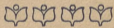


El Canto Popular

Montañés

Conferencia dada en el Teatro Princi-
pal de Santander el 19 de Abril de 1914
por el P. Nemesio Otaño, S. J. 

Talleres tipográficos de J. Martínez

Calle de la Concordia, * Santander

(460)

El Canto Popular Montañés

Conferencia dada en el Teatro Principal de Santander

el 19 de Abril de 1914

por el

P. Nemesio Blaño, S. I.



SANTANDER

TALLERES TIPOGRÁFICOS DE J. MARTÍNEZ

CALLE DE LA CONCORDIA, NÚM. 11

1915



UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA (ANTES CASA DOTESIO)
EDITORES * MÚSICA, PIANOS E INSTRUMENTOS
WAD-RAS, 7-SANTANDER

MADRID: CARRERA DE SAN JERÓNIMO, 34
BILBAO: CRUZ, 6 * BARCELONA: PUERTA DEL ÁNGEL, 1 Y 3
VALENCIA: PERIS Y VALERO, 15
VALLADOLID: SANTIAGO, 53 * PARÍS: RUE VIVIENNE, 21

Tous droits de reproduction, de traduction et d'arran-
gements réservés pour tous pays, y compris la Suède,
la Norvège et le Danemark.
Copyright by Unión Musical Española 1915.



R. P. NEMESIO OTAÑO, S. J.

Al Sr. D. Gabriel M.^a de Pombo e Ibarra
Presidente de la Sociedad Filarmónica

A GUISA DE PRÓLOGO

COMENTARIOS SOBRE LA PERSONALIDAD ARTÍSTICA DEL P. NEMESIO OTAÑO
MOTIVADOS POR UNA CONFERENCIA ACERCA DEL CANTO POPULAR MONTAÑÉS



ME mandan que a guisa de prólogo al escrito que aquí se incluye hable de la personalidad artística del P. Otaño, y he de confesar, lealmente, que soy persona sospechosa, altamente sospechosa, puesto que en privado, él, el P. Otaño, me llama su *alter ego*, y con el mismo remoquete afectuoso le proclamo yo. Y aunque nadie sospechará de personas tan sesudas como somos él y yo, que nos hemos confabulado, pongo por caso, para echarnos *coram populo* cuatro lindezas y requiebros, siquiera honestos y permitidos, dados los abusos que en la especialidad del desatentado reclamo se cometen todos los días y que rayan en descaradas falsedades hipócritas: por todas estas y otras razones, tengo bien sabido que otros, y aun muchos, hablarán por mí (y yo con ellos), que dirán en substancia que esos remoquetes a que antes aludía nos los echamos simplicísimamente en cara porque estamos tocados ambos de las mismas manías, cavilaciones o chifladuras, si lo quieren ustedes mejor:

predicar por el respeto que se debe al arte, cosa seria y muy seria como pocas se dan; extender la benéfica vulgarización que nos reclama y, entre otras que nos demandan a no pocos cultivadores suyos, predicar con el ejemplo de la obra y a la vez con el de la palabra persuasiva hasta morir al pie del cañón, como buenos artilleros.

Y ya con ánimo aquietado vengan unos y otros y hablen por mí de las andanzas artísticas de mi insigne amigo. Escojo una entre varias, porque es una exégesis de su personalidad. «Es un gran talento el de ese preclaro jesuita, compositor y maestro insigne, y una hermosa obra la que silenciosamente, modestamente, viene realizando en ese escondido rincón de la brava costa cantábrica. En brevísimos años, poniendo al servicio de sus ideales artísticos todos los momentos de su vida fecunda que le dejan libres la oración y las prácticas religiosas, ha logrado formar un organismo coral magnífico, digno de competir con los mejores, estupendo de equilibrio, de justeza, de fusión, de matizado, de precisión rítmica, y además, y esto es lo más importante, perfectamente consciente de lo que interpreta. Porque no se limita el laboriosísimo P. Otaño a formar el sacerdote místico, sino el sacerdote artista y de extensa cultura. A ese objeto, no sólo enseña al cantor desde los primeros rudimentos del solfeo hasta los más intrincados secretos del contrapunto y de la composición, cuando el escolar reúne las necesarias aptitudes para ello, sino que en la cátedra, en los ensayos, en las horas de recreo, les va instruyendo en estética e historia del arte, y en la vida de los grandes místicos, les educa paulatinamente el gusto y el sentimiento, les orienta y encamina, obligándoles a analizar de un modo detenido las obras maestras, y, por si esto no bastara, pone a la libre disposición de los alumnos de la *Schola* su copiosísima y selecta

biblioteca literaria-musical, en la que pueden estudiar desde las obras de los clásicos del siglo XVI hasta las más modernas escuelas y tendencias.

»Fácilmente se alcanza, dicho lo que antecede, la enorme trascendencia que esta admirabilísima empresa del P. Otaño ha de tener en un porvenir próximo, no sólo para el arte religioso y el mayor prestigio del culto, sino para el arte músico en general. En un plazo de diez, de quince, de veinte años, la *Schola Cantorum*, de Comillas, habrá diseminado por España unos cuantos centenares de sacerdotes, que a sus virtudes y talentos, unirán la preciosa circunstancia de llevar en sus espíritus, con la llama de la Fe, el sagrado fuego del arte; con el amor a Dios en grado sumo, el amor a la música, que nos acerca a la divinidad. Y estos sacerdotes artistas, ya desde su modesta parroquia rural, ya en los templos de las ciudades, realizarán un doble apostolado, que será tan beneficioso para la Religión como para el Arte.»

*
**

Pero la personalidad artística de nuestro autor adquiere máximo relieve cuando se piensa que sus andanzas artísticas apuntan más alto, a un verdadero ideal encumbrado. No se trata, no, de un músico ni siquiera de un gran músico, sino de un *refundidor* de nuestro pasado, de un *refundidor* y *regenerador*, a la vez, que haciendo de la enseñanza del gran arte obra de amor y fraternidad, desvanece nieblas de errores pasados, descubre y despeja horizontes lejanos por incuria ensombrecidos, y nos muestra aquella vía recta y segura sobre la cual podamos asentar firme nuestra planta para recorrer con el alma en gracia todos los cielos de inspiración de lo nuestro, de lo genuino y

propio, de lo tradicional de raza sin mezclas ni aleaciones falsas de exotismos, deslumbrantes, pero engañosos, que nos tuvieron cautivos, como huéspedes en casa propia.

Ved ese ideal elevado, firme y constante, sin torcerse ni experimentar fatigas, en toda la producción de ese *educador* infatigable, que no data más allá de pocos, contados años. Recorred las páginas de ese nutrido catálogo de su producción, ora en las substanciosas de la revista *Música Sacro-Hispana* o las de los poemas corales *Basa Chorchu*, *La Montaña*, *Canción montañesa*, y de la balada gallega *Negra sombra*; ora en *La Música religiosa y las prescripciones eclesidásticas*, o la *Antología de organistas españoles*; ora en esa infinidad de cantos piadosos, villancicos, motetes o en las *Remembranzas*, para piano, la *Suite vasca* y la colección de siete bellísimos *lieder* de salón; ora, en fin, y valga la noticia como regocijante anticipo, en el trabajo sobre el canto popular montañés que está escribiendo ahora, y del cual son una especie de propíneas la *Conferencia* que a continuación quiero comentar, a fin de que quede realzada más y más la bien hallada y bien venida tendencia refundidora y regeneradora de nuestro autor.

*
* *

El conferenciante «ha escuchado con religioso silencio los *cantes* de la tierra, extrayendo de ellos esencias armónicas y aromáticas sin cuento; ha sentido los latidos del corazón del pueblo montañés; se ha adueñado de los acentos de su cancionero, y nos da una transcripción fidelísima de lo que ha escuchado y sentido.»

Sigámosle.

Describe, primeramente, a uno de los *folk-loristas* de la Montaña «más decididos, pero ocultos, que, no pudiendo dirigir directamente sus estudios a una de sus más adorables aficiones, al canto popular, pensó realizar de una manera indirecta la obra de manifestación y divulgación del canto montañés, dándolo a conocer a todos los artistas y folk-loristas que su elevada protección amparaba o su paternal amor en torno de sí reunía». ¿Quién es ese adorable folk-lorista que con paternal amor reunía en torno de sí a un grupo de amantísimos amigos, que le secundábamos presurosos y decididos? El hoy Eminentísimo Cardenal Cos. No tengo que referir aquí cosas que ya he contado en mi libro *Orientaciones*, páginas de *Jornadas de arte...* vividas. Pero no me resisto a referir en qué secundábamos el grupo de amigos al sabio y virtuoso Prelado allá en los tiempos en que regía la diócesis de Madrid-Alcalá, empeñados en reformar la música religiosa siguiendo las ordenaciones de León XIII, promoviendo un Congreso que se celebró en la Quinta Parroquia (en construcción entonces), de Bilbao; fundando un Boletín de Música religiosa y una Asociación dedicada a hacer propagandas prácticas y dar conferencias sobre la buena causa de la reforma, para cuya práctica, celebrando funciones modelo, instituímos una *Capilla Isidoriana*, que funciona hoy, todavía, gracias a la protección de una altísima persona y un no menos decidido protector. Metido en esas bregas de reforma y de vulgarización de cultura musical, el amabilísimo Cardenal me hacía oír de tarde en tarde allá en Madrid, como más adelante al P. Otaño, cuando residía en Valladolid, un cantar de su tierra que yo transcribía también presuroso, como después mi *alter ego*, «el cual lo repetía hasta que

la transcripción fuera eco fiel del original. El me daba el ritmo de los *picayos* y *marzas*. sirviéndose de la pasta del Breviario como pandero, etcétera».

