

EN TORNO AL FOLKLORE MUSICAL ESPAÑOL

Por

José Subirá

Académico Bibliotecario de la Real
de Bellas Artes de San Fernando

Una explicación previa.

¿Qué se entiende por folklore musical? Esta expresión, tan generalizada hoy por doquier, hubiera resultado incomprensible un siglo antes. Y será oportuno recordar sus antecedentes históricos.

El anticuario inglés William J. Thome introdujo en su país la expresión "fol klore" (en dos palabras que más tarde se soldarían) para fijar el concepto relacionado con las tradiciones, costumbres y supersticiones de las clases incultas. Una vez ampliada tal significación, y universalizado su uso, recayó también sobre la música popular en varios aspectos: melodía cantada, tañidos instrumentales y danzas indígenas, lo cual se conoció con el nombre de "folklore musical". Estudió éste con preferencia las músicas arcaicas y las rústicas; examinó las variadas formas y aplicaciones de la música instrumental (aires de danza, de marcha, de cortejo, tocatas exclusivamente instrumentales o compuestas como sostén obligado a la voz cantante), e incluyó bajo tal concepto griterías, llamadas y pregones cuando usaban fórmulas declamadas con sujeción a determinados ritmos.

El folklore musical, ciencia novísima de gran presente y de mayor porvenir, constituye una rama de la musicología, así como de la etnología a la vez. Se le ha designado también con las expresiones "música comparada" y "etnología musical", y posteriormente con la palabra "etnomusicología". Aunque introdujo esta voz el musicólogo holandés Jaap Kunst en 1950, ello se perfilaba desde unos cuatro años antes con aplicación al estudio de las culturas musicales primitivas de cualquier pueblo. Concurrieron a esa labor investigadora las colecciones y los archivos fonográficos, las publicaciones referentes a la ma-

teria y a las reuniones de especialistas, la fomentada creación de Institutos de investigación folklórico-musical y la creciente amplitud de los campos de observación merced a nuevas aproximaciones con otras disciplinas afines, y finalmente, el uso de técnicas de laboratorio para aplicarlas a medir intervalos y analizar timbres y duraciones de los sonidos. Porque, según el eminente etnólogo Constantin Brailoiu, fallecido no hay mucho, se ha podido precisar que no desconoce la música ninguna sociedad humana, por primitiva que sea; que de la misión de tales músicas se derivan su naturaleza y condición propias, vinculadas a creencias colectivas; que cuando una cultura eleva su nivel, ensancha la distancia que la separará del arte popular, si bien subsisten intercambios entre ambas zonas, y que al desintegrarse una civilización avanzada se desintegra también su música inculta, pero retornan al pueblo algunos de sus elementos para convertirse a su vez en elementos de la música espontánea.

Entre los promotores de esta novísima ciencia figuran los ingleses A. E. Ellins y H. Balfour y los alemanes C. Stumpf, E. von Hornbostel y C. Sachs, y, contra lo que pudiera sospecharse, ha quedado patente el uso de la polifonía en civilizaciones inferiores de australianos, melanesios, indios de la América del Sur, pigmeos de Africa, etcétera. Nada de esto; aunque parezca raro, es desconocido a quienes le familiarizaron con esos estudios donde tan alta intervención tienen la Musicología y la Etnología de consuno.

La música folklórica no es opuesta a la música científica. Más aún: ésta se nutrió frecuentemente de aquélla, como lo demuestran los cantos religiosos y trovadorescos medievales; numerosas obras del Renacimiento, cual aquélla de "L'homme armé" ("El Soldado"), basada en cierta canción popular, sobre cuyo tema escribieron misas varias docenas de compositores, tan eminentes algunos como el italiano Palestrina y el español Cristóbal de Morales; numerosas suites del siglo XVIII con inevitables alemandas, zarabandas y jigas, y la producción teatral y sinfónica del siglo XIX y del presente, difundida por doquier.

La palabra "folklore" no arraigó entre los autores de Cancioneros béricos. La presentó sin reservas, però con un complemento aclaratorio, el compositor y maestro de capilla Federico Olmeda, al publicar en 1902 su obra "Folklore de Castilla. Cancionero popular de Burgos", y algún otro recolector de canciones la empleó excepcionalmen-

te; pero prevaleció la voz de "Cancionero", incluso bajo la pluma del venerable patriarca Felipe Pedrell.

Y ahora, una observación final. No son sinónimas las expresiones "música folklórica" y "música popular", porque el adjetivo popular envuelve la idea de todo lo que al pueblo le pertenece o le es grato, incluyendo, por consiguiente, canciones y piezas instrumentales sin valor artístico muy frecuentemente; mientras que el adjetivo "folklórico" se refiere de una manera concreta a lo que es tradicional, estudiándose científicamente.

El "cante jondo" y el canto de la "jota".

Para nadie es un secreto que la multiforme contradictoria psicología del alma española se debe a poderosas causas que hubieron de pesar sobre ella de un modo absoluto: especialmente la diversidad geográfica del territorio nacional y las numerosas tradiciones legadas por los diferentes pueblos que, desde los tiempos más remotos, se establecían sucesiva y simultáneamente en la península Ibérica. Por consiguiente, cada región hispánica puede exhibir típicas fiestas públicas a las cuales, con gran frecuencia, se asocian la música y también la danza de un modo inseparable. A veces la música va cantada a voces solas; a veces la acompañan instrumentos rústicos; en numerosos casos la música instrumental vive por sí sola en los actos públicos. Grandísima es la variedad de instrumentos. Los hay característicos de ciertas regiones: Galicia, Vascongadas, Cataluña, por ejemplo. Los hay que han adquirido plena difusión por todo el territorio, como sucede con las guitarras y las castañuelas.

