

EDUARDO M. TORNER

TEMAS FOLKLORICOS

M U S I C A Y P O E S I A



MADRID

FAUSTINO FUENTES

1935

60)

60

TEMAS FOLKLORICOS

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE G. CANARIA
N.º Documento 347763
N.º Copia 840268

ES PROPIEDAD DEL AUTOR. QUEDA HE-
CHO EL DEPÓSITO QUE MARCA LA LEY.

MADRID.—Imprenta Augusto Boué, Libertad, 24.

EDUARDO M. TORNER

TEMAS FOLKLORICOS

== M U S I C A Y P O E S I A ==



DEPOSITO DE VENTA:
MADRID
FAUSTINO FUENTES
MUSICA, PIANOS Y LIBRERIA
Arenal, núm. 18
1935

Obras del autor

Cancionero musical de la lírica popular Asturiana.—Estudio y clasificación de 500 melodías recogidas directamente de la tradición. Madrid, 1920.

Colección de Vihuelistas españoles del siglo XVI.—Estudio y transcripción de las ediciones originales. *El delphin de Música*, de Luis de Narváez, Madrid, 1923. Publicación del Centro de Estudios Históricos.

Cuarenta canciones españolas.—Selección publicada por la Residencia de Estudiantes.

Cancionero musical.—Antología antigua y moderna. Volumen III de la Biblioteca literaria del Estudiante. Madrid, Instituto Escuela, 1928.

La canción tradicional española.—Barcelona, 1931.

*L*OS capítulos que forman este libro no son, en realidad, otra cosa que el recuerdo de otras tantas conversaciones sostenidas con mis alumnos del Conservatorio. A ellos, pues, deben ir dedicadas estas páginas, cuya lectura acaso pudiera interesar a todo aficionado a la música y a la poesía tradicionales. En esta creencia me decido a publicarlas.

He escogido con preferencia temas y ejemplos de interés literario por ser más asequibles al público en general.

UNA ROMERIA EN GALICIA

UNA ROMERÍA EN GALICIA

DE las diversas manifestaciones del espíritu popular, ninguna, sin duda, tan emocionante como la lírica: música y poesía, y quien, como nosotros, dedique su atención a recogerla y estudiarla, encontrará frecuentes ocasiones de supremo goce. A su natural belleza va unida la del momento en que ella se manifiesta; la ocasión y el ambiente que la vivifican; el escenario en que se desenvuelve.

Viajando recientemente por Galicia en excursión folklórica, llegué a un pueblecito situado en la costa baja de la Coruña: Mugía. Celebrábase la romería de la Virgen de la Barca, una de las más famosas y concurridas de la región.

Cuenta la tradición, que al venir Santiago a España para predicar el cristianismo quiso empezar la cruzada en Finisterre, cuya zona era en Galicia una de las más exaltadamente entregadas a los cultos paganos. Le sorprendieron en el viaje espesas nieblas que le hicieron errar el camino, encontrándose después de largas y extenuantes jornadas en las ásperas costas de Mugía.

Imploró la protección divina y acudió en su auxilio la Virgen, navegando en gran barca de piedra; pero tan ligera y dócil

como si fuera hecha de finas tablas. Indicó el camino al Apóstol y desapareció de súbito, dejando la barca abandonada. Los bruscos embates de aquel mar fueron empujándola hacia lo alto del acantilado, y allí está hoy, deshecha en sus distintas piezas, como perenne advertimiento del poder del cielo.

Logró Santiago la conversión de toda la zona de Finisterre. Había tenido aquí Roma gran poder hasta poco tiempo antes, y desde la cumbre del extenso cabo, última punta de la tierra, el procónsul Junio Bruto mostró por primera vez a los legionarios la puesta del sol en el Atlántico. La grandiosidad que este espectáculo ofrece en tal sitio conmovió tanto a aquellos soldados, que, hondamente enfervorizados, erigieron allí mismo un altar consagrado al sol. El recuerdo de su existencia se le quiso hacer perder en la villa de Finisterre, donde la plaza central ostenta este magnífico nombre: Ara Solis.

Más tarde, los cristianos quisieron, a su vez, conmemorar la aparición de la Virgen a Santiago. Y a la vera misma de las piedras que habían formado la divina barca, levantaron un santuario. Desde entonces acuden a él millares y millares de romeros de todas las partes de Galicia. Hacen unos a pie el camino desde su remota aldea; otros van de rodillas desde Mugía al santuario, distante más de un kilómetro. La fe que les impulsa aminora la fatiga y dulcifica el dolor de las duras promesas.

Son también principal incentivo para la romería las maravillosas virtudes que encierran las piedras de la barca en que navegó la Virgen: el timón, la vela y el casco, esparcidas sobre el acantilado a cortas distancias unas de otras. La más curiosa, por su posición sorprendente, casi inexplicable, es la que figura el casco. Se halla invertida, con ligera convexidad. Su superficie será de unos catorce metros cuadrados y su grosor de quince a veinte centímetros en el borde, el cual se halla en toda su extensión algo separado del suelo. Colocadas encima varias personas,

imprimen de babor a estibor un movimiento rítmico y la gran piedra comienza a bambolear, produciendo en su oquedad a cada golpe un sonido hondo e intenso. Al cesar el movimiento recobra el equilibrio. Se la llama la *pedra d'abalar*, y es creencia que únicamente *abala* cuando la Virgen lo permite.

La que representa la vela, *pedra dos cadrises*, apoyada en dos extremos, deja en el medio un pequeño arco. Por él pasan agazapadas las personas—casi siempre mujeres—que padecen de reuma en las caderas o en las piernas. Sienten alivio al rozar con la piedra la parte dolorida y algunas, las de mayor fe, curan para siempre.

Tocar o besar la piedra del timón proporciona también felicidad.

¿No parece desprenderse de todo esto un ligero perfume panteísta? ¿Por qué la *pedra dos cadrises* nos hace recordar un aspecto del culto a Diana, la simpática diosa del panteón romano, cuya protección en los alumbramientos era implorada con los más variados ritos?

Pero, en fin, una cosa hay cierta, y es la imponente belleza de este sitio: colosales piedras que desde el negro fondo del mar trepan en espantosa huida y en su angustioso afán se atropellan y sobreponen con horrorosos gestos; parda y hosca aridez de la alta cinta costeña, rota a trechos por oscuras simas que se sumergen y dejan entrever allá abajo fantásticas cavernas; ancho círculo de mar, este mar de súbitos y terribles cambios de humor, y, en el fondo, avanzando resuelto, el formidable y abrupto Cabo Villano con su gran faro sobre el lomo.

En tan épico escenario se oyen durante los tres días de esta romería a la Virgen de la Barca las canciones más líricas de la musa gallega. Aquí, la copla que anima el baile de *pandeiro*; allá, la *ruada*, siempre optimista; las notas bulliciosas de la gaita, el canto de algunos mozos con coplas de taimería, el chillar del violín

E D U A R D O M . T O R N E R

de un ciego romancista; golpes de bombo, repiqueteo de tambor; mil ecos de *alalás*, de *foliadas*, de *muiñeiras*... y de todas partes, por encima de la algarabía, vuela luminosa y vibrante la saeta del *aturuxo*.

Tienen estos cantos gallegos un prestigio lírico de rancio abo-lengo. La aptitud de su lenguaje para las expresiones afectivas fué ya reconocida en los siglos medievales por las poetas y el pue-blo castellanos. Uno y otros cantaban sus amores en gallego y adoptaban las armonías rítmicas de aquella lírica, suave, acari-ciadora, teñida levemente de dulce melancolía. Y este reconoci-miento culminó en las *Cántigas* del castellano rey Alfonso el Sabio.

Es hoy Galicia uno de los pueblos de España más conservado-res de las tradiciones antiguas. Sus cantos tienen un puro sabor arcaico, ya por lo que su letra dice, ya por su forma estrófica.

Aquí a mi lado, de espaldas al santuario, frente al mar, bailan varias parejas la *muiñeira*. Una guapa moza, rubia, bien plantada, con traje campesino de hoy, sostiene el baile tocando el *pandeiro* briosamente y cantando:

Has de cantar a veira do río
o son d'as oliñas de campo frorido;
has de cantar a veira do mar
o son d'as oliñas que soben e van.

Anoto en mi cuaderno la letra y la música de esta *muiñeira*, a la vez que pienso en aquellas canciones de amor de los trovado-res gallegos del siglo XIII. Y con la melodía recién aprendida can-to en mi interior:

Ay cervas do monte, vim-vos preguntar
foyss'o meu amigo e se a la tardar.

Ay cervas do monte, vim-vol-o dicer
foyss'o meu amigo e querría saber (1).

Vienen a confundirse con el canto de la guapa moza las coplas de una *pandeirada*. Salen unas detrás de otras como acuciadas por el rápido golpear del *pandeiro*. Anoto, entre otras:

—Cantan os galos o día,
meu amor, érguete e vaite.
—¿Cómo m'hei d'ir, queiridíña,
cómo m'hei d'ir e deixarte?

En la Corte de los Reyes Católicos había sido muy conocido este villancico:

—Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete,
cata que amanece.

(1) Es evidente la analogía formal entre este ejemplo y el anterior. Acerca del lirismo que ofrece esta especial disposición de los versos, repetidos paralelamente con distinta rima, dice Menéndez Pidal en su estudio sobre *La primitiva poesía lírica española* y refiriéndose a las más líricas de estas canciones galaicoportuguesas del siglo XIII, las *cantigas de amigo*: "El lirismo desborda en repeticiones; éstas agrupan entre sí dos pareados iguales en la idea, iguales casi en las palabras, salvo con rima diversa, formando así un acorde musical de dos frases paralelas; a esos pareados gemelos siguen otros dos, que repiten la mitad de los anteriores, y en esas reiteraciones insistentes, el afecto del alma se dilata, se remansa, reposa".

E D U A R D O M . T O R N E R

—Que canten los gallos,
yo, ¿cómo me iría,
pues tengo en mis brazos
la que más quería?
Antes moriría
que de aquí me fuese
aunque amaneciese.

Trae ahora el aire hasta mí una voz aguda de muchacha:

A cinta de namorare,
a cinta namoradeira,
a cinta de namorare
tráiocha na faltriqueira.

Y luego, en mayor lejanía, insiste:

Dicheme unha cinta verde,
tan verde como la rama;
a cinta trayo no pelo
e a tí, meu galan, na i-alma.

Estas dos coplas nos sugieren otra vez el recuerdo de aquella
juglaresca lírica gallega:

Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo
cuando vej'esta cinta que por seu amor cingo.

Madre, moiro d'amores que mi deu meu amado
cuando vej'esta cinta que por seu amor trayo.

Y acuden también a nuestra memoria aquellos versos que Luis de Narváez, el vihuelista granadino de la primera mitad del siglo XVI, se complacía en tañer y cantar. Su forma estiófica parece evidenciar la procedencia:

La mi cinta de oro fino
diómela mi lindo amigo.

La mi cinta de oro claro
diómela mi lindo amado.

Termina el día. Los rumores comienzan a desfilar camino del pueblo. Cesan los bailes de *pandeiro* y las *muiñeiras*. Los dos ojos del faro Villano, cegados antes por el sol, levantan los párpados y lanzan en redondo su mirada...

En la barahunda del desfile creo oír a un grupo lejano algo que me parece muy interesante. Le alcanzo, entremetiéndome por la gente. Forman el grupo ocho mujeres y un hombre. Ellas son jóvenes y avanzan en un frente, cogidas de las manos. El es un mozancón fornido. Va delante y canta con grave seriedad, colocando una mano detrás de la oreja, como cuando queremos oír mejor. A la voz de barítono de él se unen en las cadencias, sólo en las cadencias, las atipladas de ellas, y una y otras quedan, al fin, tendidas largo rato sobre las cabezas de todos. La melodía es humilde, tranquila y severa, como de canto llano. Las letras que se le aplican hacen alusión a la Virgen de la Barca:

Nosa Señora da Barca,
miña santa queiridiña,
traédeme o meu amor
dentro da vosa barquiña.

Procuró retener en la memoria el canto, pero empiezan a venir otros análogos, casi iguales. Vienen de todas partes; unos, completos y claros; otros, confusos e interrumpidos por los que co-

mienzan más cerca y más lejos. Desisto del esfuerzo retentivo y me abandono a la emoción de este gran momento.

Ya en el pueblo, requiero al mozacón fornido para que me repita el canto. Se ofrece a ello con esta fina amabilidad gallega, y transcribo la melodía. Me dice también coplas, muchas coplas.

—Elle un alalá. Aínda lle sei outros.

Y canta otros muchos *alalás*, de melodía lenta, tranquila, severa, como de canto llano.

Del corro de curiosos que nos han ido cercando se destaca un hombre viejo. Viene hacia mí y, sin más, echa a cantar. Su voz es débil pero segura:

Casi lento.
(Mujeres.)

(Hombre)

Aí! Na sa se ña-ra da Bar-ca, ve-lai vai pol-a ri-
Aí! a-la-la-la, a-la-la-la, a-la-la-la, a-la-

e i-ra
a-la

-be i-ra co-llen-do conchi-ñas
-la, a-la

e i-ra

dou-ro, me-ten-doa na fal-tri-que i-ra D.C.

T E M A S F O L K L O R I C O S

Nosa Señora da Barca
velai vai pol-a ribeira
collendo conchiñas d'ouro,
meténdoas na faltriqueira.

Nosa Señora da Barca,
eu ben a vin embarcar
con pandeiro e mais ferriñas,
todo na veira do mar.

—Este e o alalá mais vello de Muxía. Xa non o recorda nin-
guén—me dice.

Y en la barbilla de aquel viejo temblaba una íntima emoción.
Había salvado del olvido eterno uno de los antiguos cantos de su
raza.

LOS VIHUELISTAS DEL SIGLO XVI

LOS VIHUELISTAS DEL SIGLO XVI

EN la historia general de las artes en España debería ocupar la música un capítulo mucho más extenso y trascendental que el que hoy ofrece. Pero toda historia se escribe a base de documentos en que consten los hechos, y los que se refieren a nuestra música permanecen, en su mayor parte, ocultos y silenciosos en los estantes de los archivos, esperando, como el arpa del poeta, que una mano amorosa e inteligente vaya a despertales de su sueño secular, dando de nuevo vida significativa a las melodías que tan alta la tuvieron en otro tiempo.

Una profunda exploración descubriría, tal vez, en todo el ámbito nacional, insospechadas fuentes de información no sólo en el aspecto teórico del arte de los sonidos, sino también en el práctico y vivo de la obra realizada por el artista con la emoción fecundadora del momento creador.

Son pocos los documentos que hoy conocemos de nuestro pasado arte musical, y aun éstos no han sido lo suficientemente estudiados. Pienso, al decir esto, en una inapreciable colección de obras, verdadero tesoro de la música española, celosamente guar-

dadas entre los libros raros de nuestra primera Biblioteca. Pertenecen todas ellas al siglo xvi, y fueron escritas para vihuela, aquel instrumento tan español y tan rico en armonías y modalidades, precursor de la guitarra de Andrés Segovia. Como ésta, la vihuela había sido también elevada por el prodigio de las manos tañedoras a la categoría de instrumento de expresión aristocrática. Y para ella se compusieron obras de alto vuelo artístico por los extraordinarios maestros que se llamaron Luis Milán, Luis de Narváez, Fuenllana, Pisador...

Las obras de los vihuelistas ofrecen, desde luego, un gran valor documental para la historia de nuestra música. Por ellas, principalmente, podremos llegar a conocer y definir con precisión el carácter particular de la vieja escuela española en el orden profano y el grado de intensidad con que nuestra nación contribuyó en Europa al desarrollo del divino arte.

Como la historia general de la música venía siendo redactada por plumas del otro lado de los Pirineos, se hacía en ella omisión de nuestro antiguo arte musical profano, e historiador hay que nos le da de prestado, considerándonos, por consiguiente, sin importancia en el conjunto europeo. Parecía también afirmar esto el desconocimiento casi absoluto de la admirable documentación española.

Pero se van ya rectificando muchos de los juicios que sobre el antiguo arte musical español se habían formado, y eso que, en realidad, apenas si hasta ahora hemos dado a conocer nuestro tesoro. Constituyen parte principal de éste las citadas obras de los vihuelistas.

De entre ellos quiero destacar aquí al maestro Luis de Narváez. Es, a mi juicio, uno de los compositores más ilustres de su tiempo y, sin duda, el más netamente español entre los españoles. Mientras en los demás puede notarse la influencia italiana, muy

extendida entonces por toda Europa, en Narváez es siempre la tradición española la que hace vibrar las cuerdas de su vihuela.

Nació Luis de Narváez en Granada, probablemente a principios del siglo xvi, y, como buen andaluz, sentía muy adentro las peculiares melodías de su tierra, tan hondamente conmovedoras, de irresistible atracción por como nos envuelven en un vago, indefinible y misterioso sentimiento.

Pocas son las noticias que he podido adquirir sobre la vida de Luis de Narváez. Fué considerado en su tiempo como uno de los más hábiles tañedores de vihuela. Dice un escritor de la época que, siendo él mozo, “había en Valladolid un músico de vihuela, llamado Narváez, de tan extraña habilidad en la música, que, sobre cuatro voces de canto de órgano de un libro, echaba en la vihuela, de repente, otras cuatro, cosa milagrosa a los que no entendían la música, y a los que la entendían, milagrosísima.” (1).

Se sabe también que Narváez fué maestro de música de Felipe II, aquel Rey de aspecto grave, casi melancólico, cuya admirable imperturbabilidad rara vez se alteraba. Sin embargo, hombre de fina sensibilidad, Felipe II se exaltaría más de una vez escuchando, en el austero recogimiento del Escorial, la sublime música del maestro andaluz.

Sólo se conce de Narváez un libro de música profana para vihuela: *El Delphin de Música*, impreso en 1538. Hay en él hasta 14 *fantasías* instrumentales y varios *romances* y *villancicos* populares para canto y vihuela. Abundan entre las primeras las inspiradas en los temas frecuentes del cancionero tradicional andaluz, elaboradas con tal arte y henchidas de tan profunda emoción, que después de cuatro siglos de haber sido compuestas, y a pesar de

(1) Luis Zapata: *Miscelánea*. Edic. de la Acad. de la Historia, 1859. *Memorial Histórico Español*, tomo XI, pág. 95.

los constantes progresos de la música, conmueven hoy nuestro ánimo tan íntensamente como puede conseguirlo una bella obra moderna. Esta virtud imperecedera sólo reside en la obra de arte genial. Y geniales son, a mi juicio, algunas de las obras que contiene *El Delphin de Música*.

Los *romances* y *villancicos* presentan una composición instrumental más sencilla que la de las *fantasías*, a propósito para que la voz que canta se destaque convenientemente. Pero en esta sencillez reside siempre el mejor arte, como puede apreciarse en el *Romance de la pérdida de Alhama*, aquí transcrito.

Es, además, evidente el andalucismo de este romance. La fórmula cadencial con que se canta el estribillo, ¡*Ay de mi Alhama!*, ¿no es lo mismo que el lamentable ¡*Ay!* con que los *cantaores* andaluces inician las coplas?

Pertenece al mejor estilo de *cante jondo* el *villancico* que dice:

Arded, corazón, arded,
que no os puedo yo valer.

Y es musicalmente admirable aquel otro:

¡Con qué la lavaré
la tez de la mi cara;
con qué la lavaré,
que vivo mal penada!

Lávanse las casadas
con agua de limones;
lávome yo, cuitada,
con penas y dolores.
Mi gran blancura y tez

la tengo ya gastada.
¡Con qué la lavaré,
que vivo mal penada!

En atención a nuestra cultura artística debe considerarse como un deber divulgar el nombre y la obra de estos eminentes compositores españoles del siglo xvi.

La música de los vihuelistas no sólo tiene un valor histórico, de mero documento, sino permanente y, por tanto, actual por su extraordinaria belleza artística. Representa además esta música la mejor tradición española.

¿Por qué nuestros concertistas de guitarra no acuden a este rico venero de arte e incluyen en su repertorio una selección de obras vihuelísticas? Su adaptación para la actual guitarra es sumamente sencilla, dada la estrecha analogía de los instrumentos.

Creo que la causa obedezca sólo a dificultad en la transcripción. Se hallan escritas estas obras de los vihuelistas en sistemas cifrados, en los cuales no están expresos ni el ritmo ni la marcha conveniente de las voces en el estilo polifónico en que en general están compuestas. La escritura musical cifrada es muy deficiente y sólo sirve para guiar los dedos del discípulo poco músico aún. El ritmo, la polifonía y todo cuanto atañe a la expresión artística conveniente no aparece en la cifra. Lo comunica el maestro o lo adivina la intuición musical del discípulo.

He visto aún hoy en algún pueblo español no pocas obras de música moderna callejera puestas en cifra para guitarra, y su interpretación ofrece análogas dificultades que las de los vihuelistas. El estudiante conoce ya de oídas el aire y demás caracteres de lo que intenta reproducir en el instrumento, y la cifra le sirve como de lazarillo para acertar a caminar por el mástil de la guitarra. Este es el caso exacto de los cantarcillos y romances que aparecen en

los libros de los vihuelistas. Si se les transcribe ateniéndose sólo a lo que indica la cifra, obtendremos composiciones insulsas, lánguidas, sin intención alguna; parecerán cuerpos sin vida, fríos y rígidos.

