

FRUTO DEL AISLAMIENTO OROGRÁFICO, LA MÚSICA TRADICIONAL DE CANTABRIA POSEE UN SENTIMIENTO ÉTNICO MUY DETERMINADO Y FORMAS DE EXPRESIÓN INCONFUNDIBLES. PRINCIPALMENTE TRANSMITIDA DE FORMA ORAL Y EN SU MAYORÍA INTERPRETADA CON LA VOZ, RECIBE SUS INFLUENCIAS MÁS PALPABLES ENTRE LOS SIGLOS X Y XIV, MUY ESPECIALMENTE DE LAS COMUNIDADES RELIGIOSAS AFINCADAS EN LA REGIÓN DURANTE LA ALTA EDAD MEDIA. EL AUTOR REPASA ESTOS Y OTROS INFLUJOS A LO LARGO DE SU HISTORIA, MOSTRÁNDOSE COMO UN CONVENCIDO DEFENSOR DE SU IMPORTANCIA Y DE LA NECESIDAD DE CONOCER Y CONSERVAR ESTA PARTE ESENCIAL DEL PATRIMONIO DE CANTABRIA.

# APUNTES SOBRE LA MÚSICA TRADICIONAL DE CANTABRIA

TEXTO / TEXT ANTONIO GAMAZA VÁZQUEZ

**H**asta nuestros días nos ha llegado del pasado una música de apariencia sencilla en ritmos y sonidos, que tuvo su momento de gran auge y esplendor, que fue lenguaje musical de un pueblo y que actualmente denominamos música tradicional. Una música y unas letras que nos hablan del pasado, de costumbres y emociones surgidas del medio rural principalmente y que parecen no tener lugar en nuestra forma actual de vivir y sentir; pero que no por ello dejan de existir en el recuerdo de la memoria colectiva de un pueblo, siendo su medio de expresión durante siglos.

Fue a mediados del siglo XIX cuando el folclore en España empezó a ser considerado y adquirió más relevancia, cuando se realizaron los primeros estudios, las primeras colecciones y publicaciones de cantos tradicionales. El primer libro publicado de cantos tradicionales de Cantabria se acabó de imprimir en Madrid, en el establecimiento tipográfico del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, el día 25 de julio del año 1901, festividad del Apóstol Santiago.

Otros amantes de nuestro arte popular, como el padre **Nemesio Otaño** y el padre **Sixto Córdoba y Oña**, contribuyeron al patrimonio musical cántabro con estudios y extensas colecciones de cantos y danzas recogidas en todos los valles y comarcas de nuestra región.

No faltaron detractores de nuestros cantos, a los que tildaron de ordinarios y de ser reflejo del folclore de otras regiones. Su ignorancia les hacía creer que las melodías tradicionales tenían que ser composiciones originales, sin influencias externas, creadas aisladamente en cada región. Parece obvio que los intereses que movían a estos detractores estaban más ligados a prejuicios o planteamientos políticos y muy lejos de buscar realidades culturales, artísticas o étnicas. Era difícil cien años atrás no advertir las características étnicas que envuelven a nuestros cantos, cuando todavía podemos hacerlo actualmente después de haber sufrido cambios sustanciales.

Siempre se ha discutido sobre el origen o forma de creación de la música tradi-

cional. Algunos autores utilizaron argumentos que estaban más cerca de la literatura y la fantasía, frente a los que buscaron criterios más científicos. Pero, sin entrar en infinidad de disertaciones, existen dos opiniones generalizadas. La mayoría piensa que el canto o la música tradicional es fruto de la creación anónima de grupos de gentes con lazos étnicos comunes. Formas musicales creadas sobre la base de unas costumbres y acontecimientos e interpretadas con un sentimiento étnico. Otra opinión dice que el canto o la música tradicional es fruto de la creación de un individuo con más talento que los demás. Dicho de otra forma, cuando las emociones y los sentimientos nos dominan y sobrepasan, nace en la persona sensible la facultad y necesidad de transformar las palabras en música. Y, el hecho es que ambas opiniones son posibles. La música se aprende por medio de la transmisión e imitación, o por el contrario se estudia. La música tradicional es un claro reflejo del sentir de un pueblo, que por medio de la transmisión oral ha ido creando un lenguaje común para las emociones.



