rosa,
 la rosa del mio pastor,
enantes del día.

Ai de la rosa galana,
 rosa de muncho velar,
 si despertara la rosa
 nas manos del mio galán.

*Si despertara la rosa
 nas manos del mio galán
 enantes del día.*

Nesta canción hai una mínima referencia al versu nicial d'un poema sefardí del s. XV. Otramiente, de la música y la lletra son autores únicos Pixán y Gamoneda. Estrenu.

En esta canción existe una mínima referencia al verso inicial de un poema sefardí del s. XV. Por lo demás, de la música y la letra son autores únicos Pixán y Gamoneda. Estreno.

22

LES ENTENDEERES

Porque ando ena montaña
cabo niebles y peñones,
anda diciendo la xente.
que nun entiendo d'amores.

Acul.lá, acul.lá, mui l.lueñe,
váseme'l mio pensamientu;
vase pa una cabaña
tras la que s'anocha dientru.

Des que viera a la pastora
ena so braña,
aparaderu nun topo
nin so la paya.

Tando yá la nueche alta
cierro los güeyos,
ya luego vien la rapaza
a los mios sueños.

Dexa que la xente vaiga,
que vaiga y venga diciendo
que nun entiendo d'amores.

Yo bien m'entiendo.

Canción tradicional estendida y modificada na so lletra por Gamoneda. La música, aunque estendida tamién, hai que la considerar tradicional, porque la interpretación de Pixán atiense constantemente a la so melodía.

Canción tradicional prolongada y modificada en su letra por Gamoneda. La música, aunque prolongada también, debe considerarse tradicional, dado que la interpretación de Pixán se atiende constantemente a su melodía.

23

PASTORA LA FIXERA

Yá nun voi subir al monte
que ta llueñe la cabaña
ya l'amor tienme coyú
abaxu, na Soterraña.

La cadena que m'echaron,
nun la puedo desatar.
nun va dir más al Aramu
el mio rebañu a pastiar.

*¡Ai!, si pudiera,
conmigo la subiría
ya pastora la fixera.*

Nun miro pa les oveyes
nin pal ñublu nin pal sol;
nun hai pastor prisioneru
nin prisioneru pastor.

Asina d'aborrecía
tengo yo agora la braña,
que toi d'amor prisioneru
abaxu, na Soterraña.

*¡Ai!, si pudiera,
conmigo la subiría
ya pastora la fixera.*

D'esta canción tradicional, modificó Gamoneda aproximadamente la mitada de la lletra. La música, anque estendida, caltiénse na so melodía tradicional.

De esta canción tradicional, la letra ha sido modificada aproximadamente en una mitad por Gamoneda. La música, aunque prolongada, permanece en su melodía tradicional.

24

ENA FUENTE DEL ROSEL

Ena fuente del Rosel, (bis)
 l.laven la neña y el doncel.
 Ena fuente d'agua clara (bis)
 coles manes l.laven la cara
 él a ella y ella a él:
 l.laven la neña y el doncel.

*Ena fuente del Rosel,
 él a ella y ella a él.*

Trátase de la extraordinaria y famosa canción anónima, de finales del sieglu XIII, o primeros del XIV, recoyida de la tradición oral y de la que se desconoz la so música orixinal. Tamos arguyosos d'esta aportación al cancioneru asturianu. Por razones evidentes, hai qu'avisar de que, atendiendo a intereses musicales, el versu caberu, que nes versiones castellanés suel ser repetición del segundu, sustituyóse pola repetición del quintu. Entendemos qu'ello nun afecta de denguna manera al carácter, al sentíu o a la guapura de la canción, y si se nos apura, llegaríamos a defender qu'esta modificación descarga a la canción d'un pequenü pero ciertu escesu redundante. La música ye toa ella de Pixán. Estrenu en llingua asturiana.