Algunos de los cantarcillos cifrados por los vihuelistas los usaba tradicionalmente el pueblo como diversión coreográfica y no pocos han subsistido hasta nuestros días. La transcripción estricta de la cifra en estos cantarcillos no podría identificarse con la versión popular, animada, graciosa, expresiva.

Esto, aparte de múltiples razones que no es ocasión ahora de señalar, claramente expuestas en libros teóricos de la época, indica que la transcripción de las obras cifradas de los vihuelistas debe presidirla el sentido artístico, supliendo las deficiencias propias de estos pobres sistemas de escritura musical.

El romance del rey moro, de forma tan clara, cuya acentuación rítmica se halla perfectamente establecida dentro de la naturalidad con que se mueven las voces y se suceden los períodos, aparecería como algo inarticulado, soso, falto de expresión, de lentitud exasperante y de composición ilógica, si la transcripción se hiciera ateniéndose sólo a la traducción de la cifra, único elemento musical que, en realidad, pueden ofrecer los sistemas cifrados del siglo xvi.

Decídanse nuestros guitarristas y hojeen con atención estas viejas obras españolas. Las dificultades que en un principio encuentren para su traducción desaparecerán con la práctica. En cambio, ¡cuántas bellas cosas para su repertorio! Bellas por sí mismas y por las sugerencias que ofrecen.

Se hallan en los libros de vihuela *Gallardas*, *Folias*, *Zarabandas*, *Pavanas* y tantos otros bailes y canciones nombrados en nuestra literatura del Siglo de Oro.

Pero, aparte de estos bailes y canciones, que pudiéramos llamar

arte menor, ofrecen los vihuelistas abundante número de obras de música pura compuestas para oídos selectos. En los regios alcázares y en los palacios de la nobleza española sonaba frecuentemente esta música escogida, y no había fiesta en que la vihuela no tuviera intervención principal.

Comparando esta música con la que en la misma época se producía en Francia, Italia, Alemania, podemos decir con orgullo que, no sólo no era inferior la nuestra, sino que en algún aspecto aventajaba a las demás: en el que se refiere al colorido del campo tonal. Era más rico en matices el de nuestros vihuelistas merced a los elementos característicos de la música andaluza, los mismos que le prestan un carácter particular a nuestra actual música artística. ¡Gran ventaja ésta si es aprovechada por el genio de un Narváez, un Albéniz, un Falla...!

Sirvan, en fin, estas líneas para despertar el interés por la música de nuestros vihuelistas del siglo XVI, tan injustamente desconocida en su verdadero valor artístico.

ROMANCE DE LA PÉRDIDA DE ALHAMA (I).

Moderato

Pa-sa-à ba sel Rey mo-ro por la

ciu-dad de Gra-na-da; car-tas le fue

(1) Transcripción del libro de cifra de vihuela de Luis de Narváez *El Delphin de Música*, 1538.

T E M A S F O L K L O R I C O S

ron ve ni das co mo Al ha ma e ra to ma da

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal line has lyrics underneath it: "ron ve ni das co mo Al ha ma e ra to ma da". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

¡Ay de mi Al ha ma!

poco rit.

The second system of the musical score continues with a vocal line and piano accompaniment. The key signature remains one sharp (F#). The vocal line has lyrics: "¡Ay de mi Al ha ma!". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. At the end of the system, there is a marking "poco rit." with a hairpin deceleration symbol.

Paseábase el Rey moro
por la ciudad de Granada,
desde la puerta de Elvira
hasta la de Vivarambla.

“¡Ay de mi Alhama!”

Cartas le fueron venidas
que Alhama era ganada;
las cartas echó en el fuego

y al mensajero matara.

“¡Ay de mi Alhama!”

Descabalgá de una mula
y en un caballo cabalgá;
por el Zacatín arriba
subido se había a la Alhambra.

“¡Ay de mi Alhama!”

Como en el Alhambra estuvo
al mismo tiempo mandaba
que se toquen sus trompetas,
sus añafiles de plata.

“¡Ay de mi Alhama!”

Y que las cajas de guerra
aprieta toquen al arma,
porque lo oigan sus moriscos
los de la Vega y Granada.

“¡Ay de mi Alhama!”

Los moros que el son oyeron
que al sangriento marte llama,
uno a uno y dos a dos
juntado se ha gran batalla.

“¡Ay de mi Alhama!”

Allí habló un moro viejo;
de esta manera le hablaba:
—¿Para qué nos llamas, Rey,
para qué es esta llamada?

“¡Ay de mi Alhama!”

—Habéis de saber, amigos,
una nueva desdichada:
que cristianos de braveza

ya nos han ganado Alhama.

“¡Ay de mi Alhama!”

Allí habló un alfaquí,

de barba cruda y cana:

—¡P'en se te emplea, buen Rey!

¡P'á Rey, bien se te empleara!

“¡Ay de mi Alhama!”

Mataste los bencerrajes,

que era la flor de Granada;

cogiste los tornadizos

de Córdoba la nombrada.

“¡Ay de mi Alhama!”

Por eso mereces, Rey,

una pena muy doblada;

que te pierdas tú y el reino

y aquí se pierda Granada.

“¡Ay de mi Alhama!” (1).

(1) Narváez sólo da en su libro los cuatro primeros versos del romance. No he hallado ninguna versión literaria completa cuyo comienzo coincida con el de Narváez. La que aquí doy es la que figura en el *Romancero general*, de Durán. Acerca del origen de este romance, se dice en la *Crónica de los Guzmanes* lo siguiente (V. Gallardo, *Ensayo*, T. IV, núm. 4501): “Cuando esta famosa ciudad se ganó era rey de Granada el Rey Chico. Este hizo grandísimo sentimiento por la pérdida... y [los moros] compusieron y cantaron el romance siguiente en su lengua árábica:

Paseábase el Rey moro

por la ciudad de Granada...

Este romance se compuso en árábigo, y causaba mucha tristeza cuando se cantaba, y así se hizo otro en castellano, que es el siguiente:

Por la ciudad de Granada

el Rey moro se pasea...”

Esta segunda versión carece del estribillo “¡Ay de mi Alhama!”

EL CANCIONERO ASTURIANO

EL CANCIONERO ASTURIANO

EN el conjunto que presenta el cancionero tradicional español, se destaca Asturias como una de las regiones en que más intensamente viven y se cultivan la música y la poesía populares.

La variedad y riqueza del cancionero asturiano es cosa hoy bien conocida, y la belleza de alguno de sus documentos alcanzó prestigio nacional.

Lo primero que se advierte al estudiar el cancionero asturiano es que el genio musical y poético de aquel pueblo es esencialmente lírico. A diferencia de Castilla, creadora en España de la poesía épica y cuyo romancero tradicional ofrece abundantísima riqueza temática, Asturias no posee más que cantos líricos. Los famosos versos del *Galán de esta villa*, cuya música acompasa el solemne y rítmico girar de la *danza prima*, constituyen la narración acaso más antigua del cancionero de esta región. Su asunto es de carácter eminentemente lírico: cántanse los amores de una infanta, hija de un rey moro, con un galán cristiano llamado Antonio; amores a que el rey se opondrá y que los amantes quieren legitimar yendo en peregrinación a Roma y convirtiéndose a la religión del galán la infanta mora.

Existen romances en Asturias, pero son de procedencia castellana. En Castilla, se ponen aún hoy en romance los hechos que impresionan vivamente el ánimo popular: un horrendo crimen, un robo audaz, unos amores sonados, etc. En Asturias, hechos análogos son recogidos en una simple cuarteta o en una ligera seguidilla. De Pelayo y su asombrosa hazaña de Covadonga no han quedado en la tradición asturiana vestigios de narración en verso; en cambio, se encuentra aún vivo en Castilla el romancero del Cid. Y no cabe suponer que si hoy no se conservan en Asturias romances autóctonos narrando las proezas de sus héroes históricos obedezca esto a que se hayan borrado por completo de la memoria tradicional, pues ni siquiera se encuentran en el copioso cancionero asturiano indicios que hagan pensar en la existencia de aborígenes cantares de gesta ni en la de posteriores cantos narrativos.

Pero si Asturias no puede vanagloriarse de haber contribuido a la formación de la admirable poesía épica española, le corresponde, en cambio, "la gloria no menor de haber conservado los textos más genuinos y completos que la tradición oral ha revelado hasta ahora." (1).

Puede hacerse también esta afirmación refiriéndola a los cantos líricos conservados en Asturias, pues así parece comprobarlo el estudio de este cancionero en relación con los de las demás regiones españolas y con antiguos documentos escritos.

El proceso evolutivo de un tema musical folklórico es algo sumamente difícil de señalar pretendiendo llevarlo hasta sus últimas consecuencias, debido a la imprecisión de significado del lenguaje de los sonidos. Por esto, a medida que la melodía, en su evolución, se va alejando de la forma original, la dificultad de reconocimiento aumenta y llega un momento en que debemos abandonar

(1) Menéndez Pelayo: *Antología*. T. X, pág. 9.

T E M A S F O L K L O R I C O S

la investigación ante el temor de incurrir en errores, ya que no nos ayuda la presencia de elemento alguno característico que permita la identificación tradicional de los documentos a estudiar.

Esta dificultad de investigación en el proceso evolutivo parece menor si se trata de un tema literario; la precisión de significado en el lenguaje de la palabra permite hallar, aun en formas muy alejadas de la original, pequeños detalles que conducen a una segura identificación tradicional (1).

He aquí varios temas literarios del cancionero asturiano de fácil referencia antigua, limitando esta presentación a aquellos que pueden ser más generalmente conocidos. Así, por ejemplo, el de la famosa *danza prima*, antes citada.

Acerca del origen de esta danza, en cuanto a su significado coreográfico, se han hecho diversas conjeturas. Hay quien la ve semejante a la de que nos habla Homero cuando describe la que talló Vulcano en el escudo de Aquiles; otros la hacen proceder de la *Chorea*, a que se refiere San Isidoro en las *Etimologías*; quien la supone parodia de parte del ceremonial de los reyes visigodos, y y quien, en fin, se inclina a creer que sea vestigio de rito y costumbres célticas, relacionándola con este pretendido origen del pueblo asturiano.

El argumento de esta narración poética, que aún no ha podido ser completada a pesar de los trabajos que para ello se han realizado, parece ser el siguiente:

Regresa Antonio a la villa nativa después de larga ausencia y pregunta por su adorada, la hija del rey moro. Una prima de ella le hace saber que vive unida ya con otro caballero, quien la mal-

(1) Véase mi *Ensayo de clasificación de las melodías de romance*, en *Homenaje a Menéndez Pidal*. T. II. Para el estudio de las formas musicales asturianas véase mi *Cancionero musical de la lírica tradicional asturiana*, donde se recogen 500 melodías de esta región.

E D U A R D O M . T O R N E R

trata y la olvida por amores con una bella dama andaluza. Los antiguos amantes se citan al pie de una apartada fuente, adonde acuden, ella disfrazada con el cántaro y él llevando consigo los recuerdos de su antigua pasión, la *medida* (1) y la esmeralda, que pierde entre las hierbas del campo y que ella encuentra. Al pie de la fuente llora la hija del rey moro sus desdichas y Antonio la consuela tiernamente, mientras canta la seductora culebra. Cede ella a los recuerdos de su primer amor y se prometen ambos eterna felicidad. La enamorada pide al rey, su padre, licencia para ir a Roma a fin de legitimar su unión con Antonio; mas aquél no accede a las súplicas de su desventurada hija, y entonces los amantes emprenden la huída hacia la Ciudad Eterna. En el camino asaltan a la infantina los dolores del parto y da a luz, en el pórtico de una ermita, una hermosa niña, invocando el nombre de la Virgen. Ésta, que había escuchado las súplicas de la mora conversa, le entrega un manojo de rosas, y como agradecimiento, los amantes bautizan a la recién nacida con el nombre de Rosa. Enterado el rey moro de la desobediencia de su hija, manda prenderla, poniéndola en cadenas en las almenas del castillo y obligándola a ejecutar labores primorosas con toscos menesteres...

Queda aquí el poema sin concluir, siendo probable que se completaría con la venturosa intervención de la Virgen en favor de los fieles amantes.

La forma poética en que se desarrolla la narración es, desde

(1) Cinta que se cortaba igual a la altura de la imagen o estatua del santo a quien se imploraba protección y en la que se estampaba su figura y las letras de su nombre. Usábanla como adorno los mozos en Asturias y era el corriente obsequio que las enamoradas hacían a sus prometidos cuando éstos marchaban a la guerra, o cuando, por cualquier otro motivo, tenían que ausentarse por largo tiempo.

luego, de las más antiguas que se conocen en nuestra poesía lírica. Pertenece a aquellas formas llamadas paralelísticas, manejadas por los trovadores galaicoportugueses y de las cuales hemos dado ejemplos en *Una romería en Galicia*.

Pero la *danza prima* asturiana presenta un paralelismo más elemental que el de aquellas canciones galaico-portuguesas, pues se va desarrollando verso a verso y no por estrofas de dos o más versos como en los trovadores:

Ay, un galán de esta villa,
ay, un galán de esta casa,
ay, de lejos que venía,
ay, de lejos que llegaba.
—Ay, diga lo que él quería,
ay, diga lo que él buscaba.
—Ay, busco a la blanca niña,
ay, busco a la niña blanca,
que tiene voz delgadina,
que tiene la voz delgada.
Cabello de oro tejía,
cabello de oro trenzaba,
etc.

Así, pues, por su forma poética, puede considerarse la *danza prima* como uno de los cantos líricos más antiguos, no sólo de Asturias, sino también del cancionero español; recuerdo bellissimo de aquellas primeras canciones que produjo la lírica peninsular en la Edad Media al comenzar a expresarse en lengua vulgar.

Existen en Asturias otras varias canciones cuya poesía conserva la disposición paralelística medieval.

E D U A R D O M . T O R N E R

Una :

Ay de mí que me lleva la toca el río;
bájateme por ella, galán querido.

Ay de mí que me lleva la toca el agua;
bájateme por ella, galán del alma.

Otra :

—Dígame el barquero, cuerpo garrido,
doncellas honradas cuántas pasan el río.
Dígame el barquero, cuerpo gallardo,
doncellas honradas cuántas pasan el vado.

—Doncellas honradas todas pasan el río
si no es la esposita de don Rodrigo.

Doncellas honradas todas pasan el vado
si no es la esposita de don Gonzalo.

Y esta, bellísima en su misma brevedad, con ideal horizonte de sugerencias poéticas :

Cantaba la paxarina
en la espinar florida.

La paxarina cantaba
en la espinar granada.

Dice el Arcipreste de Hita en su *Libro del buen amor* :

De la escoba la rama,
de la retama la corteza,
en el mundo todo nunca cosa más amarga
fallé que larga probeza.

Y canta hoy la moza asturiana, con melancólico dejo:

De la retama la rama,
de la rama la corteza;
non hay cosa más amarga
que amor donde no hay firmeza.

La expresión prosaica del Arcipreste se hizo altamente lírica en Asturias, derivándola hacia el amor.

De los siglos xv y xvi son muchos los temas que ofrece el cancionero asturiano actual. Entre las canciones pastoriles de aquellos siglos era corriente esta:

Dame acogida en tu hato,
zagala de mí te duelas,
cata que en el monte hiela.

Esta demanda de albergue que hacía el enamorado no siempre era atendida por la pastora, la cual sabía descubrir las intenciones más o menos lícitas del demandante. No eran ya los tiempos de la Arcadia feliz ni mucho menos lo son hoy en las majadas pastoriles de Asturias. Por eso el recelo de la pastora en la siguiente canción de las montañas de Cangas de Onís:

—¡ Ay, de mí!, perdí el camino
en esta triste montaña;
déxame meté'l rebañu,
por Dios, en la to cabaña.
Pastora, la tó cabaña
non sé qué puede tener
que se me escapen les cabres

y allá se quiere meter.
 Entre la espesa nublina,
 ¡ay de mí!, perdí el camino;
 déxame pasar la noche
 en la cabaña contigo.

—Si con la espesa nublina
 equivocaste el senderu,
 la mió cabaña no alberga
 cabres de cualquier cabreru.
 Aunque pastora me ves
 y en un disiertu morar,
 xuro que en la mió cabaña
 el to rebañu no ha entrar.
 Aunque tá espesa la niebla,
 bien sabes a to cabaña;
 anda sigue el to camino
 que aquí non topes posada.

Los desasosiegos amorosos de las muchachas en flor tienen en
 el Cancionero asturiano bellísimas expresiones:

Canta el gallu, canta el gallu,
 canta el gallu y amanez;
 la neña que tién amores,
 tarde o nunca se adormez.

De igual modo oyó cantar Gil Vicente a una niña enamorada:

Cantan los gallos,
 yo no duermo
 ni tengo sueño.

Y ya en el siglo XIII cantaba otra niña:

Quien amores ha,
¿cómo dormirá?
¡Ay, bella flor!

Y otra en el siglo XVII suspiraba:

Quiero dormir y no puedo
que el amor me quita el sueño.

Pero no sólo encontraremos en el Cancionero asturiano estas antiguas reminiscencias en el tema del amor, que es tema eterno y eternamente ha de ser cantado y repetido. Las encontraremos también en otras muchas canciones de índole distinta:

Vino el mió Xuan de la Bana
tan probe como marchó;
dexárame cuatro fíos
y con siete se atopó.
Dexárame cuatro fíos
y con siete se atopó;
nunca me dixo el mió Xuan:
—Marica, ¿quién te los dió?

Estas mañas de Marica ya se usaban, al parecer, muy antiguamente. En un manuscrito de canciones del siglo XV formado por D. Fernando Colón, el hijo del descubridor de América, que se conserva hoy en la Biblioteca Colombina en Sevilla, encontramos la siguiente:

Pinguete, respinguete,
qué buen San Juan es éste.

Fuese mi marido
a servir al arzobispo;
dexárame un fiijo
y fallome cinco.
Qué buen San Juan es éste.

Cantan los mozos asturianos:

El que tién la muyer guapa
cabo cas de los señores,
tién más trabayu con ella
que en cabar y hacer terrones.

Esto lo sabía también aquel labrador que en el *Coloquio de Camila*, de Lope de Rueda, cantaba:

El que tiene mujer guapa,
si su casa da al camino,
más trabaja que el que caba.

Una *giraldilla*:

La flor del romero
la están cortando ya.
Si la cortan que la corten,
que a mí lo mismo me da;
una caña bien florida
para mí no ha de faltar.

Con la música de esta *giraldilla* se canta también esta otra letra:

La niña bonita
la van a llevar.

Si la llevan que la lleven,
que a mí lo mismo me da,
que mujeres en el mundo
para mí no han de faltar.

Recuerdo directo del romance de Galanzuca, del siglo xvi. Quiere el rey, según el romance, obligar a Carlos de Montalbán a casarse con la infanta Galanzuca para evitar de este modo su deshonor, pues, según el mismo Carlos pregonó por los campos, llegando a oídos del rey, había tenido con ella amores ilícitos. El rey amenaza a Carlos con mandar quemar a Galanzuca y aquél contesta:

Tanto me da que la quemé
ni la deje de quemar,
que mujeres en el mundo
para mí no han de faltar.

Hay canciones cuya letra carece de sentido, que más bien parece juego de palabras sin significado preciso. Pueden ser, sin embargo, recuerdo lejano de un tema antiguo y ya casi olvidado. Así me lo parece este estribillo que estuvo muy en boga en Asturias hace pocos años:

Antón, Antón,
no pierdas el son,
porque en la alameda,
dicen que hay un hombrón
con un camisón
que a les neñes lleva.

En un manuscrito del siglo xvii firmado por Bartolomé de Góngora y citado por Gallardo en el *Ensayo de una biblioteca*, etcétera, número 4.428, se habla, entre otras cosas, de un barbero de Sevilla a quien llamaron de noche con toda prisa para ir a sangrar a un enfermo. Bajó aquél en camisón, por no permitirle vestirse la urgencia del caso, y se fué con el que le llamaba, que era el diablo y se lo llevó engañado. Desde entonces, tal vez porque el ánimo del pobre barbero se apareciese todas las noches en la Alameda de Hércules, los muchachos cantaban al caer la tarde esta advertencia:

Muchachitas de Sevilla,
recogeos a la oración,
que anda la Porra por alto
y el barbero en camisón.

Es también evidente la vieja tradicionalidad musical del cancionero asturiano. La lectura de las antiguas melodías españolas de carácter folklórico conservadas en distintas obras del siglo xvi nos sugiere frecuentemente el recuerdo de otras oídas en Asturias:

Valderrábano, *Silva de Sirenas*, 1547.

Don-de son es-tas se-rra-nas del pi-nar de A-vi-la son

Torner, *Cancé asturiano*, núm. 233.

La ca-sa del se-ñor cu-ra nun-ca la vi co-moa-ho-ra.

Salinas, *de música*, 1577

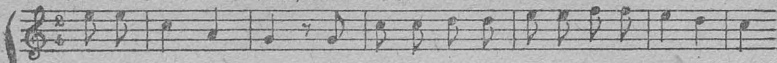
Ro-sa fres-ca son a-mo-res, Ro-sa fres-ca son a-mor

Torner, *Cancé asturiano*, núm. 359.

