

## CONFERENCIA-AUDICIÓN <sup>(1)</sup>

SOBRE

# FOLKLORE MUSICAL HISPANO

- I Orientaciones sobre el Folklore musical. El criterio etnográfico en la clasificación.
- II Las *Cantigas* de Alfonso el Sabio.
- III Las influencias del *Romance* en el canto popular hispano.

por el

**MTRO. D. FELIPE PEDRELL**

Ex-profesor de Historia y Estética de la Música  
en el Conservatorio de Música y en los Estudios  
Superiores del Ateneo de Madrid.

No entra en mis intenciones daros una conferencia, revestida de todas las galas académicas del caso, ni siquiera una conversación, sino una sencilla charla de orientaciones sobre folklore musical. Y puesto que se trata de orientaciones, no veais en lo que hable de mí un repique autobiográfico, sino el ejemplo vivo de *un caso*, digno, quizá, de escarmiento mejor que de loores, lo cual no sucederá con vosotros, porque se posee ya un terreno roturado desde el cual habreis de descubrir nuevos horizontes. Veo representadas aquí por vuestras personas, ideas de arte que me han sido y me son gratisimas, tanto, que hasta creo que los tiempos han entrado en sazón : tan nuevas cosas veo : vuestra presencia las confirma.

(1) Celebrada el día 10 de febrero del presente año. Los ejemplos musicales fueron cantados por la Srta. Concepción Badía, acompañada al piano por don Federico Longás. El texto de la conferencia fué recogido por don Luis Camós y Cabruja, discípulo del Mtro. Pedrell y alumno de la Cátedra de Ética.

Antes de entrar en materia necesito exponer algunas ideas de *folklore*, y ante todo quiero contaros cómo me aficioné yo a esta clase de trabajo.

Soy hijo espiritual de la vieja catedral de Tortosa, mi patria. Podría señalaros en el coro y frente al órgano el atrilejo que despertó mis primeras aficiones musicales, que se robustecieron, prontamente, con las enseñanzas, puramente prácticas, de niño cantor, ceñidas casi exclusivamente a formar un buen lector de música, toda la que se necesitaba para repentizar el repertorio variadisimo de un magisterio. Cuando adquirí la práctica de buen solfista, las enseñanzas fueron variadísimas y de materias que tenían poco que ver con la música.

Era mi maestro un hombre sumamente ordenado y metódico. Cada mañana después de tomar su frugal desayuno pasaban indefectiblemente por sus ojos algunas páginas de *Las Reflexiones de la Naturaleza*, de Sturm, algún capítulo de una obra filosófica recién aparecida, el fragmento de una novelita de Fernán Caballero, en boga, algún cuento de color de rosa, de Trueba, sin olvidar las últimas noticias del *Diario de Barcelona*. Todo esto pasaba a mi alma juvenil cuando por la tarde emprendíamos nuestro paseo cotidiano por el campo. Estas lecciones de cosas fueron mi primera y sólida enseñanza.

Una vez en la clase de música le oí hablar de dictado musical. Preguntón y curioso como yo era le interpele enseguida ¿qué era el tal dictado? Satisfizo mi curiosidad explicándome en qué consistía dicha provechosa práctica. Me apliqué de tal modo a ella, que me entró el deseo de continuarla fuera de la clase y a este objeto pregunté de nuevo a mi maestro cómo y cuándo me sería posible hacerlo. Él me indicó un sin fin de circunstancias y ocasiones en que me sería dable ejer-

citarme en aquella práctica, y en efecto, desde entonces copiaba los aires marciales que oía tocar en la banda militar; copiaba los romances que cantaban los ciegos que imploraban limosna, y, especialmente, copiaba en mi casa las dulces y sencillas melodías que entonaba mi santa madre cuando mecia a mis hermanitos. Seguí aprovechando la práctica, pero sin orientación, hasta tiempos más adelante en que descubrí algo que suscitó en mí, una serie de consideraciones y problemas cuya dificultad fui venciendo poco a poco. Pensé extenderme en este estudio, y para ello puse a contribución a parientes, amigos, etc., y de este modo fui llenando carteras de documentación folklórica que afortunadamente conservo.

Aquí teneis explicado cómo me aficioné al folklore y cómo *per accidens* fui folklorista.

Lo primero que reparé y descubrí, fué la práctica constante de elegir un tema popular en la técnica española, desde Juan de la Encina, que permanece siempre latente hasta nuestros días, aunque algunas veces ofuscada por invasiones exóticas.

No me detendré en esto, pues es cuestión de técnica. Sólo diré que fué para mí una verdadera revelación el encontrar en las canciones un elemento armónico, que era el ambiente originario de las mismas melodías, de cuyo ambiente armónico nada presentía el pueblo. Esto me permitió hacer un estudio comparativo entre las diversas canciones, del que nació un intento de clasificación. Todo esto dejó consignado en un capítulo de mi «Cancionero Musical Popular Español», del cual, a guisa de mayor ilustración, voy a leeros algunos fragmentos. — «La revista *Internationalen Musik-Gesellschaft*, de Berlín, abrió ha algún tiempo un concurso para premiar al autor de la mejor monografía sobre este punto concreto: «¿Cuál es

el mejor método para clasificar el repertorio de las melodías populares, según su constitución melódica?»

«Llamado a informar, invitado por mis dignos compañeros de Jurado el doctor Oscar Fleischer (Berlín), el musicógrafo Florimondo Van Duyse (Gante), y Monsieur Julien Tiersot, distinguidísimo y muy conocido como *folklorista* francés, expuse mi opinión, poco más o menos en los términos que verá el lector, interesado como está, sin ningún género de duda, en el conocimiento de los progresos que se realizan en el campo de esta ciencia del *saber* y *sentir* popular»...

...«Y con esto pude dar por terminado mi cometido, si no me hubiese atrevido a someter a mis colegas de información, y ahora al público y a la crítica en general, algunas observaciones referentes al punto que en el concurso se debatía en primer término.»

«Helas aquí :

«El postulado del tema expuesto en el concurso, se resuelve *a priori* y en un sentido determinado, esto es, en el de «clasificar los cantos populares conforme a su constitución melódica.»

«¿Es este el único sentido en que debe resolverse el problema de la clasificación?»

«Hay más todavía : ¿ha de ser internacional o particular a cada nación esta clasificación?»

«Si, como entiendo, es a lo primero a lo que se atiende, conviene tener, desde luego, a mano todo el caudal de documentación necesario para establecer por confrontación, como garantía principal de acierto, dicha clasificación.»

«¿Cómo se obtendrá dicho trabajo previo?»

«Reuniendo la mayor documentación posible que den de sí las grandes divisiones etnográficas que para el caso se establecerán, no por divisiones político-geográficas arbitrarias de nacionalidades constituidas

# CONFERENCIA-AUDICIÓN <sup>(1)</sup>

SOBRE

## FOLKLORE MUSICAL HISPANO

- I Orientaciones sobre el Folklore musical. El criterio etnográfico en la clasificación.
- II Las *Cantigas* de Alfonso el Sabio.
- III Las influencias del *Romance* en el canto popular hispano.

por el

**Mtro. D. FELIPE PEDRELL**

Ex-profesor de Historia y Estética de la Música  
en el Conservatorio de Música y en los Estudios  
Superiores del Ateneo de Madrid.

No entra en mis intenciones daros una conferencia, revestida de todas las galas académicas del caso, ni siquiera una conversación, sino una sencilla charla de orientaciones sobre folklore musical. Y puesto que se trata de orientaciones, no veais en lo que hable de mí un repique autobiográfico, sino el ejemplo vivo de *un caso*, digno, quizá, de escarmiento mejor que de loores, lo cual no sucederá con vosotros, porque se posee ya un terreno roturado desde el cual habreis de descubrir nuevos horizontes. Veo representadas aquí por vuestras personas, ideas de arte que me han sido y me son gratisimas, tanto, que hasta creo que los tiempos han entrado en sazón : tan nuevas cosas veo : vuestra presencia las confirma.

(1) Celebrada el día 10 de febrero del presente año. Los ejemplos musicales fueron cantados por la Srta. Concepción Badía, acompañada al piano por don Federico Longás. El texto de la conferencia fué recogido por don Luis Camós y Cabruja, discípulo del Mtro. Pedrell y alumno de la Cátedra de Ética.