Se trata de la extraordinaria y famosa canción anónima, de finales del siglo XIII, o primeros del XIV, recogida de la tradición oral, cuya música original se desconoce. Nos sentimos orgullosos de esta aportación al cancionero asturiano. Por obvias razones, debemos avisar que, atendiendo a intereses musicales, el último verso, que en las versiones castellanés suele ser repetición del segundo, lo hemos sustituido por la repetición del quinto. Entendemos que ello no afecta en absoluto al carácter, el sentido o la belleza de la canción, y si se nos apura, llegaríamos a defender que esta modificación descarga a la canción de un leve pero cierto exceso redundante. La música es enteramente de Pixán. Estreno en lengua asturiana.

POR UNA FLOR PEQUEÑINA

Dite una flor pequeñina *(bis)*
 dístime un besu *(bis)*
 por una flor pequeñina.

La florina murióse, *(bis)*
 el besu lu llevo.

Neña del alma,
 el to besu yá siempre
 ena mio cara.

Siempre el to besu.

Esta canción ye otra de les que tien antecedente conocíu, polo menos de la lletra, na amplitú del repertoriu tradicional, y tamién como otres, modificóse na organización estrófica y versal, y na ordenación léxica y sintáctica. Corrixóse, sí, pero l'impulsu líricu, que se caltién íntegru, pertenez al pueblu anónimu, creador siempre principal de una mui propia y peculiar estética. Siendo la música orixinal desconocida por nós, la qu'agora presentamos ye obra entera de Pixán y, como siempre, les variantes de la lletra correspuenden col trabayu de Gamoneda. Entendemos que, nel so estáu actual, esta tonada debe considerase estrenu.

Esta canción es otra de las que tiene antecedente conocido, al menos de su letra, en la amplitud del repertorio tradicional, y también como otras, ha sido modificada en la organización estrófica y versal, y en la ordenación léxica y sintáctica. La hemos corregido, sí, pero el impulso lírico, que permanece íntegro, pertenece al pueblo anónimo, creador siempre principal de una muy propia y peculiar estética. Siendo la música original desconocida por nosotros, la que ahora presentamos es obra entera de Pixán y, como siempre, las variantes de la letra se corresponden con el trabajo de Gamoneda. Entendemos que, en su actual estado, esta tonada debe considerarse estreno.

CARROMATEROS

Desde'l puente de Colloto
 hasta'l puente de los Fierros,

la tonada más valiente,
la de los carromateros.

Carromateros,

dicen los carromateros
cuando van al puertu arriba,

al puertu arriba:

¡Arriba, mula Gal.larda,
arriba, Gal.larda, arriba!

Tonada tradicional. La lletra modificóla puntual y brevemente Gamoneda; concretamente, sustituyendo'l tercer versu, qu'habitualmente lleva una vulgar fanfarronada ("no hay quien cante como yo") poco oportuna. La música ye la tradicional.

Tonada tradicional. La letra ha sido modificada puntual y brevemente por Gamoneda; concretamente, sustituyendo el tercer verso, habitualmente dotado con una vulgar fanfarronada ("no hay quien cante como yo") poco oportuna. La música es la tradicional.

27, 28, 29 Y 30

VAQUEIRAS

1ª) Ábreme la puerta, Roxa,
se non entro polas teyas,
que tengo un nenu empezáu
y faltan-yi las oreyas.
Eh...!

2ª El día que fui pastor
ya pastoréi tos enaguas,
como taba cerca el monte,
pal monte fueron las cabras.
Eh...!

3ª El agua del ríu corre,
la del regueiru remansa.

Quien tien amores nun duerme
ya quien nun los tien descansa.
Tribelé-trebelé-trebelé.

Yo nun toi cansu.
Lluceru mío,
dexa que cuerra
l'agua del ríu.
Trebelé-trebelé-trebelé.

4ª Vaqueiro casa las fichas
que agora tienen el sere,
ya no son yerbas del campu
ya nun van reverdecere
Eh...!

La vaqueira ye claramente diferenciable dentro de les asturianaes. Ye propia d'un conxuntu comarcal, qu'en términos culturales —etnográficos y llingüísticos— espárdese, puertos per mediu, a espacios leoneses como L.laciana y Babia. Cántase prácticamente siempre en bable occidental. Ye cierto que na vaqueira apaecen temes y tonalidaes de calter serio, pero ye verdá tamién que l'espresivismu irónicu, mesmamente picarescu, ensin quitar cierta tenrura que tipifica bona parte del calter asturian, ta presente na vaqueira con más frecuencia y frescura qu'en canciones que surdieren n'otres comarques. La música ye tradicional. Les mínimes variantes de les lletres y la axudicación d'estribillos fízoles Gamoneda.