Mo-re-ni-ta, dame un be-so, dame un abra-za tam-bién

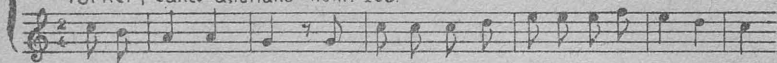
T E M A S F O L K L O R I C O S

Cancionero de Palacio, hacia 1520



Pe-ro Gon-za-lez, ter-no-se vuestra fuer-ta euer-nos al-ba-res

Torner, Cancs asturiano núm. 463



A-si de-ci-a, que Es-pa-ña no se ga-na to-da en un di-a

Y basten estos ejemplos literarios y musicales, entre otros muchos que podrían presentarse, para hacer comprender el interés histórico que ofrece el riquísimo cancionero asturiano. Su aspecto artístico es bien conocido y, por consiguiente, altamente estimado en todo el ámbito nacional.

EL CACIONERO SEFARDI

EL CANCIONERO SEFARDI

EL alma de un pueblo manifiéstase en sus monumentos y en sus costumbres. Cada uno de aquéllos que se derrumba y cada una de éstas que desaparece, dejan un vacío eterno en la historia del espíritu humano.

Una simple canción popular cualquiera, por insignificante que nos parezca, es el recuerdo vivo de otras usadas en la antigüedad o acaso la misma en cuerpo y alma que en los primeros siglos medievales alegraba estos pueblos que hoy alegra.

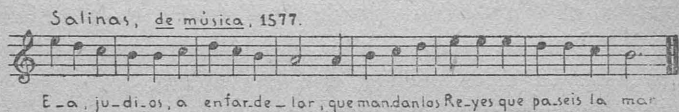
Este aliento espiritual que persiste y sobrevive a través de los siglos, constituye un consuelo para el hombre porque en cierto modo le hace creer en su inmortalidad aquí en la tierra. Siéntese uno tan íntimamente unido al pasado, por remoto que éste sea, y en relación tan directa con el porvenir, que, aun prescindiendo de otros motivos de índole superior, bastaría éste para hacer que consideremos nuestra vida no como cosa transitoria e inútil, sino como eslabón que agranda y prosigue la infinita cadena de nuestra familia espiritual. He aquí cómo somos inmortales en la tierra y cómo dejamos en el tiempo una estela de luz inextinguible.

E D U A R D O M . T O R N E R

Y es algo que parece misterioso la vitalidad de las tradiciones de un pueblo. ¿Cómo es posible que un canto, una leyenda, un romance, permanezcan en la memoria popular durante siglos y siglos? Sin embargo, nada más cierto. De generación a generación van transmitiéndose estas manifestaciones del espíritu popular, conservando siempre su lozanía como flores eternas de exquisita fragancia. Vivo está aún en el pueblo el romancero medieval con sus bellas creaciones: Gerineldo, doña Alda, la Doncella guerrera, el Conde Olinos,...

El recuerdo de estas figuras de tradición nacional lo encontraremos hoy en todos aquellos sitios en que se hable castellano. No sólo en América, sino también en el Oriente de Europa y en el Norte de Africa, vibran constantemente en el aire las melodías de estos viejos romances castellanos. Y es que moran allí, desde los últimos años del siglo xv, los judíos expulsados de nuestra nación por los Reyes Católicos.

¡Cuánto dolor llevaría a su ánimo el eco de aquella cancioncilla con que el pueblo les despedía!



Nada más interesante para el mejor conocimiento histórico de nuestro folklore nacional que el estudio de los temas literarios y musicales conservados por los sefardíes. Suman éstos en la actualidad un millón de individuos, repartidos aproximadamente así: Inglaterra, 50.000; Italia, 50.000; Holanda, 50.000; Marruecos, 75.000; América del Norte, 50.000; América española, 150.000; Francia, 75.000; Grecia (incluso Salónica), 120.000; Egipto, 75.000; los Balcanes, 55.000; Palestina, 25.000; Túnez.

T E M A S F O L K L O R I C O S

y Argelia, 25.000; España, 5.000 y Turquía, 195.000. Conservan el español como lengua familiar unos 650.000 (1).

La mayor parte de los judíos expulsados de España en 1492 fueron concentrándose en Turquía y esta colonia veíase constantemente nutrida hasta el siglo XVIII por los que, habiendo quedado entre nosotros como conversos, preferían el exilio a la persecución inquisitorial. La tolerancia de que gozaban en Turquía hacía posible una perfecta cohesión entre los miembros de esta gran familia y, por consiguiente, la celebración, sin temor alguno, de sus ritos religiosos y de sus costumbres profanas.

Por esto es en Turquía donde "el españolismo de los sefardíes se ha conservado casi intacto hasta la fecha y es más patente que en cualquier otro país". Este españolismo sefardí se manifiesta también en su música. Se guarda manuscrita en el Centro de Estudios Históricos una magnífica colección de melodías populares de romance en número superior a 600, recogida por el compositor y folklorista Manrique de Lara entre los judíos españoles de la Europa oriental y los del Norte de Africa. Esta colección formará parte, en su día, del *Romancero Español*, cuyo estudio y publicación preparo actualmente.

Las melodías transcritas por Manrique de Lara son, en su casi totalidad, de abolengo español y no pocas viven aún hoy en nuestro pueblo. Presentan muchas el aspecto exterior del canto andaluz, con extraordinaria riqueza melismática, y abundan en ellas la tonalidad y los ritmos característicos de la música de an-

(1) Estos datos y los párrafos que aparecen entrecomillados, han sido tomados del libro *El retorno a Sefard*, de José M. Estrugo, Madrid, 1933.

dalucía, cuya estética, dicho sea de paso, aún no ha sido revelada (1).

Se hallan confirmadas estas analogías entre la música andaluza y la de los sefardíes en el siguiente párrafo del libro de Estrugo (pág. 73): "Fué para mí otro descubrimiento muy interesante, entre muchos, cuando oí cantar flamenco por primera vez. Mi entusiasmo era tan grande como el del auditorio español porque creía oír a mi madre el mismo *cante jondo*."

Es inexplicable el abandono en que hasta ahora se ha tenido la recogida del cancionero andaluz, acaso el más interesante entre los europeos. Y es más inexplicable aún que no se haya hecho ya un estudio de los cantos que, grabados en discos de gramófono, se hallan al alcance de todo el mundo. Así, por ejemplo, el ritmo métrico de la *siguiriya gitana*, de extraordinario interés, no había sido hasta ahora revelado gráficamente. Véase aquí mismo el capítulo titulado *Ritmos*.

He aquí una de las melodías de romance, transcrita en Alcazarquivir por Manrique de Lara:

Allegretto

A la - bo - seel Con - de Ve - lez, en las cor - tes sea - la -
 - bò, ¿queno hay da - ma - ni don - ce - lla - que le nie - gue - nue - voa - mo - re -

Aparte de esta espléndida colección romancesca, se nos presenta el cancionero judeo-español en su aspecto lírico en los tres cuadernos publicados recientemente por Hemsí. Comprenden diez

(1) Entre mis trabajos en preparación, figura el análisis de los caracteres tonales y rítmicos propios de la música de los *cantes flamenco* y *jondo*.

y ocho canciones transcritas en la Isla de Rodas y aun cuando han sido envueltas por el transcriptor en sabia y complicada armonización para piano, ofrece la línea del canto, en pentágrama aparte, una deliciosa belleza espontánea, de vieja estirpe popular (1).

Advirtiendo la interesantísima labor folklórica que Hemsí, con su extraordinaria preparación musical, puede realizar entre los sefardíes del Oriente europeo y conociendo su decidida afición a esta materia y también las dificultades de todo orden que ha de vencer para poder llevar a cabo la obra emprendida, he procurado alentarle con el ofrecimiento de ayuda en cuanto se refiere a la divulgación de su labor, despertando entre nosotros el interés por el cancionero sefardí, complemento indispensable para el mejor conocimiento histórico del nuestro.

Por considerarlo de interés para el lector, reproduzco algunos fragmentos de una carta enviada por Estrugo a Hemsí y con la cual ha quedado establecida nuestra relación folklórica:

“Sr. D. Alberto Hemsí, Alejandría.

Mi querido Alberto: He leído con atención y placer tu estimada carta del 1.º del corriente (junio de 1934). Tuve una entrevista muy interesante con el Sr. Martínez Torner, del Centro de Estudios Históricos, ocupándonos extensamente de tu incomparable y españolísima obra. Me sugiere lo siguiente; 1.º Recoge el mayor número posible de versiones de romances y cántigas sefardíes, sin armonizarlas (el canto con el acompañamiento característico de laúd o de otro instrumento nuestro). Este material lo recoges con notas (la persona o personas que lo cantaron, sus edades, sitio, región, etc., extensión que tiene el documento folklórico en el mundo sefardí). 2.º Nosotros organizaremos aquí una audición pública de los romances y cántigas más interesan-

(1) A. Hemsí: *Coplas sefardíes (Chansons Judeo-espagnoles)*. España 1492. Rodi 1932.—*Alexandrie, Edition Orientale de Musique*.

tes entre las que ya tienes recogidas a fin de hacer comprender su valor artístico y también la gran trascendencia histórica que estos nuestros documentos folklóricos encierran para el estudio de la tradición musical y poética de España. Damos por seguro el éxito de esta audición y abrigamos la esperanza de interesar a alguno de los grandes organismos culturales y artísticos de Madrid en la publicación de un volumen en el cual queden grabadas para siempre, arrancándolas al olvido eterno, estas viejas emociones espirituales de nuestra España.

Para mí, creo que es preciso, en una primera clasificación, distribuir los cantos en cuatro grupos, a saber:

1.º Romances y cántigas de 1492 para atrás; es decir, de la época de la expulsión y anteriores (como lo son en su gran mayoría).

2.º Los cantos posteriores a la expulsión, pues me consta y está probado, que una gran parte de sefardíes descendemos de emigrantes conversos que hasta fines del siglo XVII huían de la Inquisición y que evidentemente influyeron en nuestra habla y en nuestro cancionero. Tenemos, por ejemplo, *peteneras*, que cantan hoy aquí casi con la misma música y también con la misma letra, como “Lo moreno lo hizo el Dió—lo blanco lo hizo el platero.” o “Dame la mano paloma—para subir a tu nido”...

3.º Himnos litúrgicos o semireligiosos compuestos por rabinos sefardíes en España y en Oriente (liturgia que no tienen los Asquenazíes (1) y que cantamos como “pizmonim” en fiestas o en los sábados, en español y en hebreo, entre ellos *Im Afés* y *O dio alto con su gracia*, etc., etc.

(1) “La palabra *sefardí* o *sefardita*, que en hebreo significa ibérico, no es del todo desconocida por españoles e hispanoamericanos... Pretendían los rabinos de España que los judíos establecidos aquí desde antes del nacimiento de Jesucristo, pertenecían a la tribu de Jehudá. Pero lo cierto hoy es que representan una de las ramas principales en

4.° Folklore moderno, de los últimos cien años, que refleja diversas influencias además de la preponderante española.

Comprendo todo lo que me dices respecto de amargas y sacrificios que te proporciona la realización de esta obra por ti tan generosamente emprendida; pero nos debe fortalecer el espíritu desinteresado y abnegado, porque no nos mueven glorias personales ni beneficios materiales, sino el afán noble de conservar tesoros que se están perdiendo.

Por muy pesimistas que seamos no creo que tenemos derecho a abandonar el esfuerzo. Tu obra ha de interesar igualmente a todos los españoles, prescindiendo de política o sectarismos.”...

Así termina la carta de Estrugo. Y vaya, como colofón, una muestra del cancionero lírico sefardí en su aspecto literario, con sus interesantes irregularidades métricas y su característico lenguaje:

Tres hermanicas eran,
 tres hermanicas son:
 las dos están casadas,
 la chica en perdición.
 Su padre que lo supo,
 a Rodes la envió;
 en medio del camino
 castillo le fraguó,
 de chebico menudo
 y cal al derredor.
 Ventanas le hizo altas
 porque no suba varón.
 Varón que lo supo

Israel. La otra, la más numerosa, es la “asquenazita” (alemanes, polacos, rusos, eslavos). El rito y la pronunciación del hebreo de los asquenazitas, son diferentes a los de los sefardíes.” (*Estrugo*, pág. 23).

al nadar se echó;
nadando y navegando
a Rodes ya llegó.
Sus brazos hizo remos;
al castillo arribó.
Le echó sus entrenzados,
arriba lo subió.
Le lavó pies y manos,
la agüica se bebió.
Ya le quita a comeres
pescado con limón;
ya le quita a beberes
vino de treinta y dos.
En medio de los comeres
agua le demandó.
La fuente era lejos,
la niña se cansó;
al son de los tres chorriscos
la niña se durmió.
Por allí pasó un caballero,
tres besicos le dió:
uno de cara a cara
y uno de corazón.
En el besico de al cabo
la niña despertó:
—Si mi amor lo sabe,
matada seré yo;
matada con un paño,
que dos no quiero yo.
—No vos matan, bolisa,
que vuestro amor so yo.

SUGERENCIA

SUGERENCIA

SERIA del mayor interés y utilidad artística que las ediciones de nuestros clásicos de las letras fueran acompañadas, en los casos posibles, de la transcripción musical de las canciones, romances, danzas, etc., que con alguna frecuencia se citan en los textos.

No pretendo hacer aquí una relación de cuantos elementos folklóricos hay esparcidos en nuestra literatura de los siglos xv al xvii, sino sólo sugerir la idea a los editores y citar uno de los ejemplos más bellos de música tradicional española cantada en una de las más bellas obras clásicas.

Me refiero a *La Celestina* y al romance en que se narra el incendio de Roma por Nerón y el placer con que éste lo contemplaba:

“Estando Calixto en una huerta en pos de un halcón suyo, halló a Melibea, de cuyo amor preso, comenzóle de hablar. De la cual rigorosamente despedido, fué para su casa muy angustiado...

Cal.—Sempronio.

Semp.—Señor.

Cal.—Dame acá el laúd.

Semp.—Señor, vesle aquí.

Cal.—¿Cuál dolor puede ser tal
que se iguale con mi mal?...

Semp.—Destemplado está ese laúd.

Cal.—¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discordante? ¿Aquel en quien la voluntad a la razón no obedece; quien tiene dentro del pecho agujijones, paz, guerra, tregua, amor, enemistad, injurias, pecados, sospechas, todo a una causa? Pero tañe y canta la más triste canción que sepas.

Semp.—Mira Nero, de Tarpeya,
a Roma cómo se ardía”...

Canto.

Mi — ra — Ne — ro de Tar — pe — ya a

Vihuela.

Ro — ma como se ar — di — a como se ar — di — a, gri — los dan ni — ños y

vie — jos y el — — de — na — da se do — — li — a.

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (Canto) and a guitar line (Vihuela). The vocal line is written in a single treble clef with a 7/4 time signature. The guitar line is written in two staves (treble and bass clefs) with a 7/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are written below the vocal line. The first system covers the first two lines of lyrics. The second system covers the next two lines. The third system covers the final line of lyrics. The guitar accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Mira Nero, de Tarpeya,
a Roma cómo se ardía;
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía.
El grito de las matronas
sobre los cielos subía;
como ovejas sin pastor
unas tras otras corrían,
perdidas, descarriadas
llorando a lágrima viva.
Todas las gentes huyendo,
a las torres se acogían;
los siete montes romanos
lloro y fuego los hundía
En el grande Capitolio
suena muy gran vocería:
por el collado Aventino
gran gentío discurría,
y en Cabalo y en Rotundo
la gente apenas cabía.
Por el rico Coliseo
gran número se subía;
lloraban los dictadores,
los cónsules a porfía;
daban voces los tribunos,
los magistrados plañían,
los cuestores lamentaban,
los senadores gemían.
Llora la orden ecuestre,
toda la caballería,
por la crueldad de Nerón,
que lo ve con alegría.

Siete días con sus noches
 la ciudad toda se ardía;
 por tierra yacen las casas,
 los templos de tallería.
 Los palacios más antiguos,
 de alabastro y sillería,
 en ceniza van por tierra
 los lazos y pedrería;
 las moradas de los dioses
 han triste postrimería...

Sólo constan en *La Celestina* los cuatro primeros versos del romance, continuado aquí con parte de la versión, anónima, que Durán transcribe en su *Romancero General*, T. I, núm. 571. Coloca el transcriptor al final del romance una nota, de la que son las siguientes palabras: "La gran catástrofe que describe sin ira ni indignación, y en tono resignado, parece que se mira como un azote inevitable del Destino."... "El tirano, que aquí el poeta presenta rodeado de sus atroces crueldades, que enumera y resume en torno suyo, es la imagen del hado fatal, es la ausencia de toda esperanza."

La melodía con que en el siglo xvi se cantaba el romance y que atrás queda (1), es, como corresponde, triste, con un melancólico dejo de desesperanza. Esta misma sería la que cantó Sempronio, acaso *la más triste canción* de todas cuantas guardaba en su recuerdo tradicional y que tan acorde iba con el desesperanzado ánimo de su señor. El españolismo, y mejor aún, el andalucismo de que está impregnada esta melodía, es evidente; llora con el mismo acento lamentoso de sus hermanas de *cante jondo*.

(1) V. Bermudo: *Declaración de instrumentos*, 1555.

T E M A S F O L K L O R I C O S

La popularidad de este romance debió ser grande y duradera a juzgar por las veces que, a partir de *La Celestina*, se le encuentra citado por distintos autores. Alude a él Cervantes en el *Quijote* en varias ocasiones y parece querer imitar los primeros versos cuando dice (2.^a parte, cap. 54): “Todo lo miraba Sancho, y de ninguna cosa se dolía.” En el capítulo octavo de la tercera parte de *Don Florisel de Niquea*, por Feliciano de Silva, lo canta una doncella al son del arpa. En la comedia *Roma abrasada*, de Lope de Vega (acto 3.^o), cantan y tañen este romance Nerón, Popea, Niceto y Fenicio, situados en una torre desde la cual se ve a Roma ardiendo.

Mira Nero de Tarpeya
a Roma cómo se ardía;
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía.
¡Qué alegre vista!
Por representar a Troya,
abrasarla quiso un día
para hacer fiesta a los dioses
que desde el cielo la miran.
¡Qué alegre vista!
Con su gallarda Popea,
dueño de su alma y vida,
mira el incendio romano
cantando al son de una lira.
¡Qué alegre vista!
Siete días con sus noches
arde la ciudad divina,
consumiendo las riquezas
que costaron tantas vidas.
¡Qué alegre vista!

E D U A R D O M . T O R N E R

La versión de Lope intercala cada cuatro versos el estribillo "¡Qué alegre vista!" Por esto y por ser cuatro las voces que aquí ejecutan el romance, hay que suponer que la melodía no es la que he transcrito, de carácter individual, sino otra, acaso menos triste y de composición polifónica por el estilo de esta que Mateo Flecha, uno de los compositores españoles entre los del siglo xvi más interesantes para el folklorista, incluye en una de sus *Ensaladas*:

Musical score for four voices: Tiple, Contralto, Tenor, and Bajo. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat. The lyrics are: "Mi-ra Ne-ro de Tar-pe-ya a Ro-ma co-mo".

Continuation of the musical score for four voices. The lyrics are: "sear-di-a; gritos dan ni-ños y vie-jos, ni-ños y di-a; gritos dan, gritos dan ni-ños y vie-jos, ni-ños".

TEMAS FOLKLÓRICOS

vie-jos y vie- -jos yèl de na-da yèl de-

gri-tos danti-nos y vie-jos yèl de na-da

y vie- -jos yèl de-

y vie- -jos yèl de na-da yèl de

na-da se do- -li-a, yèl de na-da

yèl de na-da se do-li-a, yèl de-

na-da se do- -li-a

na-da se do- -li-a, yèl de na-da

yèl de na-da se do- -li-a

na-da yèl de na-da se do-li-a.~

yèl de na-da se do- -li-a

yèl de na-da se do- -li-a.

La ilustración musical de las obras de nuestros escritores clásicos proporcionaría al lector una emoción sutil, evocadora del ambiente espiritual de la época. Al placer de la lectura iría unido este otro inefable de la audición musical. Y sentiríamos más ciertamente, más sinceramente, la tristeza de Calixto, las picarescas alegrías de Cortadillo, los lamentos de Don Quijote...

Los romances, las canciones, las danzas más bellas de los siglos xv al xvii, las mismas que oyeron Rojas, Cervantes, Quevedo, Calderón, Lope de Vega, se hallan en libros de música de esos tiempos, y sólo esperan la mano transcriptora que las haga revivir, no para solaz del pueblo de hoy, sino para bañar en melancólica emoción el espíritu de cuantos aún poseen el sublime don del romanticismo.

GONGORA Y EL FOLKLORE

GONGORA Y EL FOLKLORE

ESTE trabajo, en su parte fundamental, ha sido escrito en 1927 y publicado el mismo año en la *Revista de Filología Española* (cuaderno 4.º) como contribución al homenaje que en esa fecha se tributó al genio poético de Góngora con ocasión de cumplirse el tercer centenario de su muerte.

Sólo quiero señalar aquí el aprovechamiento que el poeta hacía para sus composiciones ligeras—letrillas y romances—de la lírica tradicional del pueblo. Considerada su obra en este aspecto puede decirse que Góngora es, de su tiempo, uno de los poetas que más abundante documentación ofrecen al folklorista. Su fino temperamento le hace encontrar positivo valor lírico en las breves letras de las cancioncillas populares, cuya gracia expresiva está a menudo realzada por graciosos ritmos asimétricos, por encantadora irregularidad cadencial.