Antes de entrar en materia necesito exponer algunas ideas de *folklore*, y ante todo quiero contaros cómo me aficioné yo a esta clase de trabajo.

Soy hijo espiritual de la vieja catedral de Tortosa, mi patria. Podría señalaros en el coro y frente al órgano el atrilejo que despertó mis primeras aficiones musicales, que se robustecieron, prontamente, con las enseñanzas, puramente prácticas, de niño cantor, ceñidas casi exclusivamente a formar un buen lector de música, toda la que se necesitaba para repentizar el repertorio variadisimo de un magisterio. Cuando adquirí la práctica de buen solfista, las enseñanzas fueron variadísimas y de materias que tenían poco que ver con la música.

Era mi maestro un hombre sumamente ordenado y metódico. Cada mañana después de tomar su frugal desayuno pasaban indefectiblemente por sus ojos algunas páginas de *Las Reflexiones de la Naturaleza*, de Sturm, algún capítulo de una obra filosófica recién aparecida, el fragmento de una novelita de Fernán Caballero, en boga, algún cuento de color de rosa, de Trueba, sin olvidar las últimas noticias del *Diario de Barcelona*. Todo esto pasaba a mi alma juvenil cuando por la tarde emprendíamos nuestro paseo cotidiano por el campo. Estas lecciones de cosas fueron mi primera y sólida enseñanza.

Una vez en la clase de música le oí hablar de dictado musical. Preguntón y curioso como yo era le interpele enseguida ¿qué era el tal dictado? Satisfizo mi curiosidad explicándome en qué consistía dicha provechosa práctica. Me apliqué de tal modo a ella, que me entró el deseo de continuarla fuera de la clase y a este objeto pregunté de nuevo a mi maestro cómo y cuándo me sería posible hacerlo. Él me indicó un sin fin de circunstancias y ocasiones en que me sería dable ejer-

citarme en aquella práctica, y en efecto, desde entonces copiaba los aires marciales que oía tocar en la banda militar; copiaba los romances que cantaban los ciegos que imploraban limosna, y, especialmente, copiaba en mi casa las dulces y sencillas melodías que entonaba mi santa madre cuando mecia a mis hermanitos. Seguí aprovechando la práctica, pero sin orientación, hasta tiempos más adelante en que descubrí algo que suscitó en mí, una serie de consideraciones y problemas cuya dificultad fui venciendo poco a poco. Pensé extenderme en este estudio, y para ello puse a contribución a parientes, amigos, etc., y de este modo fui llenando carteras de documentación folklórica que afortunadamente conservo.

Aquí teneis explicado cómo me aficioné al folklore y cómo *per accidens* fui folklorista.

Lo primero que reparé y descubrí, fué la práctica constante de elegir un tema popular en la técnica española, desde Juan de la Encina, que permanece siempre latente hasta nuestros días, aunque algunas veces ofuscada por invasiones exóticas.

No me detendré en esto, pues es cuestión de técnica. Sólo diré que fué para mí una verdadera revelación el encontrar en las canciones un elemento armónico, que era el ambiente originario de las mismas melodías, de cuyo ambiente armónico nada presentía el pueblo. Esto me permitió hacer un estudio comparativo entre las diversas canciones, del que nació un intento de clasificación. Todo esto dejó consignado en un capítulo de mi «Cancionero Musical Popular Español», del cual, a guisa de mayor ilustración, voy a leeros algunos fragmentos. — «La revista *Internationalen Musik-Gesellschaft*, de Berlín, abrió ha algún tiempo un concurso para premiar al autor de la mejor monografía sobre este punto concreto: «¿Cuál es

el mejor método para clasificar el repertorio de las melodías populares, según su constitución melódica?»

«Llamado a informar, invitado por mis dignos compañeros de Jurado el doctor Oscar Fleischer (Berlín), el musicógrafo Florimondo Van Duyse (Gante), y Monsieur Julien Tiersot, distinguidísimo y muy conocido como *folklorista* francés, expuse mi opinión, poco más o menos en los términos que verá el lector, interesado como está, sin ningún género de duda, en el conocimiento de los progresos que se realizan en el campo de esta ciencia del *saber* y *sentir* popular»...

...«Y con esto pude dar por terminado mi cometido, si no me hubiese atrevido a someter a mis colegas de información, y ahora al público y a la crítica en general, algunas observaciones referentes al punto que en el concurso se debatía en primer término.»

«Helas aquí :

«El postulado del tema expuesto en el concurso, se resuelve *a priori* y en un sentido determinado, esto es, en el de «clasificar los cantos populares conforme a su constitución melódica.»

«¿Es este el único sentido en que debe resolverse el problema de la clasificación?»

«Hay más todavía : ¿ha de ser internacional o particular a cada nación esta clasificación?»

«Si, como entiendo, es a lo primero a lo que se atiende, conviene tener, desde luego, a mano todo el caudal de documentación necesario para establecer por confrontación, como garantía principal de acierto, dicha clasificación.»

«¿Cómo se obtendrá dicho trabajo previo?»

«Reuniendo la mayor documentación posible que den de sí las grandes divisiones etnográficas que para el caso se establecerán, no por divisiones político-geográficas arbitrarias de nacionalidades constituidas

por fronteras convencionales, sino por divisiones imborrables de raza (latina, eslava, asiática, etc.)»

«Reunido *todo* el cuerpo de documentación, ¿cómo debería procederse para clasificarlo científica y sistemáticamente?»

«Esta es la parte compleja de la cuestión.»

«Bueno es recordar en este proceso a uno de nuestros literatos que mejor han ahondado en el *folklore* español. <sup>(1)</sup> «Puestos a hallar — decía — una coordinación y clasificación medianamente anotada, podría salirse del paso entendiendo que, dado el estado en que se encuentra este género de estudios, cualesquiera clasificación es buena, porque no son ya motivos puramente literarios y estéticos los que inducen a este género de estudios, sino que en él hallan motivo de profundas investigaciones tanto el literato y el músico como el psicólogo, tanto el estético como el historiador, tanto el filólogo como el que aspira a conocer la biología y desenvolvimiento de la civilización y del espíritu humano. Bajo este criterio, acaso equivocado, pero amplísimo, no hay duda — añadía — que entra por poco la mayor o menor perfección del plan taxonómico.»

«Tenemos, pues, aquí una base de subclasificaciones parciales dentro de la clasificación general por grandes agrupaciones etnográficas, que se refieren a la literatura y a la estética, a la psicología y a la historia, a la filología y a la biología. ¿Cuál será, según esto, la base de subclasificación popular? ¿Únicamente, acaso, la que se establezca sobre su constitución melódica?»

«Me atreveré a argüir que esta clasificación no bastará. En la canción popular ha de concederse gran

(1) *Demófilo*, seudónimo de D. Antonio Machado y Álvarez.

por fronteras convencionales, sino por divisiones imborrables de raza (latina, eslava, asiática, etc.)»

«Reunido *todo* el cuerpo de documentación, ¿cómo debería procederse para clasificarlo científica y sistemáticamente?»

«Esta es la parte compleja de la cuestión.»

«Bueno es recordar en este proceso a uno de nuestros literatos que mejor han ahondado en el *folklore* español. <sup>(1)</sup> «Puestos a hallar — decía — una coordinación y clasificación medianamente anotada, podría salirse del paso entendiendo que, dado el estado en que se encuentra este género de estudios, cualesquiera clasificación es buena, porque no son ya motivos puramente literarios y estéticos los que inducen a este género de estudios, sino que en él hallan motivo de profundas investigaciones tanto el literato y el músico como el psicólogo, tanto el estético como el historiador, tanto el filólogo como el que aspira a conocer la biología y desenvolvimiento de la civilización y del espíritu humano. Bajo este criterio, acaso equivocado, pero amplísimo, no hay duda — añadía — que entra por poco la mayor o menor perfección del plan taxonómico.»

«Tenemos, pues, aquí una base de subclasificaciones parciales dentro de la clasificación general por grandes agrupaciones etnográficas, que se refieren a la literatura y a la estética, a la psicología y a la historia, a la filología y a la biología. ¿Cuál será, según esto, la base de subclasificación popular? ¿Únicamente, acaso, la que se establezca sobre su constitución melódica?»