*
* *

Poco se ha escrito sobre el canto montañés y sobre la existencia del tal canto, y menos aún sobre la influencia en él de las regiones vecinas Asturias, León y Vizcaya particularmente. Se cita a Monasterio, que afirmaba ser de origen asturiano los cantos de esta tierra. Pereda habla desdeñosamente de ellos. En cambio Amós de Escalante «ha oído palpar el alma montañesa en el canto», hallando en él «una suma de revelaciones y memorias y halagos y consejos». Ni Monasterio ni el mismo Pereda entendieron esa lengua musical del pueblo que exige estudios especiales. El conferenciante los determina en estos términos: «Se requiere para entender esa lengua musical entrar en la filología musical comparada de los cantos populares; se requieren conocimientos históricos nada comunes, para señalar con alguna precisión los límites de los diferentes dialectos músico-populares, sus notas especificantes, sus tonalidades características, más aún que los diseños y giros melódicos y esto, dado el caos en que se envuelven los orígenes de la música popular, y supuestas las diferentes civilizaciones de la sociedad humana y la vaguedad del lenguaje musical, aumentada por su misma universalidad; dadas la expansión de las ondas sonoras, que no han podido contenerse en los límites de una región, sino que, como ondas hertzianas, han salvado las distancias con tanta más facilidad cuanto era mayor y más pujante el sentimiento interno que las

animaba; todo esto contribuye a que sobre el canto popular se hayan formado las más disparatadas hipótesis y se hayan hecho los más contradictorios comentarios.»

Sabemos todo esto, sí, y sabemos, también, que «el canto popular, como estas sentencias, refranes y dichos populares, que en pocas palabras contienen una gran cantidad de psicología experimental, ha brotado de un corazón privilegiado, de un corazón que ha sentido alguna emoción intensa, capaz de emocionar a otros corazones igualmente informados. Ese cantor no colectivo sino individual, podrá ser o no ser artista; ordinariamente, más que artista, en la excepción aristocrática de esta palabra, será un trovador, un bardo, un cantor popular, que desconoce las sutilezas del arte, pero tiene un gran poder asimilador y hasta creador para formar con reminiscencias anteriores o contemporáneas, recogidas en el templo o en el campo o donde quiera que el arte musical se manifiesta, un nuevo tipo de canción que él canta en una buena coyuntura para que el pueblo lo reciba y haga suyo, y le imponga, si lo merece, el sello de la colectividad, de la raza, del ambiente, la característica específica de un género determinado por las circunstancias o por el fin con que esa canción se ha compuesto».

Sí, sí, sabemos todo esto y quizás algo más, y a pesar de lo que sabemos o pretendemos saber estamos persuadidos de que Dios ha entregado esas cuestiones de folklore musical a las disputas de los hombres para que inventen nuevas hipótesis y se enardecen... disputando, divagando y soltando no pocas enormidades como las de Monasterio, Pereda y otros contendientes más o menos ignaros: estamos persuadidos de todo esto, pero, también, que Él se reserva el secreto de ese gran misterio de la música sus vaguedades, imprecisiones y espiritualidades, «dado el caos en que se envuelven

los orígenes de la música popular»—como escribe nuestro conferenciante con juicio desapasionamiento y rigor de sentido común y lógica.

En suma, que el pueblo no es creador. Pero agradezcamos a la Providencia que nos ha dado un maravilloso asimilador.

*
*
*

En el trabajo del conferenciante, trabajo ceñido, sí, pero de sólida doctrina, llama la atención sobre algunas viejas novedades, primeramente la derivación salmódica de algunos *picayos* y las *marzas*, que se cantan para celebrar «los primeros desperezos de la tierra del pasado letargo de invierno», y de aquí aquella preciosa ronda de *marzantes*, durante la noche de Navidad, tan admirablemente descrita por Pereda en sus *Escenas montañosas*. Esto no empece para que las tales *marzas* tengan cabida en los aguinaldos que se piden y se dan en otras fiestas populares, Año Nuevo, Reyes, pero sobre todo en el preciosísimo canto los *Mandamientos*, que oyó el autor a una buena mujer de Liébana y es, verdaderamente, una admirable composición.

Nos presenta en esta sección el P. Otaño el primer ejemplo popular-religioso, que fué el primero que recogió, en 1904, de labios del Eminentísimo Cardenal Arzobispo de Valladolid, conservado como un recuerdo de la infancia. El texto es una paráfrasis del *Stabat Mater*, y la tonada, forma, desenvolvimiento melódico y su base tonal acusan orígenes gregorianos como algunas *Cantigas del Rey Sabio*. No menos notables son los cantos a Nuestra Señora del Rosario, al *Poderoso Jesús Nazareno*, etc. Al fin de esta sección cita un fragmento de la epístola dedicatoria al duque de Saboya escrita al

frente de la colección polifónica de madrigales publicada en 1885 por el maestro catalán, famoso músico montañés, Juan Brudieu, y le suelta el conferenciante esta pullita al autor de *Tipos y Paisajes*: «Lástima que Pereda no conociera esta peregrina opinión de los pitagóricos, para que excusara a sus paisanos de que cantaran tanto, porque sin duda aquí vivimos en la Montaña y cerca del cielo donde se canta... *sine fine dicentes!*»

* * *

Examinadas las cualidades específicas del canto popular montañés, se pregunta si hay en él alguna nota distintiva que lo haga reconocer. Confiesa que está aún al principio de estas investigaciones. Sería temerario fallar el pleito, a pesar de que sospecha que ha de acontecer en esto lo mismo que ocurre en los cantos, en general, de diversas y variadas manifestaciones de carácter étnico que se dejan reducir a un tipo genérico malgrado diferencias palpables. Piensa que «no es así, cuando se trata de las últimas diferencias del canto montañés con su vecino el leonés o el asturiano»; y no habla del vasco «porque en el *folk-lore* de esta tierra—dice—he encontrado hasta ahora muy pocos elementos vascos dignos de nota, no obstante ser estas regiones colindantes». Y a renglón seguido, añade: «El canto montañés, a juzgar por los datos por mí conocidos, *es*, substancialmente, *el canto castellano*, el leonés, particularmente; *por este lado vinieron las aguas*, aunque en ellas se mezclaron algunos afluentes caudalosos del lado de Asturias. Ese fondo y *substratum* es, a mis ojos, tan legítimamente castellano, que sólo los que se paran en la corteza de las cosas pueden no considerarlo como tal». Dan testimonio de ello todos los tratados de nuestros vihuelistas—añã-

diré yo, adelantando noticias que expongo con más detalles en mi *Cancionero musical popular español*, en curso de publicación—, y el testimonio de mayor excepción, Salinas, en sus *De Musica libri septem*, que es fuente caudalosa de confrontación y comprobación fidedigna. No quiero privar a mis lectores del párrafo que cierra esa valiente y sólida observación folk-lórica, del escrito que comento. «Porque, en efecto, las desinencias cadenciales montañesas, son algo más flexibles que las castellanas; domina, por decirlo así, en ellas, el color rubio sobre el moreno; el sentimiento aparece más jugoso, aunque no siempre sea más hondo. Estos son, por otra parte, rasgos que en el canto montañés y asturiano, muchas veces se mezclan aunque no se combinan. La proximidad de las afluencias étnicas y sociales hace siempre imposible todo delicado análisis, que por otra parte no es necesario, porque aquí, como en otras cosas, *prefiero sentir el canto montañés que saber definirlo*, y un sentimiento bien cultivado, guiado por la razón, es, en estas cosas, la mejor guarda del tesoro popular del país, como el sentimiento materno natural es la mejor defensa del hijo de sus entrañas.»

Y como exemplificación de esta segunda parte de su conferencia, transcribe varios interesantísimos cantos que, forzosamente, y obligado a abreviar, citaré, pero huyendo del comentario. Ved los títulos de estos cantos: *María, si vas al prado: Ya no va la niña por agua a la fuente: La vi llorando* (llena de ternura melancólica y... de triste enardecimiento) y «el gigantesco modelo de expresión íntima y cordial» como llama a ese pequeño poema que se titula simplemente ¡*Dónde vas, amor mío!*

* * *

No he de comentar ¡pobre de mí! los párrafos, verdaderos broches de oro (realzados por *La Montaña*, coro a seis voces sobre dos temas montañoses y *La canción del carretero*, pequeño poema coral a seis voces sobre la conocida canción ¡*Arre, buey!*, dirigidas por el autor después de la conferencia) que pusieron digno cierre a la admirable investigación sobre ese gran misterio del arte popular.

Solo glosaré una sollicitación que el P. Otaño dirige a los artistas montañoses aconsejándoles se formen «como los ha formado Cataluña y el país vasco». Y para esto extractaré, como homenaje al P. Otaño y a su obra de refundidor, y también para satisfacción de mi atareada y dura vida de artista, algunos párrafos de un muy reciente estudio mío.

«De los patrióticos anhelos, lentos pero constantes, expresados en mi librejo de 1891, *Por nuestra música y la magna cuestión de una Escuela lírico-nacional*, había de surgir, más o menos tarde, el fermento musical que estamos presenciando de unos cuantos artistas vascos bien informados, pocos pero animosos, que buscan los caminos seguros y rectos de arte sincero, sin aleaciones de sistemas exóticos, que pervierten a nuestra juventud; arte, única y exclusivamente informado por la asimilación del tesoro melódico del pueblo... El hecho resulta excepcional y por demás curioso, que en las primerísimas filas de esa tendencia nacionalista vasca figuren cuatro personas que por su ministerio, estudios y costumbre de reconcentrarse, resultan intelectuales *extra* y altísimos compositores, un jesuíta, un fraile capuchino y dos sacerdotes; el P. Otaño, el P. Fray José Antonio de San Sebastián, don Julio Valdés, y don Resurrección Azcue... Si al principio me contentaba recontando adeptos, «ya somos dos, ya somos tres, ya

somos cuatro», hoy exclamo con patriótica exaltación «ya somos legión» para los pocos, los *duecenti*, así los contaba Pepe Ixart, que en España mantenemos enhiesto el pendón del arte de la patria, para los *duecenti* cultivadores de Artes Bellas, que no son más, que no queremos tratos ni relación con la taifa de vividores mercaderes de cosas de pretenso arte, que entronizan el vulgo y la *crema*, más vulgaracha que el mismo vulgo...»