Se limitan estas líneas a la presentación de unos cuantos ejemplos de los elementos líricos populares de que el poeta se sirvió. Donde sea posible, indicaré la presencia en la tradición actual de estos elementos, y donde no lo sea citaré los principales poetas, anteriores o posteriores, que a su vez se sirvieron de ellos.

1. No son todos ruiseñores
los que cantan entre las flores, etc.

(Góngora, *Letrilla*.)

Es probablemente imitación de una canción popular. En Céspedes (Salamanca) he transcrito la siguiente, que se canta en la *danza de palos*:

No son todas palomitas
las que pican en el montón;
no son todas palomitas,
que algunos palomitos son.

Obsérvese que los dos primeros versos de la letra actual tienen la misma irregularidad métrica que los dos de la letrilla de Góngora.

Lope de Vega tiene una comedia con el título *No son todos ruiseñores*.

2. Mala noche me diste, casada;
Dios te la dé mala.

(Góngora, *Versos interpolados en un romance*.
Véase la edición de Foulché-Delbosc, II, 403.)

Tienen estos dos versos todo el carácter de cantar popular. Lope de Rueda, en el paso *El Deleitoso*, incluye éste:

Mala noche me distes,
María de Rión;
con el bimbilindrón.
Mala noche me distes,
Dios os la dé peor,
del bimbilindrón, dron, dron.

T E M A S F O L K L O R I C O S

3. Aprended, flores, en mí,
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui
y sombra mía aún no soy.

(Góngora, *Letrilla*.)

Lope de Vega en *La Mosa de cántaro* y Cañizares en *La más ilustre fregona*, dan así esta redondilla:

Aprended, flores, de mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui
y hoy sombra mía no soy.

Con una forma casi exactamente igual a ésta se cantó hasta hace pocos años por el pueblo andaluz.

4. A la dina, dana, dina, la dina, dana
vuelta soberana.
A la dana, dina, dana, la dana, dina,
mudanza divina.

(Góngora, *Letrilla*.)

Letra de una melodía de baile, cuya popularidad se manifiesta por las veces que se la encuentra recogida, en formas distintas, por varios poetas. Lope de Vega la incluye en *La Madre de la mejor*, variando *señora divina* y *reina soberana*. Con esta misma variante la glosa en una letrilla. De principios del siglo xvii se encuentran bailes de la *dina, dana* en la *Moxiganga de la Xitanada*,

E D U A R D O M . T O R N E R

en el *Baile para el auto de la Nave* y en el *Baile de las azuas de Toledo* (véanse *Papeles de Barbieri*, Bibl. Nac., mss. signaturas 14088 y 14090).

Alguien me ha asegurado haber oído actualmente un baile popular con letra análoga, pero no me ha sido posible comprobarlo (1).

5. Y al son del adufe
cantara Andrehuela:
“No me aprovecharon,
madre, las yerbas.”

(Góngora, en el romancillo *Hermana Marica*.)

Este cantar popular lo completa Trillo de Figueroa en una de sus letrillas:

No me aprovecharon,
madre, las yerbas;
no me aprovecharon
y derramelas.

6. Pisaré yo el polvico
menudico;
pisaré yo el polvó
y el prado no.

(Góngora, *Letrilla*.)

(1) En el libro de Subirá *La música en la Casa de Alba*, encuentro citada, entre las obras impresas del siglo XIX que conserva la biblioteca del Palacio de Liria, una canción popular del maestro Inzenga, titulada *La ninna nanna*.

Con la forma

Pisaré yo el polvico
 atán menudico;
 pisaré yo el polvó
 atán menudó

da Cervantes esta letra en los entremeses *La elección de los alcaldes*, *El vizcaíno fingido* y *La Gitanilla de Madrid*. Acerca de este baile pueden verse noticias detalladas en Rodríguez Marín, *El Loaysa...*, págs. 259 y 261, y en Cotarelo, *Introducción a la colección de entremeses...*, págs. 257 y 258.

Era el *polvico* o *polvillo* baile alegre y lascivo, derivado de la picaresca *zarabanda*, tan combatida en el siglo xvii por nuestros moralistas como defendida por las personas de genio alegre. Dice Cairón en su *Compendio de las principales reglas del baile*, etc. (Madrid, 1820): “Este baile (la *zarabanda*) fué el origen y fuente de otros muchos no menos picarescos que el tronco de donde procedían, los cuales recopiló un poeta cuando prohibió el Consejo, bajo graves penas, que nadie cantase ni bailase la *zarabanda*. Los bailes populares y truhanescos que se introdujeron en los teatros y cundieron en el pueblo, fueron muchos. Tales eran la *carretería*, las *gambetas*, el *pollo*, la *japona*, el *rastrojo*, la *gorrona*, el *guineo*, la *pipironda*, el *polvillo*, y una infinidad que no se ponen aquí, porque, como se ha dicho, todos ellos eran parecidos unos a otros, y todos se bailaban con castañuelas, siendo siempre su compás ternario y los movimientos de los pies y cuerpo retorcidos y descompuestos”...

7. Que no hay tal andar como estar en casa;
 que no hay tal andar como en casa estar.

(Góngora *letrilla*.)

En Correas, *Vocabulario*, pág. 219, se encuentra así:

No hay tal andar
como buscar a Cristo;
no hay tal andar
como a Cristo buscar.

Y en la página 70:

Arremangueme y hice colada;
no hay tal andar como andar remangada.

Esta última y la de Góngora son imitaciones profanas de una canción popular de aguinaldo de Navidad, cuyo estribillo es el que recoge Correas en la página 219 de su *Vocabulario*.

De la tradición popular actual puedo citar las siguientes versiones de esta canción:

I.^a Asturias:

Coro. No hay tal andar como buscar a Cristo;
no hay tal andar como a Cristo buscar.
Que no hay tal andar.

Solo. No hay tal andar como andar a la una
y veréis al Niño en la cuna,
que nació en la noche oscura
de Belén en un portal.
Que no hay tal andar.

Coro. No hay tal andar como buscar a Cristo, etc.

Solo. No hay tal andar como andar a las dos;
veréis al Hijo de Dios,
que por nos salvar a nos
sangre quiso derramar,
Que no hay tal andar.

Coro. No hay tal andar como buscar a Cristo, etc.

Continúa desarrollándose la canción hasta las doce horas.

Allegretto.
(Coro.)

Nohaytal an.dar co.mo buscar a Cris_to; — nohaytal an.dar co.mo a Cris_to bus_

(Solo)

car. Quenohaytal an_dar. — Nohaytal an.dar co.mo andar a la u_na —

— y ve_réis al Niño en la cu_na, — que na_ció en la no_che os cu_ra —

(Coro)

— de Be_lén en un por.tal. Quenohaytal an.dar: Nohaytal an.dar co.mo bus.car a

Cris_to; — nohaytal an.dar co.mo a Cris_to bus_car. Quenohaytal an_dar —

Pertenece esta melodía a mi cancionero asturiano y es, sin duda, de las más hermosas dentro del grupo de las canciones de Navidad. Su forma, de un puro clasicismo, es la más perfecta entre las múltiples variantes asturianas que he transcrito y también entre las que conozco de otros cancioneros regionales.

2.^a Salamanca (1):

Que no hay tarantán
como adorar al Niño,
que no hay tarantán
como al Niño adorar.

Tarantán que da la una,
veréis al Niño en la cuna, etc.

3.^a Salamanca (2):

Que no hay tal andar como adorar al Niño;
que no hay tal andar como al Niño adorar.

Tarantán que da la una,
veréis al Niño en la cuna, etc.

4.^a Santander (3):

No hay tal andar como andar a las dos,
veréis al Hijo de Dios, etc.

La más completa e interesante de estas versiones, es, sin duda, la asturiana. Presenta en su composición estrófica la misma disposición de aquellas antiguas canciones de los musulmanes españoles cuyo sistema lírico se llamó *sejel*: un estribillo inicial y varias estrofas de tres versos monorrimos seguidos de otro de rima igual al último del estribillo.

(1) César Morán Bardón, *Colección de cantos populares salmantinos*. Salamanca, 1924.

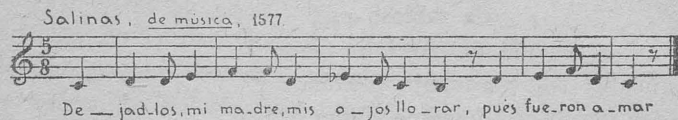
(2) Recogida directamente por mí.

(3) Calleja, *Cantos de la Montaña*. Madrid, 1901.

8. Dejádme llorar
orillas del mar.

(Góngora en el romancillo *La más bella niña*.)

Da también estos versos Alonso de Ledesma en sus *Juegos de noches buenas a lo divino* (Barcelona, 1605). Recuerdan aquellos otros populares en el siglo xvi en que una enamorada, dirigiéndose también a su madre, canta:



Lope de Vega, en *La Adúltera perdonada*, da estos cuatro versos:

La más bella niña
de aqueste lugar,
hoy está arrepentida
y ayer por casar.

En un manuscrito de varias poesías, de letra de principios del siglo xvii, propiedad del Centro de Estudios Históricos, encuentro la siguiente lección anónima de este romancillo:

La más bella niña
de nuestro lugar
hoy es viuda y sola
y ayer por casar.
Viendo que sus ojos
a la guerra van,

a su madre dice,
que escucha su mal:
"Dejadme llorar
orillas de la mar.

Pues me diste, madre
en tan tierna edad
tan corto el placer,
tan largo el pesar,
y pues veis que muero
de rabioso mal
en tanto tormento,
congoja y afán,
dejadme llorar
orillas de la mar.

Pues me cautivastes,
madre, a mi pesar,
ahora que quiero
démame llorar,
que ausente llorando
me podré alegrar.
Y pues me casastes
para tanto mal,
dejadme llorar
orillas de la mar.

Lágrimas me alegran
en mi soledad;
llorando nací
y así he de acabar.
Hasta que mis ojos
vuelvan donde van,
tendré por consuelo
llanto y sollozar.

Dejadme llorar
orillas de la mar (1).

A partir de la mitad de la segunda estrofa, esta lección es completamente distinta de la tan conocida de Góngora.

9 Vuela pensamiento y diles
a los ojos que te env
que eres mío.

(Góngora, *letrilla*.)

Imitación hecha por Góngora o evolución popular del villancico de una canción cortesana anónima del siglo xv. Se halla en el *Cancionero de Palacio*, núm. 99 de la transcripción de Barbieri, y también en el *Cancionero de la Biblioteca Colombina*. En ambas colecciones aparece en esta forma:

Pensamiento, ve do vas,
pues sabes donde te envío
y dirás cómo eres mío.

En un manuscrito del siglo xvii que contiene varias poesías —véase Gallardo, I, núm. 1050— se encuentra una letrilla anónima que empieza:

Parte, pensamiento mío,
pues sabes donde te envío,
y a aquel angel celestial
dile mi mal.

10. Mátanme los celos de aquel andaluz;
háganme, si muriese, la mortaja azul.

(Góngora, *Canción*.)

(1) En la transcripción he modernizado la ortografía.

Dedica Góngora esta canción a doña María Hurtado "... en ausencia de don Gabriel Zapata, su marido". Los siete pareados con que empieza esta poesía son otras tantas seguidillas, las cuales creo de origen popular, si bien en algunas incluyó Góngora los nombres de Zapata y Nápoles, adonde aquél había ido. El poeta aprovechó estas seguidillas populares por referirse todas ellas a ausencia del amado, viniendo, por consiguiente, con toda oportunidad al asunto de la canción dedicada a doña María Hurtado. De la primera he encontrado la siguiente versión anónima y glosada del siglo xvii, puesta en música por el maestro Capitán (1):

¡Ay, que me muerdo de celos
de aquel andaluz!
Háganme, si muriese,
la mortaja azul.

La inclinación de Góngora hacia el espíritu popular se manifiesta principalmente en las letrillas y romances; pero aun en aquellas otras de sus obras en que parece estar ausente, se encuentran, sin embargo, descripciones de danzas y costumbres aldeanas con tal gusto hechas que revelan el amor del poeta por la vida en la aldea, en gozosa contemplación de los juegos y fiestas de la gente moza y escuchando con deleite los cantos de las serranas y la "métrica armonía" que para su delicado oído producen al juntarse los sonidos de la Naturaleza.

La organografía musical popular es también abundante en las poesías de Góngora: zampoñas, siringas, liras, salterios, cítaras, tiorbas, cuernos, albugues, gaitas y pequeños órganos portátiles.

(1) *Cancionero musical y poético del siglo xvii*, recogido por Claudio de la Sablanasa, y transcrito por D. Jesús Aroca, Madrid, 1918, págs. 193 y 309.

T E M A S F O L K L O R I C O S

Es sumamente interesante la dualidad que existe en la obra de Góngora: él lleva la letrilla al más alto grado de sencillez y de gracia, aromantizándola con las mismas flores silvestres con que el pueblo teje sus guirnaldas, y, por otro lado, hace de la poesía algo sumamente artificioso y difícil, de un barroquismo que nos parecería excesivo si no estuviese siempre envuelto y animado por la deslumbradora belleza, sutil e inimitable, de las imágenes poéticas. El Góngora de las complicadas metáforas, el de las *Soledades*, ha sido ya estudiado de manera acabada (1); pero no lo ha sido todavía del mismo modo el de las fáciles y graciosas letrillas. Sirvan, pues, estas notas como grano de arena para la obra aún por realizar.

(1) Dámaso Alonso: *Soledades de Góngora*, Madrid, 1927. Ed. de 4a Revista de Occidente.

FUENTES PARA LA INVESTIGACION

FUENTES PARA LA INVESTIGACION

EL siguiente índice representa el estado actual de la investigación española referente a folklore musical. No es necesario señalar su exigüidad en contraste con la abundancia de obras que sobre esta materia presentan, respectivamente, los demás países de Europa, donde no sólo se investiga el propio folklore, sino que, en no pocos casos, el investigador traspasa las fronteras nacionales en busca de tema interesante. A este respecto, puede decirse que España es país favorecido, obedeciendo sin duda al extraordinario interés que para la cultura moderna ofrece el carácter particular de nuestra música folklórica.

Incluyo en esta lista algunas obras de autores extranjeros, no en demostración de lo antes indicado, sino para favorecer a quien desee tener reunidos los principales trabajos de investigación sobre nuestra música popular. Y digo principales porque de intento excluyo aquí todas las publicaciones de menor importancia; éstas tienen cabida en la *Bibliografía del Folklore musical español* que preparo y que forma un capítulo de la *Musicología española*, obra de gran extensión, en la que procuro agotar el índice bibliográfico

de la investigación española de todos los tiempos y en todos los aspectos de la música, tanto popular como artística.

Agrupo primeramente los trabajos de carácter general; después, como temas concretos, las investigaciones referentes a los antiguos dramas líricos, a los cantos de la Sibila y Ultreya y a las *Cántigas* de Alfonso el Sabio; sigue luego la bibliografía regional, incluyendo en la de Galicia las *Canciones de amor* de Martín Codax, del siglo XIII, y, por último, en grupo aparte, la que trata de los instrumentos músicos (1).

Abduhwahab (Hasan Husni).—*Le développement de la musique arabe en Orient, Espagne et Tunisie*. Túnez, 1918.

Aguilar (E.) and Lola (Dr. A. de).—*The ancient melodies of the Lyurgy of the spanish and portugese-jews*. Londres, 1857.

Aranzadi (Telesforo de).—*A propósito de algunos 5/8 lapones y castellanos. Buscapié de sortizcos y ruedas*. París, 1910. Es un curioso estudio sobre este compás fuera de las Vascongadas.

Cants populars segons musica del siglo xiv.—Publicación de los PP. Benedictinos de Monserrat.

Capmany (Aurelio).—*Pasado y porvenir de la canción popular*. Conferencia. Barcelona, 1920.

(1) Quiero señalar, como curiosidad, el primer intento hecho en España para la recogida sistemática de la música de los cantos y bailes populares. Se debe a D. José González Torres de Nava, quien el 14 de marzo de 1799, presentó al Gobierno una *Memoria* en solicitud de protección oficial para formar una colección de música característica española, recogiendo de viva voz las canciones antiguas y modernas que se pudieran encontrar y tomando nota de su provincia. Los buenos propósitos de Torres de Nava no fueron atendidos. (Se conserva este curioso documento en los Archivos de Alcalá y existe una copia en la Biblioteca Nacional, entre los papeles de Barbieri).

Correia López (Edmundo). *Música de clérigos e jograis segundo os poemas de "cuaderna via"*. En la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Año XXXI, T. XLVIII, enero-diciembre de 1927, pág. 421. Es un interesante estudio en el que se señala el sentido folklórico-musical de los poemas medievales castellanos y su evidente influencia en la lírica portuguesa.

Elústiza (Juan Bautista de).—*Estudios musicales*. Tomo I. Sevilla, 1917. Por muerte, prematura del autor, no llegó a publicarse el 2.º tomo. En este 1.º, tratan de folklore musical los capítulos titulados: *El pregón popular sevillano, La Música popular andaluza, La Música en las obras de Cervantes*.

Escalada (Ramón).—*Estudio-discurso acerca de la música popular española*. Salamanca, 1894.

Fabiani y Diaz de Cabría (Juan).—*La música popular en la época de Goya*.—Zaragoza, 1927. Trabajo que consta en el volumen X de las *Publicaciones de la Junta organizadora del Centenario de Goya*.

Fernández Núñez (M.).—*Las canciones populares y la tonalidad medieval*. El Escorial (s. a.). Se había publicado antes en la revista *La Ciudad de Dios*, a partir del tomo CXXXVIII, 1924. Es un juicio crítico de la transcripción que hace Ribera de la música de las *Cantigas* de Alfonso el Sabio.

Fischer (Ch. A.).—*Reise von Amsterdam über Madrid und Cadix nach Germa*.—Berlín, 1799. Trata de la música popular española y cita como muy interesante la obra *Modo fácil para aprender el ayre Bolero en la guitarra y arreglar la voz*. Madrid, Imprenta de Fernández y Comp^a. (s. a.).

Gascue (F.).—*Influencia de la música árabe en la castellana*. Bilbao, 1917.

Gevaert.—*Rapport a Mr. le Ministre de l'Interieur sur l'état de la musique en Espagne*. En el *Bulletin de l'Académie Royale*

des Sciencies, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, tomo XIX, 1852.

Gómez Rodríguez (Jerónimo).—*Breves consideraciones acerca de la música popular española en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Madrid (s. a.).

Hanssen (Federico).—*La seguidilla*. Estudio de su origen, forma, etc. En los *Anales de la Universidad de Chile*, sept.-oct. de 1909, págs. 697-796. En el cap. 30, trata de *La ejecución musical de la seguidilla*. Además de Hanssen, escribieron sobre la seguidilla los siguientes autores: Gonzalo Correas, *Arte Grande de la Lengua Castellana*, compuesto en 1626 y publicado en Madrid por el Conde de la Viñaza en 1903.—Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*, Barcelona, 1759, cap. 52.—Andrés Bello, *Arte Métrica*, Santiago de Chile, 1835, cap. 9.—Mariano Soriano Fuertes, *Historia de la Música Española*, Madrid y Barcelona, 1855-59, I, página 186.—Ch. Davillier, *L'Espagne*, París, 1874, pág. 396.—José María Sbarbi, *El Refranero General Español*, Madrid, 1874-78. Tomo IV, Introducción.—Hugo Schuchardt, *Zeitschrift für romanische Philologie*, V, pág. 297 y 579.—Eduardo Benot, *Prosodia Castellana y Versificación*, Madrid, 1892, III, pág. 338.—Raoul Charbonnel, *El Baile*, traducción-española de Antonio Sánchez Pérez, París, 1901, págs. 387-390.—Foulché-Delbosc, *Seguidilles Anciennes*, en la *Revue Hispanique*, VIII, pág. 309.—Mario Méndez Bejarano, *La Ciencia del Verso*, Madrid, 1908.—Julio Cejador, *La Verdadera Poesía Castellana*, Madrid, 1921, I, página 223.—Enríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, 1920.

Hemsi (Alberto).—*Coplas Sefardies (Chansons Judeo-espagnoles)*. España, 1492. Rodi, 1932. *Edition Orientale de Musique. Alexandrie*. Van publicados tres cuadernos. Es una colección interesantísima desde el punto de vista histórico de nuestro folklore musical, muchos de cuyos temas antiguos conservan aún hoy

T E M A S F O L K L O R I C O S

los judíos españoles diseminados por el Oriente de Europa y por el Norte de Africa.

Iruarrizaga (Luis).—*Cancionero popular del Rosario*, Madrid, 1918. Cuaderno que contiene 10 *Rosarios de la Aurora* de diversas regiones.

Koeckert (M. G.).—*La canción popular en España*. Conferencia. Madrid, 1926.

López Chavarri (Eduardo).—*Música popular española*. Barcelona, 1927. Colección "Labor". Es de suma utilidad este manual para adquirir una idea de conjunto de nuestro folklore musical históricamente considerado.

Martínez Hernández (Antonio).—*Antología Musical de cantos populares españoles y un Suplemento de cantos populares portugueses*. Barcelona, 1930. Contiene 242 melodías, de las cuales nueve corresponden a Portugal.

Millet (Luis).—*El Cant popular Religios*. Conferencia. Barcelona, 1912.

Montoliu (M. de).—*La cançó popular*. Conferencia. Barcelona, 1926. Curiosa disertación sobre la canción popular, tomando como tipo la catalana "El mariner".