«Me atreveré a argüir que esta clasificación no bastará. En la canción popular ha de concederse gran

(1) *Demófilo*, seudónimo de D. Antonio Machado y Álvarez.

importancia al elemento armónico, engendrador, quizá, del melódico, por claras vislumbres o intuiciones que han constituido el verdadero arte musical contemporáneo, cuando el artista, después de largos tanteos y experiencias sin cuenta, logró hallar en los distintos sonidos de la cantilena una coligación de relaciones simultáneas por descomposición de los acordes, que el pueblo, artista inconsciente, sólo había entrevisto por coligaciones sucedáneas unidas entre sí por vínculos imperceptibles que, por ocultos y para reducirlos a una forma cabal y artística, escapaban a su intuición.»

«No puede ponerse en duda el hecho de que los elementos de la melodía están íntimamente relacionados con los sonidos principales que han formado su esquema tonal, y que estos sonidos principales son los que han ofrecido a la técnica musical las fórmulas armónicas precisas de sus primordiales movimientos dinámicos (cadencias), dirigidos a un centro estético de reposo.»

«La teoría de que la música existe en el hombre como principio armónico inconsciente más bien que como elemento melódico, ha de facilitar, pues, grandemente, la clasificación de la canción popular internacional que se solicita, y ha de influir, no menos poderosamente, en la exacta comprensión del concepto histórico en que han debido realizarse las evoluciones de la música, cuando se atiende, más que a los hechos visibles (externos), sobre los cuales se ha fundado arbitrariamente dicho concepto, a los invisibles (internos) que los han promovido, uno de ellos la influencia capital de la canción y la danza popular, no sólo en la creación de *todas* las formas de arte moderno, que de la canción y de la danza provienen todas, sino en el empleo técnico del material sonoro por simultanei-

dades melódicas, que contenían en sí, como en germen, el principio ineludible de aquel desdoblamiento.»

«La teoría podrá ser todo lo revolucionaria que se quiera, y lo es, en efecto, pero de mí sé decir por observación particular, que el estudio de la canción popular española me ha revelado que toda nuestra documentación musical anónima puede encuadrarse, y se encuadra perfectamente, dentro de las fórmulas preexistentes armónicas *a priori*, que por típicas y tradicionales pueden considerarse como constitutivas de un ambiente armónico propio, cuando tan perfectamente se han prestado *a posteriori*, a dejarse encuadrar, sin violencias, en aquellas fórmulas armónicas nativas.»

«¿Puede comprobarse, acaso, este hecho en el *folklore* musical de otros países.»

«Yo creo que sí.»

«Sin embargo, los doctos en esta materia lo dirán.»

«Tienen la palabra.»

Expongo en el *Cancionero* de referencia, amén de otras averiguaciones, cuales son los elementos que más abundan en la canción española: a qué división etnográfica pertenecen nuestras canciones populares: y en suma, que no es posible que ningún arte, como la música, se componga de dos elementos tan diversos, y, a la vez, tan unidos, que tienden a fundirse uno en otro y a compenetrarse estrechamente. Y no es de extrañar que de la compenetración de la melodía y la armonía se haya pretendido sentar que es la esencia y el alma misma de la música. Tanto es así, que se ha afirmado que por la supremacía de la una o de la otra pueden deducirse los periodos de la misma música.

Dicho todo lo que precede puedo dar ya por terminados estos preliminares y pasar al tema que nos

ocupa : *Las Cantigas de Alfonso el Sabio y El Romancero*.

Siempre he sentido una especial inclinación y simpatía por la figura del rey trovador Alfonso X *el Sabio*, y en un reciente artículo que publiqué en la revista *Summa*, de Madrid, el cual me permitiré leeros, hablaba de dos profesores músicos de antaño : el Rey Sabio y el Arcipreste de Hita. Hed ahí el artículo :

«El fecundo principio de la homofonía desdoblándose en la polifonía, señalado por San Isidoro en sus *Etimologías*, empeñó a los antiquísimos didácticos del arte musical en una laboriosa serie de trabajos múltiples desde el siglo X, en que empiezan a servirse de la notación con letras latinas. Las tentativas de Hucvaldo en hecho de notación inspiran a Guido d'Arezzo la idea de la *línea*. Los méritos del monje benedictino (995-1050) son principalmente dos : como inventor y fundador del método de solmisación, y como fundador, asimismo, de nuestra notación actual.

La música *ficta* o *falsa* aceleró su importancia desde que los músicos prácticos se empeñaron en domar las rudezas primitivas de las tentativas ineludibles en el campo de la polifonía. Aparecen en Occidente los primeros signos de duración de sonidos (XI-XII) conjuntamente con los principios del *Discantus*. A poco, comienza la esplendente floración de la música contrapuntista de los siglos XII al XVI, precisamente cuando llegan los músicos prácticos, los músicos profesionales que diríamos hoy, los que inquietan, se atreven y tienen osadías para crear. Las obras de los *músicos prácticos*, un rey trovador, y un maestro, como le llamaríamos hoy, nos dan buena cuenta de lo que hacían en nuestro suelo nuestros tales *músicos prácticos*, que siempre han sido los creadores.

«Alfonso X, *el Sabio*, (1252-1254), el llamado rey

# CONFERENCIA-AUDICIÓN <sup>(1)</sup>

SOBRE

## FOLKLORE MUSICAL HISPANO

- I Orientaciones sobre el Folklore musical. El criterio etnográfico en la clasificación.
- II Las *Cantigas* de Alfonso el Sabio.
- III Las influencias del *Romance* en el canto popular hispano.

por el

**Mtro. D. FELIPE PEDRELL**

Ex-profesor de Historia y Estética de la Música  
en el Conservatorio de Música y en los Estudios  
Superiores del Ateneo de Madrid.

No entra en mis intenciones daros una conferencia, revestida de todas las galas académicas del caso, ni siquiera una conversación, sino una sencilla charla de orientaciones sobre folklore musical. Y puesto que se trata de orientaciones, no veais en lo que hable de mí un repique autobiográfico, sino el ejemplo vivo de *un caso*, digno, quizá, de escarmiento mejor que de loores, lo cual no sucederá con vosotros, porque se posee ya un terreno roturado desde el cual habreis de descubrir nuevos horizontes. Veo representadas aquí por vuestras personas, ideas de arte que me han sido y me son gratisimas, tanto, que hasta creo que los tiempos han entrado en sazón : tan nuevas cosas veo : vuestra presencia las confirma.

(1) Celebrada el día 10 de febrero del presente año. Los ejemplos musicales fueron cantados por la Srta. Concepción Badía, acompañada al piano por don Federico Longás. El texto de la conferencia fué recogido por don Luis Camós y Cabruja, discípulo del Mtro. Pedrell y alumno de la Cátedra de Ética.

Antes de entrar en materia necesito exponer algunas ideas de *folklore*, y ante todo quiero contaros cómo me aficioné yo a esta clase de trabajo.

Soy hijo espiritual de la vieja catedral de Tortosa, mi patria. Podría señalaros en el coro y frente al órgano el atrilejo que despertó mis primeras aficiones musicales, que se robustecieron, prontamente, con las enseñanzas, puramente prácticas, de niño cantor, ceñidas casi exclusivamente a formar un buen lector de música, toda la que se necesitaba para repentizar el repertorio variadisimo de un magisterio. Cuando adquirí la práctica de buen solfista, las enseñanzas fueron variadísimas y de materias que tenían poco que ver con la música.

Era mi maestro un hombre sumamente ordenado y metódico. Cada mañana después de tomar su frugal desayuno pasaban indefectiblemente por sus ojos algunas páginas de *Las Reflexiones de la Naturaleza*, de Sturm, algún capítulo de una obra filosófica recién aparecida, el fragmento de una novelita de Fernán Caballero, en boga, algún cuento de color de rosa, de Trueba, sin olvidar las últimas noticias del *Diario de Barcelona*. Todo esto pasaba a mi alma juvenil cuando por la tarde emprendíamos nuestro paseo cotidiano por el campo. Estas lecciones de cosas fueron mi primera y sólida enseñanza.