*
*
*

La solicitud está lanzada.

Venid, artistas montañeses, venid los artistas españoles todos, venid a agruparos bajo el pendón del arte de la patria, y sostengámosle firme, enhiesto, brillante y vencedor.

Felipe Pedrell

Barcelona, Abril, 1915.

Señoras y señores:



UNA gran prueba de bondad y benevolencia, fruto legítimo de vuestro amor al arte, que yo cultivo, veo en el llamamiento que me habéis hecho, al cual hoy acudo lleno de buena voluntad, pero en sumo grado perplejo y temeroso, porque barrunto que ante tan culta concurrencia sólo podré aparecer elevado en lo físico, puesto que recibí de la naturaleza, sin yo pretenderlo, el privilegio, si así queréis llamarlo, de conservar a respetable distancia la cabeza de los pies, realidad física que, si resulta metafóricamente moral, os proporcionará este día uno de los más hondos disgustos de vuestra vida. Porque no me habéis llamado ciertamente a disertar fantásticamente sobre cosas de arte popular montañés, sino a fundar mis razonamientos en la realidad de su existencia, en la belleza que en él admiráis, en los sentimientos que su audición os produce, lo cual, para un extraño que acaba de cumplir

la tasa legal de ciudadanía en esta bendita tierra montañesa, por tantos conceptos parecida a las montañas vascas donde nací, es un caso difícil de resolver, un conflicto harto enmarañado del que no podría salir airoso si no contara con la caridad vuestra, hermanos en esta religión del arte, por la que nuestros corazones palpitan con un mismo intenso amor, como si fuéramos todos una misma alma, un solo corazón.

Afortunadamente yo conocía bien la Montaña antes de pisar su poético suelo. Pereda, en sus inenarrables obras, me había revelado ha tiempo con visiones eminentemente reales esta hermosa región, escenario de aquellos tipos ideales, de aquellas costumbres inimitables, dibujadas imborrablemente en mi imaginación por la lectura asidua de vuestro gran novelista. Conocía yo el rumor de vuestras selvas, la cadencia de vuestras fuentes y arroyos y el ritmo vigoroso de vuestro mar, porque Amós de Escalante me lo había transmitido en su prosa y en sus versos con un lirismo arrebatador. En cuanto al asombroso poder de vuestra capacidad y actividad intelectual, bien persuadido estaba desde los primeros pasos de mi carrera literaria, en que empecé a recibir las lecciones por sus libros, de aquel maestro de los maestros, coloso del ingenio y pasmo de las presentes y futuras generaciones; de aquel hombre tan humilde y tan grande a quien, viéndole yo de cerca en el Muelle a las pocas horas de haber llegado por primera vez a esta ciudad, y al oírle llamar *don Marcelino*, le con-

templé atónito como si el brillante sol de verano que iluminaba con resplandores vivísimos la bahía se acercara a aquella venerable cabeza como un nimbo celeste de bondad y sabiduría.

Otro gran montañés me descubrió, señores, los latidos del corazón de este pueblo, los acentos de su cancionero, acentos que hirieron íntimamente las fibras de mi sentimiento musical y que, desde entonces, repercuten en mi alma cada vez con más intensas vibraciones. Tal vez es un dato que, aun vosotros, tan celosos como sois de vuestras glorias, lo ignoráis, y por eso creo un deber revelároslo, para que bendigáis a uno de vuestros folk-loristas más decididos, pero ocultos, que no pudiendo dirigir directamente sus estudios a una de sus más adorables aficiones, al canto popular, pensó realizar de una manera indirecta la obra de manifestación y divulgación del canto montañés, dándolo a conocer a todos los artistas y folk-loristas que su elevada protección amparaba o su paternal amor en torno de sí reunía. Hablo, señores, del más amable montañés que he conocido, a quien yo venero como padre, cuya protección y mecenazgo decidieron mi vocación artística en los años que viví a su lado en Valladolid. Todos conocéis, señores, al Eminentísimo Cardenal Cos, el primero que me dictó canciones montañesas, el primero que puso en mis manos ese libro *Cantos de la Montaña*, que todavía conservo como venerada reliquia. Él, en los ratos de descanso, después de las

fatigas que el excesivo trabajo que la reforma de la música religiosa le imponían y con él a nosotros sus colaboradores, me decía repetidas veces: «¿Quiere usted, *padruco*, oír un cantar de mi tierra? ¿Lo quiere usted copiar?» Y él cantaba con exacta entonación y fidelísima memoria un cantar que yo transcribía presuroso; el cual lo repetía hasta que la transcripción fuera eco fiel del original. Él me daba el ritmo de los *picayos* y *marzas*, sirviéndose de la pasta del Breviario como pandero: así me dictó no ha mucho, entre otras cosas, el picayo que aquí os propongo, y así una vez más queda comprobado que ni la púrpura cardenalicia sofoca los nobles sentimientos de la tierra en un corazón sanamente montañés.

Ved, pues, si sentía yo la vida montañesa aun antes que la Providencia me preparara aquí en vuestra costa, sobre las rocas de Comillas, un nido donde escuchara con religioso silencio los *cantes* de la tierra, para meditar sobre ellos y extraer de ellos sus esencias más aromáticas, de que están impregnados más que el tomillo y las violetas de vuestros campos. Yo he escuchado estos cantos y los he depositado muy dentro del corazón, para acariciarlos, para convertirlos en sustancia propia, mediante una diligentísima elaboración artística. Quiera Dios que pronto os hable en vuestro mismo lenguaje musical con la persuasión y elegancia que deseo.

I

Muchos conatos de controversias he leído en lo poco que se ha escrito sobre el canto popular montañés, acerca de la existencia de un canto propiamente montañés, sobre sus caracteres esenciales, sobre la influencia en él de las regiones vecinas, Asturias, Burgos, León y Vizcaya particularmente.

Hay quienes han afirmado que los cantos de esta tierra son casi todos asturianos. Monasterio es uno de ellos. El mismo Pereda habla con frecuencia desdeñosamente de los cantares de su pueblo, como en aquella *deshoja* pública en casa de don Pedro Mortera (*El sabor de la Tierruca*, páginas 221-222) o en el gracioso *Pasacalle* de *Tipos y Paisajes*, después de haber asegurado «que aquí se canta toda la noche y todo el día». «Canta, añade, la fregona al ir a la fuente y al fregadero, y canta el *peón* cuando trabaja y cuando deja de trabajar, y el aprendiz de zapatero cuando va de «entrega» y el vago cuando se cansa de serlo, y el *motil* o grumetillo que vuelve a bordo, y el oficial de sastre y todos los jornaleros de todos los géneros y categorías en cuanto se echan a la calle. Y si (de la ciudad) sales, oirás cantar al carretero en el camino real, y al mozo que ronda la casa de su moza, y al sacristán que va a tocar a las oraciones, y al enterrador que abre una fosa... y a todo bicho viviente; que aquí, como en ninguna

parte, se evidencia la admitida opinión de que los montañeses de todo el mundo son bullangueros y danzarines de suyo.» (Página 482.)

Y luego, describiendo con terribles pinceladas que más tarde citaré, la falta de sentimiento estético del pueblo, dice estas palabras, que vienen bien a mi intento: «Y cuenta que estas mis observaciones... son hijas de un detenido estudio de este pueblo, que no solamente es el que más canta en España y el que, proporcionalmente, más emigra a América y a Andalucía y a multitud de puertos del mundo, y por tanto, el que más ve y oye y puede comparar, sino el que como instruído, figura el primero en la estadística; es decir, que en materia de cantares y de cantares *pulidos*, no debe tener España otro pueblo que le eche la pata. Pues ya has oído cómo canta. Figúrate cómo cantarán los demás. Y baste de música por ahora». (*Tipos y Paisajes*, página 492.) Esto sentía Pereda.

En cambio, con cuánta intuición poético-musical escribía Amós de Escalante: «La montañesa canta mucho, tal vez porque en la vida se canta cuando se llora; por lo cual, sin duda, canta más la mujer que el hombre. No ya para lucir en pública porfía o para que sus compañeras bailen, ni para ahuyentar el fastidio o distraer sus huelgas o jornadas o el tedio de sus faenas menores y sedentarias; mas con frecuencia se le ve y oye en la margen del río, bajo los alisos, o encaramada en el alto peñón, medio

escondida entre las erizadas árgomas, cantando sola, sin causa evidente para ello, como no sea que, así como la oración comunica con el cielo, el canto comunica con ese mundo invisible del ambiente de nuestras montañas, mundo que puebla la soledad, enciende claros destellos y da voz al silencio. La voz humana, palpitante y sonora, es nota suprema en la misteriosa armonía de nuestra espléndida campiña, toque de luz de nuestro magnífico paisaje. ¡Qué sería del alma a quien castigaran sus más rígidas pasiones, si entregada a sí propia, su mayor enemigo, abandonada en medio de esta gloriosa naturaleza a la imponderable melancolía del crepúsculo invernizo, al enervador sosiego del abrasado mediodía estivo, no oyera impensadamente, tanto entre las húmedas nieblas de Diciembre, como en las cálidas brumas de Julio, brotar ese acento humano, esa vibración gozosa del alma pacífica y honrada, cuyo vigor ingenuo y juvenil fresca tanta suma de revelaciones y memorias y halagos y consejos, traen!»

El que esto ha escrito ha sabido que existe un canto montañés, lo ha gustado y sentido y ha hallado en él «una suma de revelaciones y memorias y halagos y consejos». Amós de Escalante está en lo cierto.