Pedrell (Felipe).—*La canción popular en los vihuelistas españoles seiscentistas*. Conferencia. Barcelona, 1918.

—*Curso sobre la historia musical y étnica de la canción popular*. En el *Larousse Mensuel*, marzo de 1924.

—*Lírica nacionalizada. Estudios sobre Folklore musical*. París, 1909.

—*Note sur la chanson populaire espagnole et sur les documents relatifs au folklore espagnol*. En *La Revue Musicale*, 5.º año, páginas 142-146.

—*Cancionero Musical Popular Español*. No es necesario recomendar esta obra del maestro Pedrell, cuya utilidad es de todos conocida.

—*Folklore musical hispano*. Conferencia publicada por el *Arxiu d'Etnografia i Folk-lore de Catalunya* en el tomo titulado *Estudis i materials*. Núm. I. Curso de 1915-1916

—*Estudio sobre una fuente de folklore musical del siglo XVI*. En *Lirica nacionalizada*. Análisis de los dos últimos libros de la obra de Francisco de Salinas *De Música Libri Septem*, impresa en Salamanca en 1577.

Ribera (Julián).—*Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*. Madrid, 1927. (Manuales Hispania. Volumen I, Serie G).

—*Para la historia de la música popular*. Estudio comparativo de las canciones americanas y españolas. Madrid, 1927.

Riemann (Hugo).—*Folkloristische tonalitätsstudien. Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen volksliedern und im gregorianischen gesange*. Berlín, 1916.

Roda (Cecilio).—*Ilustraciones del Quijote: Los instrumentos músicos y las danzas. Las canciones*. Conferencias. Madrid, 1905.

Subirá (José).—*Música folklórica y erudita: sus entronques*. Conferencia. Valladolid, 1933.

Suñol (Gregorio María).—*El cant Religiós popular*. En la *Revista Montserralina*. Vol. VIII. Barcelona.

—*Els cants dels romeus (Segle XIV^e)*. En *Analecta Montserratensia*. Vol. I, 1917, págs. 100 a 192. Es un documentado estudio de unas páginas de música que se encuentran en el manuscrito de Montserrat conocido con el nombre de "Llibre vermell".

Torner (Eduardo M.).—*Indicaciones prácticas para la notación musical de los romances*. Madrid, 1923. Publicación del Centro de Estudios Históricos.

—*Ensayo de clasificación de las melodías de romance*. En *Homenaje a Menéndez Pidal*. Vol. II. Madrid, 1925.

—*La canción tradicional española*. En el vol. II de la obra *Folklore y Costumbres de España*. Barcelona, 1931.

Trend (J. B.).—*The Music of Spanish History to 1600*. Oxford, 1925. Se divide este interesante libro en ocho capítulos: “Los moros”, “Visigodos y mozárabes”, “Alfonso el Sabio”, “La primitiva música gallega”, “La primitiva música catalana”, “La música del Romancero en el siglo xvi”, “Madrigales y Villancicos”, “Juan del Encina, Morales y Victoria”. Les precede una Introducción en la que el autor presenta ideas originales acerca de la influencia que la cultura árabe ejerció sobre nuestra música nacional. Señala las diferencias que, a su juicio, existen entre el “cante hondo” y el “cante flamenco” y hace curiosas observaciones acerca del “orientalismo” de estos cantos, el cual, para Trend, reside más en la manera de ejecutarlos en su esencia misma.

—*The Performancè of Music in Spain*. “Proceedings of the Musical Association”. Sesión LV. Londres, 1929. Constituye este trabajo un compendio histórico en el que se nos da a conocer, desde un punto de vista original, cómo se ejecutaba la música en España en las diferentes épocas comprendidas entre los siglos ix y xviii inclusivos. El investigador no se limita a copiar lo que dicen los manuscritos o a las exposiciones de los teóricos, no siempre claras y suficientes, sino que, a fin de obtener una visión más amplia y también más segura de lo que era la música española en aquellas épocas y cómo se ejecutaba, fija su atención en las representaciones de instrumentos y ejecutantes que se encuentran en la escultura, los marfiles, miniaturas, etc., y en descripciones coetáneas en prosa o verso.

Varela y Silvari (José María).—*La música popular española. Estudio crítico e histórico acerca de los cantos, bailes e instrumentos populares usados en todas las provincias y pueblos de España*. Mondoñedo, 1883.

Chabás (Roque).—*El drama lírico de la Virgen de Elche* (1370). En la revista *El Archivo*, set-oct., pág. 203. Denia, 1890.

Fuentes Agulló (Francisco).—*Epítome histórico de Elche y traducción de la Fiesta*. 1855.

Fuentes y Ponte (Javier).—*Memoria histórico descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche*. Lérida, 1887.

Herrera (Adolfo).—*Auto lírico-religioso (música del siglo x) en dos actos, representado todos los años en la Iglesia de Santa María de Elche el 14 y 15 de agosto, con carta del maestro Felipe Pedrell y un escrito de Adolfo Herrera*. Madrid, 1905.

Historia de Elche, escrita a vista de los más fidedignos testimonios y contemporáneos estudios... Alicante, 1895. En el cap. XXXI describe la *Fiesta de Agosto* y la ceremonia del *Misterio*.

La Misteri d'Elig (El Misterio de Elche). Manual del curioso espectador de la representación de la famosa fiesta, compuesto para que sirva de guía y claro conocimiento. Primera edición de su más antiguo Consueta. Autores escogidos D. Gaspar Soler Chacón, del texto lemosín, D. Claudiano Phelipe Perpiñán, de la traducción. Publicado por el archivero y cronista de la ciudad Pedro Ibarra y Ruiz. Alicante, 1929.

Misterio de Elche.—Consueta o director pera la gran funsió de vespra y Dia de la Mare de Deu de la Asumpsió Patrona de Ells. Pera els Mestres de Capella. Copia de los textos literario y musical y una reproducción fotográfica. En la Biblioteca de Cataluña, manuscrito 793. Papeles de Pedrell.

Mitjana (Rafael).—*Le mystère d'Elche et les origines du Théâtre lyrique*. Interesante estudio publicado en la primera parte de la *Encyclopedie de la Musique* fundada por Lavignac (*Histoire de la Musique*, vol. IV, pág. 1941). Puede verse también un estudio de Mitjana sobre el mismo tema en su obra *Discantes y contrapuntos*. Valencia, 1905.

Molins (Marqués de).—Trata extensamente del *Misterio* de Elche en su discurso de recepción en la Academia de la Historia en 1869.

Pedrell (Felipe).—*Documents pour servir à l'Histoire des origines du théâtre musical: La Festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique espagnol Le Trépas et l'Assomption de la Vierge*. París, 1906.

—Publicó el maestro Pedrell en los números 10 y 11 de *La Tribune de Saint Gervais* (París, 1905), un detallado análisis del *Misterio* de Elche.

Ruiz de Lihory (José).—*La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, 1903. Contiene interesantes noticias relacionadas con el *Misterio* de Elche.

Vidal Valenciano.—Estudio sobre el *Misterio* de Elche por el catedrático C. Vidal Valenciano, publicado por primera vez en el "Diario de Barcelona" (1870) y reimpresso en el tomo 6.º de las obras completas de Milá y Fontanals.

Arco (Ricardo del).—*Misterios, autos sacramentales y otras fiestas en la Catedral de Huesca*. En la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. T. XLI, págs. 263-274. Madrid, 1920.

Baixuli (M.).—*Las obras musicales de San Francisco de Borja*. En la revista *Razón y Fé*. T. III, pág. 279. Madrid, 1902. En este trabajo estudia su autor un drama litúrgico cantado que se ejecutaba el jueves y viernes de la Semana Santa, en los siglos xv y xvi, en el convento de Religiosas Clarisas de Játiva, cuya partitura se cree que fué retocada en el siglo xvi por San Francisco de Borja.

Balaguer y Cirera (Víctor).—*Breves noticias acerca de un drama lírico del siglo XIII (Tragedia de Santa Inés)*. Apuntes escritos para la Academia de la Historia y leídos ante la misma en la sesión del día 24 de enero de 1879. Madrid, 1879.

Barra (E. de la).—*Restauración de "El misterio de los Reyes Magos"*. La página más antigua del Teatro Español. Santiago de Chile, 1898.

Llabrés (Gabriel).—*Repertorio de Consuetas representadas en las iglesias de Mallorca*. Interesante trabajo publicado en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, 1901, pág. 920, y 1902, pág. 456.

—*Consuetas catalanas*. En la misma revista. Años 1902-3.

—"Música de tres *Misterios* en valenciano, cuya composición se calcula anterior al año 1672:

- 1.º De Sant Cristofol.
- 2.º De Adam y Eva.
- 3.º Del Rey Herodes.

Los originales son propiedad de D. José Enrique Serrano, para quien hice esta traducción de la música en noviembre de 1890.—Fr. A. Barbieri." Bibl. Nac. Mss. 14036 (Papeles de Barbieri). La traducción comprende cinco hojas de papel de música escritas por ambas caras. Son composiciones a 2 y 4 voces.

Urquijo (Julio de).—*El Misterio de la Pasión representado en Fuenterrabía el año 1602*. En la *Revista Internacional de Estudios Vascos*. San Sebastián. T. III, pág. 331.

Puede reunirse buen número de noticias referentes a estas representaciones medievales en los trabajos, generalmente conocidos, que acerca del origen de nuestro teatro lírico publicaron Barbieri, Pedrell, Menéndez Pelayo, Mitjana, Cotorelo y Mori, etc., y especialmente en el *Viaje literario a las iglesias de España* del P.º Villanueva.

Asenjo Barbieri (Francisco).—*El Canto de la Sibila*. Trabajo muy interesante publicado en el núm. 7 de la *Ilustración Musical Hispano Americana*. (30 de abril de 1888).

—Versiones musical y literaria del *Canto de la Sibila* que se ejecutaba en la catedral de Toledo en los siglos xv y xvi. Publicadas en un apéndice al *Cancionero musical y poético de los siglos xv y xvi*.

Fernández Vallejo (Felipe Antonio).—*Memorias y disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la Iglesia de Toledo desde el año 1085 en que la conquistó el Rey Don Alfonso VI de Castilla*. Manuscrito de hacia 1785 conservado en la Academia de la Historia. El capítulo VI trata *Sobre las Representaciones poéticas en el templo y Sybila de la noche de Navidad*.

Noguera (Antonio).—*Ensayos de crítica musical*. Palma de Mallorca, 1908. Contiene este libro un extenso estudio sobre el *Canto de la Sibila* en Mallorca.

Pedrell (Felipe).—*En San Marcial de Marratxi (Mallorca) y el Canto de la Sibila. Una nueva versión*. Trabajo publicado en la revista *Música Sacro-Hispana*. Bilbao, marzo de 1910 y recogido después en el volumen *Lírica nacionalizada*.

Pujol (Francisco).—*El Canto de la Sibila*. Conferencia. Barcelona, 1918. Con transcripción musical de varias versiones.

Asenjo Barbieri (Francisco).—*Sobre el canto de Ulteja*. Madrid, 1883. Informe leído ante la Academia de Bellas Artes.

¡*Ulteja! Canto de los peregrinos flamencos al Apóstol Santiago*. Extenso e interesante estudio publicado en el tomo 2.º de *Gaceta Diplomática*.

Anglés (Higinio).—*Les "Cántigas" del rei N'Anfós el Savi*.

Amb la versió catalana del Dr. Josep M^a. Llovera. Barcelona, 1927. Son doce cantigas sobre las fiestas del año más una de loor, con traducción literaria al catalán en el mismo metro del original. Transcribe Anglés las melodías razonando su sistema y expone los motivos por los que rechaza el de Ribera.

Collet (Henri) y Villalba (Luis).—*Contribution a l'étude des "Cantigas" d'Alphonse la Savant.* En el *Bulletin Hispanique*. T. XIII, núm. 3.

Margelí (Antonio).—*Las Cantigas de Alfonso el Sabio. Su notación en colores.* En la revista musical *Ritmo*. Madrid, agosto a octubre de 1930.

Ribera (Julián).—*La música de las "Cantigas". Estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna.* Madrid, 1922.

Suñol (Gregorio M.).—*Cantiques de Montserrat del Rei Alfons X, dit "El Savi".* Montserrat, 1924. Se publicó este trabajo coincidiendo con el centenario de Alfonso el Sabio. La versión musical de las seis *Cantigas* que inserta fué revisada por el musicógrafo F. Ludwig y responde a la teoría rítmico-modal. Dice Suñol que no es este sistema el único posible, pero que "ofrece más sólidas garantías, ya comprobadas en la práctica, que el ideado por el Sr. Ribera".

Andalucía.

Aguilar y Tejera (Agustín).—*Saetas populares recogidas, ordenadas y anotadas.* Madrid (s. a.).

Brown (I.).—*Deep Song. Adventures with Gipsy Songs and Singers in Andalusia and Other Lands with Original Translations.* Londres.

Caba (Carlos y Pedro).—*Andalucía: su comunismo y su cante jondo (tentativa de interpretación)*. Madrid, 1934.

El "cante jondo" (*Canto primitivo andaluz*). *Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo*. Granada, 1922. Folleto publicado con motivo de la celebración del primer concurso de "cante jondo", organizado por el Centro Artístico de Granada.

Elústiza (Juan Bautista de).—Véanse sus *Estudios musicales* en el primer grupo de esta bibliografía.

Font y de Anta (Manuel).—*Cante gitano. Modelos clásicos, recogidos, transcritos y armonizados por...* (Suplemento de la revista *La canción popular*.)

Medina Azara .—*"Cante jondo" y cantares sinagogales*. En la *Revista de Occidente*. Madrid, oct. de 1930. Es este, sin duda, el trabajo más importante que hasta ahora se ha publicado sobre el "cante jondo" y el "cante flamenco".

Núñez de Prado (G.).—*Cantaores andaluces.—Historias y tragedias*. Barcelona, 1904. Biografías de *cantaores* e interesantes noticias sobre canciones: de Málaga y Levante, *carceleras, soleares, siguirillas gitanas*, etc.

Ocón (Eduardo).—*Cantos españoles*. Málaga, 1884. Notas explicativas en castellano y en alemán.

Pedrell (Felipe).—*Los cantos flamencos (Disquisiciones acerca del origen de este cante andaluz)*. En *Lírica Nacionalizada*.

Ribera (Julián).—*La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*. Madrid, 1923. En las páginas preliminares de su obra *La música de las "Cantigas"* ofrece Ribera multitud de datos históricos del mayor interés para el estudio de la música tradicional andaluza.

Tejada (Carlos S. de).—*Algo sobre música árabe y los cantos andaluces en Tlemcen*. Melilla, 1918. Folleto.

Trend (J. B.).—*Spain from the south*. Londres, 1928. Trata extensamente de la música popular andaluza. Véase también su obra, señalada en el primer grupo. *The Music of Spanish, etc.*

Valladar (Francisco de Paula).—*Apuntes para la historia de la música en Granada desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*. Granada, 1922.

Aragón.

Arnandas Larrodé (Miguel).—*Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*. Zaragoza, 1927. Comprende 266 melodías.

García Arista (Gregorio).—*La jota aragonesa*. Zaragoza, 1919. Discurso.

Lozano González (Antonio).—*Jota aragonesa. Lo que enseña la tradición. Opinión del señor Ruiz de Velasco. Lo que es y será la Jota. Fiesta llamada de la Jota. Guitarristas. Cantadores. Otros cantos y bailes aragoneses*. Capítulo primero de la obra de este autor *La Música popular, religiosa y dramática en Zaragoza desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Zaragoza, 1895.

Ribera (Julián).—*La música de la Jota aragonesa. Ensayo histórico*. Madrid, 1928.

Ruiz de Velasco (Ruperto).—*Cantos populares de España. La Jota aragonesa. Estudio crítico descriptivo sobre su música*. Zaragoza, 1892.

Asturias.

Hurtado (José).—*100 cantos populares Asturianos... precedidos de una carta de D. Emilio Arrieta*. Madrid, 1890.

Torner (Eduardo M.).—*Cancionero musical de la lírica popular*

asturiana. Madrid, 1920. Colección de 500 canciones clasificadas atendiendo a los caracteres melódicos.

Baleares.

Barrelet.—*Mallorkinische Volkslieder und Tänze*. Tesis. Hamburgo, 1922.

Camps y Mercadal (Francisco).—*Folklore menorquí: De la Pagesia*. Mahón, 1918. Extensa recopilación literaria con varias transcripciones musicales de interés.

Ferrer Guinart (A.).—*Folk-lore balear*. Tres volúmenes. Ciutadella, 1914 y Artá, 1924

Lohose - Barrelet.—*Volkslieder und Volkstänze auf Mallorca*. En *Iberia*, V (1926), pág. 49.

Noguera (Antonio).—*Memoria sobre cantos, bailes y tocatas populares en la isla de Mallorca*. Barcelona, 1893.

Pol (A.).—*Folk-lore musical Mallorquín*. Barcelona, 1925.

Castilla.

Calleja (Rafael).—*Cantos de la Montaña*. Colección de canciones de la provincia de Santander. Madrid, 1901.

Castillo Hernández (Gonzalo).—*Estudio sobre el canto popular castellano*. Palencia, 1925. Prólogo de Conrado del Campo. Epílogo de Eduardo L. Chavarri.

—*Notas bibliográficas para el estudio del canto popular en Castilla la Vieja*. Memoria.

—*Modalidad, forma, ritmo y armonía en las canciones típicas de Castilla la Vieja*. Memoria. Este y el anterior trabajo fueron enviados al Congreso Internacional de las Artes Populares (Praga, 1928) y publicados en los *Resumés*, páginas 105 y 107.

Fernández Núñez (Manuel).—*Folklore leonés. (Canciones, romances y leyendas de la provincia de León, e indicaciones históricas sobre la vida jurídica y social en la Edad-Media.)* Madrid, 1931. Contiene 160 melodías.

Ledesma (Dámaso).—*Folk-lore o Cancionero Salmantino.* Madrid, 1907. Comprende esta obra 396 melodías.

Martín González (Casto).—*Detalles folklóricos de un pueblo de Toledo (Peña Aguilera.)* Canciones y danzas. Memoria enviada al Congreso de Praga ya citado. *Resumés*, pág. 110.

Olmeda (Federico).—*Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos.* Sevilla, 1903. Contiene 308 melodías.

Ortiz Díaz (Daniel Luis).—*Los estribillos y canciones del valle de Iguna (Santander).* Memoria enviada al Congreso de Praga. V. *Resumés*, pág. 117.

Otaño (Nemesio).—*El canto popular Montañés.* Santander, 1915. Conferencia.

Puyol y Alonso (Julio).—*Cantos populares leoneses.* New-York, 1905. Se publicó este trabajo en el mismo año en la *Revue Hispanique*, T. I.

Villar (Rogelio).—*Cantos y bailes populares leoneses.* Breve estudio publicado en la *Revista Musical.* Bilbao, 1915.

Cataluña.

Arxiu de tradicions populars.—Director: Valerio Serra y Boldú. Barcelona, 1928-1932. Seis cuadernos. Contienen buen número de melodías populares a las que acompañan notas y pequeños estudios de la costumbre tradicional en que se ejecutan.

Baldelló (Francisco).—*Cançoner popular religiós de Catalunya. Recull de cent melodies de goigs.* Barcelona, 1932. Con un prólogo en que se traza la historia de este canto popular.

Barberá (José).—*Concomitancies de la cançó popular catalana amb la d'altres païssos*. En la *Revista Musical Catalana*. Barcelona, 1923.

Bergues (Pablo).—*Estudios críticos sobre las canciones catalanas*. Perpiñán, 1913.

Bertrán y Bros (Pablo).—*Cansons y Folies populars (inédites) recullides al peu de Montserrat*. Barcelona, 1885.

Cançoner popular de Catalunya. Publicación de la "Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera". Barcelona, 1926-29. Van publicados tres volúmenes, los cuales no constituyen aún el cancionero popular de Cataluña propiamente dicho, sino un conjunto de estudios y observaciones preliminares. Representa, desde luego, este *Cançoner* el mayor esfuerzo realizado hasta ahora en España para la recogida y estudio del folklore musical.

Carreras y Bulbena (José Rafael).—*Idea del que foren musicalment els joglars, trobadors i ministrils en terres de parla provençal i catalana*. Barcelona, 1908.

Chia (Julián de).—*La música en Gerona. Apuntes históricos sobre la que estuvo en uso en esta ciudad y su comarca desde el año 1380 hasta mediados del siglo XVIII*.—Gerona, 1886.

Espadaler (J. B.).—*La música de mi pueblo*. Barcelona, 1912. Estudio sobre la música popular catalana.

John Langdon (Davies).—*Dancing Catalans*. Londres, 1931. Se describen en los seis capítulos de este libro la sardana, la cobla y los instrumentos populares de que ésta se compone.

Llongueras (Juan).—*Els Cants de la Passió*. Barcelona, 1928.

—*Cançoner Popular de Nadal*. Barcelona, 1931. Colección de setenta melodías.

Llorens de Serra (Sara).—*El cancionero de Pineda*. Vol. I de la publicación *Folklore de la Maresma*. Barcelona, 1931. Contiene 210 melodías.

Millet (Luis).—*De la cançó popular catalana*. Barcelona, 1917. Conferencia.