La vaqueira es claramente diferenciable dentro de las asturianadas. Es propia de un conjunto comarcal, que en términos culturales —etnográficos y lingüísticos— se extiende, puertos por medio, a espacios leoneses como Laciana y Babia. Se canta prácticamente siempre en bable occidental. Es cierto que en la vaqueira aparecen temas y tonalidades de carácter serio, pero es cierto también que el expresivismo irónico, incluso picaresco, sin excluir cierta ternura que tipifica buena parte del carácter asturiano, está presente en la vaqueira con más frecuencia y frescura que en canciones nacidas en otras comarcas. La música es tradicional. Las mínimas variantes de las letras y la adjudicación de estribillos han sido hechas por Gamoneda.

PASTOR ENA NUECHE

Que m'oscurez,
 ¡ai de min, que m'oscurez
 a la salida del monte!

Baxo del monte,
 Penosina de la aldea,
 dame posada esta noche.

Esta noche,
 ¡ai, qué noche tan serena
 que nun tien movimientu!

Quién pudiera,
 ¡ai, quién pudiera tener
 tan serenu el pensamientu!

Esta canción ye una de les que recueye'l gran musicólogu Torner; la primera qu'apaez nel so *Cancionero*. Cántase (polo menos los cuatro caberos versos octosílabos), en varies rexones. Traémosla equí completa nos aspectos esenciales, pero, por responsabilidá y por respetu al maestru, queremos explicar delles variantes feches, que ponemos en cursiva, y les razones onde s'afiten. Don Eduardo nun corrió pallabres nin frases, evidentemente impropies, que nosotros sí correximos. *Trescribió la lletra de la canción namás na partitura, en castellanu, ensin signos de puntuación y con delles ausencies d'acentuación, incluyendo amás espresiones y fragmentaciones inadecuaes, y procurando namás (que'l fechu proceda d'un informante o seya iniciativa del mesmu Torner ye indiferente) contar con conxuntos silábicos adaptaos a la melodía.* Reproducimos darréu esta trescripción, sorrayando les frases, pallabres o sílabes que, al nuestru entender, son incorrectes o improcedentes na canción:

¡Que me oscurece!
¡Ay de mi que me oscurece
a la salida del monte!

A la salida del monte!
Penosina de la aldea
dame posada esta noche

*¡Tan oscura!
¡Oh que noche tan oscura
que no tiene movimiento!*

*¡Movimiento!
¡Oh quién pudiera tener
tan sereno el pensamiento!"*

Ensin necesidá de comentariu, podemos alvertir que les frases y pallabres sorrayaes nun correspunden por sí mesmes a los usos populares o cultos que se dan en cualesquier pieza de cualesquier cancioneru, y que la construcción ye vacilante.

En cuantes a les versiones non asturianas, consultóse en *Del cancionero leonés* (Mariano D. Berrueta, Proa, León, 1941), el testu d'una, reducida a los cuatro versos caberos, que resulta análoga, pero coles diferencies que podrán vese. Damos literalmente tal versión, significativamente recoyida en Sosas de L.laciana, señalando les incorrecciones ortográfiques que se dan tamién en Berrueta:

*"Ay, que noche tan serena
que no tiene movimiento,
ay, quien pudiera tener
tan sereno el pensamiento."*

Don Eduardo recoyó la so versión en Llamo, conceyu de Riosa, llugar non cercanu pero tampoco mui alloñáu de Sosas de L.laciana. Clasifícala como una *canción de ronda*, y d'éstes diz nes sos notes "... que entre ellas se encuentran [...] melodías asimétricas en que los sonidos pueden tener mayor duración, según la voluntad del cantor (sorráyau nuestro), sin ajustarse a regularidad en la distribución de los acentos tónicos...". Esta cita, y la que damos más alantre, paecen indicar que Torner bien pudo nun considerar fiable la lletra recoyida y que la redactó según los sos intereses musicales. Ye suxerente nesti sentíu la inclusión de "¡Oh!", exclamación que raramente apaec en canciones de procedencia popular.