Buena parte de tan amplia variedad es desconocida para muchos extranjeros, cuya atención recae sobre los productos populares de Andalucía y de Aragón. De Andalucía, sobre todo. Suministran éstos una riqueza y variedad desconcertantes.

El vate Manuel Machado exaltó, acaso más que ningún otro poeta, la música andaluza, sobresaliendo entre sus producciones de este género la poesía titulada "Cantaora". Describense aquí en flúidos versos las andanzas de aquella Lola que iba a los puertos dejando sola la isla de San Fernando. Y se exalta la gran habilidad artístico-fol-

klórica de aquella mujer, por cuanto nadie había cantado mejor que ella.

*Sevillanas,
chufas, tientos, martinetes,
tarantas, tonás, livianas...
Peteneras,
soleares, soleariyas,
polos, cañas, seguidiyas,
martinetes, carceleras...
serranas, cartageneras,
malagueñas, granadinas...,
todo el cante de Levante,
todo el cante de las minas...
Sevillanas,*

Pero Lola, mujer sin rival en esas habilidades, no era la única "cantaora", ni mucho menos. Suponiéndola pesonaje imaginaria, tuvo su primera existencia en la fantasía del vate; pero también gozaron la popularidad otras y otros cultivadores de aquel arte folklórico y citados en esa poesía, como lo era la:

*Tía Salvaora,
la Trina, la Coquinera,
la Pastora...
y el Fillo y el Lebrijano,
y Curro Pablo, su hermano,
Proita, Moya, Ramoncillo,
Tobalo —inventor del polo—,
Silverio, Chacón, Manolo,
Torres, Juanelo, Maoliyo...*

Tras aquella relación nominal, ese vate deja volar nuevamente su fantasía, para sostener, como remate de "Cantaora", que

*Desde Diego el Picador
y Tomás el Papelista,
ni los vivos ni los muertos,
cantó un copla mejor
que la Lola...
Esa que va a los Puertos
y la Isla se queda sola.*

Nos hallamos aquí ante lo que suele denominarse "cante flamenco" y con otros congéneres, sin que sean manifestaciones casi exclusivas de nuestro país, contra lo que tantísimos extranjeros creen de buena fe, lo cual no obsta para que, según palabras del auténtico folclorista español Manuel García Matos, autor de una "Historia del Cante Flamenco", "la subyugante emotividad de su patética expresión unas veces, el fascinador encanto de su gozoso y fulgurante alegría otras, y la singularidad, constantemente, de su estilo y técnica, hacen de dicho arte uno de los productos musicales folklóricos más originales y bellos del mundo". El mismo autor advierte, en su amor a la verdad, que se trata de un folklore especializado, patrimonio exclusivo de unos pocos "cantaores", "bailaores" y guitarristas, dotados de aquellas excepcionales facultades que son precisas para ejecutarlo e interpretarlo y que, por otra parte, Andalucía posee también un copioso caudal cancionístico y coreográfico distinto del "flamenco", que es patrimonio de todos sus moradores.

Tal puntualización viene en su punto y conviene divulgarla, lo mismo que divulgan el arte flamenco esos artistas especializados, convirtiéndola en espectáculo sugestivo, hasta el punto de que no es insólito ver anunciadas en las carteleras de Madrid presentaciones de "ópera flamenca" para realzar, desorbitándolo, aquello que tiene sobrada fuerza para imponer su inquebrantable prestigio sin hipérboles tan desmesuradas como impropias.

Tuvo el "cante jondo" su internacional consagración, por decirlo así, en Granada cuando corría el año 1922. Lo había definido Federico García Lorca como "un canto teñido por el color misterioso de las primeras edades". Añadía luego: "Es tan sólo un balbuceo, en una emisión más alta o más baja de la voz, en una maravillosa ondulación bucal que rompe las celdas sonoras de nuestra escala temperada, que no cabe en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual y abre en mil pétalos las flores herméticas de los semitonos". Y proseguía así: "El cante jondo se acerca al trino del pájaro, al canto del gallo y a las músicas naturales del bosque y de la fuente. Es, pues, un rarísimo ejemplar del canto primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales". Otras definiciones líricas de artistas nacionales y extranjeros lo exaltaron con igual ardor e igual entusiasmo.

Celebrado el concurso de cante jondo en los días del Corpus, tuvo por escenario la plaza de los Algibes, en la Alhambra granadina, y por

espectadores, en la afluencia creciente de turistas, a elevadas personalidades del arte, del saber y del gran mundo, porque el turismo había despegado ya sus alas, y aunque las comodidades no eran muy sobresalientes para el viajero, sí lo era la atracción del insólito festejo sin precedentes. Brilló Manuel de Falla como alma de la organización de aquellos actos y como autor anónimo del folleto editado con motivo del "Primer Concurso de Cante Jondo", cuya portada llevaba el título siguiente: "El "Cante jondo" (canto primitivo andaluz). Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo".

Esa misma portada consignó que aquel certamen había sido organizado por el Centro Artístico de Granada. Añadiré por mi cuenta que un ejemplar de tan singular folleto, considerado a estas alturas como una rareza bibliográfica, figura en mi hogar desde un año —muy poco después de aquél— en que fui a Granada, visité a Falla, en su hogar de la Antequeruela, donde por cierto encontré al guitarrista Andrés Segovia, por encontrarse este amigo mío en esa ciudad en aquellos días, y don Manuel de Falla me obsequió entonces con un ejemplar. Añadiré incidentalmente que aquel mismo día, visitando una librería de ocasión, encontré y adquirí por módico precio un ejemplar de la segunda edición del famoso poema "La Música", escrito por don Tomás de Iriarte. Ello acaeció el 12 de abril de 1925, y entre los versos que allí pudo leer había uno en elogio de la música folklórica nacional. Al escribirlos don Tomás, cuando mal pudiera suponer que algún día pusiéramos aquí en circulación la palabra "folklore", alabó los tañidos heredados y no aprendidos que en todo clima escuchaban:

*el rústico aldeano,
no menos que el plebeyo ciudadano,*

incitándoles a bailar. El más usual en España —dijo— era uno vaciado en sólo dos compases ceñidos a medida ternaria, el cual admitía variadísimas exornaciones, pues de ese modo apuraban los más diestros músicos los primores del gusto de la ejecución y de la fantasía. Ese baile era:

*El airoso fandango, que alegría
difunde en nacionales y extranjeros,
en los sabios y ancianos más severos.*

También tanto a nacionales como a extranjeros de muy diversa edad y cultura difundió alegría ese concurso de cante jondo, casi tan

concurrido entonces como ahora los Festivales granadinos que anualmente se celebran para entusiasta solaz de turistas venidos ahí desde muy diferentes países. Se hallaban presentes en aquella Granada del año 1922, entre otras personalidades, Santiago Rusiñol, Ignacio Zuloaga, mi gran amigo el futuro director de la Casa Valázquez, Maurice Legendre, que visitaba con cierta frecuencia mi hogar en unión de varios compatriotas suyos, para oír música popular española, como habría de referir en alguno de sus trabajos; el musicólogo y crítico musical de "The Times", Mr. John B. Trend, que más tarde habría de proponer mi nombre como colaborador español en las páginas musicales del diario de Boston "The Christian Science Monitor"; el Duque de Alba, prócer que unos años después me encargó la redacción de "La Música en Casa de Alba", mi primera obra importante, la cual figuraría entre los veinte mejores libros del año publicados en España según el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual. ¡Cuántas personas y cuántas cosas van surgiendo en mi mente al trazar estas líneas motivadas por el recuerdo de una de las más firmes y memorables atracciones turísticas emprendidas en España y precisamente por obra del folklore musical! Legendre, gran cantador de arte, narró el acontecimiento en "Le Correspondant". Ensalzó allí esos cantos populares que no se podían anotar, que se conservaban en la memoria de quienes los amaban y que corrían el peligro de agotarse y de perderse; añadiendo: "La música de café concert, un flamenquismo degenerado, una errónea condendencia con lo cosmopolita, los han hecho ser despreciados por unos y olvidados por otros.

Quienes tienen el gusto pervertido van a oír la música de café concert o se extasían ante los cuplés que toman por manifestaciones del genio popular porque los descubren en la calle; los que tienen gusto, mal pueden percibir más allá de tan confuso desorden la pura música en que habían tenido su origen". He aquí una muestra de lo que pensaban entonces algunas mentes esclarecidas y siguen pensando actualmente no pocos entusiastas de la música. Sobre aquel concurso granadino informa una obra de Eduardo Molino Fajardo, escrita con minuciosidad de historiador escrupuloso, bajo el título "Manuel de Falla y el cante jondo".

* * *

No tiene menor popularidad que el "cante jondo", en tanto que manifestación propia del folklore musical español, la canción bailada

tan conocida bajo el nombre de "jota". Sobre ella se ha escrito no poco, sembrando precisiones y suposiciones, verdades y mentiras, juicios sensatos y sentencias arbitrarias, no solamente bajo el punto de vista histórico, sino asimismo bajo el de la realidad psicológica.

Para empezar diremos que encierra una patraña en lo geográfico, en lo lexicográfico y en lo histórico cierta copla muy repetida como artículo de fe, pues declara sapientemente:

*La jota se llama jota
porque la inventó Aben-Jot
cuando de Valencia vino
desterrado a Aragón.*

En torno a este personaje imaginario y a sus viajes voluntarios o involuntarios hacen referencia varias coplas más. Una, erudita por sus precisiones hidrográficas, refiere que

*Desde la orilla del Turia
a la orilla del Jalón,
vino cantando la jota
el desterrado Aben-Jot.*

Ciertas localizaciones geográficas manifiestan que

*La jota nació en Valencia
y se crió en Aragón.
Calatayud fue su cuna
en la orilla del Jalón.*

Otra letra de tipo religioso expone que

*La jota nació morisca
y después fue bautizada,
y cristiana ha de morir
la jota bilbilitana.*

En las precedentes coplas aparecen citados los ríos Turia y Jalón; mas no el Ebro; así como también Valencia y Calatayud, mas no a Zaragoza, y se alude al mahometismo y al cristianismo, mas no a la Virgen del Pilar. En todo caso, la jota es, sin duda, aragonesa. Bretón se pronunció contra la superchería relacionada con la supuesta paternidad atribuida al tal Aben-Jot, porque la jota es de un aire noble, franco, enérgico, amatorio y de cuadratura rítmica, mien-

tras que los aires españoles derivados de la influencia islámica son blandos, sentimentales, muelles, de melodía curva, en modo menor y con un ondulante ritmo, tras lo cual apunto la posibilidad de que la jota descendiera del fandango o que procediese de Italia.