Pedrell (Felipe).—*La Cançó Popular Catalana, la lírica nacionalisada y l'obra de l'Orfeó Catalá*. Barcelona, 1906. Opúsculo de 60 páginas con ilustraciones musicales. Contiene: I, *Precedents y fonts de folklore musical: a) antichs y generals; b) moderns y especials*; II, *Elements musicals y carácter de la cançó catalana*; III, *Reintegració de la cançó popular al Art. y desvellament de la Lírica nacionalisada catalana*; IV, *L'obra del Orfeó Catalá*.

Pelai Briz (Francisco).—*Cansons de la terra*. Barcelona, 1866-1877. Colección interesante.

Pujol (Francisco).—*El vol d'una cançó*. Barcelona, 1930. Conferencia. Curioso estudio sobre la divulgación en Cataluña y Baleares de la canción conocida con los nombres de "El bon caçador" o "El caçador i la pastoreta."

Serra y Boldú (Valerio).—*Llibre Popular del Rosari*. Barcelona, 1917. Es una monografía del Rosario en Cataluña, con reproducción de varias tonadas.

Tort Daniel (Jacinto).—*Noticia musical del Lied o cançó catalana*. Barcelona, 1892.

Trend (J. B.).—*La primitiva música catalana*. Véase de este autor la obra señalada en el primer grupo *The Music of Spanish*, etcétera.

Vidal (Pierre).—*Cansoner català de Roselló y de Cerdanya*. Perpiñán, 1885-1891. Cuatro volúmenes.

Extremadura.

Gil García (Bonifacio).—*Cancionero popular de Extremadura. Contribución al Folklore musical de la región*. Badajoz, 1932. Interesante colección de 404 melodías con estudio y notas sobre la *Personalidad de la música extremeña*.

Galicia.

Adalid (Marcial del).—*Cantares viejos y nuevos de Galicia*. La Coruña (s. a.). Cuatro series.

Benito Fernández (Alonso).—*El Alalá*. Trabajo publicado en la *Ilustración Gallega y Asturiana*, T. III, pág. 130. El autor considera este canto de origen árabe.

Cotalalo Vallador (Armando).—*Romancero popular gallego*. En la revista *Ulteya*, Santiago, núms. 3, 4 y 18.

Daux (L'abbé Camille).—*Le Pèlerinage à Compostelle et la Confrèrie des Pèlerins de Monseigneur Saint-Jacques de Moissac. Avec Planches, Chansons notées et Carte-Routière*. Paris, 1898.

Filgueira Valverde (José).—*Festa dos Maios*. La Coruña, 1927. Interesante estudio, literario y musical, de esta costumbre en Galicia.

Incenga (José).—*Cantos y bailes populares de España. Galicia*. Madrid (s. a.).

Las canciones de la Puerta Santa en los años de Jubileo Compostelano. En el *Boletín de la Academia Gallega*, núms. 128 y 129.

Martín Codax.—*Las siete canciones de amor*. Estas canciones, de las que sólo seis tienen la música, fueron descubiertas y publicadas por don Pedro Vindel en 1915 en reproducción fotográfica del original. Pertenecen a los primeros años del siglo XIII y constituyen hasta ahora el documento más antiguo de nuestra música profana de carácter popular conservada por la tradición escrita.

Ribera (Julián).—*De música y métrica gallegas*. En el *Homenaje a Menéndez Pidal*. Madrid, 1925. T. III. Es un notable estudio sobre la melodía de la *muíñeira* y su arraigo y extensión en la lírica general española y europea.

Tafall (Santiago).—*La tonalidad y el ritmo en la música popular de Galicia*. En *Galicia Histórica*. T. I.

Trend (J. B.).—*Music in Spanish Galicia*. Londres, 1924. En el vol. V, núm. 1 de *Music & Letters*. De interés para la historia de la música religiosa y profana en España y en particular de la folklórica gallega.

Véase de este autor, en el primer grupo, el capítulo titulado *La primitiva música gallega* de su obra *The Music of Spanish, etc.*

Vidal Rodríguez (Manuel).—*La Tumba del Apóstol Santiago*. Santiago, 1924. El cap. XXIII: *Literatura Jacobea*, trata de los himnos de los peregrinos. Transcripciones musicales.

Varela Lenzano (Indalecio).—*Orígenes y desarrollo de la Música popular gallega*. Lugo, 1892.

Murcia.

Abellán (Antonio M.).—*Los populares coros de la Aurora*. Estudio sobre esta tradición musical en Jumilla publicado en la revista *Cullera*, de esta localidad, en los números 35 y 36, marzo y abril de 1931.

Díaz Cassou (Pedro).—*Pasionaria murciana*. Madrid, 1897.

Incenga (José).—*Cantos y bailes populares de España*. Murcia. Madrid, 1888.

Verdú (José).—*Colección de cantos populares de Murcia*. Barcelona, 1906.

Valencia.

Blasco (Francisco Javier).—*La Música en Valencia*. *Apuntes históricos*. Alicante, 1896.

Figueras Pacheco (Francisco).—*La música popular de Alican-*

te. En el tomo *Alicante* de la obra *Geografía general del Reino de Valencia*. Barcelona, 1927.

Incenga (José).—*Cantos y bailes populares de España*. Valencia. Madrid, 1888.

Palau Boix (Manuel).—*Elementos folklóricos de la música valenciana*. Valencia, 1925.

Ruiz de Lihory (J.).—*La Música en Valencia*. Diccionario biográfico y crítico. Valencia, 1903.

Ximénez (Eduardo).—*Música de los cantos populares de Valencia*. Es esta, sin duda, la colección más notable de canciones valencianas. Ignoro el lugar y año de su impresión, pues yo he manejado sólo el manuscrito original que se conserva en la Biblioteca Nacional con la signatura M. 1020 y que tiene la fecha 1873.

Vascongadas.

Aranzadi (Telesforo de).—*Sobre el origen del 5/8*. Trabajo publicado en la *Revista Internacional de Estudios Vascos*. T. V, pág. 270.

Argain.—*Del canto popular religioso del país vasco*. En la revista *Música Sacro-Hispana*. Vitoria, 1918.

Azkue (Resurrección M.^a de).—*Cancionero popular vasco*. Barcelona, 1923-24. Once cuadernos con más de 800 melodías. A cada cuaderno acompaña una introducción literaria acerca del carácter de las canciones.

—*La música popular vascongada*. Bilbao, 1901.

Donostia (P. José Antonio de).—*Euskel Eres-Sorta. Cancionero vasco*. Madrid, 1919. Comprende 393 melodías.

—*De música popular vasca*. Conferencias. Bilbao, 1918.

—*Cómo canta el vasco*. Conferencia. Bilbao, 1921.

Echegaray (Carmelo de).—*Orígenes de nuestra música popular y sus relaciones con la métrica*. En la Rev. Int. de Est. Vascos. T. X.

Gascue (Francisco).—*La simetría y el compás 5 por 8*. San Sebastián, 1916.

—*Orígen de la música popular vascongada. Boceto de estudio*. París, 1913.

—*Materiales para el estudio del Folklore músico vasco. Las gamas célticas y las melodías populares euskaras*. San Sebastián, 1917.

Manterola (José de).—*Cancionero vasco*. San Sebastián, 1877-1880. Tres volúmenes.

Oramaechea (N.).—*De la música y letra popular al acento. I. El zortzico; su ritmo. II.—Influencia de las melodías gregorianas*. En la Rev. Int. de Ests. Vascos. T. XI.

ORGANOGRAFÍA.

Amades (Juan).—*La cornamusa a Catalunya*. En la *Revista Musical Catalana*. Año XXIX, núms. 343 y 344. Estudio histórico sobre este instrumento.

Apraiz (Angel de).—*Instrumentos de música vasca en el Alto Aragón*. En la Rev. Int. de Ests. Vascos. T. XIII, 1922. Se refiere el autor a un tamboril especial de seis cuerdas que se templean con clavijas. En esta misma revista (T. XV, 1924) continúa Apraiz su investigación sobre el asunto con un trabajo titulado *Más tamboriles de cuerdas en la Región Pirenaica*.

Arana (Ramón).—*Solo de gaita*. La Coruña, 1911. Noticia de las representaciones iconográficas de la gaita gallega. Es trabajo interesante.

Aranzadi (Telesforo de).—*Alboca y albugues*. Estudio publicado en la revista *Euskal-Erria*. San Sebastián. T. LXXIV.

Bajoncillo.—“El instrumento músico que en esta edad se llama bajoncillo, fué inventado por Francisco Valdés, natural de Asturias, músico de instrumentos de la cámara y Real capilla del rey nuestro señor D. Felipe IV, y maestro de sus ministriles. Floreció, siendo eminente en su arte, en los reinados de Felipe III y IV.” Así consta en unos *Apuntes históricos* tomados de un “libro escrito por D. Lázaro Díaz del Valle, cronista de S. M. en la época de Felipe IV” y publicados en la *Revista y Gaceta Musical*. Madrid, 24 de febrero de 1868.

Barbieri (Francisco).—Noticias y facsímiles de instrumentos antiguos de música. Constan en un legajo de papeles manuscritos que se guardan en la Biblioteca Nacional con el número 14068. Las noticias están tomadas de varias obras de la literatura castellana. Los facsímiles, finamente dibujados a lápiz, son principalmente de los códices de las *Cantigas* de Alfonso el Sabio.

Bermudo (Fray Juan).—*Declaración de instrumentos*. 1.^a edición, Osuna, 1549; 2.^a edición, en que las ideas están más desarrolladas, Osuna, 1555. Esta obra es de capital importancia para el estudio de la organografía musical española. Se describen y analizan en ella con toda minuciosidad el arpa, la vihuela e instrumentos similares, la flauta, la dulzaina y el órgano.

Bofarull.—Apuntes tomados en el Archivo de la Corona de Aragón referentes a cuestiones musicales. Siglo XIV. Manuscrito autógrafo que se conserva en la Biblioteca Nacional con el número 14060. Solicitó Barbieri de Bofarull, archivero en el de la Corona de Aragón, las noticias que pudieran encontrarse en este Archivo referentes a música. Este diligente archivero remitió a Barbieri una buena colección de copias de documentos del siglo XIV interesantes para la historia de la música española en la Corte del rey de

Aragón D. Juan I. Entre los instrumentos musicales se citan: *arpa*; *bombarda*; *cítara*; *cornamusa*; *chalamía*, *xalamía* o *xelemía*; *exaquier*; *jábeca* o *jabega*; *meo canon*; *órgano*; *rabel*; *rabena*; *rota*; *trompeta*; *viola*; y un instrumento *semblant dorquens qui sona ab cordes*.

Bosch Humet (Eusebio).—*Organografía general de todos los instrumentos musicales*. Ilustrada con 119 dibujos de instrumentos antiguos. Vol. I. Madrid (s. a.).

Capiteles con músicos en el Palacio de Gelmirez, en Santiago (siglo XII). Reproducción fotográfica. En la revista *Vida Gallega*. Año XI, núm. 123.

Clavi-harpa.—“El instrumento que llaman clavi-harpa, fué inventado por Juan Hidalgo, músico de arpa en la Real Capilla del rey nuestro señor D. Felipe IV, en cuyo tiempo floreció, siendo eminente músico y compositor de lindo gusto, de tonos divinos y humanos.” Véase *Apuntes históricos* en la *Revista y Gaceta Musical*. Madrid, 24 de febrero de 1868.

Chía (Julián de).—*Relación rectificada de los instrumentos músicos que asistieron a las antiguas procesiones y fiestas públicas celebradas en Gerona, con expresión de los años en que respectivamente fueron apareciendo en ellas, según resulta de los documentos existentes en el archivo municipal*. Gerona, 1883. Manuscrito que su autor envió a Barbieri como contestación a preguntas que éste le hacía sobre instrumentos antiguos de música. Se conserva en la Biblioteca Nacional con el núm. 14068. Los 35 instrumentos que se citan pertenecen a los siglos XIV, XV y XVI.

Estella-Lizarra (Hilario).—*El Txistu: lo que es y cómo se toca*. San Sebastián, 1929.

Garnault (P.).—*Le Tambourin et le Galoubet en Pays Basque et dans la Péninsule Ibérique*. En la *Rev. Int. de Ests. Vascos*. T. XXII.

T E M A S F O L K L O R I C O S

Instrumentos de música tasados por Juan de Rojas Carrión, violero en Madrid a 13 de mayo de 1602. Con este título se guarda en la Biblioteca Nacional entre los papeles manuscritos que pertenecieron a Barbieri, con el número 14017, una copia de la “tasación hecha en Madrid el 13 de mayo de 1602 ante el escribano Cristóbal Herroche y en presencia de Antonio Voto, guardajoyas de S. M. por Juan de Rojas Carrión, violero, Alonso de Morales, corneta de la Real Capilla y José de Isassi, organista.” Se citan en este documento “cinco bihuelas de arco, la una muy grande y las otras cuatro pequeñas de madera de Alemania.” “Cuatro violones grandes, medianos y pequeños, nechos en China.” “Una tiorvia de trece órdenes.” Otra “con dos cabezas, de hechura de laud.” “Un laud con la cabeza más derecha que los ordinarios.” “Otro laud como el dicho, un poco menor, de ocho órdenes.” Otro de diez órdenes; dos de siete órdenes; otro pequeño. “Una bandurria de cuatro órdenes, la tapa de enebro y la barriga de una concha natural de tortuga.” Otra bandurria de cuatro órdenes.

John Langdon (Davies).—Véase su obra *Dancing Catalans*, señalada en el grupo regional correspondiente a Cataluña.

Memorial que D. Juan Espina envió a D. Felipe IV.—“Este memorial parece escrito en Sevilla el año 1692. El original se conserva en la Biblioteca Nacional de Lisboa, secc. de mss. con la sig.^a H. 6. 38. en un tomo en fol. pergamino que contiene varios mss. musicales.” Nota puesta por Barbieri a esta copia que se conserva en la Biblioteca Nacional con el número 14075. Es muy interesante. Señala una guitarra trasteada científicamente por Espina, teniendo en cuenta los tonos y semitonos. Entre los varios músicos que se nombran figura el Maestro Capitán.

Menéndez Pidal (Ramón).—*Poesía juglaresca y juglares.* Aspectos de la historia literaria y cultural de España. Madrid, 1924.

Es de gran utilidad para el estudio de la organografía musical española por describir los instrumentos usados por los juglares.

Nasarre (Fr. Pablo).—En el libro cuarto de su *Escuela Música* (1724), aparecen los siguientes capítulos:

Cap. 14.—*En que se trata de las dimensiones de los instrumentos músicos en general.* Cap. 15.—*De las proporciones que deben guardar los artífices en las fábricas de los instrumentos Arpa, Vihuelas, Guitarras y todo instrumento de arco.* Cap. 16.—*De las proporciones que deben observar los artífices en los instrumentos de Claviórganos, Clavicórdios, Clavicímbalos, Espinetas, Manacórdios y Citaras.* Cap. 17.—*De los instrumentos flatulentos y de las proporciones que se deben observar en ellos.* Cap. 18.—*En que se trata de la disposición de la cañutería en los Organos y de las proporciones que se deben observar en ella.* Cap. 19.—*En que trata de las proporciones con que se han de trabajar las partes materiales y esenciales de un Organo.* Cap. 20.—*En que se trata de la afinación de los Organos en toda especie de cañutería.*

Olazarán de Estella (Hilario).—*Método de txistu.* Nueva edición aumentada. Bilbao, 1933. (V. Estella-Lizarrá).

Pedrell (Felipe).—*Emporio científico e histórico de Organografía musical antigua española.* Barcelona, 1901.

Requeno (Vicente).—*Il tamburo.* Roma, 1807. Opúsculo en el que estudia el autor este instrumento y trata de su importancia en el conjunto musical.

Roda (Cécilio de).—Véase de este autor, en el primer grupo, la obra *Ilustraciones del Quijote*, etc.

Serrano y Fatigati (E.).—*Instrumentos músicos en las Miniaturas de los códices españoles.* Madrid, 1901. Discurso. Reproduce numerosas miniaturas de los siglos x al XIII.

Soriano Fuertes (Mariano).—En su libro *Música árabe-española*, Barcelona. 1853, traduce una relación de instrumentos mú-

T E M A S F O L K L O R I C O S

sicos usados por los árabes andaluces y escrita por el Cadí Mahamud Ibrahim Axalehi. En las páginas 33 a 35 aparece un extracto de la definición que hace Alfarabí de algunos instrumentos músicos.

Tratado del 'úd árabe.—Señalado con el número 334 en el *Catálogo de los Mss. árabes existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid*. Madrid, 1889.

Enseña este tratado la manera de acordar el instrumento y de acompañar el canto y explica los ocho sonidos de la escala, expresados por las ocho primeras letras del alfabeto. Contiene un curioso grabado que reproduce el mástil del instrumento, en el que están señaladas las diversas cuerdas y sobre ellas, indicado con cifras árabes, el sitio en que se deben pulsar para obtener el sonido deseado. La fecha de este manuscrito parece ser la del siglo xv. La *tablatura* musical tiene alguna analogía con la empleada en el siglo xvi por los vihuelistas.

Trend (J. B.).—Véase de este autor la obra *The Performance of Music in Spain*, reseñada en el primer grupo.

Truchado (Fr. Raimundo).—En la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional, número 14.009, hay una carta dirigida a Barbieri por don Patricio Herencia, anticuario, firmada en Toledo en 1874, comunicando a aquél haber adquirido un órgano construído en 1625. Hace del instrumento la siguiente descripción: “Es un cajón de pino sobre tres pies, de figura de piano de cola, o sea estrecho de arriba, hay cigüeña o manubrio que mueve por medio de correones cuatro ruedas a la vez; sobre ellas caen las cuerdas, que son de tripa en número de cuarenta y cinco, colocadas en la forma de la oblicuidad de las ruedas. A estas cuerdas las cogen unos ganchitos de alambre cuando se tocan las teclas, que las acercan a las ruedas, que a su paso y con el movimiento de ellas las hacen sonar. Es decir, al revés de los pianos, pues los

macitos de éstos dan en las cuerdas y estas otras acercan las cuerdas para que suenen. Su extensión 4 octavas, octava corta. Su número 45 teclas: 18 negras y 27 blancas. Su inventor Fray Raimundo Truchado, según la leyenda que tiene la tapa por dentro, y el año dicho (1625), y en la cual hay pintado, todo por dentro, las tres gracias y el Jardín de Versalles, todo de mérito. Tal es la descripción; me han dicho pudiera llamarse *Piano-Violonchuelo* por sus efectos músicos, pero en la realidad nadie le ha podido dar nombre seguro, pues no conocen otro igual.”

Valverde (Joaquín).—*La flauta. Su historia, su estudio*. Madrid, 1886.

Varela y Silvari (José María).—Véase la obra de este autor señalada en el primer grupo.

Villamil y Castro.—*Algunas notas acerca de la representación de gaiteros en los monumentos de Galicia*. En *Galicia Histórica*. Tomo I, núm. 1.

No he señalado en este índice la investigación referente a la danza y al baile por creer más conveniente, dado su especial interés, dedicarle capítulo aparte.

INDICACION PRACTICA

INDICACION PRACTICA

LA lectura de las colecciones de romances tradicionales con música que hasta hoy se han venido publicando en España, me ha sugerido la siguiente pregunta: ¿Cómo se adapta la letra íntegra del romance a la melodía en aquellos casos en que la frase musical es de una perfecta cuadratura o de rítmica binaria y la letra del romance está constituida por un número impar de versos?

No tiene solución este problema, toda vez que en dichas colecciones sólo aparece al pie de la música la parte literaria que le corresponde, esto es, uno o dos versos del romance, según la extensión de la frase musical, y en el resto de la poesía, colocada aparte, no se hace indicación alguna referente a su distribución al adaptarse a la melodía.

Otro tanto puede decirse respecto de todo canto cuya letra alcanza alguna extensión, sea o no narrativa. Veamos el siguiente, del *Cançoner popular de Catalunya* que publica la "Fundació Concepció Rabell i Cibils", de Baelona (vol. II, pág. 130, número 39).

III^o

Si n'hi ha vi a un pa gès que te ni a u na ni na, no l'ha vol gu da

da r als fa drins de la vi ta. Lo ro ma ni flo rit, la ro se ta es bran di da; la ro ma ni flo rit.

Si n'hi havia un pagès que tenia una nina,
no l'ha volguda dar als fadrins de la vila.

*Lo romaní florit,
La roseta esbrandida,
lo romanit florit.*

L'ha dada a un gavatxot de la Gavatxeria;
la fa morir de fam, de fred a la botiga;
també la fa anà al bosc a plegar de l'alzina.
A l'entrant-ne del bosc, ja li pica una espina.
—Espina de dolor, tu m'has causat la vida.

Un fadrí ho ha sentit del fondo de la vila;
ja n'ensella el cavall, se'n va a buscar la nina.

—Nina, si vols venir amb tota ma companya?
de tres castells que en tinc, la un te'n donaria.
L'un le'n tinc a València, l'altre el tinc a Castilla,
l'altre dins del meu cor, que és lo quin jo et daria.

Tenemos aquí una canción cuya melodía comprende dos versos más el estribillo que ha de repetirse periódicamente. Si pretendemos cantar íntegra la letra nos encontramos al llegar al final con un solo verso y no sabemos cómo ajustarle a una melodía que tiene respecto de él doble extensión. Y no es que por descuido el transcriptor haya omitido el verso que parece faltar; se encuen-

tran en este mismo volumen del *Cançoner* más de cuarenta canciones que presentan esta imposibilidad de ajuste de letra y música.