Hai otros munches posibilidaes, fortuites o non, que podríen esplicar que Torner nun foi quien a verificar, o nun quiso detenese en facela más correcta, la lletra, y que pa ella s'atuviera namás únicamente a la notación musical algamada en trabayu de campu. Torner tenía que llograr unes sílabes, les que fueren, pa que na sucesión "lletrística" se correspondieren cola notación musical. Hai nel estensu y sabiu entamu que fai pal so *Cancionero*... una frase mui significativa que sofita les nuestres hipótesis. La frase ye: "... la clasificación adoptada en este Cancionero no pretende ser definitiva ni indiscutible, sino que ha de considerarse más bien como un simple ensayo de clasificación *basada únicamente en la melodía de las canciones, por creer que la distribución de éstas, atendiendo al asunto literario, no indica nada acerca del genio musical del pueblo*". (La cursiva y el sorrayáu son nuestros).

Tolo que llevamos dicho llevónos a non considerar obligada la lletra ufiertada por Torner, y sí'l so maxistral pentagrama. Con esti criteriu, ficimos cambios y textos col aquel de llograr un llliteral correctu y congruente col sentíu y cola música de la canción.

Insistimos na declaración de respetu y superior valoración de la obra de Torner. El redactor de la versión asturiana propuesta y de la presente nota (Antonio Gamoneda) quier dicir daqué que, n'otro contestu, podría nun tener sentíu: cola persona y la obra de don Eduardo, amás de l'almiración, xúnelu una necesariamente alloñada pero mui cierta rellación amistosa. Esta importante circunstancia nun pue desanicar una discrepancia veraz y puntual nin lu obliga a dexar d'amosar unes correcciones que considera indispensables nuna pieza de singular valir, como ye ésta.

Esta canción es una de las recogidas por el gran musicólogo Torner; la primera que aparece en su Cancionero. Se canta (al menos los cuatro últimos versos octosílabos), en varias regiones. La traemos aquí completa en sus aspectos esenciales, pero, por responsabilidad y por respeto al maestro, queremos explicar algunas variantes hechas, que ponemos en cursiva, y las razones que las amparan. Don Eduardo no corrigió palabras ni frases, evidentemente impropias, que nosotros sí corregimos. Transcribió la letra de la canción únicamente en la partitura, en castellano, sin signos de puntuación y con algunas ausencias de acentuación, incluyendo además expresiones y fragmentaciones inadecuadas, y procurando únicamente (que el hecho proceda de un informante o sea iniciativa del propio Torner es indiferente) contar con conjuntos silábicos adaptados a la melodía. Reproducimos seguidamente esta transcripción, subrayando las frases, palabras o sílabas que, a nuestro juicio, son incorrectas o improcedentes en la canción:

*¡Que me oscurece!
¡Ay de mi que me oscurece
a la salida del monte!*

*A la salida del monte!
Penosina de la aldea
dame posada esta noche*

*¡Tan oscura!
¡Oh que noche tan oscura
que no tiene movimiento!*

*¡Movimiento!
¡Oh quién pudiera tener
tan sereno el pensamiento!"*

Sin necesidad de comentario, podemos advertir que las frases y palabras subrayadas disienten por sí mismas de los usos populares o cultos que se dan en cualquier pieza de cualquier cancionero, y que la construcción es vacilante.