Las coplas de jota son numerosísimas. Algunas disienten de las anteriores, pues hablan concretamente del Ebro, de Zaragoza y de la Virgen del Pilar. Sobre todo esto y sobre otros puntos relacionados con esa danza típica, leí en la Universidad Internacional de Menéndez Pelayo una conferencia titulada "Unidad y variedad musical del Ebro", que publicó, en unión de otra más, aquella Universidad santanderina el año 1952. Recogí allí lo que acerca de esa danza, que entre las españolas tiene máxima difusión por todo el suelo hispánico, habían expuesto diversos autores. José Inzenga le atribuyó un origen griego, cosa más próxima a lo inverosímil que a lo improbable, y Pedrell sostuvo que se había formado por conglomeración, como las capas geológicas, dado el contraste literario-musical entre la copla propiamente dicha y el tradicional estribillo. Otros autores presentaron puntos de vista dicordantes. Mas fuese lo que fuese, la jota ha constituido un elemento de atracción turística, así como también un artículo folklórico de exportación, a cuyo encanto no consiguieron resistir algunos eminentes compositores. Raoul Laparra, artista francés, no obstante su apellido español, pero profundo conocedor de la música popular española, colaboró en la "Encyclopedie de la Musique", dirigida por Lavignac y editada en París, para dedicar a esa materia atinadísimos juicios, y entre los párrafos de tal aportación hay uno cuya traducción castellana dice así: "Todas las jotas son bellas, pero la jota aragonesa es la "capitana", como proclamó con suma naturalidad en Ansó una vendedora de hierbas medicinales. Es la jota, efectivamente, la danza soberana de Aragón, simbolizando todos los fanatismos imperantes ahí en materia de amor, de religión y de heroicidad. Cuando un aragonés habla de la jota, lo hace con el entusiasta fervor y la sagrada pasión que pueden consagrarse a un ser divino." Valioso compositor, por añadidura, Laparra había obtenido el Premio de Roma, y compuso varias obras teatrales sobre temas españoles, figurando entre ellas la titulada "La Jota" —precisamente "La Jota"—, que se estrenó en la Opera Cómica de París cuando corría el año 1911. Y suyas son también, di-

gámoslo de pasada, aquellas cuyos títulos dicen "La Habanera", y "La ilustre fregona".

Aquello del origen valenciano de la jota, por obra de Aben-Jot, no responde a la realidad verdadera ni a la tradición engañosa. Lo puso en circulación un modesto vate llamado Juan Blas Ubide, cuando corría el año 1880, para que lo cantara con adecuada música un orfeón fundado en Calatayud. Ahora bien, para nuestro caso es lo de menos la letra, y lo esencial es la música.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII introducían jotas viriles, inéditas aún hoy, variadas tonadillas y sainetes representados en los coliseos madrileños, como detalla mi aportación a la obra "Unidad y variedad del Valle del Ebro". Báilese o no, esta canción que tanto seduce a nacionales y extranjeros, recibe por tierras aragonesas diversos nombres y ofrece diversos estilos según sus estructuras melódicas. Mucho contribuye a su realce la llamativa presentación coreográfica cuando se asocian lo visual y lo auditivo. Desde hace una centuria incluyen jotas los cancioneros colectivos, y también los métodos de guitarra.

Renombrados compositores nacionales produjeron jotas de gran valor. Tal es el caso de la escrita por Cristóbal Oudrid para rondalla, con el título "El sitio de Zaragoza". Manuel Fernández Caballero llevó a sus zarzuelas jotas bien pronto populares, como la de "El dúo de la Africana". Famosa fue la que Tomás Bretón introdujo en su ópera "La Dolores", cuya acción pasa en Calatayud, precisamente. Recordemos también la "Rapsodia española", de Albéniz, y la "Rapsodia aragonesa", de Granados. En cuanto a Falla, el primer número de sus "Cuatro piezas españolas" para piano es una "Aragonesa", y el postrer número de su ballet, "El sombrero de tres picos", es una vibrante jota difundida por todo el mundo musical. Conrado del Campo, veterano de los compositores españoles, fallecido no ha mucho, escribió cuatro oberturas orquestales, y una de ellas, titulada "Obertura aragonesa", guarda íntima relación con las tierras bañadas por el Ebro.

La sugestión de la jota hizo hincapié y penetró muy hondo en el alma de compositores extranjeros que habían visitado nuestro país hacia mediados del siglo anterior: el ruso Miguel de Glinka, el húngaro Franz Liszt y el belga François A. Gevaert, autores respectivos de la obertura "Jota aragonesa", de la pieza pianística "Jota ara-

gonesa" y de una "Fantasía orquestal sobre motivos españoles". Posteriormente vibran o se emocionan al son de la jota otros compositores extranjeros, especialmente Emanuel Chabrier, cuya rapsodia "Espagne" inspiró a Falla el siguiente juicio: "Me atreveré a decir que ningún español ha acertado de un modo tan genialmente auténtico como Chabrier a darnos la versión de una jota gritada por el pueblo de Aragón en sus rondas nocturnas".

La jota, en su trasplante a otras regiones hispánicas, perdió un peculiar aragonismo, sin desprenderse de aquella esencia vivificadora, y tomó diversos nombres o asoció al sustantivo inconfundible un adjetivo de naturaleza geográfica para establecer diferenciaciones inequívocas: jota navarra, tortosina, mallorquina, valenciana, alicantina, etc. "Jotilla" se denominó a la jota manchega, "isa" se denominó a la jota canaria, teniendo una y otra característicos rasgos al apagar el brío de la jota aragonesa. La colección folklórica leonesa de Manuel Fernández Núñez alberga jotas, ya para canto, ya para dulzainas exclusivamente. Manuel García Matos, en sus investigaciones prolíficas, halló por la región salmantina tocatas melódicas de pito y tamboril en forma de jota, a las cuales, según la región, se las denomina de ese modo o se las denomina fandangos, y advirtió que el "cante" andaluz por alegrías es un aire de jota, con la particularidad de que aquella canción se calificaba como "jota de Cádiz".

Prolijo es el asunto, pero dada la extensión de lo expuesto, habrá que dar fin a él aquí.

Dos Congresos de arte popular.