La música tradicional de Cantabria posee en general una forma musical muy sencilla, muy propicia para la transmisión oral y rica en colores melódicos, con unos melismas, adornos característicos, que la hacen dueña de un sentimiento étnico muy determinado. Cada comarca aún posee sus propias canciones y sus formas de expresión inconfundibles. Es en gran medida el aislamiento que crea nuestra orografía el que ha propiciado estas características tan peculiares de nuestros valles. Pero, al mismo tiempo, este aislamiento ha sido un obstáculo para el desarrollo de nuestra música tradicional si la comparamos con otras regiones.

Podemos observar que prácticamente todas las melodías de los valles son monofónicas, a una sola voz. La extensión de la escala en las melodías rara-

PARTE SUPERIOR  
CASTAÑUELAS O TARRAÑUELAS.

PÁGINA OPUESTA  
MAZUCO.

LOS INSTRUMENTOS QUE ILUSTRAN ESTE ARTÍCULO PERTENECEN AL MUSEO ETNOGRÁFICO DE CANTABRIA Y SON INSTRUMENTOS MUSICALES TRADICIONALES DE CANTABRIA. REPRODUCCIONES: YARMEM CRUZ

mente supera las seis notas, al igual que el reducido número de compases que hay por tema, y también la inexistencia de instrumentos polifónicos. Todo esto hace que básicamente el conjunto de nuestra música tradicional haya sido transmitida de forma oral y en su mayoría interpretada con la voz. Nos indica entre otras cosas, la escasa influencia que sufrió la mayor parte de nuestra música entre los siglos XV y XVIII, ya que la polifonía, melodía a varias voces diferentes, comenzaba a

das de canciones que fueron acompañadas por ésta, como los villancicos y tonadas que han llegado hasta nuestros días, remozadas con el carácter propio de nuestras aldeas.

### AISLAMIENTO Y CARÁCTER PROPIO

Por otro lado, estos siglos de aislamiento y escasas influencias externas favorecen la creación de un carácter más propio. Momentos en los que en toda la

**LA MÚSICA TRADICIONAL DE CANTABRIA POSEE EN GENERAL UNA FORMA MUSICAL MUY SENCILLA, MUY PROPICIA PARA LA TRANSMISIÓN ORAL Y RICA EN COLORES MELÓDICOS, CON UNOS MELISMAS, ADORNOS CARACTERÍSTICOS, QUE LA HACEN DUEÑA DE UN SENTIMIENTO ÉTNICO MUY DETERMINADO.**

**THE TRADITIONAL MUSIC OF CANTABRIA GENERALLY HAS A VERY SIMPLE MUSICAL FORM, IDEAL FOR ORAL TRANSMISSION AND RICH IN MELODIC COLOURS, WITH MELISMAS, OR CHARACTERISTIC ORNAMENTATIONS, MAKING IT THE EXPRESSION OF A VERY SPECIFIC ETHNIC SENTIMENT.**

irrupir por toda la Península. Ni siquiera tenemos constancia de la práctica de la polifonía renacentista en el ámbito eclesiástico de nuestra región hasta el siglo XVIII, un periodo en el que la música popular aún monofónica y la artística con su polifonía comenzaban a diferenciarse considerablemente.

La vihuela, antecesora de la guitarra, fue el instrumento popular hispano en el siglo XVI, y sin embargo nos perfumamos o recogimos pequeñas pincela-

Península el pueblo canta sus costumbres y crea su propia picaresca, ironía, su forma de emocionarse, tomando como base los viejos romances, villancicos y tonadas.