Y es que Jesús de Monasterio, aunque muy montañés, vivió en un medio artístico poco apto para ahondar en los estudios folk-lóricos entonces incipientes en España; y no basta ser buen músico para ser buen folk-lorista: para entender esa lengua musi-

cal del pueblo, se requiere entrar en la filología musical comparada de los cantos populares, se requieren conocimientos históricos nada comunes, para señalar con alguna precisión los límites de los diferentes dialectos músico-populares, sus notas especificantes, sus tonalidades características, más aún que los diseños y giros melódicos; y esto, dado el caos en que se envuelven los orígenes de la música popular, y supuestas las diferentes civilizaciones de la sociedad humana y la vaguedad del lenguaje musical, aumentada por su misma universalidad; dada la expansión de las ondas sonoras que no han podido contenerse en los límites de una región, sino que, como ondas hertzianas, han salvado las distancias con tanta más facilidad cuanto era mayor y más pujante el sentimiento interno que las animaba; todo esto contribuye a que sobre el canto popular se hayan formado las más disparatadas hipótesis y se hayan hecho los más contradictorios comentarios.

* * *

Todos están contestes en que el canto popular existe. Quiénes lo hacen derivar de ese cantor anónimo, de esa masa inconsciente que se llama pueblo. Según éstos, del corazón del pueblo ha salido ese canto como exhalación afectuosa, como la resultante musical de una sociedad que siente de un modo característico y que, por con-

siguiente, canta del mismo modo. Yo no creo, señores, en este cantor anónimo, inconsciente, que colectivamente canta, es verdad; pero que, colectivamente, no es capaz de producir un canto, aunque su capacidad social sea enorme para integrarlo, perfeccionarlo, acomodarlo y transfigurarlo. El canto popular, como esas sentencias, refranes y dichos populares, que en pocas palabras contienen una gran cantidad de psicología experimental, ha brotado de un corazón privilegiado, de un corazón que ha sentido alguna emoción intensa, capaz de emocionar a otros corazones igualmente informados. Ese cantor no colectivo, sino individual, podrá ser o no artista; ordinariamente, más que artista, en la acepción aristocrática de esta palabra, será un trovador, un bardo, un cantor popular, que desconoce las sutilezas del arte, pero tiene un gran poder asimilador y hasta creador para formar con reminiscencias anteriores o contemporáneas, recogidas en el templo o en el campo o dondequiera que el arte musical se manifieste, un nuevo tipo de canción que él canta en una buena coyuntura para que el pueblo lo reciba y haga suyo, y le imponga, si lo merece, el sello de la colectividad, de la raza, del ambiente, la característica específica de un género determinado por las circunstancias o por el fin con que esa canción se ha compuesto.

Esto ha debido ser siempre así, lo mismo hoy que en tiempos pasados, y más entonces que ahora, porque las sociedades hacían antiguamente vida más concentrada

y típica, y el ruido de la moderna actividad ahoga con frecuencia los puros y espontáneos afectos del cantor popular, de tal suerte que hoy no se hace poco con conservar la tradición y sugerirla a las distraídas generaciones actuales, de cuya productividad poco o nada puede esperarse generalmente. Sin embargo, no es justo pasar en silencio un hecho que tengo bien observado sobre la fuerza de asimilación que el pueblo conserva todavía, especialmente en aquellas comarcas que Pereda conceptuaba como típicas, donde no hay «*un paso a nivel, un túnel, una fábrica de tejidos al vapor o un horno de calcinación*», allí donde «el espíritu moderno no ha entrado» para llevarse la paz y la poesía de los patriarcas. (*El espíritu moderno, Escenas montañosas*, página 462.) Aquí, en Liébana, por ejemplo, al apuntar en mi cartera varios cantares, sorprendí entre ellos uno, que al principio se me antojó montañoso, mas examinándolo luego íntimamente, pronto distinguí, aunque en estado de descomposición, una conocida *habanera* de mediados del siglo pasado. La asimilación era poderosa, en verdad, pero más aparente que real.

Sabemos, pues, que el pueblo no es *creador* sino un maravilloso asimilador. Pero ¿puede decirse algo más concreto acerca del origen de su canto?

Muchos autores modernos, los más sensatos en la investigación histórica y paleográfica, creen firmemente que el origen del canto popular, como el de toda música, es de esencia religiosa, al menos en los cantos verdaderamente tradicionales y antiguos.

Las admirables cantinelas melódicas de la alta edad media, hoy en gran parte restauradas y conocidas bajo la denominación de *melodías gregorianas*, eran el alimento musical cotidiano de todos nuestros pueblos, merced a los grandes monasterios y a las iglesias en donde se cultivaban y enseñaban. Ahí tenemos una prueba fehaciente de este aserto en las primeras interesantísimas colecciones histórico-populares de nuestro pueblo: las *Cantigas del Rey Sabio* (1252-1284): los *Cancioneros* llamados del *Vaticano* de Ajuda y de Colocci Brancutti, tesoro maravilloso de la escuela galaico-portuguesa, cuna de nuestra literatura como de nuestro canto popular: el *Cancionero* de los siglos xv y xvi llamado *de Palacio*, publicado por Barbieri, tan profundamente estudiado en la parte literaria por don Marcelino Menéndez y Pelayo, donde se contienen 460 composiciones serias, amatorias, religiosas, históricas, caballerescas, pastoriles, etc., casi todas de origen puramente popular: el *Cancionero* de la misma época conservado en la Biblioteca Colombina de Sevilla: las obras polifónicas del siglo clásico inspiradas en motivos populares, las composiciones de nuestros grandes y populares *vihuelistas*: toda esta documentación, apenas tratada por muchos de nuestros folk-loristas, y cuyo conocimiento debo a mi insigne maestro en estos estudios, el nunca bien ponderado músico catalán don Felipe Pedrell; todas esas fuentes de nuestro canto popular, nos demuestran bien a las claras, ante todo, el origen religioso de este canto. Ahí están los


tipos fundamentales, genéricos, característicos e inconfundibles de las diversas especificaciones melódicas, de las diferentes razas y pueblos de nuestra nación. He ahí la voz de nuestra tradición secular, la voz de nuestros antepasados encerrada, como en un disco de gramófono, en los viejos pergaminos donde se ha anotado. Muchos de esos cantos viven todavía en nuestro pueblo, más o menos transformados. Vosotros conservais algunos y yo mismo he copiado el pasado verano un picayo de Cabuérniga, que su Eminencia el Cardenal Cos tuvo la amabilidad de dictarme.

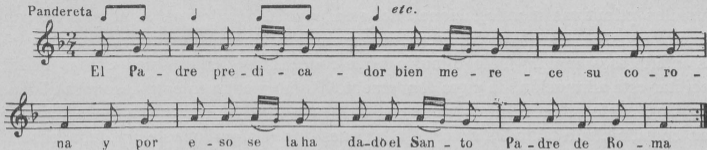
Lo vais a oír ahora mismo. Pero notad bien, señores, su origen completamente eclesiástico. Es un sexto tono salmódico que podéis comprobar cualquier día en la Catedral, en la salmodia cantada:



Diríase también que esas tres notas (Fa, Sol, La), son imitación exacta de los sonos de un campanario de aldea, que las mozas del lugar, al salir de misa mayor, copian y ritman para celebrar las glorias del patroño, del predicador, de algún *señorón* o héroe de la fiesta: tal es el objeto de vuestros picayos, que se cantan en esta forma:

Moderato

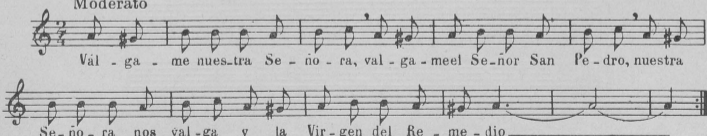
Pandereta  *etc.*



El Pa - dre pre - di - ca - dor bien me - re - ce su co - ro -
na y por e - so se la ha - da - do el San - to Pa - dre de Ro - ma

La misma derivación salmódica tiene otro picayo copiado en los «Cantos de la Montaña», y que yo también he anotado con alguna variante rítmica en los alrededores de Comillas:

Moderato



Vál - ga - me nues - tra Se - ño - ra, val - ga - me el Se - ñor San Pe - dro, nuestra
Se - ño - ra nos vál - ga y la Vir - gen del Re - me - dio

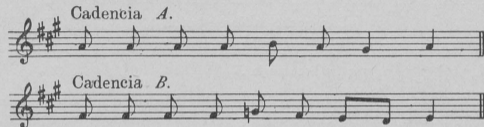
La constitución modal y melódica de estos cantos podéis ponerla sin reparo entre las primitivas manifestaciones del arte popular medioeval. Si no se cantaban esos picayos en los siglos XII y XIII, así se cantaba al menos en aquella época y en las anteriores, y ningún filólogo musical que conozca las fuentes antes citadas podrá debilitar esta afirmación, de cuyo fundamento asumo plenamente la responsabilidad.

Otro canto os propondré de origen netamente gregoriano; pero en él los tiempos han borrado algún tanto las severas inflexiones que originariamente sin duda poseía: examinándolo a través del microscopio de la crítica histórica aparece en el fondo la célula informadora con notable claridad, como el primer hemistiquio de un salmo de tercer tono transportado:

Salmodia de Tono tercero

Mas la forma actual de este canto acusa sin ambages la de los fabordones salmódicos

de los siglos xv y xvi, que todavía están muy en uso en nuestras iglesias. Como veréis, todo el canto se contiene en estas dos desinencias cadenciales continuamente oídas en el clásico género religioso:



Antes de que escuchéis el canto en cuestión, el de los *Mandamientos*, que una buena mujer de Liébana me cantó, y para amenizar la sequedad de estas disquisiciones históricas para mí tan amenas y trascendentales, sin las que inútil es trabajar en esta clase de estudios, os diré que los *Mandamientos* se clasifican justamente en el Folk-lore montañés entre los cantos de *Marzas*. Duque y Merino ha explicado con todo acierto etimológica e históricamente el significado y el uso de las *marzas*, que, si propiamente se cantan «para celebrar los primeros desperezos de la tierra del pesado letargo del invierno», tienen también cabida en los aguinaldos que se piden y se dan

por Nochebuena, Año Nuevo, Reyes, (*Cancionero*, páginas 72-73). Pereda nos ha dejado una preciosa ronda de *marzantes* en *La Noche de Navidad (Escenas Montañesas*, página 128). ¿Recordáis acaso al tío Jeromo, a la tía Simona y al estudiante que no está «para esos solfeos de latines?» «La tía Simona canturrea por lo bajo:

«Esta noche es Noche-buena
y mañana Navidad;
está la Virgen de parto
y a las doce parirá.»