En cuanto a las versiones no asturianas, hemos consultado en Del cancionero leonés (Mariano D. Berrueta, Proa, León, 1941), el texto de una, reducida a los cuatro últimos versos, que resulta análoga, pero con las diferencias que podrán verse. Damos literalmente tal versión, significativamente recogida en Sosas de Laciana, señalando las incorrecciones ortográficas que en Berrueta se dan también:

*“Ay, que noche tan serena
que no tiene movimiento,
ay, quien pudiera tener
tan sereno el pensamiento.”*

Don Eduardo recogió su versión en Llamo, ayuntamiento de Riosa, localidad no cercana pero tampoco muy alejada de Sosas de Laciana. La clasifica como una canción de ronda, y de éstas dice en sus notas “...que entre ellas se encuentran [...] melodías asimétricas en que los sonidos pueden tener mayor duración, según la voluntad del cantor (subrayado nuestro), sin ajustarse a regularidad en la distribución de los acentos tónicos...”. Esta cita, y la que más adelante damos, parecen indicar que Torner bien pudo no considerar fiable la letra recogida y que la redactó según sus intereses musicales. Es sugerente en este sentido la inclusión de “¡Oh!”, exclamación que raramente aparece en canciones de procedencia popular

Hay otras muchas posibilidades, fortuitas o no, que podrían explicar que a Torner no le fue posible verificar, o no quiso detenerse en hacerla más correcta, la letra, y que para ella se atuviese únicamente a la notación musical obtenida en el trabajo de campo. Torner tenía que procurarse unas sílabas, las que fuesen, para que en la sucesión “letrística” se correspondiesen con la notación musical. Hay en el extenso y sabio prólogo que hace para su Cancionero... una frase muy significativa que avala nuestras hipótesis. La frase es la siguiente: “... la clasificación adoptada en este Cancionero no pretende ser definitiva ni indiscutible, sino que ha de considerarse más bien como un simple ensayo de clasificación basada únicamente en la melodía de las canciones, por creer que la distribución de éstas, atendiendo al asunto literario, no indica nada acerca del genio musical del pueblo”. (La cursiva y el subrayado son nuestros).

Cuanto llevamos dicho nos ha llevado a no considerar obligada la letra procurada por Torner, y sí su magistral pentagrama. Con este criterio, hemos incorporado modificaciones y textos en orden a lograr un literal correcto y congruente con el sentido y con la música de la canción.

Insistimos en la declaración de respeto y superior valoración de la obra de Torner. El redactor de la versión asturiana propuesta y de la presente nota (Antonio Gamoneda) quiere decir algo que, en otro contexto, podría no tener sentido: con la persona y la obra de don Eduardo, además de la admiración, le vincula una necesariamente lejana pero

muy cierta relación amistosa. Esta importante circunstancia no puede anular una discrepancia veraz y puntual ni le obliga a omitir unas correcciones que considera indispensables en una pieza de singular valor, como es ésta.

32

NAIDE

Por el camín del puertu *(bis)*
nun pasa naide.
Nun pasa naide sí,
nun pasa naide non.

Nun pasa naide.

Pasa'l polvu y l'arena *(bis)*
que l.leva l'aire.
Que l.leva l'aire sí,
que l.leva l'aire non.

Nun pasa naide.

Esta breve canción xunto al so aquel cenciellu lleva d'una sutil complexidá. Afitu un espléndidu testimoni llíricu, ensin apenes dicilo; una *revelación* que tresciende les manifestaciones convencionales: la *revelación de la soledá*. (*revelar* nun ye nomar nin esplicar). Tamos énte una soledá enllena de lluz que nun son pa menguar el “polvu y l'arena”. Quién sabe por qué. Pola inesplicable potencia de la poesía, ha ser. De la respetuosa remodelación realizada, nun puen mentase más que mui pocos y breves componentes castellanos, sustitúios polos sos equivalentes asturianos, y la supresión d'un penúltimu versu (*que lleva el aire*) probablemente acumuláu pol usu acríticu, que desconcierta la “simetría” versal ensin axuntar nada. Ye una canción mui cantada, asociándola xeneralmente a otra, tamién mui guapa. Sicasí, paeznos que les dos canciones resulten más nidiamente definies, más evidentes y gozoses na so potencia poética, estremándoles, presentándoles unitaries. Decimos qu'ésta qu'equí titulamos *Naide* ye perconocida; axuntamos que, paradóxicamente, quiciabes nun ta *descubierta* abondo na so plenitú poética. La interpretación que d'ella fai Pixán atiense fielmente a la melodía tradicional.