Parece que nuestra música tradicional está mucho más influenciada por una forma de creación que se desarrolló entre los siglos X y XIV. En este periodo surge el canto llano, en el que las notas musicales comienzan a tener valores proporcionales de tiempo, donde apare-

### NOTES ON TRADITIONAL CANTABRIAN MUSIC

Given its isolated orographic position, the traditional music of Cantabria has a very recognisable ethnic sentiment and unmistakable form of expression. Passed down primarily through oral tradition and with an essentially vocal performance, its strongest influences are between the tenth and fourteenth centuries, particularly the religious communities that resided in the region during the late Middle Ages. The author analyses these and other influences on the music throughout its history, as a resolute defender of its importance and the need to discover and preserve this essential part of Cantabrian heritage.

From our distant past, an apparently simplistic music as regards its rhythms and sounds has been passed down to us. This music, which experienced a period of grandeur and prosperity, was the musical language of a people and is now termed "traditional music". The music and its lyrics tell us of the past, of customs and emotions related to the essentially rural environment and which would seem not to have a place in our modern way of life and thinking, but which nonetheless continue in the collective memory of a people and have represented a means of expression over centuries.

It was around the mid-nineteenth century, at the time when folklore began to make a name for itself and achieve more notoriety in Spain, that

the first studies, collections and publications of traditional songs were carried out. The first published collection of traditional Cantabrian songs had just been printed in Madrid by the Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús on the 25th of July 1901, feast day of the Apostle Santiago. Other enthusiasts of our popular art, such as Father **Nemesio Otaño** and Father **Sixto Córdoba y Oña**, contributed to the musical heritage of Cantabria with studies and extensive collections of songs and dances recorded in the valleys and districts of our region. Naturally, there were some who ridiculed our songs, branding them as ordinary and as reflections of the folklore of other regions. In their ignorance, they believed that traditional melodies had to be original compositions without

external influences, created in isolation in each region. Clearly, these slanderers were motivated by prejudices or political leanings that were far removed from cultural, artistic or ethnic realities. A hundred years ago, it was difficult not to spot the ethnic features of our song, since we can still do so today even now that they have undergone such substantial changes.

The origins or form of creation of traditional music have always been the subject of debate. Some authors would use arguments bordering on literature and fantasy, rather than searching for more scientific criteria. Without entering into endless discussion, we can distinguish between two general schools of thought. The majority believe that

lo encontramos en estos géneros tan genuinos de nuestra región como son los picayos y las marzas. El padre **Nemesio Otaño** realizó una tesis basada en ejemplos comparativos, en la que afirmaba encontrar gran similitud entre los cantos populares y la salmodia cantada. Otaño describió “la constitución modal y melódica de estos cantos” como “las primitivas manifestaciones del arte popular medieval”.

Las fuentes organográficas que poseemos de los siglos X y XI, junto a las muestras de arte mozárabe, nos hablan de una repoblación de gentes del centro y sur de la Península, que trajeron consigo una nueva cultura y un nuevo arte. **Claudio Sánchez Albornoz** nos habla de la importante riqueza bibliográfica llevada por los repobladores mozárabes a Cantabria. **Julio Arce Bueno**, en su libro “*La música en Cantabria*”, nos dice que “pese a la inexistencia de fuentes musicales, varias referencias en documentos altomedievales, constatan la práctica del canto mozárabe en los centros religiosos más importantes de Cantabria en el periodo previo a la implantación del canto gregoriano”. No es banal, pues, pensar que fuera en este periodo cuando se conocieron por primera vez en nuestra región instrumentos como las tarrañuelas o castañuelas, el rabel e incluso la pandereta,

albardana o pandereta cuadrada. Y, cómo no, la forma de emplear los melismas en el canto, con ese sutil acento oriental o morisco tan característico que hemos heredado y que es fundamental para la completa expresión musical del pueblo. Aunque hay que mencionar que algunos autores como **Pedrell** no creen en la influencia árabe sobre los cantos hispanos y sólo admiten la influencia oriental

alegre que tanto nos distingue. Por tanto, pudo llegar a través de estas repoblaciones el uso de la escala frigia-jónica o jónica-frigia, como actualmente se denominan, o mejor dicho, tetracordio frigio y tetracordio jónico (grupo de cuatro notas consecutivas con intervalos definidos de semitono, tono y tono, en el caso del frigio; y tono, tono y semitono en el caso del jónico). Esta combinación de los dos tetracordios origina una escala que es



bizantina anterior a la invasión musulmana en la Península.