»Su hija se dispone a hacerla el duo, cuando se oye en el corral un coro de relinchos y un ruido sobre los morrillos como si avanzaran veinte caballos.—¡Ahí están los ladrones!—diría en tal caso un ciudadano alarmado.—Pues no, señor; son los marzantes, es decir, dos docenas de mocetones del lugar que andan recorriendo de casa en casa. El ruido sobre los morrillos y los relinchos lo producen las almadreñas y los pulmones de los mozos. Este acontecimiento hace en los personajes de la cocina un efecto agradabilísimo; callan como estatuas y se disponen a escuchar.—Vaya, *señor don Jeromo*—dice una voz en falsete, para disfrazar la verdadera, desde el portal:—a ver esas costillas que se están curando en el *varal*; esos ricos huevos de la gallina pinta que cacareaba en el corral, por, por, por, poner, por poner!... ¡Que sí! ¡Vaya que sí...

»El coro contesta con relinchos a esta primera tirada de *algarabía*, que así se

llama técnicamente la introducción de los marzantes, y vuelve a continuar la voz: «Morcillas en blanco, o aunque sea en negro», y otras cosas por el estilo, hasta que concluye diciendo:—¿Qué quiere usted? que cantemos o que recemos.—Que recen—dice Jeromo—¡Que canten, cóncholes!—replica el estudiante—que a mí me gustan mucho las marzas... ¡Ea, a cantar!—añade luego, abriendo una rendijilla, nada más, de la ventana.

»Esta orden es acogida fuera con otro coro de relinchos y al punto comienzan a cantar los marzantes, en un tono triste y siempre igual, un larguísimo romance... que concluye:

«A los de esta casa
Dios les dé victoria,
en la tierra gracia
y en el cielo gloria.»

»Esta copleja tiene otra variante que los marzantes suelen usar cuando no se les da nada, o cuando se les engaña con morcillas llenas de ceniza, que da lugar a pesados lances; que los nada ligeros que se suscitan al fin de la velada cuando van los mozos a *comer las marzas* en la taberna, ya encontrándose con los marzantes de otro barrio, o ya provocando a algún vecino, son, sin duda, la causa de que disfrace la voz el que pide y de que guarden asimismo el incógnito todos sus compañeros.»

Oid ya ante esta admirable composición de lugar, los *Mandamientos*, sobre cuya sobria y preciosa melodía llamo vuestra atención:

Moderato

A - ños a - ños bue - nos a - ños Dios nos los de - je
El pri - me - ro dees - tas ro - sas es un her - mo - so
go - zar que sin e - llos a la glo - ria no se pue - de ca -
jardín A - mar a Dios por que al fin Dios so - bre to - das las
mi - nar no se pue - de ca - mi - nar
co - sas Dios so - bre to - das las co - sas

II

El segundo de esta rosa
se convierte en palo amargo:
también se te advierte a tí
que a Dios no jures en vano.

III

En el tercero te doy
la flor de la violeta,
por ser la más escogida
que santifica las fiestas.

IV

En el cuarto te daré
un lirio porque te cuadre;
en ausencia y en presencia
honres a tu padre y madre.

V

La flor del melocotón
pongo en quinto lugar,
que no mates a ninguno;
sólo Dios puede matar.

VI

La rosa de Jericó
pongo en sexto lugar,
que te apartes de los vicios
y vivas en castidad.

VII

En el séptimo pedirás
veneno de la cicuta
que a no robar te enseñe,
porque acaba mal quien hurta.

VIII

En el octavo te doy
una sarta de madroños,
para que nunca levantes
mentirosos testimonios.

IX

En el noveno te doy
el verdor de la aceituna,
para que nunca codicies
mujer que no sea tuya.

X

En el décimo te pongo
lo amargo de los ajénjos,
para que tú no codicies
nunca los bienes ajenos.

Otra melodía y coplas de más carácter he recogido en Liébana sobre los mandamientos; noté, sin embargo, que era más acepta al pueblo la versión que propongo.

Como se ve, estas melodías que el pueblo oyó en la iglesia, poco a poco e inconscientemente las hizo suyas y modificando contornos, líneas, giros y sobre todo—notadlo bien—el *ritmo*, sacó de ellas nuevos tipos melódicos de donde se derivan, primero la canción popular religiosa en lengua vulgar, luego el acompañamiento cantado de las danzas y más tarde todas las múltiples manifestaciones de sus alegrías, de sus tristezas y de sus amores.

Entonces es cuando abiertamente se reconoce el potente influjo del medio ambiente, cuando esas melodías de origen religioso común se desdoblan y transfiguran,

y cada región y provincia las asimila del modo más conveniente a su propio temperamento. Asimilación admirable que todos vosotros adivináis al encontrar ciertas semejanzas entre melodías de diferentes pueblos y naciones; porque, en realidad de verdad, hay en el desenvolvimiento popular de temas idénticos, sea de orden general (la primavera, el amor, la muerte, el sueño del niño), sea de interés particular (como la boda de un solterón), la mayor variedad de formas musicales, no sólo de región a región, sino de pueblo a pueblo, no de otra suerte que en las costumbres y usos; pues la música popular no es sino la emanación cantada de un pueblo, según frase del eminente director de la «Schola Cantorum», de París, el maestro D'Indy.

Siguiendo el orden del desenvolvimiento melódico popular-religioso, no quiero dejar de presentaros un ejemplo vuestro que fué el primero que recogí, en 1904, de labios del Eminentísimo Cardenal Arzobispo de Valladolid. La versión que os propongo difiere bastante de la que aparece en vuestro hermoso cancionero. El Eminentísimo Cardenal la conservaba como un recuerdo de su infancia, y aunque no he podido comprobar todavía por mí mismo si se canta así fielmente en Cabuérniga, como folk-lorista, no vacilo en afirmaros que esta melodía, tal cual la vais a oír, tiene un sello de mayor antigüedad. De este modo su forma, su desenvolvimiento melódico y su base tonal estrictamente gregoriana en nada difiere de las Cántigas del Rey Sabio, y si no temiera

ser prolijo yo os haria palpable la exactitud, comparando una Cántiga del hijo de San Fernando con este vuestro cantar, a la *Virgen Santa María*, en los dolores de la Pasión de su Divino Hijo. La primera estrofa poética es la que recogí en el canto; las demás son obra de un amigo mío, joven poeta colombiano. Escuchadla con devoción, pues es grande la que en ella se encierra.

Lento

Es - ta - baal pie de la Cruz

la Ma - dre de gra - cia her - mo - sa a - fli - gi - day

do - lo - ro - sa vien - do pen - dien - te a Je -

sús vien - do pen - dien - te a Je - sús

El canto a Nuestra Señora del Rosario, la primera de las canciones religiosas de vuestro Cancionero, podía compararse por su ambiente, con algunas de los Cancioneros de *Palacio* y de la *Colombina* (siglos xv y xvi). En una pequeña colección donde entra el canto anterior a la Dolorosa, publiqué hace cuatro años uno, el número 278 del Cancionero de Palacio, que parece el prototipo del que ahora escucharéis. Evidentemente, en las semicadencias de vuestra canción, predomina la fórmula montañesa sobre la polifónica del prototipo; el giro «Los Misterios del Rosario», a primera vista moderno, es completamente antiguo y de pura cepa gregoriana: lo que no tiene nada de arcaico es el desarrollo rítmico de toda la canción, cuya cuadratura debe atribuirse a influencias modernas o tal vez a los pocos conocimientos rítmicos de los coleccionadores del Cancionero Montañés, defecto de que adolecen la mayor parte de las canciones allí reunidas, porque lo difícil y delicado en la recolección folk-lórica no son las notas; es el ritmo, el latido íntimo del corazón de un canto. ¡Ah! Y cuán difícil es, aun a los doctores más expertos, buscar esas pulsaciones y medirlas y definir las de un modo exacto! Ninguno que no conozca a fondo las teorías rítmicas de la antigüedad, complejas, pero en cierto grado precisas, puede atreverse a recoger el más insignificante suspiro musical de un pueblo. Un célebre músico, recordando una sublime frase del Evangelio de San Juan, dijo con acierto: «En el principio era el ritmo». Ciertamen-

te; en el principio de toda vida, de toda actividad, empieza el ritmo, regulador de sus movimientos; y el canto que es uno de los grandes movimientos de nuestra vida está tan lleno de ritmos como nuestro organismo de nervios y arterias. He aquí en esta falta de conocimientos rítmicos la parte deficiente y floja de la mayor parte de nuestros actuales cancioneros. Y si no fuera una digresión intempestiva, os diría que aquí está la llaga de nuestra decadencia artística en música: en que no se siente ni se conoce el ritmo. Bach, Beethoven, Schumann, Wagner, ¡oh complicadas y potentes maquinarias rítmicas, cuyos vigorosos latidos no desfallecen con los años! Grieg, Debussy, ¡preciosas mariposas que baten el ritmo débil de un día y se extinguen en la noche del olvido! Porque es preciso confesar que gran parte de las obras del pasado arte italiano, que tanto cautivaron a nuestros antepasados, y una buena parte de las modernísimas producciones musicales, con todos sus encantos postizos, con todas sus audacias melódicas y harmónicas, están llamadas a desaparecer por causa de su ritmo invertido, endeble y enfermizo, a fuerza de vaguedad y languidez morbosa, consecuencia funesta de un ambiente sensual del que huye siempre el sano instinto rítmico del pueblo.