Una vez en la clase de música le oí hablar de dictado musical. Preguntón y curioso como yo era le interpele enseguida ¿qué era el tal dictado? Satisfizo mi curiosidad explicándome en qué consistía dicha provechosa práctica. Me apliqué de tal modo a ella, que me entró el deseo de continuarla fuera de la clase y a este objeto pregunté de nuevo a mi maestro cómo y cuándo me sería posible hacerlo. Él me indicó un sin fin de circunstancias y ocasiones en que me sería dable ejer-

citarme en aquella práctica, y en efecto, desde entonces copiaba los aires marciales que oía tocar en la banda militar; copiaba los romances que cantaban los ciegos que imploraban limosna, y, especialmente, copiaba en mi casa las dulces y sencillas melodías que entonaba mi santa madre cuando mecia a mis hermanitos. Seguí aprovechando la práctica, pero sin orientación, hasta tiempos más adelante en que descubrí algo que suscitó en mí, una serie de consideraciones y problemas cuya dificultad fui venciendo poco a poco. Pensé extenderme en este estudio, y para ello puse a contribución a parientes, amigos, etc., y de este modo fui llenando carteras de documentación folklórica que afortunadamente conservo.

Aquí teneis explicado cómo me aficioné al folklore y cómo *per accidens* fui folklorista.

Lo primero que reparé y descubrí, fué la práctica constante de elegir un tema popular en la técnica española, desde Juan de la Encina, que permanece siempre latente hasta nuestros días, aunque algunas veces ofuscada por invasiones exóticas.

No me detendré en esto, pues es cuestión de técnica. Sólo diré que fué para mí una verdadera revelación el encontrar en las canciones un elemento armónico, que era el ambiente originario de las mismas melodías, de cuyo ambiente armónico nada presentía el pueblo. Esto me permitió hacer un estudio comparativo entre las diversas canciones, del que nació un intento de clasificación. Todo esto dejó consignado en un capítulo de mi «Cancionero Musical Popular Español», del cual, a guisa de mayor ilustración, voy a leeros algunos fragmentos. — «La revista *Internationalen Musik-Gesellschaft*, de Berlín, abrió ha algún tiempo un concurso para premiar al autor de la mejor monografía sobre este punto concreto: «¿Cuál es

el mejor método para clasificar el repertorio de las melodías populares, según su constitución melódica?»

«Llamado a informar, invitado por mis dignos compañeros de Jurado el doctor Oscar Fleischer (Berlín), el musicógrafo Florimondo Van Duyse (Gante), y Monsieur Julien Tiersot, distinguidísimo y muy conocido como *folklorista* francés, expuse mi opinión, poco más o menos en los términos que verá el lector, interesado como está, sin ningún género de duda, en el conocimiento de los progresos que se realizan en el campo de esta ciencia del *saber* y *sentir* popular»...

...«Y con esto pude dar por terminado mi cometido, si no me hubiese atrevido a someter a mis colegas de información, y ahora al público y a la crítica en general, algunas observaciones referentes al punto que en el concurso se debatía en primer término.»

«Helas aquí :

«El postulado del tema expuesto en el concurso, se resuelve *a priori* y en un sentido determinado, esto es, en el de «clasificar los cantos populares conforme a su constitución melódica.»

«¿Es este el único sentido en que debe resolverse el problema de la clasificación?»

«Hay más todavía : ¿ha de ser internacional o particular a cada nación esta clasificación?»

«Si, como entiendo, es a lo primero a lo que se atiende, conviene tener, desde luego, a mano todo el caudal de documentación necesario para establecer por confrontación, como garantía principal de acierto, dicha clasificación.»

«¿Cómo se obtendrá dicho trabajo previo?»

«Reuniendo la mayor documentación posible que den de sí las grandes divisiones etnográficas que para el caso se establecerán, no por divisiones político-geográficas arbitrarias de nacionalidades constituidas

# CONFERENCIA-AUDICIÓN <sup>(1)</sup>

SOBRE

## FOLKLORE MUSICAL HISPANO

- I Orientaciones sobre el Folklore musical. El criterio etnográfico en la clasificación.
- II Las *Cantigas* de Alfonso el Sabio.
- III Las influencias del *Romance* en el canto popular hispano.

por el

**MTRO. D. FELIPE PEDRELL**

Ex-profesor de Historia y Estética de la Música  
en el Conservatorio de Música y en los Estudios  
Superiores del Ateneo de Madrid.

No entra en mis intenciones daros una conferencia, revestida de todas las galas académicas del caso, ni siquiera una conversación, sino una sencilla charla de orientaciones sobre folklore musical. Y puesto que se trata de orientaciones, no veais en lo que hable de mí un repique autobiográfico, sino el ejemplo vivo de *un caso*, digno, quizá, de escarmiento mejor que de loores, lo cual no sucederá con vosotros, porque se posee ya un terreno roturado desde el cual habreis de descubrir nuevos horizontes. Veo representadas aquí por vuestras personas, ideas de arte que me han sido y me son gratisimas, tanto, que hasta creo que los tiempos han entrado en sazón : tan nuevas cosas veo : vuestra presencia las confirma.

(1) Celebrada el día 10 de febrero del presente año. Los ejemplos musicales fueron cantados por la Srta. Concepción Badía, acompañada al piano por don Federico Longás. El texto de la conferencia fué recogido por don Luis Camós y Cabruja, discípulo del Mtro. Pedrell y alumno de la Cátedra de Ética.

Antes de entrar en materia necesito exponer algunas ideas de *folklore*, y ante todo quiero contaros cómo me aficioné yo a esta clase de trabajo.

Soy hijo espiritual de la vieja catedral de Tortosa, mi patria. Podría señalaros en el coro y frente al órgano el atrilejo que despertó mis primeras aficiones musicales, que se robustecieron, prontamente, con las enseñanzas, puramente prácticas, de niño cantor, ceñidas casi exclusivamente a formar un buen lector de música, toda la que se necesitaba para repentizar el repertorio variadisimo de un magisterio. Cuando adquirí la práctica de buen solfista, las enseñanzas fueron variadísimas y de materias que tenían poco que ver con la música.

Era mi maestro un hombre sumamente ordenado y metódico. Cada mañana después de tomar su frugal desayuno pasaban indefectiblemente por sus ojos algunas páginas de *Las Reflexiones de la Naturaleza*, de Sturm, algún capítulo de una obra filosófica recién aparecida, el fragmento de una novelita de Fernán Caballero, en boga, algún cuento de color de rosa, de Trueba, sin olvidar las últimas noticias del *Diario de Barcelona*. Todo esto pasaba a mi alma juvenil cuando por la tarde emprendíamos nuestro paseo cotidiano por el campo. Estas lecciones de cosas fueron mi primera y sólida enseñanza.

Una vez en la clase de música le oí hablar de dictado musical. Preguntón y curioso como yo era le interpele enseguida ¿qué era el tal dictado? Satisfizo mi curiosidad explicándome en qué consistía dicha provechosa práctica. Me apliqué de tal modo a ella, que me entró el deseo de continuarla fuera de la clase y a este objeto pregunté de nuevo a mi maestro cómo y cuándo me sería posible hacerlo. Él me indicó un sin fin de circunstancias y ocasiones en que me sería dable ejer-

citarme en aquella práctica, y en efecto, desde entonces copiaba los aires marciales que oía tocar en la banda militar; copiaba los romances que cantaban los ciegos que imploraban limosna, y, especialmente, copiaba en mi casa las dulces y sencillas melodías que entonaba mi santa madre cuando mecia a mis hermanitos. Seguí aprovechando la práctica, pero sin orientación, hasta tiempos más adelante en que descubrí algo que suscitó en mí, una serie de consideraciones y problemas cuya dificultad fui venciendo poco a poco. Pensé extenderme en este estudio, y para ello puse a contribución a parientes, amigos, etc., y de este modo fui llenando carteras de documentación folklórica que afortunadamente conservo.

Aquí teneis explicado cómo me aficioné al folklore y cómo *per accidens* fui folklorista.