### MODOS JÓNICO Y FRIGIO

La liturgia bizantina-griega mantenida por la Iglesia mozárabe en Córdoba hasta el siglo XIII posee como elementos principales la ejecución de melismas y el empleo de los modos jónico y frigio. El uso del modo frigio junto con el jónico en nuestra música tradicional es fundamental para crear ese carácter entre triste y

PITEROS Y TAMBOR, Y TÍPICA ROMERÍA CÁNTABRA.

TRADITIONAL WHISTLE-PLAYERS AND DRUM, AND A TYPICAL CANTABRIAN PILGRIMAGE.

quizás la más utilizada en nuestra música tradicional. **Platón** consideraba el modo frigio como violento y espontáneo y **Aristóteles** como el más grave y apto para formar un carácter viril. Ya en la Edad Media un personaje tan significativo como **Quintiliano** advertía de las propiedades de excitación del modo frigio.

The vihuela, the predecessor of the guitar, was the popular Spanish instrument in the sixteenth century. Nonetheless, we come across snippets of songs accompanied by this instrument, such as carols and tunes that have been passed down to us, with the typical character of our villages.

### ISOLATION AND CHARACTER

On the other hand, these centuries of isolation and lack of external influence favour the birth of a more defined personal character. At a time when people across the Peninsula were singing their customs and creating their own picaresque forms, irony, means of entertainment, based on old ballads, carols and tunes, it would seem that our traditional music was

much more influenced by a form of creation that developed between the tenth and fourteenth centuries. This period marked the dawn of the simple song, whose musical notes began to obtain a value proportional to the time, the era of troubadours and subsequently minstrels, of the narrative poetry of love, of epic adventures, and of Moors and Christians. It was the era of ballads and popular poetry, which spread rapidly across the Peninsula, and which the people made their own over time, adapting it to their own forms of expression.

Simple yet ingenious forms of creation, such as repeating the same assonance in paired verses and using free reign in others, combined with a melody that was simple but

brimming with nuances revealing the characteristics of an ethnic group. I would call this a religious music, closely connected to the word. Liébana is a clear example of this type of manifestation which, over time has, produced a large stock of ballads, all of which were recorded in the popular mountain ballads of **Tomás Maza Solano** and **José María de Cossío** “*Romancero popular de la montaña*”. In addition to this collection of ballads, there are other, more recent works, such as the ones I collated in 1988 under the title “*Canciones y romances de Liébana*”, published by the University and Regional Government of Cantabria in the year 2000.

We must also not forget the important repercussions of the religious

communities that dominated our valleys in the late Middle Ages, influencing the monophonic melodies with this liturgical and Gregorian air. A clear example of this can be seen in genres so typical of our region: the picayo and the marza. Father **Nemesio Otaño** wrote a thesis based on comparative examples in which he found great similarities between the popular songs and the sung psalmody. Otaño described “the modal and melodic constitution of these songs” as “the primitive manifestations of popular medieval art”. Our organographic sources from the tenth and eleventh centuries, along with the examples of Mozarabic art, indicate a repopulation by people from the centre and south of the Peninsula, who brought with them a new culture and a new art. **Claudio Sánchez**

El uso de las fórmulas cadenciales frigias en la música popular es bien conocida, especialmente en la Península Ibérica. Después, a partir de los siglos XVI y XVII, las fórmulas cadenciales basadas en el salto de quinta o cadencia auténtica, fueron desplazando a las otras fórmulas antiguas, como así sucedió en otras regiones, donde se aprecia claramente en su música una evolución en los criterios prácticos y teóricos musicales y por supuesto en su instrumentación polifónica. Sin embargo, el empleo de la cadencia frigia se debió de mantener dentro de nuestra música tradicional hasta el siglo XIX, dando lugar a una forma de combinar el tetracordio frigio con el jónico y otros modos que la hace original y exclusiva.