Ambos fueron internacionales. Uno desplegó su actividad en Praga al correr el otoño, bien frígido por cierto, del año 1928. El otro halló su itinerante sede en Amberes, Bruselas y Lieja, durante un calurosísimo verano de 1930. Asistí yo a los dos, y al primero como Delegado del Gobierno español. Háblalo convocado el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de París, que era un organismo cultural dependiente de la Sociedad de Naciones, y tanto en su preparación como en su desarrollo, tuve una parte activísima. Al recordarlo ahora tengo la impresión de que se me han quitado unos cua-

renta años de mi existencia, y al evocarlo aquí revivo felices e inolvidables horas.

Anotaré unos antecedentes históricos. En 31 de enero de 1928 se reunieron en la Junta para Ampliación de Estudios varios señores de alta categoría intelectual, entre ellos don Julio Casares, don José Castillejo y don Fernando Alvarez de Sotomayor, para constituir una Subcomisión Nacional de Cooperación Intelectual, y a fin de organizar la participación española en aquel Congreso, quedó formada una ponencia que presidiría don Manuel Gómez Moreno, designándose a mí Secretario de la misma. Habría tres secciones: artes plásticas, decorativas y gráficas; música vocal e instrumental y representación de todo género (procesiones, fiestas, bailes, teatro popular, etcétera). Se advirtió que dicho Congreso debería fijar el conocimiento comparativo y la distribución geográfica de las artes populares, así como también de los hechos folklóricos subsistentes aún, y desearía definir el arte popular, estableciendo sus relaciones con la Antropología, la Etnografía, la Prehistoria, la Filología y la Arqueología. Como dice un folleto publicado por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, habría que poner en evidencia cuantas particularidades atestiguaran un fondo común y habría que fijar el repertorio de las supervivencias tradicionales, lo cual contribuiría a la aproximación de los pueblos.

Yo preparé la participación española en lo musical y danzario; mantuve correspondencia con altas personalidades, obtuve numerosas ponencias, cuidándome de que fueran traducidos al francés los resúmenes de las mismas, y desplegué una actividad constante, no tanto por deber como por temperamento. Fue muy nutrida la participación musical española; di lectura en el Congreso a esas ponencias, y toqué al piano los ejemplos pertinentes. Habiéndose inaugurado por aquellos mismos días en Praga un Instituto cultural para mantener relaciones entre Checoslovaquia y nuestro país, di allí una conferencia, ilustrándola con ejemplos musicales, algunos de los cuales incluyeron canciones populares españolas a cargo de una tiple de la ciudad. También contribuí en aquellas sesiones con la lectura de una ponencia mía titulada "La canción y la danza populares en el teatro español del siglo xviii", que insertaría en su primer número de enero de 1929 la "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid". Firmaban otras ponencias personas tan

prestigiosas en aquellas disciplinas como el P. José Antonio de San Sebastián, Eduardo Martínez Torner, Rafael Benedito, Juan Domínguez Berueta, Ramón Aramón, Ricardo del Arco, Valerio Serra Bol-dú y Gonzalo Castrillo. Nuestro folklore musical produjo asombro entre la nutridísima concurrencia internacional que oyó por vez primera materias absolutamente insospechadas, lo cual era un modo anticipado de fomentar el turismo despertando un sano interés por el alma y los hombres de España. Anotaré que entre los congresistas se hallaba el compositor Bela Bartok.

Dando cuenta de aquel Congreso el "Archivo Español de Arte y Arqueología" muy poco después, manifestó con respecto a esa intervención musical un párrafo que dice así: "En la sección de Música popular, el éxito de la representación española fue completo y debido en una gran parte a la actuación del señor Subirá, quien dio una serie de adiciones de las melodías y composiciones que acompañaban a las memorias de nuestros compatriotas. Prueba de ello es la observación hecha por la Presidenta de la Sección, Princesa Alexandrina Cantacouzene, de que España parece estar colocada a la cabeza de los países que han estudiado el folklore musical y de que España ofrece, desde la liturgia antigua hasta los cantos vascos y catalanes, toda una enciclopedia de la música popular."

Además, entre los votos y recomendaciones aprobados por unanimidad en la sesión plenaria del último día hubo uno presentado por mí, como lo consignaba el folklorista Laszlo Lajtha en el prólogo de la obra *Musique et Chansons populaires*, editado en 1934 por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual.

Esas comunicaciones españolas no quedaron inéditas, pues las insertó con bellas y copiosísimas ilustraciones la espléndida obra en dos volúmenes *Art Populaire* (París, 1931), a la cual puso un prólogo el profesor de la Sorbona Mr. Henri Focillon.

El Segundo Congreso Internacional de Arte Popular se celebró en Bélgica empalmado con el Primer Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. Con suma complacencia asistí yo a uno y a otro. En éste fui Delegado del Gobierno español. No así en aquél, por haberse organizado sin carácter oficial; mas, recordando mis labores durante los días de Praga, fui recibido con satisfacción. Se elaboraron entonces los Estatutos de una organización internacional para el estudio de la música popular y, aunque fui designado para

formar parte de ello, la cosa no pasó a mayores en cuanto a mi futura intervención.

Como es natural, también presenté a este Segundo Congreso de Arte Popular una comunicación adecuada. Sus párrafos resaltaban sin duda el interés turístico del suelo hispánico, pues mostraron, con gran sorpresa de muchos oyentes, dos aspectos contrastantes en torno a nuestra genuina música folklórica. Los ofrecían desde tiempos muy anteriores, y siguen ofreciéndolos hoy, con arraigo inquebrantable, la vastísima región meridional, separada por dos mares del vecino continente africano, y la reducida región del Noroeste, separada del país vecino por la ingente cordillera pirenaica, teniendo cada una su manera tradicional de vivir, como lo perciben hoy los turistas extranjeros, ávidos de sol español, cuando recorren nuestra Península, si recaen sobre ambas zonas ibéricas la mirada avizor y el espíritu abierto.