Lo primero que reparé y descubrí, fué la práctica constante de elegir un tema popular en la técnica española, desde Juan de la Encina, que permanece siempre latente hasta nuestros días, aunque algunas veces ofuscada por invasiones exóticas.

No me detendré en esto, pues es cuestión de técnica. Sólo diré que fué para mí una verdadera revelación el encontrar en las canciones un elemento armónico, que era el ambiente originario de las mismas melodías, de cuyo ambiente armónico nada presentía el pueblo. Esto me permitió hacer un estudio comparativo entre las diversas canciones, del que nació un intento de clasificación. Todo esto dejó consignado en un capítulo de mi «Cancionero Musical Popular Español», del cual, a guisa de mayor ilustración, voy a leeros algunos fragmentos. — «La revista *Internationalen Musik-Gesellschaft*, de Berlín, abrió ha algún tiempo un concurso para premiar al autor de la mejor monografía sobre este punto concreto: «¿Cuál es

el mejor método para clasificar el repertorio de las melodías populares, según su constitución melódica?»

«Llamado a informar, invitado por mis dignos compañeros de Jurado el doctor Oscar Fleischer (Berlín), el musicógrafo Florimondo Van Duyse (Gante), y Monsieur Julien Tiersot, distinguidísimo y muy conocido como *folklorista* francés, expuse mi opinión, poco más o menos en los términos que verá el lector, interesado como está, sin ningún género de duda, en el conocimiento de los progresos que se realizan en el campo de esta ciencia del *saber* y *sentir* popular»...

...«Y con esto pude dar por terminado mi cometido, si no me hubiese atrevido a someter a mis colegas de información, y ahora al público y a la crítica en general, algunas observaciones referentes al punto que en el concurso se debatía en primer término.»

«Helas aquí :

«El postulado del tema expuesto en el concurso, se resuelve *a priori* y en un sentido determinado, esto es, en el de «clasificar los cantos populares conforme a su constitución melódica.»

«¿Es este el único sentido en que debe resolverse el problema de la clasificación?»

«Hay más todavía : ¿ha de ser internacional o particular a cada nación esta clasificación?»

«Si, como entiendo, es a lo primero a lo que se atiende, conviene tener, desde luego, a mano todo el caudal de documentación necesario para establecer por confrontación, como garantía principal de acierto, dicha clasificación.»

«¿Cómo se obtendrá dicho trabajo previo?»

«Reuniendo la mayor documentación posible que den de sí las grandes divisiones etnográficas que para el caso se establecerán, no por divisiones político-geográficas arbitrarias de nacionalidades constituidas

por fronteras convencionales, sino por divisiones imborrables de raza (latina, eslava, asiática, etc.)»

«Reunido *todo* el cuerpo de documentación, ¿cómo debería procederse para clasificarlo científica y sistemáticamente?»

«Esta es la parte compleja de la cuestión.»

«Bueno es recordar en este proceso a uno de nuestros literatos que mejor han ahondado en el *folklore* español. <sup>(1)</sup> «Puestos a hallar — decía — una coordinación y clasificación medianamente anotada, podría salirse del paso entendiendo que, dado el estado en que se encuentra este género de estudios, cualesquiera clasificación es buena, porque no son ya motivos puramente literarios y estéticos los que inducen a este género de estudios, sino que en él hallan motivo de profundas investigaciones tanto el literato y el músico como el psicólogo, tanto el estético como el historiador, tanto el filólogo como el que aspira a conocer la biología y desenvolvimiento de la civilización y del espíritu humano. Bajo este criterio, acaso equivocado, pero amplísimo, no hay duda — añadía — que entra por poco la mayor o menor perfección del plan taxonómico.»

«Tenemos, pues, aquí una base de subclasificaciones parciales dentro de la clasificación general por grandes agrupaciones etnográficas, que se refieren a la literatura y a la estética, a la psicología y a la historia, a la filología y a la biología. ¿Cuál será, según esto, la base de subclasificación popular? ¿Únicamente, acaso, la que se establezca sobre su constitución melódica?»

«Me atreveré a argüir que esta clasificación no bastará. En la canción popular ha de concederse gran

(1) *Demófilo*, seudónimo de D. Antonio Machado y Álvarez.

por fronteras convencionales, sino por divisiones imborrables de raza (latina, eslava, asiática, etc.)»

«Reunido *todo* el cuerpo de documentación, ¿cómo debería procederse para clasificarlo científica y sistemáticamente?»

«Esta es la parte compleja de la cuestión.»

«Bueno es recordar en este proceso a uno de nuestros literatos que mejor han ahondado en el *folklore* español. <sup>(1)</sup> «Puestos a hallar — decía — una coordinación y clasificación medianamente anotada, podría salirse del paso entendiendo que, dado el estado en que se encuentra este género de estudios, cualesquiera clasificación es buena, porque no son ya motivos puramente literarios y estéticos los que inducen a este género de estudios, sino que en él hallan motivo de profundas investigaciones tanto el literato y el músico como el psicólogo, tanto el estético como el historiador, tanto el filólogo como el que aspira a conocer la biología y desenvolvimiento de la civilización y del espíritu humano. Bajo este criterio, acaso equivocado, pero amplísimo, no hay duda — añadía — que entra por poco la mayor o menor perfección del plan taxonómico.»

«Tenemos, pues, aquí una base de subclasificaciones parciales dentro de la clasificación general por grandes agrupaciones etnográficas, que se refieren a la literatura y a la estética, a la psicología y a la historia, a la filología y a la biología. ¿Cuál será, según esto, la base de subclasificación popular? ¿Únicamente, acaso, la que se establezca sobre su constitución melódica?»

«Me atreveré a argüir que esta clasificación no bastará. En la canción popular ha de concederse gran

(1) *Demófilo*, seudónimo de D. Antonio Machado y Álvarez.

importancia al elemento armónico, engendrador, quizá, del melódico, por claras vislumbres o intuiciones que han constituido el verdadero arte musical contemporáneo, cuando el artista, después de largos tanteos y experiencias sin cuenta, logró hallar en los distintos sonidos de la cantilena una coligación de relaciones simultáneas por descomposición de los acordes, que el pueblo, artista inconsciente, sólo había entrevisto por coligaciones sucedáneas unidas entre sí por vínculos imperceptibles que, por ocultos y para reducirlos a una forma cabal y artística, escapaban a su intuición.»

«No puede ponerse en duda el hecho de que los elementos de la melodía están íntimamente relacionados con los sonidos principales que han formado su esquema tonal, y que estos sonidos principales son los que han ofrecido a la técnica musical las fórmulas armónicas precisas de sus primordiales movimientos dinámicos (cadencias), dirigidos a un centro estético de reposo.»

«La teoría de que la música existe en el hombre como principio armónico inconsciente más bien que como elemento melódico, ha de facilitar, pues, grandemente, la clasificación de la canción popular internacional que se solicita, y ha de influir, no menos poderosamente, en la exacta comprensión del concepto histórico en que han debido realizarse las evoluciones de la música, cuando se atiende, más que a los hechos visibles (externos), sobre los cuales se ha fundado arbitrariamente dicho concepto, a los invisibles (internos) que los han promovido, uno de ellos la influencia capital de la canción y la danza popular, no sólo en la creación de *todas* las formas de arte moderno, que de la canción y de la danza provienen todas, sino en el empleo técnico del material sonoro por simultanei-

dades melódicas, que contenian en sí, como en germen, el principio ineludible de aquel desdoblamiento.»

«La teoría podrá ser todo lo revolucionaria que se quiera, y lo es, en efecto, pero de mí sé decir por observación particular, que el estudio de la canción popular española me ha revelado que toda nuestra documentación musical anónima puede encuadrarse, y se encuadra perfectamente, dentro de las fórmulas preexistentes armónicas *a priori*, que por típicas y tradicionales pueden considerarse como constitutivas de un ambiente armónico propio, cuando tan perfectamente se han prestado *a posteriori*, a dejarse encuadrar, sin violencias, en aquellas fórmulas armónicas nativas.»

«¿Puede comprobarse, acaso, este hecho en el *folklore* musical de otros países.»

«Yo creo que sí.»

«Sin embargo, los doctos en esta materia lo dirán.»

«Tienen la palabra.»