Mientras las melodías tradicionales de otras regiones están más subordinadas a un centro tonal, a una tonalidad y a la cadencia auténtica, en nuestra música, el hecho de no sufrir fuertes influencias externas mantuvo una forma de creación propia de la música homófona, a una voz, con necesidades teóricas muy diferentes

las que exige la música polifónica, a varias voces. Se elegían modos favoritos enriquecidos con alteraciones que proporcionaban a las melodías toda una gama de matices. Una gran parte de nuestras melodías utilizan modulaciones intratonales o intercambios modales. Dicho todo esto de una manera más simple, sería como cantar una parte triste -frigio- y una parte alegre o de reposo -jónico-, en un reducido número de compases a los que llamamos tonada o canción.

tuaron las cadencias originales y con melodías tradicionales interpretadas de forma lineal y ausentes de melismas. El resultado fue una música de escaso valor artístico pero de gran aceptación popular.

Más tarde, con el desarrollo de las comunicaciones, las orquestas de baile irrumpieron en el medio rural, reemplazando las viejas melodías por otras nuevas, acompañadas con diferentes instrumentos y creadas en ambientes

### EN NUESTRA MÚSICA, EL HECHO DE NO SUFRIR FUERTES INFLUENCIAS EXTERNAS MANTUVO UNA FORMA DE CREACIÓN PROPIA DE LA MÚSICA HOMÓFONA, A UNA VOZ, CON NECESIDADES TEÓRICAS MUY DIFERENTES DE LAS QUE EXIGE LA MÚSICA POLIFÓNICA, A VARIAS VOCES.

BECAUSE OUR MUSIC DID NOT COME UNDER STRONG EXTERNAL INFLUENCES, IT MAINTAINED ITS OWN CREATIVE FORM OF HOMOPHONIC MUSIC (WITH A SINGLE VOICE) AND VERY DIFFERENT THEORETICAL NEEDS THAN THOSE OF POLYPHONIC MUSIC (WITH MORE THAN ONE VOICE)



TAMBOR.

**Albornoz** tells us of the important bibliographical wealth of the Mozarabic settlers in Cantabria. **Julio Arce Bueno**, in his work *“La música en Cantabria”*, says that, “despite the lack of musical sources, various references in late medieval documents indicate the use of Mozarabic chant in the most important religious centres of Cantabria in the period prior to the introduction of the Gregorian chant”. It would not therefore be frivolous to suggest that it

Con el paso del tiempo todos estos matices se han ido puliendo en nuestras melodías, haciendo que pierdan parte del carácter étnico requerido. La castellanización de los diferentes dialectos de nuestros valles fue eliminando muchos sonidos nasales que ofrecían al timbre vocal un color peculiar. Las masas corales que se formaron desde finales del siglo XIX contribuyeron a introducir la polifonía en nuestras melodías tradicionales, pero con armonizaciones clásicas que desvir-

urbanos incompatibles con su progreso rural. Un lenguaje musical muy ajeno al suyo, pero que durante todo el siglo XX fue modificando poco a poco el gusto musical de la juventud rural, guiada por una curiosidad raramente alimentada. Son precisamente los puristas o conservadores urbanos, amantes de sus costumbres étnicas, los que se niegan a asimilar esa nueva cultura urbana. Mientras tanto, en los valles nuestros campesinos siegan, ordeñan las vacas, recogen el ganado del monte y

was during this period that instruments such as the rhythm bones or castanets, rabel or even the tambourine, albardana, or square tambourine were first discovered in our region. And of course, the way melismas were used in song, with that characteristic subtle Oriental or Moorish accent that we have inherited and which is fundamental for the all-round musical expression of the people. However, we should also make mention of certain authors, such as **Pedrell**, who do not believe in the Arabic influence on Spanish song and only permit the Byzantine Oriental influence prior to the Muslim invasion of the Peninsula.