Por haber tenido ese gratísimo Congreso un despliegue inolvidable en Amberes y en Lieja, es decir, en aquella ciudad flamenca del Escalda y en aquella ciudad walona del Mosa con las cuales se enorgullece aquel territorio belga tan reducido y tan grande a un tiempo, consideré oportuno establecer un sugestivo parangón entre Barcelona y Sevilla, dos grandes poblaciones donde un año antes habían tenido su atractivo escenario sendas Exposiciones Internacionales. Puso en relieve, de un modo explícito, aquellas divergencias notorias, esa ponencia leída hace ya treinta y cinco años durante la celebración del susodicho Congreso, y aquí resumiré algo de lo que a la sazón expuse para divulgar dos sugestivos aspectos españoles ante numerosos congresistas procedentes de muy diversos países y de continentes varios.

Sevilla —les dije— se halla emplazada en plena Andalucía, muy cerca del océano Atlántico —el de la legendaria Atlántida—, que recibe las aguas del caudaloso Guadalquivir. Barcelona se encuentra asentada en Cataluña, lindando con el Mediterráneo apacible. Psicológicamente consideradas, para muchos encarna Sevilla el encanto y la gracia, la espiritualidad y la sensualidad, albergándose allí una indolencia oriental y un individualismo que no quiere acatar servidumbres, mientras que Barcelona, por el contrario, aprecia el gran valor del espíritu metódico aplicado al quehacer activo, la perseverante voluntad ante la lucha por la vida y el amor al trabajo efi-

caz. Aquel individualismo halla su típica manifestación en la "saeta", voz que tiene un sentido metafórico. En una fugaz canción mística, con un texto literario de cuatro o cinco versos nada más. Al paso de las procesiones, durante la Semana Santa, se lanzan "saetas" desde un balcón, desde una ventana o desde una esquina, en cualquier instante y sin previo aviso. La melodía, siempre renovada en sus floreos y también en sus líneas generales, reviste una copla improvisada por lo común. Esta sentidísima declaración de amor divino y de amor humano se enuncia sin ningún acompañamiento instrumental y sin ningún molde rítmico; impone el silencio a la muchedumbre apiñada para ver el cortejo procesional, y llena de curiosidad o de emoción a los oyentes.

Tal aspecto místico de la España meridional no constituye una exclusiva del ambiente sevillano, pues se difunde por todo el sur de la Península ibérica. Es una palmaria manifestación individualista, pues la canción despliega sus alas con máxima libertad, sin que la cohiba ningún obstáculo, porque ni un rígido compás, ni un inflexible ritmo, ni el ausente acompañamiento instrumental ponen freno al "cantaor" improvisado.

Diametralmente opuesta a la "saeta" es la "sardana", danza característica de Cataluña, donde nada se deja al azar, por estar previsto todo en sus más minuciosos detalles. Ofrece la "sardana" un típico ejemplo de danza de ronda; de un modo invariable la acompaña un conjunto sonoro de doce instrumentos, con la particularidad (sorprendente para los turistas extranjeros) de que uno, como el contrabajo, es propio de las orquestas sinfónicas; otros, como los cornetines, van asociados a las bandas permanentemente, y cuatro más, denominados "tible", "tenora", "fluviol" y "tamboril", caen dentro de lo rústico. Iníciase la danza con una breve introducción, designada con el nombre de "contrapunto" y tañida exclusivamente por el "fluviol", siendo ella común a todas las sardanas. En seguida la danza ofrece dos partes (los "cortos" y los "largos"), que si pudieran guardar cierta relación con primitivas significaciones astronómicas de pretéritas mitologías, hoy presentan un carácter absolutamente profano y netamente coreográfico. La sardana —calificada por el vate Maragall como la más bella de todas las danzas que se hacen y deshacen— vino del Ampurdán y se baila por toda Cataluña. Barcelona le dio carta de naturaleza al desarrollar su renacimiento

artístico esa región hace medio siglo largo. Impone una repartición de los pasos cuya cifra no es constante, pues la fijan los compositores en cada una obra suya. Hay que contar el número de los pasos previamente, para que cada parte se concluya de un modo correcto. En virtud de tales normas aritméticas, cada sardana se tañe varias veces y se empieza a bailar en la primera repetición.

No es la sardana un baile de parejas, sino una ronda. En cualquier momento pueden agregarse al círculo cuantas personas lo deseen, sin tomar en cuenta la edad, el sexo ni las categorías o profesiones, lo cual refleja el espíritu social y corporativo, el amor al orden y la firme tenacidad de un pueblo. Un jefe de ronda lleva la contabilidad de los compases y da instrucciones a los bailadores, pues sólo así podrá efectuarse la danza de acuerdo con el exacto número de los compases que integran los "largos" y los "cortos". El círculo de sardanistas, atentos a la llamada del fluvio, comienza a constituirse frecuentemente con sólo tres o cuatro personas, y al terminar la pieza pueden contarse treinta personas o más. Si el número de éstas es muy grande se constituyen rondas concéntricas, animados todos sus componentes por el mismo espíritu.

Pepe Ventura o "Pep el de la tenora", como se lo conoció familiarmente desde la segunda mitad del pasado siglo, está considerado como el iniciador y propulsor de la "sardana larga", y desde fines del mismo siglo algunos artistas de primera calidad —especialmente Enrique Morera, Julio Gafreta y Eduardo Toldrá, todos ellos tan fecundos como inspirados— asociaban al sello eminentemente popular de esas producciones suyas los mejores rasgos de la música erudita, consiguiendo realzar el acento folklórico mediante un lenguaje selecto. Reservada la interpretación sardanística primero y de un modo exclusivo a la "cobla", como se denominaba ese heterogéneo conjunto instrumental, extendió más tarde a otras zonas los elemento sonoros, con lo que nutrió la literatura pianística, la sinfónica, y de modo especialísimo la coral. En este último aspecto constituyen preciados modelos, que sobreviven sin marchitarse, las numerosas sardanas para coro del inolvidable Morera, entre las cuales resalta quizá "La sardana de las monjas", con letra de Angel Guimerá.