Expongo en el *Cancionero* de referencia, amén de otras averiguaciones, cuales son los elementos que más abundan en la canción española: a qué división etnográfica pertenecen nuestras canciones populares: y en suma, que no es posible que ningún arte, como la música, se componga de dos elementos tan diversos, y, a la vez, tan unidos, que tienden a fundirse uno en otro y a compenetrarse estrechamente. Y no es de extrañar que de la compenetración de la melodía y la armonía se haya pretendido sentar que es la esencia y el alma misma de la música. Tanto es así, que se ha afirmado que por la supremacía de la una o de la otra pueden deducirse los periodos de la misma música.

Dicho todo lo que precede puedo dar ya por terminados estos preliminares y pasar al tema que nos

ocupa : *Las Cantigas de Alfonso el Sabio y El Romancero*.

Siempre he sentido una especial inclinación y simpatía por la figura del rey trovador Alfonso X *el Sabio*, y en un reciente artículo que publiqué en la revista *Summa*, de Madrid, el cual me permitiré leeros, hablaba de dos profesores músicos de antaño : el Rey Sabio y el Arcipreste de Hita. Hed ahí el artículo :

«El fecundo principio de la homofonía desdoblándose en la polifonía, señalado por San Isidoro en sus *Etimologías*, empeñó a los antiquísimos didácticos del arte musical en una laboriosa serie de trabajos múltiples desde el siglo X, en que empiezan a servirse de la notación con letras latinas. Las tentativas de Hucvaldo en hecho de notación inspiran a Guido d'Arezzo la idea de la *línea*. Los méritos del monje benedictino (995-1050) son principalmente dos : como inventor y fundador del método de solmisación, y como fundador, asimismo, de nuestra notación actual.

La música *ficta* o *falsa* aceleró su importancia desde que los músicos prácticos se empeñaron en domar las rudezas primitivas de las tentativas ineludibles en el campo de la polifonía. Aparecen en Occidente los primeros signos de duración de sonidos (XI-XII) conjuntamente con los principios del *Discantus*. A poco, comienza la esplendente floración de la música contrapuntista de los siglos XII al XVI, precisamente cuando llegan los músicos prácticos, los músicos profesionales que diríamos hoy, los que inquietan, se atreven y tienen osadías para crear. Las obras de los *músicos prácticos*, un rey trovador, y un maestro, como le llamaríamos hoy, nos dan buena cuenta de lo que hacían en nuestro suelo nuestros tales *músicos prácticos*, que siempre han sido los creadores.

«Alfonso X, *el Sabio*, (1252-1254), el llamado rey

trovador, en el precioso e incomparable código de sus *Cantigas*, presenta realizada la fusión de lo narrativo y de lo lírico, que realzan la tradición de cierto lirismo popular y melancólico, y nos da el ejemplo vivo de lo que canta nuestro pueblo asimilándose la única música que oye, la del templo, y la de *serranillas*, *cantares de ledino*, *marinas* (especie de *barcarolas*), que resonando en los oídos del rey trovador, presentaban desconocida riqueza de metros a los *loores de Santa María*, enriqueciendo a la vez la tradición hagiográfica y al fondo musical, derivado gran parte, quizás, de oscuras reminiscencias célticas. Las *Cantigas*, obra musical y poética de un solo individuo, coronado como rey de vasallos, y como rey y poeta popular, absolutamente indígena, alcanza la importancia que tienen hoy para la erudición moderna los Cancioneros del Vaticano, el de la Biblioteca de la Ajuda y el de Colocci-Brancuti, pues en ellos puede estudiarse la música de nuestros primitivos *músicos prácticos*.»

«El otro músico que, desde luego, queremos citar, es el famoso Arcipreste de Hita, autoridad muy abogada. Es un *maestro*, autor del poema misceláneo, realmente innominado, aunque conocido con los títulos arbitrarios de *Libro de Amor* y *Libro de Cantares*: es Juan Ruíz, popularmente conocido por el título de su dignidad de Arcipreste de Hita, que nos habla de declaraciones de instrumentos músicos en varias páginas de su poema; que hace una selección, propia de técnico, de lo que conviene a los cantares de arábigo, de las letras y músicas que compuso para danzas de troteras y cantares mudéjares; que sabe

... hacer el altibajo, et sotar a cualquier muedo...

es decir, que como *maestro* sabe *hacer un contrapunto*

trovador, en el precioso e incomparable código de sus *Cantigas*, presenta realizada la fusión de lo narrativo y de lo lírico, que realzan la tradición de cierto lirismo popular y melancólico, y nos da el ejemplo vivo de lo que canta nuestro pueblo asimilándose la única música que oye, la del templo, y la de *serranillas, cantares de ledino, marinas* (especie de barcarolas), que resonando en los oídos del rey trovador, presentaban desconocida riqueza de metros a los *loores de Santa María*, enriqueciendo a la vez la tradición hagiográfica y al fondo musical, derivado gran parte, quizás, de oscuras reminiscencias célticas. Las *Cantigas*, obra musical y poética de un solo individuo, coronado como rey de vasallos, y como rey y poeta popular, absolutamente indígena, alcanza la importancia que tienen hoy para la erudición moderna los Cancioneros del Vaticano, el de la Biblioteca de la Ajuda y el de Colocci-Brancuti, pues en ellos puede estudiarse la música de nuestros primitivos *músicos prácticos.*»

«El otro músico que, desde luego, queremos citar, es el famoso Arcipreste de Hita, autoridad muy abonada. Es un *maestro*, autor del poema misceláneo, realmente innominado, aunque conocido con los títulos arbitrarios de *Libro de Amor* y *Libro de Cantares*: es Juan Ruíz, popularmente conocido por el título de su dignidad de Arcipreste de Hita, que nos habla de declaraciones de instrumentos músicos en varias páginas de su poema; que hace una selección, propia de técnico, de lo que conviene a los cantares de arábigo, de las letras y músicas que compuso para danzas de troteras y cantares mudéjares; que sabe

... hacer el altibajo, et sotar a cualquier muedo...

es decir, que como *maestro* sabe *hacer un contrapunto*

a la mente sobre un canto propuesto (práctica contrapuntística extraordinaria de su época), y sabe *sotar*, saltar, pasar a *cualquier muedo*, como quien dice saber modular y, en una palabra : sabe todo lo que necesita saber un *maestro*, un práctico en el arte. La existencia, hoy comprobada, de géneros de poesía y música popular o popularizada, como el *Zaschal* y la *Muvaschaja*, y la existencia también de cantores ambulantes y de juglaresas que penetraban en los reinos cristianos, él las confirma en unas y otras partes de su poema. Ved la página de arqueología musical en que declara qué instrumentos convienen, o no se aplican, a los cantares de arábigo :

Arábigo, non quiere la *vihuela de arco*,  
*Sinfonía*, *guitarra* non son de aqueste marco :  
*Cftola*, *Odrecillo* non aman «caquil hallaco»,  
 Más aman la taberna, e sotar con bellaco.  
*Albogues e mandurria*, *caramillo e zamponna*  
 Non se pagan de arábigo quanto dellos Bolonna

. . . . .

«En esa *Comedia Humana* del siglo XIV, como la ha llamado, con certera calificación, Menéndez y Pelayo, confiesa el mismo Arcipreste haber hecho muchas *cantigas de danzas e troteras para judías et moras et para entendedoras* (para mujeres que curaban con ensalmos), *trovas cazurras o de burlas*, *cantigas de serrana* y de *loores de Santa María*, *cantigas de escolares* y de *ciegos*... Ved a nuestro goliardo humorístico cuando desde «Valdevacas, nuestro lugar amado», envía a la Cuaresma, «fracá, magra e vil sarnosa», un cartel de desafío, de que son portadores *don Almuerzo* y *doña Merienda*, intimándola en lid campal para el Domingo de Pascua antes de salir y

asistiréis a una orgia brutal, a una algazara de voces y de instrumentos, que llega a su *maximum* de fantasía báquica, depravada, cuando se os aparece el fragmento más curioso del poema, de «como *clérigos e legos, e flayres e monjas, e duennas e ioglares salieron a rescebir a don Amor...*

En medio de aquel desfile suenan con estrépito o con suavidades contenidas, formando agrupaciones instrumentales organográficas, todos los instrumentos de la época: *atambores y guitarras moriscas, laúdes y guitarras latinas, rabés (rabeles) y rotas, salterios y vihuelas de péñola, medios cannos y arpa, rabé morisco y tamborettes, vihuela de arco y canno entero, panderetas y sonajas de azófar, órganos y adadura albardana, dulcemás y exabeba, albogón y cinfonia, baldosa y odrecillo francés (¿mussette?), mandurria y atambales, trompas é annafiles...*

Non fueron tiempo ha placenterías tales,  
Tan grandes alegrías, nin atan comunales:  
De ioglares van llenas cuestas et valles.