#### IONIAN AND PHRYGIAN MODES

The main elements of the Byzantine-Greek liturgy maintained by the Mozarabic Church in Córdoba until the thirteenth century were the melismas and the use of ionian and phrygian modes. The combined use of the ionian and phrygian modes in our traditional music is fundamental for creating that character half-way between sadness and happiness that sets it apart. The repopulation could have brought with it the use of the phrygian-ionian or ionian-phrygian scale, as it is now known, or the phrygian tetrachord and ionian tetrachord (set of four consecutive notes with defined intervals of semitone, tone and tone, in the case of the phrygian scale, or tone, tone and semitone in the case of the

ionian). This combination of the two tetrachords produces a scale that is perhaps the most widely used in our traditional music. **Plato** considered the phrygian mode to be violent and spontaneous, while **Aristotle** regarded it as the most serious and ideal for forming a virile character. In the Middle Ages, **Quintilian** had warned of the stimulating properties of the phrygian mode.

The use of phrygian cadential formulas in popular music is well known, particularly in the Iberian Peninsula. Later, after the sixteenth and seventeenth centuries, the cadential formulas based on the descending fifth or authentic cadence, began to replace other formulas used previously, as occurred in other regions, where the music shows a

## LA MÚSICA TRADICIONAL NO PUEDE SER APARTADA DE SUS ELEMENTOS ÉTNICOS, PUES PIERDE SU PERSONALIDAD Y SE CONVIERTE EN AMBIGUA Y VULGAR.

THE TRADITIONAL MUSICA CANNOT BE ISOLATED FROM ITS ETHNIC COMPONENTS, FOR IT WOULD LOSE ITS PERSONALITY AND BECOME AMBIGUOUS AND VULGAR.

La riqueza de nuestra música reside en la fuerza expresiva y el valor artístico que nos ofrecen estas sutiles variantes modales y melismáticas. Debemos por tanto conservar esta estética única, dotarla de una teoría y una metodología y no sólo comerciar con ella hasta desvirtuarla. La música tradicional no puede ser apartada de sus elementos étnicos, pues pierde su personalidad y se convierte en ambigua y vulgar. Conocer más nuestra música es la mejor manera de valorarla y protegerla. Son numerosos los compositores, músicos, intérpretes, investigadores, agrupaciones corales o folclóricas, fiestas y festivales, que ahora y en el pasado se han nutrido de nuestra música tradicional.

Después de la Guerra Civil se vio relegada a la categoría de ordinaria y popular, quizás porque sus escenarios más utilizados acabaron siendo las tabernas y bares, o bien por los prejuicios y complejos de superioridad que tenían hacia ella las nuevas gentes de la capital. Estas nuevas gentes eran de muy triste ingenio y demostraban tener una sensibilidad pésima a la hora de buscar apelativos para burlarse de todo lo que oliese a rural. Por ejemplo, al canto tradicional

de Cantabria lo llamaban *moñigadas*, palabra que en nuestra región se utiliza para referirse a los excrementos de las vacas. No sucedió así en otras comunidades donde buscaron escenarios apropiados y dignos de mostrar un patrimonio único. Crearon festivales y dieron un desarrollo a su música tradicional fuera de sus fronteras.

Afortunadamente, después de esos años de despotismo, el pueblo cántabro y las instituciones han tomado conciencia de la importancia de conservar algo tan propio y genuino como es nuestra música tradicional. El Parlamento de Cantabria y el Consejo Asesor de Radio Nacional de España en la región, con el respaldo de la Universidad de Cantabria y del Centro de Estudios Montañeses, organizaron en abril de 2005, las primeras Jornadas de Música Tradicional Cántabra. Músicos, intérpretes, musicólogos e investigadores de la música tradicional fuimos los animadores de una serie de mesas redondas que se desarrollaron en la sede del Parlamento de Cantabria. Una muy afortunada iniciativa que crea esperanzas de futuro para una música que ha sido durante siglos, expresión de las emociones de una etnia, de un pueblo. ■

door of the church to listen to the opinions of the people. "Bah! ...ladidah", some said, while a bolder chap exclaimed aloud: "The lads from the village sing the mass so much better!".