Esta breve canción lleva en su aparente sencillez una sutil complejidad. Comporta, sin apenas decirlo, puede que hasta involuntariamente, una espléndida afirmación líri-

ca; una revelación que excede las manifestaciones convencionales: la revelación de la soledad. (revelar no es nombrar ni explicar). Estamos ante una soledad luminosa cuya luz no desvirtúan el “polvu y l’arena”. Quién sabe por qué. Por la inexplicable potencia de la poesía, ha de ser. De la respetuosa remodelación realizada, no son mencionables más que muy pocos y breves componentes castellanos, sustituidos por sus equivalentes asturianos, y la supresión de un penúltimo verso (que lleva el aire) probablemente acumulado por el uso acrítico, que desconcierta la “simetría” versal sin añadir nada. Esta canción es muy cantada, asociándola generalmente a otra, también muy bella. Sin embargo, a nuestro juicio, las dos canciones resultan más claramente definidas, más evidentes y gozosas en su potencia poética, separándolas, presentándolas unitarias. Decimos que ésta que aquí titulamos Naide es muy conocida; añadimos que, paradójicamente, quizá no está suficientemente descubierta en su plenitud poética. La interpretación que de ella hace Pixán se atiene fielmente a la melodía tradicional.

33

ROMANCE DEL CONDE NIÑO

Conde Niño por amores
ye neñu y pasó la mar;
va da-y agua al so caballu
la mañana de San Xuan.
Mientras el caballu bebe
él canta dulce cantar;
toes les aves del cielu
se paraben a escuchar.
Caminante que camina
olvida'l so caminar;
navegante que navega
la nave torna hacia allá.

*Navegante que navega
la nave torna hacia allá.*

*Conde Niño por amores (bis)
ye neñu y pasó la mar.*

Podríamos repetir nesta nota espresiones feches pa la canción *Ena fuente del Rosel*, en particular les referíes a calidá y anicios. Ficimos una torna literal, calteniendo la métrica y la rima asonante, los doce primeros versos castellanos (con un estribillu como apéndiz) d'esti guapísimu romance que Menéndez Pidal titula

“Amor más poderoso que la muerte”, títulu que, dicho seya con respetu y gratitú al gran filólogu ya investigador de la nuestra lliteratura medieval que fuera don Ramón, paeznos conceptuosu y ayenu al xeniu popular. El nustru Cancioneru nun pue acoyer una llargura más grande del romance, pero nun descartamos llegar a tornalu y a da-y música a tou él. En fragmentu qu’ufiertamos tornáu al asturianu por Gamoneda, nuna traducción onde se caltién la métrica y la rítmica orixinales, la música ye obra esclusiva de Pixán.

Podríamos repetir en esta nota expresiones hechas para la canción Ena fuente del Rosel, en particular las referidas a calidad y orígenes. Nosotros hemos traducido literalmente, conservando la métrica y la rima asonante, los doce primeros versos castellanos (con un estribillo añadido) de este bellissimo romance que Menéndez Pidal titula “Amor más poderoso que la muerte”, título que, dicho sea con respeto y gratitud al gran filólogo e investigador de nuestra literatura medieval que fue don Ramón, se nos antoja conceptuoso y ajeno al genio popular. No cabe acoger en nuestro Cancionero una extensión mayor del romance, pero no descartamos llegar a traducirlo y a dotarlo de música en su totalidad. En el fragmento que ofrecemos traducido a la llingua por Gamoneda, traducción en la que se ha conservado la métrica y la rítmica originales, la música es obra exclusivamente de Pixán.

LA SANTINA MINERA

La Virxen de Covadonga *(bis)*

ta metía nuna cueva
y anda al.lumbrando les sombras
tal que si fuese minera.

Que los güeyinos
de la Santina
también al.lumbren
al.lá ena mina.

Ya anden diciendo
Munchos mineros
que trabayando
ven los l.luceros.

Ye seguro que la Virxen *(bis)*
madruga la madrugada

pa da-y avisu a los ánxeles (bis)
de que nun me pase nada

al.lá ena mina.