Pero el pueblo canta íntegras estas letras y acierta a distribuir las convenientemente con la melodía. ¿Cómo? Esto es lo que el folklorista debe señalar en la transcripción, a fin de que estos cantos puedan ser interpretados después en toda su extensión literaria (1).

A fin de rectificar en lo sucesivo los procedimientos de transcripción que hasta ahora se emplean para los romances cantados, presentándolos de modo que el lector sepa siempre cómo se adaptan música y letra en toda su extensión, creo conveniente exponer todos aquellos casos de omisión de versos o hemistiquios o irregularidad distributiva que he encontrado en la práctica y la forma en que he resuelto su indicación en la parte literaria (2).

1.º Si el romance se canta verso a verso simplemente, es de



(1) Hay además en el ejemplo transcrito una mala interpretación métrica en el segundo hemistiquio del primer verso: *que tenía una niña*. Al deshacer la sinalefa que, evidentemente, existe entre las vocales última y primera de estas dos palabras *tenía una*, se hacen ocho sílabas en vez de las siete que ha de tener el hemistiquio y se aumenta una nota en la melodía. Los segundos hemistiquios de los versos siguientes presentan las siete sílabas sin posibilidad, en los más de ellos, de hacer ocho por no contener sinalefa. ¿Cómo se cantan estas siete sílabas con las ocho notas de la parte melódica correspondiente?

2) Considero los versos de romance compuestos de dieciséis sílabas con cesura intermedia, formando cada ocho sílabas un hemistiquio.

E D U A R D O M . T O R N E R

cir, sin repetición de ninguno de los hemistiquios, la melodía consta de dos frases correspondientes a los dos hemistiquios del verso:

En este caso puede tener el romance un número de versos par o impar y siempre será perfecta la adaptación de la letra en toda su extensión a la fórmula melódica que la acompañe; pero si la persona que lo canta omite un hemistiquio, ya sea el primero, ya el segundo, es preciso hacer en la transcripción literaria la indicación de la frase melódica que se canta con el otro hemistiquio.

Numeradas las frases de la melodía, según aparece en el ejemplo anterior, basta colocar delante del verso las cifras indicadoras de la que corresponde a cada hemistiquio para poder, en cualquier momento, reconstruir propiamente la combinación musical del texto recogido:

—“Gerineldo, Gerineldo, paje del rey tan querido,
dichosa fuera la dama que se casara contigo.”

—“Porque soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.”

1 —“No me burlo, Gerineldo,

1-2 A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido,
..... 2 ven a las doce al castillo.

1-2 El rey, que soñara un sueño, despierta despavorido.

Para el cuarto de la infanta sus pasos ha dirigido.

Encontrólos en la cama como mujer y marido

..... 2 y dijo: “¡Válgame Cristo!

1-2 Yo si mato a la infantina, mi reino estará perdido,
y si mato a Gerineldo, criélo desde muy niño.”

Las cifras 1-2, colocadas delante de los versos siguientes a aquellos en que aparece omitido un hemistiquio, indican que la melodía vuelve a cantarse completa.

2.º Si cantando el romance verso a verso repite constantemen-

te uno de los dos hemistiquios, la melodía puede ser de dos o de tres frases.

1 Un sol-da-do va de pa-so, va de pa-so pa la gue-rra

2 Ma-ñā-ni-ta de San Juan, Ma-ñā-ni-ta

de San Juan ca-yó un ma-ri-ne-ro al a-gua

La falta de un hemistiquio en el ejemplo 1 y la indicación de la frase musical con que el otro ha de cantarse, es caso idéntico al anterior.

Si la omisión de un hemistiquio la encontramos en el ejemplo 2, pueden hacerse las indicaciones en la forma siguiente:

- 1 y 2-3 Mañanita de San Juan cayó un marinero al agua.
 1-2 —“¿Qué me dieras, marinero, porque te saque del agua?”
 —“.....3 Mis navíos de oro y plata,
 1 y 2-3 y además la mi mujer pa que te sirva de esclava.”
 —“No quiero los tus navíos, ni tu oro ni tu plata,
 1 ni quiero la tu mujer
 2-3 Quiero que cuando te mueras a mí me entregues el alma.”
 1 y 2-3 —“El alma la entrego a Dios, y el cuerpo a la mar salada.”

Pudiera tal vez presentarse el caso de que, cantándose el romance verso a verso con una melodía de tres frases, se desarrollara

E D U A R D O M. T O R N E R

aqué de manera que el segundo hemistiquio de un verso se repitiera siempre, a partir del segundo verso, para recomenzar la melodía. En el verso inicial hay necesidad de repetir el primer hemistiquio para completar la melodía. Este caso quedará claramente expresado con transcribir al pie de la melodía los tres primeros versos del romance.

3.º Si cantado el romance verso a verso repite cada hemistiquio, la melodía puede constar de dos o de cuatro frases. La primera repite cada frase con el himistiquio poético correspondiente. La segunda en nada se diferencia de las melodías compuestas para cantar el romance de dos en dos versos.

1
Mes de ma-yo, mes de ma-yo, mes de ma-yo, mes de ma-yo,

1 bis.

2
cuan-do los fuer-fes ca-lo-res, cuan-do los fuer-fes ca-lo-res.

2 bis.

2
Ge-ri-nel-do, Ge-ri-nel-do, Ge-ri-nel-do, Ge-ri-nel-do,

1
2
3
4
pa-je del rey tan que-ri-do, pa-je del rey tan que-ri-do

Si hay omisión de un hemistiquio en el ejemplo 1, se indica la frase musical con que ha de cantarse el otro anteponiéndole 1 y 1 bis ó 2 y 2 bis, según el hemistiquio omitido.

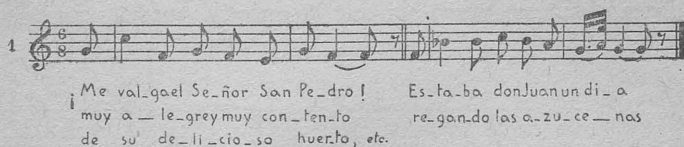
T E M A S F O L K L O R I C O S

En el ejemplo 2 se colocan las cifras 1 y 2 ó 3 y 4 delante del hemistiquio que ha de cantarse.

4.º Si con una melodía de dos frases se canta verso a verso el romance y comienza éste con una invocación octosilábica en la asonancia general de la composición cantada con la segunda frase, continuará el romance en perfecto acoplamiento con la melodía, pues coincidirán siempre el primer hemistiquio del verso y la primera frase melódica.

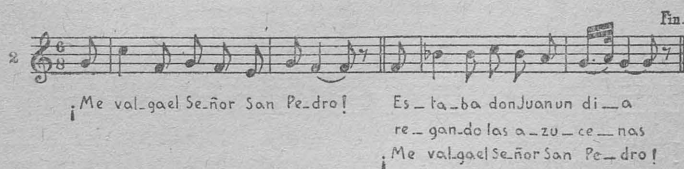
Pero si la invocación se canta con la primera frase musical, es preciso tener en cuenta si el romance termina con un verso de dieciséis sílabas, quedando la melodía incompleta (ejemplo 1), o si una vez cantados todos los versos del romance se repite al final la invocación octosilábica cantada con la segunda frase, completando así la melodía (ejemplo 2).

1



Me val_gael Se_ñor San Pe_dro! Es_ta_ba donJuanun di_a
muy a_le_grey muy con_fen_to re_gan.do las a_zu_ce_nas
de su de_li_cio_so huer.to, etc.

2



Me val_gael Se_ñor San Pe_dro! Es_ta_ba donJuanun di_a
re_gan.do las a_zu_ce_nas
Me val_gael Se_ñor San Pe_dro!

Fin.



muy a_le_grey muy con_fen_to
de su de_li_cio_so huer.to, etc.

5.º Los romances cantados de dos en dos versos, tienen una melodía de cuatro frases. Cuando en estos romances se omite un verso, se canta el otro con la segunda mitad de la melodía, o sea

con las frases tercera y cuarta. Entre los varios centenares de romances tradicionales que he transcrito no he encontrado ninguno en que al omitirse un verso se cantara el otro con la primera mitad de la melodía. Si este caso se presentara, basta tener en cuenta los anteriores para acertar a indicar en la transcripción literaria los miembros musicales que han de cantarse.

Si en el romance cantado de dos en dos versos se hiciera omisión de un hemistiquio, se haría la indicación en la parte literaria conforme a los anteriores ejemplos.

6.º El siguiente es caso único en mi colección. Esta forma de adaptación del romance a una melodía de tres frases no parece la más natural, y, sin embargo, así me ha sido cantado por una mujer del pueblo de Fresnedilla, en la provincia de Avila. Sin la indicación en la parte literaria, no sería posible saber cómo se adapta el último verso sin que la melodía quede incompleta:

El Pa_dre San-to de Ro-ma — tie-neu-na hi-ja bas-
 y la quie-re me-ter mon-ja — ye-lla quie-re ser ca-
 -lar-da — y la quie-re me-ter mon-ja —
 -sa da. — ya las es-ca-las que ha-cí-a

1-2 El padre santo de Roma tiene una hija bastarda,
 3 y 1-2 y la quiere meter monja, y ella quiere ser casada.
 3 y 1-2 Y a las escalas que hacía asomada a una ventana,
 3 y 1-2 Ha visto tres segadores segando trigo y cebada.

.....

(Final.)

3 y 1-2 "Esa cebada, señora, no está para yo segarla,
3 y 1-2 y 3 que entre duques y marqueses se la tienen deseada."

7.º Hay un número considerable de romances que se adaptan a la melodía de manera muy irregular, tan pronto por grupos de dos como de tres versos. La melodía consta de cuatro frases correspondientes a los cuatro hemistiquios de dos versos, y para hacer la adaptación de tres versos se aplica al tercero la repetición de las dos últimas frases de la melodía. Véase como ejemplo el siguiente, que ofrece, además, la particularidad de intercalar un estribillo entre cada estrofa:

Mañanita de San Juan, cuando el sol enarbolaba,
camina la Virgen pura, camina la Virgen santa,
camina la Virgen pura a la fuente a beber agua.

¡Oh! qué linda fuente, ¡oh! qué singular!

El Rey de la gloria la fué a visitar.

Lavaba sus pies y manos, también su bendita cara,
y después desde que la bebe, la bendición echa al agua.

¡Oh! qué linda fuente, etc.

Son éstos, dentro de mi colección, los casos de omisión de hemistiquios o irregularidad distributiva de los versos de romance al adaptarse a la fórmula melódica, y probablemente en la práctica puedan presentarse otros varios. A fin de poder señalarlos con toda claridad y hacer, por consiguiente, una perfecta labor folklórica, conviene transcribir del siguiente modo los romances cantados: 1.º, notación de la fórmula melódica; 2.º, transcripción íntegra de la parte literaria; 3.º, audición del romance cantado en toda su extensión, señalando en la parte literaria la distribución de sus versos y hemistiquios al adaptarse a la melodía.

RITMOS

RITMOS

No discurriré aquí acerca del origen y evolución de los distintos ritmos que a continuación expongo. Ello tendría su lugar adecuado en un tratado de la rítmica musical popular española, de gran extensión y de extraordinario interés a juzgar por la documentación que conozco. Me limito, pues, a señalar la presencia en nuestro folklore musical de algunos ritmos que, por su reiteración, pueden considerarse como algo establecido tradicionalmente con carácter de fijeza.

Los siguientes fragmentos representan un tipo rítmico bastante extendido. El A se oye en Galicia con frecuencia, principalmente en los cantos con que se acompaña el baile de *pandeiro*. El B figura en el *Cancionero popular de Extremadura* (pág. 95) publicado por don Bonifacio Gil. Corrijo aquí el compaseo de estos dos primeros versos de la canción, que el transcriptor escribe: dos notas en el último tiempo, un compás de $2/4$ y otro de $3/4$ en cuya última parte se dicen las otras dos notas iniciales del verso siguiente. El tercero, en cambio, está compaseado como aparecen aquí los dos primeros. El fragmento C está tomado del monumental *Cançoner popular de Catalunya*, publicación emprendida por la

“Fundació Concepció Rabell i Cibils”, en Barcelona (vol. II, página 107). El D es de la canción núm. 91 del Cancionero de Burgos, de Olmeda, y el E pertenece al *Cancionero Vasco*, del P. José Antonio de Donostia (pág. 21). En ninguno de estos cancioneros es caso único el ejemplo aquí presentado aunque sí el más exacto con relación a este tipo rítmico. Aparecen en ellos, además de éstas, otras canciones en compás de 5/4, pero de ritmos distintos y, por consiguiente, sin el carácter de fijeza que ofrece este ejemplo.

A Galicia.

B Extremadura.

C Cataluña.

Burgos.

Vascongadas.

No es desconocido este compás por el folklore musical europeo. Dice Tiersot en su *Histoire de la chanson populaire en France* (pág. 334) que se pueden encontrar en una melodía, “toujours sous l’influence des paroles”, una mezcla de medidas de dos, tres

T E M A S F O L K L O R I C O S

y cuatro tiempos, ya en movimiento binario, ya en movimiento ternario. Esta mezcla se producirá algunas veces de una manera periódica y simétrica. Así, por la combinación de medidas de dos y tres tiempos, se obtendrá una medida de cinco tiempos cuyo uso admite la melodía popular. Y cita Tiersot muchos ejemplos en distintas colecciones francesas. La forma literaria determina la musical, como dice Tiersot, pero esto, que es cierto en principio, no lo es en el caso concreto de este compás de cinco tiempos. Ningún inconveniente hay para convertirlo en dos de $3/4$ sin que las ocho sílabas del verso sufran la menor alteración en sus acentos: bastará con hacer blanca la última negra.

Lo que, a mi juicio, originó este y otros compases de tiempos impares, ha sido el baile; y a él están destinadas, efectivamente, las más de las melodías en compases de este tipo. Adquiere con ellas el baile extraordinario vigor por el constante saltar a que incita ese continuo y rápido venir de las notas, sin el respiro que prestaría el hacer larga la última de cada grupo. Hay que tener además en cuenta que el aire en que se cantan o tocan estas melodías de compás quebrado es generalmente vivo, lo que facilita su sostenimiento.

The image shows a musical score for two instruments: Dulzaina and Tamboril. The Dulzaina part is written on a single staff in 5/8 time, with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes. The Tamboril part is written on a single staff in 10/8 time, with a bass clef and a key signature of one flat. The rhythm is complex, featuring eighth and sixteenth notes. The score is divided into two systems, with the second system ending with 'etc.'.

Este fragmento, tan característico de dulzaina castellana, per-

tenece a un *baile corrido* de la provincia de Segovia (1). No debe confundirse este compás con el de 5/8 en cualquiera de sus combinaciones rítmicas, que son sinnúmero. Véanse algunas halladas en distintas regiones:

Vascongadas (P. Donostia)



Salamanca (Ledesma)



Cataluña (Caneº T.I. pag. 143.)



Avila (Marzuela. Inédito)



Burgos (Olmeda)



Galicia (Torner. Inédito)



(1) Transcrito del disco gramofónico B 25041, de la Casa Parlophon.

T E M A S F O L K L O R I C O S

Las ligaduras señalan claramente las diferencias de extensión entre estos distintos grupos rítmicos y los del *baile corrido* de Segovia. Los períodos rítmicos de éste tienen analogía aparente con los que presentan la mayor parte de los *zortzicos* en cuanto a la extensión relativa de unos y otros en sus respectivos compases:



Esta primera frase del *Guernikako Arbola* señala el tipo rítmico casi constante en los *zortzicos*. No es necesario siquiera advertir las diferencias de extensión y de ritmo que existen entre esta frase y las del *baile corrido*, así como el error grande en que incurren los que escriben el *zortzico* reduciendo cada dos compases a uno de 10/8: cosa que evidentemente no permiten ni la acentuación ni el sentido cadencial (1).

Sería motivo para un estudio sumamente interesante la presencia en el cancionero español de este compás de 5/8, al cual se le ha venido considerando como casi privativo de la región vasca. Sólo presentaré aquí una estadística, desde luego incompleta, cuyas cifras revelan en qué proporción se halla este compás en algunos cancioneros regionales. En el de Salamanca, publicado por Ledesma, se encuentran 12 melodías en 5/8 entre las 397 de que consta; en el de Burgos, de Olmeda, 19 entre 308, y en el Vasco, del P. Donostía, 15 entre 393. La proporción es mayor en el cancio-

(1) Véase, entre otros, el compuesto por Felipe Gorriti para la colección *Ecos de Vasconia*, formada por los maestros Echevarría y Guimón (vol. I, núm. 19).

E D U A R D O M . T O R N E R

nero burgalés. En las demás regiones es también conocido (1) y lo conservan aún los serfardíes en algunas de sus canciones.

He aquí un curioso ejemplo. Es el romance de *Don Güeso—Don Bueso* o *Don Boiso*—cantado por una hebrea de Tetuán y grabado en disco gramofónico por el Centro de Estudios Históricos para su Archivo. Presenta esta melodía la particularidad de distribuir las partes del compás de manera inversa a la general, es decir, 2 + 3 en vez de 3 + 2. Su tonalidad es exactamente la del octavo modo gregoriano.

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 5/8 time. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The first staff contains the lyrics: "Pa sé a se Güe so por to da se". The second staff contains the lyrics: "vi lla, spa da deo roen ma no de mu cha va li a".

Sería suficiente el hecho de esta expansión geográfica del compás de 5/8 para hacernos pensar en su antigüedad en el cancionero español; pero ésta parece también encontrarse atestiguada en viejos documentos de la tradición escrita y principalmente en el llamado *Cancionero de Palacio*, recopilado hacia 1520. Se coleccionan en él varios centenares de canciones españolas, artísticas y populares, de diverso carácter—andaluzas, castellanas, gallegas, vascas—en composición polifónica a dos, tres, cuatro y cinco partes. Algunas de estas canciones tienen como signo de proporción

(1) En la *Revista Musical Catalana* (marzo y abril de 1915), publica D. Luis Romeu, seis *Cançons populars d'Esglesia* (catalanas), de las cuales tres aparecen transcritas en 5/8 y una en 5/4.

T E M A S F O L K L O R I C O S

un cinco y un dos arábigos, cuya traducción, sujetándose a las reglas de los antiguos mensuralistas, da como resultado una sucesión de grupos rítmicos perfectamente simétricos y de medida análoga en un todo al actual compás de cinco tiempos rápidos.

En la transcripción del *Cancionero de Palacio* hecha por Barbieri y publicada por la Academia de Bellas Artes en 1890, aparecen estas canciones en compás de seis tiempos. Sin duda Barbieri, después de dudarlo mucho (1), no se atrevió a traducir debidamente esta especial proporción quíntuple por ser creencia general entonces la de que el compás de cinco tiempos rápidos equivalente al $5/8$ actual, ni era antiguo ni usado con frecuencia en el cancionero español. No se había publicado aún ninguna colección de nuestra música folklórica ni se había planteado, por consiguiente, este estudio. Otro tanto creo poder decir de la interpretación rítmica de algunas melodías en la transcripción que hace Pedrell de los ejemplos que da Salinas en el libro cuarto de su obra *De Música libri septem* (2).

A juzgar por la investigación que ^{una} ahora he podido realizar, parece ser éste un ritmo descono^{y tr} por los cancioneros europeos, pues no he podido señalar su existencia en los varios que he examinado. Por lo que a Francia se refiere existe además el testimonio del historiador de la canción popular de este país, Tiersot, quien en la página 334 de su ya citada obra dice, al hablar de los ritmos en la canción francesa, que como caso especial

(1) Se revelan estas dudas en la transcripción de la canción señalada en la edición de Barbieri con el número 215, de Juan Anchieta. Para conseguir el compás de seis tiempos recurre el transcriptor a todos los medios, aún al de alterar arbitrariamente el valor de las notas que aparecen en el código.

(2) Pedrell, *Lírica nacionalizada*.

y característico, el país vasco tiene por danza nacional el *zortzico*, cuyo ritmo reposa sobre la medida de cinco tiempos.

Todo induce a sospechar, sin que me atreva a afirmarlo mientras no se halle más avanzada la investigación en este sentido, que este ritmo especial es algo que dentro de Europa nos pertenece exclusivamente desde tiempos antiguos y cuya procedencia debemos buscarla en la música popular árabe y norteafricana. En esta última, de ritmos muy acusados y de gran variedad, son frecuentes las melodías compuestas en toda su extensión sobre este compás de cinco tiempos rápidos, ya en la combinación $3 + 2$, ya en la de $2 + 3$, como el romance tetuaní aquí transcrito. Puedo señalar, para el lector a quien pudiera interesar este aspecto de nuestro folklore musical, el extenso estudio de Julio Rouanet sobre la música árabe publicado en el volumen quinto de la Historia de la Música en la Enciclopedia fundada por Lavignac.

Son muchos y muy curiosos los ritmos que ofrece nuestra música popular cuya escritura requiere la combinación de distintas medidas, pero sucediéndose con absoluta regularidad, como en los dos ejemplos siguientes.

Dulzaina.

Tamboril.

etc.



El primer fragmento pertenece a un baile segoviano denominado *La Entradilla* (1).