Lento

Vir - gen, di - vi - no sa - gra - rio

vuestras glo - rias can - ta - re - mos y en e - llas con -

tem - pla - re - mos los mis - te - rios del Ro -

sa - rio y en e - llas con - tem - pla - re - mos

los mis - te - rios del Ro - sa - rio

Este mismo canto a Nuestra Señora del Rosario lo he oído con superior aliento rítmico en Trasvía, barrio de Comillas, y porque la variante es notable, quiero dároslo

a conocer, no sin notaros la particularidad de la cadencia final, muy típica en este género de canciones religiosas.

Lento

Vir - gen di - vi - no Sa - gra - rio

Tus glo - rias hoy can - ta - re - mos y en e - llas con - tem - pla -

re - mos los mis - te - rios del Ro - sa - rio.

Poseéis un modelo de canto coral, tal que el mismo Bach lo rubricaría gustoso; es el «Poderoso Jesús Nazareno», cantar conocido en toda España, aunque con variadísimas versiones. Ese aparente coral alemán tendrá su origen en los Madrigales populares del siglo de oro y me atrevo a deciros que no será extraño haya brotado de las cuerdas de nuestros famosos vihuelistas de aquella edad. El giro melódico «de cielos y tierra» es, en efecto, de puro sabor instrumental. Aunque siempre he admirado esta

bellísima melodía desde que la conocí en vuestro Cancionero, todavía hay en mí una curiosidad inmensa por recogerla de propias manos, porque verdaderamente su ritmo original es acaso de mayor transcendencia y eficacia y su modalidad aún más arcaica.

Molto moderato

Po - dé - ro - so Je - sús Na - za - re - no,
de cie - los y tie - rra Rey u - ni - ver - sal: hay un
al - ma queos tie - ne o - fen - di - do, pi - de que sus cul -
pas que - rais per - do - nar: Si - gue - me y ve - rás _____

¡Oh, si vuestros niños cantaran estas canciones sagradas, robustas como la fe de vuestros antepasados, henchidas de savia piadosa, vertida en ellas por la devoción de

muchas generaciones! ¿No habéis de llegar a cantar siquiera en el templo estas canciones tan divinas como montañesas? Los ecos de la voz de vuestros padres viven en vuestros templos sin extinguirse, esperando el día en que se fundan con los vuestros, para alabar al mismo Dios que vosotros servís, y ellos ahora gozan en premio de sus servicios. Cantar a Dios, es la manifestación más solemne del culto, y hemos de cantarle para que nos persuadamos firmemente que sabemos y queremos amarle.

Verdaderamente que estas vuestras antiguas canciones religiosas tienen un no sé qué de divino. Diríase que no anduvo desacertado aquel famoso músico de las montañas de Cataluña, el maestro Juan Brudieu, cuando en la epístola dedicatoria, en una colección de sus bellísimas obras musicales, al duque de Saboya y Príncipe del Piemonte, Carlos Manuel, 1585, asienta esta para vosotros y para mí halagüeña proposición: «Ya se ve que muchos dirán: ¿Dónde le viene al montañés tanta música? Verdad que en el monte no hay tanta cortesanía; empero, aunque todas las artes han abaxado del cielo, por ser dones de Dios, pero a la música parece que en particular privilegio le han albergado en sus propios senos según la opinión de los pitagóricos, a quien siguió también Marco Tulio, y si esto es así, parece que nos cae más de cerca el origen de la música a los que estamos retirados en el Monte...»

Lástima que Pereda no conociera esta peregrina opinión de los pitagóricos, para

que excusara a sus paisanos de que cantaran tanto, porque sin duda aquí vivimos en la Montaña y cerca del cielo donde se canta... *¡sine fine dicentes!*

II

Hemos examinado en la primera parte el primer origen probable de toda música popular y con ejemplos de vuestro cancionero montañés hemos podido apreciar el desenvolvimiento gradual del canto religioso, sirviéndonos para ello, como norma, de los documentos históricos que el folk-lore patrio posee.

Bueno será ahora que recordemos las cualidades, primero generales de todo canto popular, y luego las específicas del canto popular montañés en tanto cuanto los datos conocidos nos lo consientan.

El elemento musical único del canto popular es la melodía—dice con claridad mi buen amigo el maestro Millet, director del *Orfeoó Catalá*,—pero no por eso toda melodía, toda música homófona es *ipso facto* para el pueblo, porque estando constituida la melodía por la modalidad y por el ritmo, no todos los ritmos y modalidades son adecuados al sentido del pueblo, sino aquellos que reflejan su carácter principal: la sencillez y la ingenuidad. La sencillez en las relaciones de los sonidos y de los ritmos,

de los cantos y de las cadencias; la ingenuidad en la expresión, en la verdad y naturalidad por encima de los modismos consagrados por el arte reglamentado y sabio.» En el canto religioso la melodía llega a desplegarse magníficamente, pero el orden tonal se conserva con severo rigor y el ritmo se sostiene majestuoso con la solemnidad del que ejerce una acción sagrada ante el altar; hay movimiento, ritmo, pero el movimiento respetuoso del súbdito que se mueve ante el Rey de reyes y Señor de los señores, ante la Majestad divina. En el canto popular profano, las melodías no se despliegan de ordinario tanto; son centellas de una pasión, chispas de un requiebro, galanos dichos intencionados, amorosos suspiros; y como el canto profano está ritmado substancialmente por el amor humano y este amor no impone respetos señoriales, sino que se desata en arrebatos locos, en movimientos de danza, de ahí que el ritmo fundamental del canto popular profano, es decir, no religioso, sea el ritmo de la danza, variado en sus inflexiones, quebrado a ratos, ora lento, ora apresurado y casi siempre más simétrico que el religioso. Habéis oído un ejemplo en mi *Danza Montañesa*, «Las Cavaducas», que el señor Imaz ha interpretado al piano antes de dirigiros yo la palabra.

Además de estos caracteres generales ¿hay alguna nota distintiva en el canto montañés? ¿Se puede al punto conocer en el Folk-lore un canto montañés del que no lo sea? Preguntas son estas para cuya obvia respuesta necesito todavía más amplio

examen y cotejos, más abundancia de datos y materiales; estoy aún al principio de estas investigaciones, pero por ciertas sospechas bien fundadas os puedo asegurar, señores, afirmativamente, advirtiéndooos que cuanto más se reducen y concretan las líneas, tanto los rasgos característicos son más difíciles y a ratos imposibles de distinguir a simple vista. Sucede en este estudio lo que en las nebulosas del cielo: a primera vista sólo se distingue la gran masa: el canto árabe, el ruso, el noruego, el español, el francés. Parándonos en el francés, luego, a poco que reflexionemos, deshacemos la gran nebulosa y distinguimos innumerables astros independientes en sus fronteras, con mutuas relaciones, las cuales, a manera que se van desmenuzando, se escapan fácilmente a nuestra atención.

Lo mismo ocurre en España, donde Castilla, Cataluña, Galicia, Asturias, las Vascongadas, Andalucía, ofrecen al folk-lorista muy diversas y variadas manifestaciones de carácter étnico: pero, al fin y al cabo, las diferencias son palpables entre el canto gallego y el vasco, entre el andaluz y el catalán, etcétera.

No es así cuando se trata de las últimas diferencias del canto montañés con sus vecinos el leonés, el burgalés o el asturiano. No hablo del vasco porque en el folk-lore de esta tierra he encontrado hasta ahora muy pocos elementos vascos dignos de nota, no obstante ser estas regiones colindantes. El canto montañés, a juzgar por los datos

por mí conocidos, es substancialmente el canto castellano, el leonés y burgalés particularmente: por ese lado vinieron las aguas, aunque en ellas se mezclaron algunos afluentes caudalosos del lado de Asturias. Ese fondo y *substratum* es a mis ojos tan legítimamente castellano, que sólo los que se paran en la corteza de las cosas pueden no considerarlo como tal. Porque, en efecto, las desinencias cadenciales montañesas son algo más flexibles que las castellanas; domina, por decirlo así, en ellas, el color rubio sobre el moreno; el sentimiento aparece más jugoso, aunque no siempre sea más hondo. Estos son, por otra parte, rasgos que en el canto montañés y asturiano muchas veces se mezclan aunque no se combinan. La proximidad de las afluencias étnicas y sociales hace siempre imposible todo delicado análisis, que por otra parte no es necesario, porque aquí como en otras cosas, prefiero sentir el canto montañés que saber definirlo, y un sentimiento bien cultivado, guiado por la razón, es, en estas cosas, la mejor guarda del tesoro popular del país, como el sentimiento materno natural es la mejor defensa del hijo de sus entrañas.

¿Qué montañés, al oír en cualquier latitud el canto «María, si vas al prado», no pinta luego en su fantasía una pradera de la tierra y no ve en ella a un apuesto y enamorado mozo, que al compás de los golpes de su guadaña segadora lanza al aire las quejas de su cautivo corazón? Y notad que en el desenvolvimiento de esta canción

lindísima, se observa desde luego un efecto propiísimo de resonancia, de eco, de distancia, que no en vano se canta en las laderas de un monte y las notas tienen que salvar tal vez el valle o la cañada. El esqueleto melódico de esta canción pudiera parecer originario de una antífona del oficio eclesiástico; pero si su formación no es especialmente religiosa, los elementos que su íntimo análisis arroja son ciertamente de la época en que la tonalidad y el desarrollo melódico, estrictamente religiosos, reinaban en todas las manifestaciones del arte musical. Yo os pudiera presentar esta melodía casi con las mismas notas, cambiando tan sólo el ritmo, como una canción cualquiera de la época de los trovadores, pero no con influencia provenzal, sino netamente castellana, del siglo xiv. La montaña ha puesto en este canto su conocida cadencia adornada y sobre todo su ritmo, que, a primera vista, no es notado por todos aquellos músicos que confunden la libertad de los apoyos rítmicos con la isocronía del compás moderno. Esta libertad rítmica aparente, heredada por el canto popular del canto primitivo y, concretamente, del canto gregoriano en la mayor parte de los casos, está sujeta a leyes tan fijas como el pulso o el paso en el hombre: diríase que es la manifestación artística del ritmo de la vida y de la naturaleza, señalado por el Creador a todos los seres.