### FORCE OF EXPRESSION

Without a doubt, for those villagers, this music was far removed from their means of expression and we cannot judge them for their ignorance about classical music. There are few young people who know or love classical music, jazz, symphonic works for the cinema, etc. It is music for minorities. To us Westerners, any type of music from India, China, Africa, etc. sounds *ladidah*, but it is no poorer or unoriginal for that.

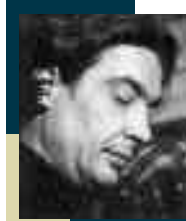
The wealth of our music resides in its force of expression and the artistic value of its subtle modal and melismatic variants. We must therefore conserve this unique aesthetic, equip it with theory and methodology, and not simply market it until it is stripped of all virtue. Traditional music cannot be isolated from its ethnic components, for it would lose its personality and become ambiguous and vulgar. The best way to value and protect our music is by getting to know it better. There are many composers, musicians, singers, researchers, choir groups and folklore bands, fiestas and festivals, that have fed from our traditional music and continue to do so.

After the Civil War, it was relegated to the category of ordinary and popular, perhaps because the most common

scenarios for its performance were taverns and bars, or perhaps because of the prejudices and superiority complexes of the new residents of the capital towards it. These new people were talentless and showed themselves to have little sensitivity when thinking up names to scoff at anything rural. For example, they referred to the traditional song of Cantabria as *moñigadas*, a word used in our region to mean "cow excrement". This was not the case in other communities, where the appropriate scenarios were used, befitting of a unique heritage. Festivals were created and traditional music was developed outside its original borders.

Fortunately, after these years of despotism, the people of Cantabria

and its institutions have realised the importance of conserving our traditional music as something genuine and our own. In April 2005, the Parliament of Cantabria and the Advisory Council of Radio Nacional de España (Spain's National Radio) in the region, with the support of the University of Cantabria and the Centro de Estudios Montañeses (Centre for Mountain Studies), organised the first conference on traditional Cantabrian music. Musicians, singers, musicologists and researchers of traditional music took part in the series of round-table discussions held at the Parliament of Cantabria. This very successful initiative has created hope for the future of a music that has, for many centuries, been the expression of the emotions of an ethnic group, of our people. ■



ANTONIO  
GAMAZA  
VÁZQUEZ

**S**antander 1959. Músico, pianista y compositor. Grado superior de Música Moderna

por el I.N.C.A.N.O.P. Estudia en los conservatorios de Santander y Valladolid. Alumno en París de Michel Sardaby y de J. Albert Amargós y Lluís Vergés en Barcelona. Profesor de la Fundación Taller de Músicos de Barcelona.

Autor del libro y CD "*Canciones y Romances de Liébana*" (Universidad y Gobierno de Cantabria). Autor de "*Ijujú Jazz*", primer CD editado de música de jazz en Cantabria, con melodías tradicionales cántabras. Su variada obra abarca desde piezas para piano, composiciones de jazz, polifonía coral, cámara y obras sinfónicas, así como discografía, artículos, conferencias y entrevistas para diferentes medios e instituciones.

**S**antander 1959. Musician, pianist and composer. Degree in Modern Music by the I.N.C.A.N.O.P. Studied at the conservatories of Santander and Valladolid. Student of Michel Sardaby in Paris, and of J. Albert Amargós and Lluís Vergés in Barcelona. Teacher of the Fundación Taller de Músicos (Musicians' Workshop Foundation) of Barcelona.

Author of the book and CD "*Canciones y Romances de Liébana*" (University and Government of Cantabria). Author of "*Ijujú Jazz*", first CD of jazz music edited in Cantabria, with traditional Cantabrian tunes. His diverse works range from piano pieces, jazz compositions, choir polyphony, symphonic and chamber works, to discography, articles, conferences and interviews for various media and institutions.