«Entre las documentaciones organográficas instrumentales, no se olvide que desde la época de las *Etimologías* de San Isidoro no descuidan esas enumeraciones, que satisfacían a la vez la vanidad de tratadistas lo mismo que la de prácticos, y también porque hacían gala de poseer tan gran y escogido material sonoro. Los himnos latino-visigóticos, el lozano epitalanio *Pro nubentibus*, que empieza:

Tuba clarifica plebi Chisti revoca.

dan buena muestra de esas enumeraciones, y son tan interesantes como las miniaturas de instrumentos mu-

sicales en los códices primitivos, como el de San Beato, *Comentarios al Apocalipsis*, tanto, que el progreso de los instrumentos músicos españoles desde el siglo X al XIII, es una de las evoluciones que mejor pueden seguirse en esa trascendental documentación. Pero en cuanto a las enumeraciones de instrumentos, no se olvide la poesía de los mesteres de clerecía, y la valiosa tendencia que en dichos mesteres es de observar hacia el acoplamiento, en dirección determinada, de los agentes sonoros. El anónimo autor del *Libro d'Apollonio* nos dice casi lo mismo que repetirá después el Arcipreste de Hita :

Sé arte de música per natura cantar :  
Sé far fermosos puntos, las voses acordar.

«El famoso *Libro* da detalles sobre la poesía y música populares de los tiempos medios. Desde luego, la escena de salida al mercado de la hija de Apolonio, convertida en juglaresa, la infeliz Tarsiana que :

Prisso una viola buena e bien temprada  
E salió al mercado a violar per soldada.

. . . . .  
Tornó al rey Tarsiana haciendo sus *trobetes*,  
Tocando su viola, cantando sus *versetes*.

«También se nota en el *poema de Alexandre*, la distinción y acaso el acoplamiento bien determinado entre los *instrumentos que usan los iogleses, y otros de maor precio que usan los escolares*. Los segundos no se citan, aunque se dejan adivinar, pero si los primeros al describir la entrada triunfal de Alejandro en Babilonia :

El pleito de ioglares era fiera nota :  
 avie hy *simphonia*, *arba*, *giga* e *rota*,  
*Albagues* e *salterio*, *citola* mas que *trota*,  
*Cedra* e *viola* que las coytas embota.»

Desgraciadamente si no poseemos ninguna composición del Arcipreste de Hita, en cambio la poseemos abundantísima de *Cantigas* del rey trovador.

Oid dos de estas *Cantigas* copiadas del Códice de Alfonso X y armonizadas por mí.

(Audición de las *Cantigas Entre Ave et Eva* y la que empieza, *Todo logar mui ben pode sser*).

## ESTRIBILLO

En - tre A - ve et E - va gran - de par - ti -

## ESTROFA

ment a Ca E - va nos to .llen o

pa - ra - is e De - us A - ve nos

y me - teu por en d'a - mi - gos meus

## ESTRIBILLO

To - do ló - gar mui ben po - de sse - er

def - fen - du - do o que á que a

San - cta Ma - ri - a á por seu

es - cu - do **ESTROFA** On d'a - ques - ta ra -

zón un mi - ra - gre vos que - ro con

tar mui de co - ra - çon que fez - mui grand'

e fe - ro a Vir - gen que non

à par que non quis que per - du -

do foss o po - bo o que guar - dar

a - vi - a, non ven - çu - do

Salinas, otra figura que atrae no sólo por la triste circunstancia de ser ciego de nacimiento, como otras de nuestras glorias musicales, Cabezón, Nasarre, etc., sino que atrae porque fué un ciego que vió muchas cosas. Yo bendigo a Dios por haberme concedido el precioso don de la vista que me ha permitido hojear su obra «De Musica Libri Septem». De él hablo en mi obra «Lirica Nacionalizada», en el capítulo titulado, «Estudio sobre una fuente de *Folklore* musical castellano del siglo XVI» y del cual voy a leeros algunos fragmentos que espero podrán interesaros.

«La elaboración científica de la teoría musical produjo de repente un monumento que se escribió en la lengua de los sabios (latín) y en forma clásicamente bella y perfecta. El autor de tal prodigio, acabo de nombrarlo, fué Francisco Salinas. Burgos, su patria dichosa. Perdió la vista cuando aun andaba en el pecho de su nodriza. La ceguera no le impidió cultivar la música (ejercitándose en el órgano y otros instrumentos que tañía con destreza) y las matemáticas, ni ser insigne en las antigüedades griega y latina. Le enseñó el latín una discípula suya, que aprendía a tocar el órgano para hacerse monja. Cursó griego y filosofía en la Universidad de Salamanca. Fué familiar del Cardenal compostelano don Pedro Sarmiento que lo llevó consigo a Roma. Allí, en la Biblioteca Vaticana, se hizo leer muchos tratados de músicos griegos, y no traducidos al latín. En estas inquisiciones y estudios consumió más de veintitres años: sufrió amarguras y calamidades; perdió tres hermanos; conoció a dos Cardenales durante su estancia en el virreinato de Nápoles que, como nos dice, más que le amaron no se cuidaron de protegerle. Lleno de tristezas regresó a España en ocasión que declarada vacante en Salamanca la cátedra de música que instituyera en aquella Universidad Alfonso *el Sabio*. Y como diera pública muestra de sus grandes conocimientos musicales, se le concedió la cátedra vacante en la que tanto había de brillar. El fruto de la enseñanza de Salinas prolongada hasta los setenta y siete años de su edad (1590) se encuentra recogido en un tratado que lleva la fecha más gloriosa del Renacimiento español, obra de humanista tanto o más que de músico folklorista *per accidens*. El rotulado del libro es éste:

*Francisci Salinæ VBR Gendis (sic, por Burgen-  
sis) Abbatii Sancti Prancatii de Rocca Scalegna in*

regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi Musicæ Profesoribus, DE MUSICA LIBRI SEPTFM etc. (Salmanticæ Excudebat Mathias Gastius MDLXXVII).

En purísimas especulaciones aristotélicas expone sus ideas, divide su obra en cuatro partes primarias que se refieren a la ciencia de la armonía, al sonido en general, a los intervalos armónicos, consonancia, etcétera, y en otras tres partes complementarias que tienen relación con el ritmo. De estas tres últimas partes de su tratado vamos a dar somera idea.

«¿Qué es el ritmo?», pregunta Salinas. «Facultad que aprecia y pondera las diferencias de los sonidos en la tardanza o celeridad». Y añade más adelante: «En la rítmica son jueces los sentidos y la razón». Y a continuación hace Salinas la historia de la doctrina acerca del ritmo. «Salinas» — dice Menéndez y Pelayo en su *Hist. de las ideas estéticas en España* — «no vacilaba en afirmar que los seres irracionales son incapaces, así de entender como de producir el ritmo y la armonía. Debía reconocer que el ritmo, en realidad, no se oye, ni se ve, ni se palpa, como Cicerón diría; que el oído o mejor el alma por conducto del oído, *contenía en sí misma cierta medida natural de todas las cosas*: iría a buscar ese ritmo entre las ideas superiores de la razón, el ritmo preconizado por San Agustín como el más excelente de todos, *porque sólo por medio de él podemos juzgar de todos los demás*: buscaríalo en la naturaleza misma que nos empuja al ritmo, y el ciego que *vió cosas tan peregrinas*, exclamaría con Quintiliano, *natura ducimur ad modos*: comprendería que el ritmo no es un arte que ha inventado la necesidad de recrear un sentido, y vislumbriaría, como realmente vislumbró, una doctrina que podía dictar preceptos secundada por la *rítmica especial* de su arte.»