Muy lento y libremente

Ma - ri - a si vas al pra - do que
 ten - go un pe - rro ca - ne - lo cie - rra bien la
 - por - ti - lle - ra quiere entrar en tu pra - de - ra

Esa libertad rítmica de que os he hablado, es la característica de todo canto esencialmente vocal; los apoyos rítmicos se suceden en combinaciones completamente justas, según las teorías rítmicas de la antigüedad, pero esas combinaciones no son de la misma amplitud (como en el compás moderno, en el que las partes fuertes ocupan de ordinario los mismos puestos), sino que se dilatan y contraen hasta parecer libres a un desconocedor de estas intimidades del ritmo musical. La sucesión uniforme de las partes fuertes es en cambio una necesidad en el ritmo de danza, y así se guarda en aquellas canciones que de ella provienen. De este género son las tres que vais a oír seguidamente.

La titulada «Ya no va la niña por agua a la fuente» tiene el mismo carácter de antigüedad que a la precedente canción he asignado. El giro melódico ascendente con que comienza, ha arraigado especialmente en las canciones de tipo asturiano, pero los que conocemos y tratamos las antiquísimas melodías de la iglesia, estamos muy lejos de creer que esos giros son exclusivamente asturianos, como algunos folk-loristas poco documentados han afirmado alguna vez. ¿Os extrañará que os diga que ese giro parece robado al *Alleluia* que canta la iglesia el día de la Asunción de la Virgen?

Y no creáis en modo alguno que son éstas meras coincidencias; son ellas demasiado frecuentes para que puedan tenerse por casualidades: por lo menos puede suponerse que el origen de estas preciosas canciones vuestras se remonta a aquellas ya lejanas edades, y que vuestro pueblo es eminentemente tradicional, puesto que con tanta fidelidad ha guardado el sagrado depósito musical de vuestros progenitores; lo cual no es pequeño consuelo para vosotros, si pensáis que al resucitar aquellas notas, y, sobre todo, al sentirlas como vuestros mayores las sintieron, dáis el mejor y más auténtico testimonio de fidelidad a la raza y de veneración filial a los ecos que han resonado siempre en vuestras montañas seculares. Gustad ahora la ingenua y candorosa poesía de los campos, que en este cantar se siente de modo admirable.

Moderato

Ya no va la ni-ña por a-guaa la fuen - te ya no va la
Ya no va la ni-ña por a-guaal a - rro - yo ya no va la

ni - ña ya no se di - vier - te ya no se di - vierte
ni - ña ya no tie - ne no - vio ya no tie - ne novio

La canción «La ví llorando» empieza y termina por una fórmula melódica que hoy se llamaría andaluza y tal vez *flamenca*, porque, en verdad, en el *género flamenco*, y hasta en los pasacalles toreros y en los pianos de manubrio se oye sin cesar. La fórmula, sin embargo, es de elevada alcornia; es conocidísima en el repertorio gregoriano y en la canción aristocrática de los siglos xv y xvi. Esa fórmula se hizo popular en el siglo xviii, durante la época en que el carácter nacional se encarnó en la *Tona-dilla*, contrarrestando el influjo italiano personificado en la corte borbónica de España en aquel favorito cantante, el célebre Farinelli. Después, en la segunda mitad del pasado siglo, cuando absorbía todo el arte musical español el despótico reinado de la zarzuela, estos giros galanos de la canción que vais a oír, cayeron en poder de compositores po-

pulacheros y han tenido que prestar sus acentos a más de cuatro degradantes coplas, de las mil que todavía forman el vil patrimonio de nuestra decadencia moral y artística, principalmente en el teatro popular. Afortunadamente la canción montañesa se ha mantenido pura, llena de color y poesía, como la poesía naturalmente espléndida de la primavera montañesa.

Andante (*libremente*)

La ví llo-ran-do, la vi llo-ran-do y di-je: ¿por quién sus -

ten.
pi-ras? Se me ha mar-chau mia-man-te le estoy cán-tan-do la des-pe-

di-da La des-pe-di-da es cor-ta la ausen-cia es lar-ga; A-dios pren-

rit.
da que-ri-da prenda del al-ma la ví llo-ran-do _____

Estas canciones que habéis con tanta atención saboreado, y la última que al momento os presentaré, son fruto de una excursión mía a la pintoresca región de la Liébana. Huésped en Potes de la noble y distinguida familia de los Martínez Carande, donde recibí las más cariñosas demostraciones de afecto e interés, tuve la fortuna de que mi misión de folk-lorista despertara en aquella casa y en las familias todas de aquella simpática villa un entusiasmo tan activo, que cuantos se creían en posesión de alguna canción montañesa, señoritas, señoritos, caballeros, mozos y gentes de las vecinas poblaciones, fueron desfilando ante mí para comunicarme fervorosamente sus cantares; cantares que no he visto coleccionados en vuestro cancionero, y que yo he recogido como preciosas reliquias de vuestra noble alma, saturada de encantos celestiales, pues ecos del cielo son estas melodías que de vuestros labios han brotado, para consuelo vuestro y de cuantos creemos en este gran misterio del arte popular.

Puedo yo afirmar de vuestra música popular lo que aquel clarividente crítico catalán, Piferrer, afirmaba de la música montañesa catalana: «En los cantares con que el montañés hace resonar las hondonadas y las concavidades de sus ásperas cumbres, en las baladas con que nuestras madres nos conciliaron en la infancia el sueño de la inocencia, hállase aquella ternura melancólica, aquella triste alegría, aquella gravedad solemne, aquel sentimiento que enardece el corazón y humedece los ojos, bien como

si fuese eco de una vida pasada o si explanase a nuestra alma el presentimiento de una idea hasta entonces oscura; hállese aquella elevación de las notas y tránsito a la cuarta, que es como una elevación y expansión del espíritu, aquella sencillez del período, aquel cerrarlo con un mismo estribillo, aquella monotonía aparente que tanto se aviene con los grandes espacios y las grandes perspectivas de la naturaleza, y que poco a poco invade todo nuestro ser, a la manera con que la niebla subiendo del valle, lentamente todo lo cubre; aquel acabar en la tercera que, prolongado el sonido, deja la conclusión como incierta y perdida entre el susurrar de los pinos, el murmullo del viento y los rumores de la montaña... El genio poético gustó desde muy antiguo visitar nuestras comarcas, y la poesía popular, purísimo depósito de candor y sentimiento, ha esmaltado nuestras llanuras y nuestras montañas con las variadas flores que con vivo afecto de ternura y veneración hemos ido recogiendo».

Tal vez al oír estos entusiastas panegíricos de la canción popular recordaréis algunos aquellos vibrantes y acometivos párrafos que en su «Pasacalle» estampa Pereda: «Autores de mucha y muy merecida fama aseguran que *el pueblo* es UN GRAN POETA. Muchas ganas se me han pasado algunas veces de contestar a estos señores lo que, aquí donde nadie nos oye, te voy a decir en confianza.—¿De dónde proceden, preguntáis (les hubiera dicho yo, añade Pereda), esos cantares tan bellos que se oyen (muy de

tarde en tarde por cierto) en boca de los sencillos trovadores de las calles y de los bosques? De vosotros, señores míos, de vosotros, o de otros poetas como vosotros, que los han creado tan bellos en la forma como en el pensamiento; el pueblo los ha hallado después, los ha *traducido* a su lenguaje tosco y vicioso, les ha aplicado el aire que, en su sentir, mejor les cuadraba, y se los ha cantado en seguida. De modo que, en mi humilde opinión, lo único que deben esos ligeros fragmentos de bella poesía al pueblo que los manosea, es el favor de encontrarse mutilados y contrahechos a lo mejor de la vida, cuando nacieron perfectos. Y no es posible otra cosa—prosigue Pereda, cargando aún más la mano.—Désele a «ese gran poeta» que, por ende, debe sentir las bellezas del arte en todas sus manifestaciones; désele, repito, un hermoso mármol del mismo Fidias, y suponiendo que le quiera recibir por *descolorido y ordinario*, se verá cómo no tarda en colgar un cascabel del cuello de la estatua, en ponerla una cofia en la cabeza y un ramillete de siemprevivas en la mano, cuando no un refajo sobre las caderas, o en pintarle las mejillas de almazarrón y de verde las pantorrillas; y no por escarnio, no señores, sino porque cree sencillamente que así está más *maja*.

Millones de hechos como este prueban con toda evidencia que el pueblo, es decir, la masa indocta, no solamente no es capaz de crear nada bello, pero ni aun de conservarlo... ni siquiera de distinguirlo.»

Esta es, señores, la opinión respetabilísima de vuestro gran Pereda: opinión que, bien explicada, tiene un fondo de verdad indiscutible, y coincide con lo que desde un principio os he afirmado: que la masa colectiva popular no es en modo alguno creadora; pero no puedo seguir en sus pesimismo estéticos a vuestro gran novelista, cuando sostiene con terrible convicción que el pueblo no conserva lo bello, ni sabe distinguirlo. Señores, yo no sé si la música tiene en el corazón del pueblo privilegios que las otras artes bellas no tienen: lo que yo sé es que el pueblo conserva fidelísimamente los bellos rasgos de la canción popular, y notad que cuando hablo del pueblo, hablo de ese pueblo sano, moral, de pura raza, no degradado ni envilecido por los torpes miasmas que envuelven a esa parte del pueblo esclava del despotismo, del vicio y de la incredulidad. Ese pueblo envilecido no es capaz de cantar esas bellas canciones populares; ese pueblo brutal, no canta, sino da rugidos, porque no es capaz de sentir las delicadas inflexiones del casto amor y de la tranquila conciencia de los pueblos sencillos, que respiran las balsámicas auras de los campos. Este pueblo patriarcal podrá tal vez cometer los mayores atentados contra la estética de la pintura, de la escultura, de la literatura; pero, por una disposición providencial, acaso porque la música es la más espiritual de las bellas artes, lo cierto es que ese pueblo ha sido y es el arca santa y el sagrado depósito de la sublime estética del canto popular: que si no fuera por su

instinto de conservación y por sus sentimientos íntimos de belleza, ¿qué hubiera sido de ese canto popular que tan dulces encantos produce en nuestras almas, ese canto que el pueblo ha conservado a través de los siglos con una fidelidad comparable a su fe religiosa?