Como consecuencia de todo ello, aquel mismo Instituto Internacional que había editado en 1931 los dos volúmenes "Art Populaire" publicó tres años después el libro "Musique et Chansons populaires" para divulgar la información recogida —con sujeción a un cuestiona-

rio —sobre la actividad de las instituciones especializadas en materia de música popular, ediciones científicas de esta especie musical y bibliográfica pertinente. Numerosos países, y entre los europeos algunos tan minúsculos como Estonia y Letonia, suministraron útiles datos sobre la materia.

El prólogo, redactado por Laszlo Lajtha, declaró que, una vez reconocido el valor social de la música, se había emprendido aquella labor y anotó que, al investigar las melodías más antiguas de cualquier país, se reúnen tesoros de su pasado. Claro que las melodías antiguas de todo lugar —y España no puede constituir una excepción, naturalmente, como conviene añadir por mi propia cuenta— sufren variaciones debido a múltiples causas, migraciones, guerras, colonizaciones, relaciones religiosas, comerciales y de vecindad. Ofrece, por tanto, una perspectiva internacional esa ciencia folklórica aparentemente nacional. Y la comparación, a la vez que hallará tipos netamente nacionales, resolverá problemas cronológicos y formas estilísticas. Es insuficiente la tarea descriptiva, pues debe asociar lo comparativo; a la reunión de materias se agregará también su sistematización. Incluso las melodías más sencillas pueden ofrecer un interés evidente desde el punto de vista etnográfico, y al recoger un investigador el documento musical, habrá de relacionarlo con las costumbres o circunstancias a que va ligado en la vida de un pueblo, pues tiene un carácter conservador la música popular, tanto la confiada a la voz como la reservada a instrumentos típicos.

Ello subraya la importancia innegable de la música folklórica en aspectos ineludibles cuando se la examina científicamente. Limitarse a recoger las notas con o sin letra adosada a las mismas constituye una labor plausible, pero absolutamente defectiva.

Panorama folklórico de la música española.

Es vastísimo su repertorio, y aunque hasta ahora lo hemos limitado a varios aspectos —no los únicos, por supuesto— de Andalucía, Aragón y Cataluña, sería sumamente deficiente nuestra información si omitiéramos una síntesis general, referida a la España peninsular y a la insular en sus manifestaciones más sobresalientes o más sugestivas.

vas. Esa exposición se puede basar en dos criterios. Uno concierne al uso de la canción y de la danza considerando su motivo inspirador, que es común a toda la vida individual o social del pueblo. Otro afecta muy particularmente a las delimitaciones geográficas.

La estructura melódica presenta variantes abundantísimas, tanto por su aspecto rítmico y por el compás en que está vaciada, como por el sentido armónico que se desprende de la línea cantable o puramente instrumental, aun descontados los melismas que la exornan. Al lado de melodías que se ciñen a las tonalidades clásicas mayor y menor, las hay construidas sobre la escala en "mi", como supervivencia de tipos orientales; otras más evocan los tonos de la música gregoriana, y algunas se distinguen por su acentuado cromatismo.

Las canciones de cuna, muy variadas como es natural, reciben nombres peculiares según las regiones; nanas, "arrorros", "cançons de bressol", etc. Son puramente vocales, como lo son las canciones infantiles de reducido ámbito sonoro, que suelen asociar a sus juegos y danzas los niños de uno y otro sexo.

Las canciones ligadas al trabajo profesional recaen sobre labores individuales o labores colectivas. Las del primer grupo (agrícolas por lo común, como son arar, segar, podar y trillar) se desarrollan sin ceñirse a la cuadratura de la frase y prodigan los floreos. Las del segundo grupo son numerosísimas por realzar la naturaleza de la función correspondiente y reclaman un desarrollo acompasado. Los gritos de vendedores ambulantes o callejeros incorporan con frecuencia una música libre y avalada por melódicas ornamentaciones de ingenio sabor.

Las canciones religiosas recaen sobre los más variados asuntos, porque se pueden referir al Nacimiento, Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo; a diversas etapas de la existencia de la Virgen, desde su nacimiento hasta su Ascensión; a santos patronos; a múltiples actos del culto, milagros, leyendas, etc. El Nacimiento de Jesús se celebra con "villancicos", donde las melodías ingenuas tienen una encantadora sencillez, apoyándolas zambombas y panderetas. También se cantan "aguinaldos" para pedir unas monedas que permitan celebrar esta fiesta con rumbo mayor, acompañando a esas melodías instrumentos rústicos. Las canciones de pasión y muerte de Cristo, así como las de pena y dolor de la angustiada María Santísima, se hallan en todas las regiones; pero ninguna ofrece una forma tan peculiar como la "saeta", descrita anteriormente. Numerosas melodías dedicadas a fes-

tejar con máxima pompa en muchos pueblos los santos patronos u otras festividades religiosas, van acompañadas a veces de "paloteos" o juegos de bastones, así como también con cintas que ondulan preciosamente en torno a veneradas efigies. Las canciones de "rogativas" se reservan para las épocas de sequía tenaz y con ellas imploran los agricultores la anhelada lluvia ante el agobiador riesgo de perder sus cosechas.