Ya había anunciado esta doctrina el maestro Antonio de Nebrija. Como Salinas incurrió en la falta de asimilar nuestros versos a los latinos, afirmando que en la sílaba acentuada se *elevaba la voz o cargaba* la pronunciación. Salinas, seducido por la doctrina, sostenía, además, que la sílaba *larga* debía hacerse con la *breve* en la misma relación que la *mínima* y la *semínima* entre las figuras de la música. Las esperanzas de Salinas, como las de Nebrija, quedaron defraudadas y es imposible que se realicen. A pesar de tantas reglas como se han inventado — dice Coll y Vehí en sus *Diálogos literarios* — no hemos llegado a *sentir* en la lengua castellana la diferencia de *largas* y *breves*... Tampoco la *sentimos* en la griega y latina, tal como las pronunciamos... El vulgo de Grecia y Roma la *sentía* de tal manera, que bastaba que un actor hiciera *breve* una sílaba *larga* para que le saludase el público con una buena rechifla, ni más ni menos que le sucedería a cualquiera de nuestros actores si alterase el acento prosódico de alguna palabra conocida, porque entonces aunque el vulgo español no sienta la cantidad siente mucho el acento, y distingue perfectamente la diversidad de sonidos entre *bárbaro*, *barbáro* y *barbaró*. Y he aquí que Nebrija y Salinas nos dejaron a oscuras de si contundían o no el *acento* con la cantidad, y que Salinas, especialmente, fué *folklorista* músico *per accidens* buscando apoyo para su teoría en aquella pobre *música vulgar*, así llamada con menosprecio por todos los sabios tratadistas de su época y aun de épocas anteriores.

Intento presentar a vuestra atención las tonadas de algunos romances que presenta *homofónicamente* Salinas en la obra citada. Desde luego la tonada vulgar de los romances que consiste, como en algunas recitaciones litúrgicas (por ejemplo el *tonus leccio-*

nis), en una sencillísima figuración de dos o tres sonidos. Tal es la tonada del *Conde Claros* (*ad quem cantum* — dice Salinas — *Hispani plurimos ex his quos «Romances» vocant*).

(Audición de la tonada de este romance.)

Conde Cla ros con a - mo res No po - di - a re - po - sar

Más adelante cita la tonada vulgar del romance: *Retraída está la Infanta*, que difiere de la anterior en el compás.

(Audición de la tonada de este romance.)

Re - tra - í da es - tá la In fan - ta Bien a - si co - mo que - rí - a

Pone después Salinas la tonada, no vulgar sino más desarrollada musicalmente, de algunos romances. Desde luego aquel romance de Juan de Mena del *Debate de la Razón contra la Voluntad* o poema, llamado impropriamente, *Los siete pecados mortales*. Salinas sólo cita el primer verso y, lo que más nos interesa, la tonada de la que dice, «que con ella se cantan todas las *Hispanae copulae, quae dicuntur artis regiae, octo syllabarum, omnium usitatissimae narrandis historiis; et fabulis aptisissimae qualis illa.*

*Canta tú, cristiana musa,  
et in historiis,  
A caballo va Bernardo.»*

(Audición de este romance.)

Andantino

Can - ta tú, cris - tia - na mu - sa, La más

que ci - vil ba - ta - lla

Queen - tre vo - lun - tad se ha - lla Y ra -

zón que nos a - cu - sa...

Hu - id ó ca - llad se - re - nas Queen la

mi e - dad pa - sa - da...

La melodía del romance *San Ramón de Peñafort* es muy común. El *sol* del octavo compás sólo se oye sostenizado en los pueblos que tienen constante comunicación con los centros. Los que están situados entre riscos entonan aquella nota como yo la he escrito, que es como debe escribirse dado el ambiente y modalidad de su melodía.

(Audición de este romance.)

Larghetto

La Ma-re de Deu un ro-sé plan-ta-va D'a-quell sant ro-sé n'ha na-dau-na plan-ta n'ha na-dau-na plan-ta

Del Museo Arqueológico de Pontevedra procede el romance que oiréis ahora. Creo que la letra del romance es la que otros titulan *de Santa Irene*. Es uno de los documentos contra la opinión de Murguía, negando la existencia del romance gallego, que prueba los claros vislumbres que sobre esto tuvo don Manuel Milá y Fontanals.

(Audición de este romance.)

Larghetto

Estando co-sendon'aminh'almo-hadaminh'a-gulla d'ouro,meu dedal de

prata, min-ha ti-xei-ri-na de folla de la-ja,

pas' un-ca-ba-lei-ro pi-deu-me-po-sa-da.

Salinas nos habla del metro variado de una canción llamada *Las quejas*. En el *Cancionero general* hay unos versos del Marqués de Astorga que deben tener relación con *Las quejas*. En efecto, del citado marqués pueden leerse unas *Coplas a su amiga*, que son quizá la misma canción. Cítalas Juan de Valdés «entre las que tienen mejor estilo». Hay en esta composición, al decir de Menéndez y Pelayo, «cosas dichas con agradable sencillez», por ejemplo,

Vida de la vida mía  
 ¿A quién cantaré mis quejas  
 Si a ti no?

(Audición de esta cantilena)

Lento assai

¿A quién con - ta - ré

yo mis que - jas Mi lin -

- do a mor? ¿A quien con - ta - ré yo

yo mis que - jas. si a vos no?

Habla incidentalmente Salinas del romance.

— ¿Dónde son estas serranas?  
Del pinar de Avila son.

(Audición de la tonada de este romance aplicado al texto conocido).

*Partese el moro Alicante...*

Allegro

Par-te - se el mo - ro A.li - can - te Vis - pe - ra de

Sant Ce - brian O - cho ca - be - zas lle - va - ba to - das

de hombres de al - ta san - gre Sa - be - lo el rey Al - man -

zor A re - ci - bir - se - lo sa - le Aun - que perdió

mu - chos mo - ros, Pien - sa en es - to bien ga - ñar

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). The lyrics are written below the vocal line, with hyphens indicating syllables across notes. The score ends with a double bar line.

Por último oiréis una cantinela de superior belleza que os dejará en el oído gratísima impresión.

(Audición de la cantinela *Mi grave pena*.)

Lento

Mi gra-ve pe - na cre-ce de con-go - ja,  
 Mi bien a - flo - ja, mas no mi ca - de - na.  
 Mue-ro de a - mo - res, vi-vo con do - lo - res,  
 Fe me con - de - na, a - mor me mal - tra - ta.

Pero ya es hora de terminar esta charla. Aunque queda mucho que decir no me atrevo a fatigar vuestra atención. Faltaría a la ley del agradecimiento si no os diese las gracias, rendido y obligado. En primer lu-

gar a vuestro ilustre catedrático, a vuestro Mentor, don Tomás Carreras Artau, lleno de ambiciones, una más elevada que todas, la patriótica de hacer obra de enseñanza, obra de cultura, obra de amor a la familia intelectual representada por vosotros, sus alumnos. Os las doy también a vosotros que me habeis honrado prestándome vuestra ilustrada atención llena de entusiasmos juveniles, y a los que habeis acudido invitados por vuestro mismo amor a esas manifestaciones intelectuales, el Sr. D. Agustín Durán y Sanpere, ilustre presidente de la Sección de Folklore del *Centre Excursionista de Catalunya*, el amado compañero y sabio crítico musical D. Francisco Suárez Bravo, el ilustrado compositor militante y encumbrado maestro, don Eusebio Bosch, y a todos esos diligentes y animosos que han formado a mi alrededor unas cohortes de folkloristas estimados, D. Sebastián Farnés, excelente paremiólogo catalán y D. Aurelio Capmany, el evocador de la antigua corografía catalana.

He dicho.

#### Contestación

### LA FUNCIÓN DE LOS COLABORADORES ESPECIALISTAS EN EL «ARCHIVO»

por el

DR. T. CARRERAS Y ARTAU

Difícilmente encontraría términos adecuados para comentar un acto tan lleno de espíritu como el que estamos viviendo. Una doble exigencia de justicia y cortesía me obliga, llevando la voz de todos los asistentes, a rendir un sincero homenaje de admiración