Esta canción dedicada a la Patrona d'Asturies ta presente nesti conxuntu por dos razones. La primera ye'l nuestro respetu a les creyencies y devociones de munchos asturianos y asturianas. Podía bastar ésta, pero non, hai una segunda importante: la relixosidá trae con ella una estética importante y peculiar en muchos casos. Tamién esta razón bastaría por sí mesma pa que, mesmamente dende una perspectiva llaica, asumiéremos esta opción. Tanto la música como la lletra son obra nueva dafechu y la so autoría correspuende namás a Pixán y Gamoneda. Estrenu.

Esta canción dedicada a la Patrona de Asturias está presente en este conjunto por dos razones. La primera es nuestro respeto a las creencias y devociones de muchos asturianos y asturianas. Podría bastar ésta, pero no, que hay una segunda nada desdeñable: la religiosidad comporta una estética importante y peculiar en muchos casos. También esta razón bastaría por sí sola para que, incluso desde una perspectiva laica, asumiésemos esta opción. Tanto la música como la letra son obra totalmente nueva y su autoría corresponde únicamente a Pixán y Gamoneda. Estreno.

Canciones nes qu'intervién caún de los gaiteros

Canciones en las que interviene cada uno de los gaiteros

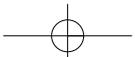
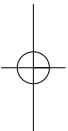
Iñaki Sánchez Santianes (*La Santina minera*).

Oscar Fernández (*Por una flor pequeñina*).

Pablo Carrera (*La boina*).

Xuacu Amieva (*Molinera de Santianes*).

Vicente Prado "El Pravianu" (*Puertu Ventana*).



**PALLABRES D'USU MENOS FRECUENTE INCLUYÍES
NESTI CANCIONERU**

(SI PROCEDE, FAISE UNA BREVE DESCRIPCIÓN SOBRE ASPEUTOS GRAMATICALES)

**PALABRAS DE USO MENOS FRECUENTE INCLUIDAS
EN ESTE CANCIONERO**

(SI PROCEDE, SE HACE UNA BREVE DESCRIPCIÓN SOBRE ASPECTOS GRAMATICALES)

Acullá, Acullá, más allá, lejos de.

Al.lumando, *al.lumbrando*, alumbrando.

Anocha, Recogerse para pasar la noche. 3ª psnª del pl. del Pres. de Indtvº del verbo *Anochar/se*

Aña(r)/(da), Acción de, cantar / canción meciendo para dormir a los niños.

Aparéxate, En este caso, prepararse, tener cuidado ante un peligro.

Arrecíu, Arrecido, aterido, tembloroso a causa del frío.

Cornal, Correa para uncir (atar) los animales al yugo.

Cueitada, Desdichada, triste, afligida por cuitas.

Cuélebre, Animal mitológico; una feroz y enorme serpiente con alas, que vive en lagunas o cuevas.

Endemás, Además, por demás, nada menos

Entendeeres, Entendederas, capacidad para entender.

Enxamás, jamás, nunca.

Esfarrapada, En este caso, estropeada, desconcertada.

Esquirpia, conjunto de varas que se colocan en la caja de un carro para ampliar su capacidad.

Estrechories, piezas de madera que sujetan el eje de un carro.

Felpeyos, tela andrajosa, ropa de mala calidad.

Fixera, 3ª pers. del sing. del Ptto. Imperftº. del Mdº. Subjtvº. del verbo *Facer*.

Fueyines, Hojinas.

Gaxapu, vaina de madera o cuerno en la que se pone agua para la piedra de afilar la guadaña.

Güe/s, Bueyes.

Llueñe, Lejos, lejano.

Mangáu, Subido a

Maquila, Cantidad pactada de grano o de harina que se queda el molinero como pago de su trabajo.

Mariella, De color amarillo o dorado (femenino en este caso).

Mierdán, Lo que no vale para nada (persona o cosa que...).

Monacillos, Monaguillos, los rapaces que ayudan a decir misa.

Nevisca, Nevada (ordinariamente de copos menudos).

Nidia, Blanca, mui blanca, tersa, cubierta de nieve (una persona, una cosa, una flor en este caso).