Por algo, señores, los grandes investigadores de la belleza musical andan, como los grandes investigadores de la ciencia, alrededor de dos infinitos asombros. Los hombres de ciencia, entre los asombros astronómicos de lo infinitamente grande y las maravillas de lo infinitamente pequeño; y los hombres de la belleza musical, entre los asombros de las grandes creaciones del genio y las maravillas de esas pequeñas creaciones del canto popular, que, como recuerda muy bien un insigne vulgarizador científico y dramaturgo nuestro, esta pequeña creación no es acaso más que el *gigante* que, para embromarnos, se disfraza de *enano*.

¡Mirad ahora si no es un gigantesco modelo de expresión íntima y cordial este pequeño poema de amor: «Dónde vas, amor mío», que ahora vais a oír! Esas notas que brotan como unas lágrimas producidas por el desdén o por la inseguridad de una suspirada felicidad, diríase que son eco de las antífonas del oficio de difuntos; en ellas encuentro yo al menos la célula engendradora de esta lindísima canción montañesa.

Andantino

Dón-de vas a - mor mí - o pa - lo - ma mí - a

con dis - cul - pa de la - var voy a la rí - a,

con dis - cul - pa del a - gua ver - te que - rí - a

III

El canto popular, que ha aparecido siempre ante los artistas como una condensada y profunda fórmula del sentimiento de un pueblo, ha sido acogido con inmenso cariño desde los principios mismos de la polifonía musical. Ya os he indicado cómo en los siglos xv y xvi aparece en las composiciones vocales e instrumentales de los grandes clásicos de todas las naciones. En los clásicos de la sonata y de la sinfonía, que todos vosotros conocéis por vuestros conciertos, habréis notado con frecuencia la

ingerencia saludable del elemento popular; pero las grandes escuelas nacionalistas de música, es decir, las escuelas basadas en el trabajo temático del canto popular, han florecido en nuestros días y ahí las tenéis ya triunfantes en Rusia con Balakirew, César Cui, Borodine, Rimsky-Korsakow, Moussorgsky; en Bohemia con Smetana, Dvořák, Fibich; en la Escandinavia con Grieg y Svendsen; en nuestra España ¿quién no conoce los esfuerzos de Pedrell, Albéniz, Granados, Turina, Pérez Casas, Villar, Lambert, Azkue, Guridi, Usandizaga, etc., para elevar a un supremo ideal artístico los acentos de nuestra Musa popular, la más fecunda y variada sin duda de todas las naciones?

Y lo que las escuelas catalanas, andaluzas, castellanas y vascas han hecho en estos últimos años, ¿por qué no ha de ser imitado por los montañeses, que tan vivo como ellas mantienen el sentimiento regional y poseen como pocas regiones un tesoro inagotable de cantos verdaderamente característicos? El tesoro ciertamente está en vuestro poder. Os hacen falta artistas que de él se apoderen, y los artistas, señores, los debéis formar, como los ha formado Cataluña y el país vasco: o bien creando en la capital una Academia digna de sus bellezas, o bien enviando al extranjero, con pensiones bien seleccionadas, a aquellos ingenios que en día no lejano os podrán decir en el lenguaje de los sonidos lo que Pereda, Escalante y los Menéndez y Pelayo os han revelado en el lenguaje literario. A esta manifestación de arte tiene derecho un pueblo

como el vuestro, que posee su literatura, su arte popular como pocos pueblos de nuestra patria, y si de esta manifestación artística que hoy presenciamos, brota en vuestro corazón un sentimiento generoso, un arranque poderoso, que sea el complemento de estas cultísimas fiestas artísticas que con vuestra nunca bastante ponderada Sociedad Filarmónica promovéis, yo os anuncio, para un porvenir no lejano, días de gloria deslumbradora. El arte elevado, el arte musical digno del nombre sagrado de arte, es, señores, la flor más pura del espíritu, es el arte que ha florecido siempre al calor de los grandes ideales del fervor religioso, y por eso la Iglesia católica es madre de todas las bellas artes, y por eso los grandes genios de la música, en la cumbre de sus creaciones portentosas, después de cantar lo humano, sintieron la necesidad de subir a regiones superiores para sorprender el secreto musical de las celestes moradas. Un eco de aquella divina música es ese canto venerando y tradicional que en vuestras montañas se ha conservado. Apoyados en él, vuestros artistas podrán levantarse sobre los picos más erguidos de vuestras cordilleras y Europa los admirará y aplaudirá como celebridades de España y de la Montaña.

Que estas dos ideas de la Patria grande y de la Patria chica no pugnan entre sí, antes son la cabeza y el corazón del sentimiento de nuestra raza. No temáis, pues, que al fomentar el amor a la tierruca caigáis en ese peligroso cisma nacional, que un mal

entendido amor a la región ha fomentado a ratos. Schumann dijo al leer un día las obras de Chopín: «Si el poderoso autócrata del Norte supiese qué peligroso enemigo le amenaza en las obras de Chopín, en las melodías tan sencillas de sus mazurcas, prohibiría sin contemplaciones su música; porque en las obras de Chopín, una montaña de flores oculta cañones de grueso calibre».

Pero si esto ha de temerse en un pueblo oprimido, no puede suponerse en un pueblo por cuyas arterias corre vigorosa la vida que brota del corazón de la madre patria.

Señores, antes de acabar, tengo que haceros una sincera confesión aprovechando la solemnidad de estos momentos. Al destinarme la providencia divina para mi vida un delicioso rincón de este paraíso montañés, no he olvidado los cantos que de niño aprendí en las montañas de mi tierra; pero me he sentido atraído por el encantador eco de vuestras canciones y me he dejado en hora buena sugestionar por ellas. Ahí os ofrezco el modesto, pero piadoso obsequio de mi amor artístico en las obras que os he presentado hasta ahora y particularmente en los dos pequeños poemas corales que luego escucharéis. (1) El amor es grande; mas temo que el arte no corresponda a la

(1) *La Montaña*, coro a seis voces sobre dos temas montañeses, y *La Canción del Carretero*, pequeño poema coral a seis voces sobre la conocida canción «Arre, buey», dirigidas por el autor después de la conferencia.

grandeza severa e imponente que es el sello de vuestra raza. Vosotros, que os sentís, apreciaréis si os he sentido y si he sacado algún provecho de la cordial hospitalidad que me habéis concedido. Ella me ha obligado a poner a vuestro servicio el pequeño caudal que en mi atareada vida de artista al servicio de la religión y de la patria he adquirido. De hoy más seré también un servidor de vuestro gran arte popular, ya que siempre he sido un admirador de vuestra literatura y de los peregrinos ingenios que en esta tierra han germinado.

Termino, señores, agradeciéndoo de todo corazón la exquisita y benévola atención que habéis prestado a estas mis demasiado condensadas disquisiciones folklóricas.

Pero antes permitidme que envíe el más cariñoso testimonio de gratitud al sabio y prudente Pastor de esta diócesis, que con su bendición paternal me ha animado a echar sobre mis hombros la delicada misión que vuestra dignísima Junta de la Sociedad Filarmónica me confió, mal informada de mi aptitud para salir airoso de esta aventura, de la que vosotros habéis sido las víctimas y yo el verdugo. Para las atenciones que los miembros todos de la Junta y en especial su amabilísimo Presidente han guardado conmigo, yo no tengo más que un corazón reconocido, confortado ya por las gracias de vuestra imponderable benevolencia.

Debo también tributar un himno sonoro de alabanzas al encantador coro que tengo el honor de dirigir. Vosotros no podéis admirar como yo he admirado estos días su abnegación sin límites, su diligencia y su docilidad prodigiosa; pero apreciaréis seguramente el fruto de sus sacrificios. Las distinguidas y nobles señoritas que forman el coro de ruiseñores de este conjunto vocal improvisado por el amor al arte montañés, los señores que cimentan e integran este monumento coral, en el que la aristocracia de la religión, de la sangre y del trabajo se ha hermanado con vínculos de familia inquebrantables, todo esto me dice con voz muy alta, que entre vosotros es ley natural el culto de lo bello, lo cual me permite suponer que igualmente lo es de lo bueno y de lo verdadero. Donde esta trinidad adorable reina, la perfección se consuma: el verdadero progreso se ha realizado; la tierra, valle de lágrimas, es un paraíso. En este paraíso me encuentro yo, merced a la entrada que me habéis franqueado. Poned en su puerta un ángel que con su flamígera espada ahuyente a las falaces serpientes y nos impida salir de él... y creedme que seremos en este mundo muy felices.

He dicho.

A. M. D. G.

OBRAS DEL PADRE OTAÑO

LAS CAVADUCAS, danza montañesa para piano.

LA MONTAÑA, coro a seis voces mixtas sobre dos temas populares de la Montaña.

CANCIÓN DEL CARRETERO, pequeño poema coral para coro de seis voces mixtas sobre lo melodía «Arre, buey!»

Están editándose otras varias obras, todas ellas inspiradas en motivos populares montañeses.

UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA (ANTES CASA DOTESIO)
EDITORES * MÚSICA, PIANOS E INSTRUMENTOS
WAD-RAS, 7-SANTANDER

MADRID: CARRERA DE SAN JERÓNIMO, 34
BILBAO: CRUZ, 6 * BARCELONA: PUERTA DEL ÁNGEL, 1 Y 3
VALENCIA: PERIS Y VALERO, 15
VALLADOLID: SANTIAGO, 53 * PARÍS: RUE VIVIENNE, 21

Tous droits de reproduction, de traduction et d'arran-
gements réservés pour tous pays, y compris la Suède,
la Norvège et le Danemark.

Copyright by Unión Musical Española 1915.