El ejemplo segundo corresponde a una serie de *falsetas* de guitarra propias de las *siguiriyas gitanas* y transcritas por mí directamente de un viejo guitarrista, el maestro Campillo, conservador del buen estilo en el acompañamiento del *cante jondo*. Creo que se establece aquí por primera vez el ritmo característico de este canto, acaso el más interesante del cancionero andaluz y, desde luego, el de más intensa emoción expresiva dentro del *cante jondo*, a que pertenece.

No tengo más noticia de transcripción de *siguiriya gitana* que la publicada por Rafael Marín en su notable método de guitarra flamenca (Madrid, 1902). Pero Marín, mejor guitarrista que músico, no acertó a transcribir la *siguiriya* en su ritmo propio. En

(1) Disco gramofónico B 25040, de la Casa Parlophon.

el capítulo tercero de su libro, *De los cantes flamencos*, dice Marín, refiriéndose a la *siguiriya gitana*: “He dejado este cante para lo último como más difícil por su medida. Es un compás tan extraño para el que no esté acostumbrado a oírlo mucho, que seguramente le costaría gran trabajo medirlo bien al que por primera vez lo intente.”... “Hasta hoy el compás de éstas creo que estaba por determinar, y confieso ingénuamente que para hacerlo como lo hago me ha costado bastante trabajo.” Transcribe Marín las *siguiriyas* empleando los compases de dos por cuatro y compasillo, pero con resultado desastroso para el sentimiento rítmico. En apoyo de mi transcripción recomiendo al lector oiga el disco de gramófono 182.561 b. de “Odeón”, en el que se hallan impresas unas *siguiriyas* cantadas por la famosa *Niña de los Peines*.

Esta combinación métrica de la *siguiriya*, no es caso único en el cancionero andaluz. Existe y existía ya en el siglo XVII en otras canciones y bailes, como lo prueban estos dos fragmentos:

Petenera.



Zarabanda. (Gaspar Sanz, 1674)



Y es bien sabido de todos que este es también el ritmo de las *gajiras*; canto incluido por los *cantaores flamencos* en su repertorio y cuyo origen creo español, andaluz, considerando como for-

T E M A S F O L K L O R I C O S

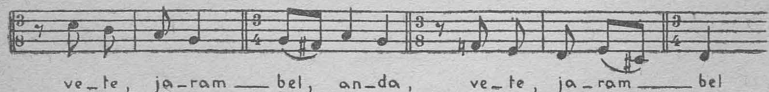
ma degenerada la desvaída y pobre de la *guajira* del campo cubano. Un estudio del cancionero cubano en relación con el andaluz y de ambos en presencia de los de determinadas regiones africanas, sería del mayor provecho para aclarar cuestiones de procedencia de muchos de los ritmos del folklore musical cubano y del andaluz.

Como ejemplos de ritmo análogo al de la *siguiriya* en nuestro antiguo folklore musical señalaré el romance que Salinas (*De Música*, etc., 1577) anota con la letra *Retraída está la infanta*, y gran parte de un villancico de Navidad de principios del siglo xvi que figura en el Cancionero manuscrito de la Biblioteca Colombina y cuya letra empieza: *Los hombres, con gran placer*.

He aquí, en fin, un fragmento de una canción gitana de ritmo parecido. Se encuentra íntegra en un manuscrito de principios del pasado siglo adquirido por mí en Sevilla y en el cual constan otras varias canciones gitanas. Tienen gran interés como documento folklórico por ser las primeras canciones gitanas que con esta denominación se conocen por ahora de la tradición escrita y de carácter auténticamente popular:



An-da, ve-te, re-tre — che-ra, an-da,



ve-te, ja-ram — bel, an-da, ve-te, ja-ram — bel

Anda, vete, retrechera,
anda, vete, jarambel;
no escucho ya tus palabras
ni aun pasaré por tu andel.

Bola, bolita y más bola,
bola de mi tía María,
bola, si no la detengo,
bola, cómo rodaría.



En mis excursiones folklóricas por Galicia he transcrito en el valle de Laza (Orense), una colección de *muñeiras das vellas*—es decir, para que bailen las viejas—, a la cual pertenece ésta. Las consideran allí como muy antiguas y sólo las recuerdan, en efecto, algunos viejos gaiteros retirados ya de su oficio. Esta combinación métrica, con sus correspondientes acentuaciones, la he comprobado en diversos pueblos y con distintos sujetos, obteniendo siempre con perfecta unanimidad este ritmo periódico con sus tres acentos: — u —. Idéntica combinación se encuentra en la música popular portuguesa. V. Correia López, *Cancioneirinho de Fozcoa*, página 203.

Son muy frecuentes en el cancionero español las melodías que presentan una extraordinaria promiscuidad de ritmos asimétricos con variedad de medidas. No me refiero a esos cantos libres, sin concreción métrica posible, en que la emoción de cada cantor varía

T E M A S F O L K L O R I C O S

la duración de las notas y añade o reforma elementos expresivos de difícil coincidencia en cada ejecución, sino a aquellos otros en que, con los caracteres antes indicados, no varía el valor de sus notas por hallarse sometidas a conceptos métricos precisos aunque en sucesión variada.

No señalo ejemplos porque fácilmente puede encontrarlos quien lo desee en nuestros cancioneros regionales. Se advierte también esta promiscuidad rítmica en nuestra vieja música artística, en la cual se sostuvo hasta época relativamente moderna, en que a un mismo tiempo fueron regularizándose los ritmos y concretándose las antiguas tonalidades en los modos de hoy—mayor y menor—. Puede seguirse perfectamente esta evolución en las obras de nuestros vihuelistas y polifonistas a partir del siglo xv.

DANZAS Y BAILES

DANZAS Y BAILES

EN este capítulo, complementario del que tituló *Fuentes para la investigación*, reúno los principales trabajos literarios que tratan de las danzas y bailes de carácter popular y actuales en nuestro folklore. Quiero decir con esto, que no se hallará aquí la literatura referente a las danzas y bailes antiguos: *Zarabanda, Chacona, Rugero*, etc., etc. Su inclusión alargaría demasiado este capítulo y por otro lado puede encontrarse en su mayor parte en algunas obras de investigación, como en la de Cotarelo y Mori, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mogigangas, desde fines del siglo xvi a mediados del xviii*. Madrid, 1911. No ocurre esto, en cambio, con los trabajos aquí reunidos.

Sobre la coreografía española de los siglos xv, xvi y xvii, prepara el Centro de Estudios Históricos un amplio estudio en el que se recogen más de quinientos títulos de danzas y bailes, sus referencias históricas, descripción de su técnica coreográfica y transcripción y análisis de su música. Figurará en esta obra un extenso índice bibliográfico con inclusión de aquellas publicaciones extranjeras en que se alude a algún aspecto de nuestra antigua coreografía.

En la siguiente relación distribuyo los trabajos por regiones. No hay grupo aparte para los de carácter general por la sencilla razón de que aún no se ha publicado nada notable en este sentido, pues el excelente trabajo de Capmany, *El baile y la danza*, en el tomo segundo del *Folklore y Costumbres de España*, Barcelona, 1931, más se refiere a lo antiguo que a lo folklórico actual, y los demás que pudieran citarse son sumamente elementales e incompletos y sus noticias fueron tomadas de varios de los regionales que aquí constan.

Andalucía.

Mas y Prat (Benito).—*Bailes de palillos y flamencos*. Interesante capítulo de la obra *La Tierra de María Santísima*. Barcelona, 1891.

Otero Aranda (José).—*Tratado de bailes de Sociedad regionales españoles, principalmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*. Sevilla, 1912.

Pabanó (F. M.).—*Historia y costumbres de los gitanos*. Barcelona, 1915. Se ocupa de los cantos y bailes a partir de la pág. 75.

Aragón.

Arnaudas Larrodé (Miguel).—*La Jota aragonesa. Una opinión sobre su origen. Su forma musical y su ejecución*. Zaragoza, 1933. Cree el autor que la *Jota* aragonesa "no puede tener mayor antigüedad que la de últimos del siglo XVIII o principios del XIX". Se basa para afirmarlo en que el nombre *Jota* no aparece citado antes en ningún documento ni en libros de música, entre éstos el del aragonés Gaspar Sanz *Instrucciones de Música sobre la guitarra*, etc. Zaragoza, 1674. Pero precisamente un siglo antes del tiempo señalado por Arnaudas para la presencia de este baile en

T E M A S F O L K L O R I C O S

Aragón, aparecen dos Jotas en un manuscrito de "Cifras para Arpa de fines del siglo XVII a principios del XVIII", que se conserva en la Biblioteca Nacional con la signatura M-816. La ortografía de sus nombres es en una como hoy y en la otra así: *Jotta*. La *Jota* aragonesa no empezó a divulgarse hasta el siglo XIX, como número en algunas *tonadillas* y más tarde con la zarzuela, y el hecho de que el aragonés Gaspar Sanz no la incluya en sus *Instrucciones* debe explicarse teniendo en cuenta que sólo da aquellos bailes y danzas que en su época formaban el repertorio más generalmente conocido y usado: *Zarabandas*, *Chaconas*, *Folias*, *Gallardas*, etc., y en el momento mismo en que empezaban a perder el carácter popular para convertirse en danzas y bailes de salón.

Domínguez Berrueta (Juan).—*La Jota aragonesa*. Memoria enviada al Congreso Internacional de las Artes Populares. Praga, 1928. V. *Resumés*, pág. 117. Impugna el pretendido origen árabe de la *Jota*.

García Arista.—*La jota aragonesa*. Discurso leído en los Juegos Florales de Zaragoza en 1919. Se refiere casi principalmente al origen del nombre *jota*, que considera derivado del antiguo verbo castellano *sotar* (saltar)

Masoliner Martínez (Juan).—*La danza de Hajar*. Memoria enviada al Congreso Internacional, etc., de Praga. V. *Resumés*, página 121. *La danza de Hajar* (provincia de Teruel), es conocida en gran parte de Aragón. Constituye un drama sagrado en el cual se trata de probar a la Virgen el amor de su pueblo. Para ello se simula una nueva invasión de los infieles que intentan robar la imagen de la Virgen. Los soldados cristianos se oponen y entablan con aquéllos una batalla. Vencen los cristianos y celebran el triunfo con la ejecución de varias danzas. Acompaña la música a esta Memoria, así como diversidad de fotografías de distintos momentos de esta representación.

Pedrell (Felipe).—*Tema alegre (Conjeturas sobre el origen de la Jota)*. En *Lírica nacionalizada*.

Asturias.

Llano (Aurelio de).—*Del folklore asturiano. Mitos, supersticiones, costumbres*. Madrid, 1922. A partir de la pág. 231 describe los siguientes bailes y danzas: de *pandero*, *girdilla*, de la *raposa*, la *geringosa*, el *rebudixu*, el *perlindango*, el *pericote*, el *corri-corri*, *danza prima*.

Tuñón y Quirós (Eliás G.).—*Consideraciones sobre la antigua danza prima en Asturias*. Trabajo publicado en *Memorias Asturianas, dispuestas por Protasio González Solís y Cabal*. Madrid, 1890, pág. 259.

Varela Silvari.—*Asturias: su música y danza populares*. En la revista *Alhambra*, Granada, 1917, vol. XX.

Castilla.

Guzmán (Antonio).—*Dos canciones y dos danzas populares de la provincia de Palencia*. Ejemplos inéditos de música popular de esta provincia enviados al Congreso Internacional, etc., de Praga. V. *Resumés*, pág. 120.

Cataluña.

Capdevila (Manuel).—*De la sardana*. Gráficos de Francisco Genovés. Barcelona, 1925.

Capmany (Aurelio).—*El ball popular a Catalunya. El Contrapás* (Historia y modo de danzarlo). Barcelona, 1922.

—*Com es balla la sardana. L'història, la tècnica, l'estètica*. Barcelona, 1924.

T E M A S F O L K L O R I C O S

—*La dansa a Catalunya*. Vol. I. Barcelona, 1930. Con abundante ilustración.

Castellá y Raich (Gabriel).—*Iqualada. Comparsas o Balls Populars*. En la *Revista Musical Catalana*. Barcelona, agosto y set. de 1905. Descripción y música de los bailes de los *Cercolets*, *Nanos*, *Pastorets*, *Bastoners*, *Gegants*, *Cavallets*, *La Moxiganga*, *Ball dels Diables* (comparsa), *La Patera* (reminiscencia de los antiguos dramas sagrados).

Explicació del modo y usanza de ballar lo contrapàs llarch a la moda Empurdanesa ab tots les Seguits Llarchs, Curts, Tencats, Girats y Rodadas. Vich (s. a.).

F. P.—*Balls populars catalans. Dansa y Ball del Ciri a Castelltersol*. En la *Rev. Mus. Catalana*. Marzo de 1904. Descripción coreográfica y transcripción musical.

Gallostra, José.—*Senzill tractat de com se ballan, comptan y reparteixen las Sardanas*. Gerona (s. a.).

González Grases (Pedro).—*Las danzas del Panadés*. Memoria enviada al Congreso Internacional, etc., de Praga. V. *Resumés*, página 121. Estas danzas que se conservan en el Panadés (Barcelona) son más bien cuadros históricos o bíblicos de carácter popular que se representan al aire libre. El autor de esta Memoria da una lista de estas danzas en número de catorce, entre las que se destacan la de los *diablos*, la de *gitanos*, la de *moros y cristianos* y la del *Niño pródigo*.

Grahit y Grau (José).—*Les sardanes*. Estudio de la danza catalana. Gerona, 1915.

Insenser (Antonio).—*El Panadés. Balls, Dansas y Comparsas populars*. En la *Rev. Mus. Catalana*. Barcelona, 1904-1905. Es trabajo extenso e interesante. Describe y acompaña las melodías de los siguientes bailes: *Ball pla*, *Bulangera*, *Xirongu*, *Ball de bastons* (con las figuras *la dragona*, *lo rotllet*, *la ayrosa*, *l'any nou*, *lo*

4 de desembre, la buida-sachs, la pavana, el brunzit, la lloba, la diana, el rigodón, la inglesa y la revessa), la Moxiganga, Ball de cercolets, Ball de pastorets, Ball de las gitanas, Ball de panderets, Ball de figuetaires, Balls de pastorel-li, Ball de cotoninas; las comparsas *El Drach*, *L'Aliga*, *Els xiquets de Valls*, *Els diables*; y los cuadros históricos *Ball de Sant Juliá*, *Ball de moros y cristians*, *Ball d'en Serrallonga*, *Ball de mal-casats*, *Els gegants*, *La mulassa*.

Masó y Maspons.—*El baile de los gitanos en el Vallés (Cataluña)*. Barcelona, 1907.

Modo en que se deu ballar le Contrapás curt; y pot servir també per le Contrapás Sardá. Gerona (s. a.).

Monsalvatje y Aleu.—*La Sardana. Estudios curiosos sobre la historia y reglas con que debe bailarse la sardana según el sistema ampurdanés y el selvatá*. Olot, 1895.

Nadal (Luis B.).—*Balls populars catalans: Ballet, Ball Cerdá y Esquerrana*. En la Rev. Mus. Catalana. Abril de 1904. Descripción coreográfica y música.

Piera Gelabert (Mercedes).—*La danza de los gitanos del Vallés*. Memoria enviada al Congreso Internacional, etc., de Praga. V. *Resumés*, pág. 120. Además de la descripción acompañan a esta Memoria los distintos momentos musicales. Más que de una danza, se trata en realidad de un espectáculo. Se celebra en la Plaza Mayor del pueblo en los días de Carnaval y toman parte en él varios grupos: el Capitán, los Diablillos, los Viejos, las Viejas, los Novios y su cortejo. Comprende los siguientes números musicales: *Introducción*, *Paseo y Marcha*, *Cachucha*, *Contradanza*, *Schotisch* y *Jota*.

Sansalvador (Antonio).—*La Patum*. Barcelona, 1916. Descripción de fiestas en Berga y música de la *Patum*, baile de figuras de esta comarca catalana.

Una dansa dels romeus al segle XIV. En la *Revista Montserratina*. Montserrat, 1910.

Vigo (E.).—*Colección de bailes populares del Pallarès*. Barcelona, 1909.

Zandívar (José).—*Las danzas populares catalanas*. Memoria enviada al Congreso Internacional, etc., de Praga. V. *Resumés*, página 120. Las danzas populares catalanas son muy numerosas y variadas y aunque muchas hayan sido olvidadas se conservan todavía unas doscientas.

Galicia.

Couselo Bouzas (José).—*Los juegos y las danzas en las fiestas compostelanas*. Trabajo interesante publicado en el Boletín de la Academia gallega. Año XIX, núms. 170 y 171.

Montes (Eugenio).—*Estética da muiñeira*. En la revista *Nos*, números 13 y 14.

Música popular gallega. Danza de las espadas en Redondela. En *Galicia Diplomática*, 1897, núm. 6.

Valencia.

Echevarría (F.).—*Cantos y bailes populares de Valencia*. Valencia, 1912.

Fogués (Francisco).—*Los bailes de Carcagente*. En los *Anales del Centro de Cultura Valenciana*. Enero-marzo de 1933. Descripción de los bailes *dels bastonets, del Sabre, dels arquets, de la cart-rofa, dels pastorets i de les pastorettes, de les quatre parts del mon, dels torneiants*. Cita además el *dels negritos*, el de *les peregrins* y el *dels serranos*.

López Chavarri (Eduardo).—*Lo Ball dels Nanos*. Descripción.

y música de este baile popular valenciano en la obra de este autor *Cuentos Lirichs*. Valencia, 1907.

—*La dansa popular valenciana*. Discurso en la sesión inaugural del Centro de Cultura Valenciana. Valencia, 1930. Contiene: *La dansa i el seu aspecte popular*. *La dansa com a ritme i com a expressió*. *La dansa com a germanor*. *La dansa i la Musica*. *Esplai i Seny*. *La dansa valenciana es de noble germanor*. *La dansa popular es una estilització*. *Dansa popular i estil popular*. *Ritmes d'actutuds i de coloracions*. *La música de la dansa valenciana*. *El barroquisme del segle XVIII*. *Les actitudes en la dansa de Valencia*. *La dansa popular actual*.

Vascongadas.

Donostia (P. José Antonio de).—*Notas breves acerca del Txistu y de las danzas vascas*. Bilbao, 1933. Folleto.

—*Las danzas vascas*. Memoria enviada al Congreso Internacional, etc., de Praga. V. *Resumés*, pág. 122. Hay una gran variedad de danzas vascas. Cada provincia posee las suyas. Toman parte en ellas casi exclusivamente los hombres y constituyen más bien un ejercicio de agilidad y fuerza: danza de las *espadas*, de los *bastones*, etc. Las danzas acompañan los cortejos municipales así como las procesiones religiosas. Se danza en la iglesia delante de la Virgen y en la calle delante del Santísimo Sacramento.

Gascue (Francisco).—*El aurresku en Guipúzcoa a fines del siglo XVIII según Iztueta*. San Sebastián, 1916. Contiene trece melodías y algunas consideraciones sobre el compás 5/8.

Giese (W.).—*Bailes tradicionales de origen antecristiano entre los vascos de hoy*. En la *Revista Internacional de Estudios Vascos*. San Sebastián, 1926, vol. xvii, pág. 616.

Irigoyen (J. de).—*El baile llamado de la Caxarranca*. Antecedentes históricos e incidentes curiosos a que dió lugar en la villa

de Lequeito en los comienzos del siglo xviii. En la Rev. Int. de Ests. Vascos. San Sebastián, 1927, vol. xviii, pág. 152.

Iztueta (Juan Ignacio de).—*Guipuzcoaco dantza, etc., etc.* (Historia de los antiguos bailes de Guipúzcoa; reglas para ejecutarlos y cantarlos en verso; bailes, juegos y otras diversiones del país; maneras y orden de ejecución de los bailes de plaza en días de fiesta mayor y en domingos, las tocatas con que se bailaban antes y los versos que se les aplicaban en diferentes circunstancias, etcétera). San Sebastián, 1824.

—*Euscaldun anciña anciñaco, etc.* (Colección de danzas y cantos vascos.—De los antiguos vascos, y del primer origen de sus danzas *estimuladas*—serias—alegres y sin *tâche*. Las melodías con los versos). San Sebastián, 1826.

Larramendi.—*Coreografía de Guipúzcoa.*

Olazarán de Estella (P. Hilario).—*Baile de la Era. Danza popular de Estella (Navarra)*. Arilla y Cía., editores. Prólogo explicativo.

—*Ingurutxo, Danza vasca popular de Leiza (Navarra)*. Arilla y Cía., editores. Prólogo explicativo. Según el autor es esta la “danza mixta más importante del folklore vasco”.

—*Éuskalerraren Dantzak. Mutil-Dantza.—Baztan*. San Sebastián, 1925. Precede a esta versión del *Mutil-Dantza* del Baztán una descripción minuciosa de cada uno de los pasos y movimientos de la danza.

Estas son las principales fuentes informativas sobre nuestra danza folklórica. Pueden consultarse también los cancioneros regionales señalados en el capítulo dedicado anteriormente a la bibliografía de la canción y en los cuales figura una sección dedicada a los bailes y danzas.

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria. 2004

INDICE

	<u>Páginas</u>
Dedicatoria.....	5
Una romería en Galicia.....	9
Los vihuelistas del siglo <i>xvi</i>	21
El cancionero asturiano.....	35
El cancionero sefardí.....	51
Sugerencia.....	61
Góngora y el folklore.....	71
Fuentes para la investigación.....	87
Indicación práctica.....	117
Ritmos.....	120
Danzas y bailes.....	145