Nin, Diminutivo de niño. Generalmente, se emplea para dirigirse al niño.

Ñublu, Nublado, niebla (más frecuente, *nublu*).

Oreas, Orejas (en bable occidental, zona de Cangas de Narcea).

Patacones, Plural de *patacón* (moneda a la que, en el pasado, se le atribuyeron diversos valores).

Paya, Paja.

Penosina, Se usa para nombrar o dirigirse a una joven encomiando su gracia y/o su belleza.

Peñones, aumentativo y plural de *peña*.

Perendengas, Pendientes, colgantes para las orejas (bable occidental).

Piniel.lu, Peñasco.

Plantada, En este caso, parada brusca de un carro tirado por bueyes.

Portillera, Portilla de maderas o juncos para cerrar el paso de una finca.

Recuartiando, Moviendo el carro (con los bueyes uncidos, en este caso) para el laboreo agrícola.

Rel.lumbrando, relumbrando, reluciendo, brillando.

Roncas, (Echar...) Hablar jactándose, presumiendo de algo (en este caso). Bable de occidente.

Sal.lar, En este caso es metáfora erótica. Sanear una tierra; esponjarla y quitarle malas hierbas.

Solombra, Lugar que no recibe la luz, hora en que la luz comienza a declinar,

Valiente, Brava, importante, con calidad (una tonada, en este caso).

Verbena, Hierba espontánea a la que se atribuían poderes curativos y mágicos (conjurar, enamorar)

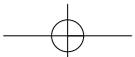
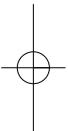
Xugu, Yugo (para uncir animales).

Ya, Equivale a la conjunción copulativa castellana “y”.

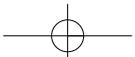
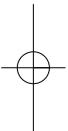
Yá, “Ya”, adverbio de tiempo. Se refiere a algo que ocurrió, está ocurriendo o va a ocurrir.

Yera, 3ª Psna. Pttº. Impftº. de Indtvº. del verbo *ser*.

Yía, 3º Psna. Prste. Inditvº. del verbo *ser* (bable occidental, zona de Cangas de Narcea).



AGRADECIMIENTOS



Agradecimientu / Gracitud

A Susana Rivera, que nun sólo autorizó la edición de canciones d'Ángel González, sinón qu'aplaudió'l nustru proyeutu y animónos carñosamente.

A Roberto González-Quevedo, escritor en llingua asturiana, poles sos constantes enseñances y la so intelixente vixilancia del nustru usu de la llingua.

A Jannick Le Men, Doctora en Filoloxía Hispánica, que nos ayudó muncho col so diccionariu *Léxico del leonés actual*, qu'abarca de numberoses entraes astur-lleoneses.

A Ramón Avello, críticu musical, que, énte una sola muestra, alvirtió la naturaleza del nustru proyeutu y dionos prácticamente fechu'l títulu pa él.

A Miguel Manzano, musicólogo especializáu en cancioneros, que valoró solidariamente los nistros propósitos y aconsejónos de manera importante y específicamente musical.

A Alejandro Zabala, pianista y direutor d'orquesta, pola so constante atención a la nuestra tarea y pol so estímulo y acertaes suxerencies.

A Floro, el de La Espina, que, na so cuasi centenaria mocedá, acertó a danos l'antañón testu básicu y l'estribillu de la canción qu'agora nomamos *Vaqueirada del brincu*.

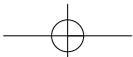
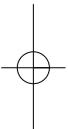
Al diariu *La Nueva España* que sofitó'l nstru proyeutu nos sos anicios.

A la Fundación Caja Astur, que cola xenerosa cesión del so auditoriu, proporcionónos l'espaciu conveniente pa la grabación del nstru discu.

Al Aytu. de Carreño, pola cesión de los espacios del Centru Polivalente de Cultura, nel que se grabó parte d'esti discu.

Al RIDEA por dexanos les sos instalaciones pa la grabación d'otra parte d'esti discu.

A CASINTRA pola so collaboración nesta edición





*Terminó d'iguase esti Cancioneru
pel tiempu la seronda
2016*