Priva en Cataluña una forma popular de loores a la Virgen y a los santos. Designada con la palabra "goigs" (es decir, "gozos"), consta de una entrada, una "tornada" o respuesta y varias "coplas" o estrofas. Tanto arraigó esta manifestación folklórica de tipo religioso, que a los "gozos" de tradición popular —algunos antiquísimos— se van sumando los que de un modo general e ininterrumpido crean eruditos inspiradores, manteniendo en sus obras el acento popular. Durante los días pascuales se cantan en Mallorca las "codoladas", que derivan de melodías mediavales llegadas a la isla desde Cataluña o desde Provenza.

En lo literario, la canción popular española cultiva tres fórmulas fundamentales, sin ser las únicas, imponiendo moldes melódicos adecuados a la estructura del verso. Esas formas son la "copla", el "romance" y la "seguidilla". Recordemos sus rasgos respectivos.

La "copla" consta de cuatro versos octosílabos o de arte menor y suelen añadir un estribillo epilodal, repetido sin variación, como remate de cada una. Requiere cuatro versos también la "seguidilla"; deben alternar aquí dos de siete sílabas y otros dos de cinco, reservándose aquéllos para los versos impares, y éstos, para los pares. Frecuentísimamente se añade un estribillo de tres versos para completar el pensamiento y redondear la idea; en tal caso tienen cinco sílabas los versos primero y tercero, y tiene siete el verso central.

Es inmensa la variedad de "coplas", habiendo recogido ingente número Francisco Rodríguez Marín. Sus estilos musicales difieren sensiblemente. Según han demostrado los etnólogos, unos proceden de orientales civilizaciones, pues se remontan incluso al Indostán; mas otros, de opuestas trayectorias, tienen un origen nórdico. Con respecto al origen y procedencia de la "jota", que es un tipo de "copla" muy peculiar, quedan consignadas las contradicciones en que incurrieron vates y eruditos. Está vaciada en compás ternario, lo mismo que las seguidillas, boleros, folías, parrandas, "mateixas", "ball pla", bailes

a lo llano y a lo bajo. etc. También existen melodías y bailes ceñidos a compases de amalgama, como la "rueda" castellana, en molde constante de diez por ocho, y el "zortzico" vasco, en moldes de cinco por cuatro.

El "romance" se caracteriza por su gran longitud. Lleva generalmente versos octosílabos o de arte menor, en rima imperfecta, mantenida desde el principio hasta el fin. Se aplica a sus cuatro primeros compases una melodía que reaparece sin variación cada cuatro versos de la relación literaria, no siendo insólito añadir un estribillo puramente ornamental. Se cantan "romances" en todas las lenguas peninsulares, o sea, la castellana, la gallega y la catalana. Por ceñirse al carácter de los asuntos, su música va desde lo ligero a lo profundo, y desde lo sutilmente gracioso, a lo sólidamente emotivo. Existen romances religiosos y profanos, legendarios e históricos, dada la variedad de asuntos inspiradores. Cabe decir que no pueden faltar en ningún Cancionero, sea cualquiera la región y el idioma en que los creó el pueblo anónimamente, y, como ayer, corren hoy de boca en boca al son de la correspondiente melodía.

A las "seguidillas" asignó Manuel García Matos un origen manchego; pero alcanzaron tan vasta difusión, que conviven con las "seguidillas manchegas" —prototipo de tan sugestiva especie musical— las de otras regiones y muy singularmente las "seguidillas sevillanas" y las "seguidillas murcianas". Es otra forma peculiar aquella "seguidilla gitana" o "playera", cuyo molde literario requiere cuatro versos, todos ellos de seis sílabas, menos el tercero, que es endecasílabo. La seguidilla tiene gran antigüedad. Se la encuentra en el "Cancionero de Palacio", publicado por Barbieri, en el posterior teatro cervantino y en el teatro tonadillesco del siglo XVIII.

Contemplando folklóricamente el panorama español, hallaremos una sorprendente variedad. Si, para empezar, nos atenemos al norte de la Península, encontraremos disímiles tipos y moldes. Galicia sobresa por la "muñeira", los "alalás" y las "melodías de pandero", privando allí la zanfona o gaita gallega, con su recipiente de cuero que retiene el aire y varios tubos por los que sale éste para producir el sonido. Asturias prodiga las giraldivas danzadas, varias piezas instrumentales a cargo de gaita y tamboril y canciones como "La praviána" y aquella "danza prima" que trasladó Rimsky-Korsakoff a su famoso "Capricho español". En las Vascongadas resalta el citado

“zortzico”, danza que tiene varias figuras absolutamente obligatorias y se imponen tres instrumentos: el “silbote” (especie de flauta grande), el “chistu” (flauta de pico en más reducido tamaño) y tamboril.

Navarra cuenta con una personalísima variedad de la jota, cuya más popular manifestación erudita es la obra pianística de concierto que Joaquín Larregla publicó hace medio siglo muy largo con el título “¡Viva Navarra!”. En Aragón las jotas suelen acompañarse con rondallas o conjuntos instrumentales, donde predominan guitarras y bandurrias. Aunque la armonización de esas melodías, numerosísimas, hace alterar invariablemente los acordes de tónica y dominante, no produce el menor cansancio tal uniformidad merced a lo airoso de la melodía y lo brioso del ritmo. Ahora bien, contra lo que muchos se inclinan a creer, la jota no es la única forma típica en Aragón, por cuanto existen otras, tanto si se reservan exclusivamente para despliegue de la voz, como si subrayan el encanto musical en el baile, pero su tradición es exclusivamente local: dances, auroros, mayos, etc.

En Cataluña predomina la “sardana”. Lo mismo que ésta, el “contrapás”, mezcla los compases de tres por cuatro y de seis por ocho, siendo tañido por instrumentos propios de la región. Las “caramellas” son canciones colectivas entonadas por Pascua Florida, corriendo a cargo de la juventud, y el vate Jacinto Verdaguer, en su mocedad, escribió poesías destinadas a renovar las letras correspondientes en la llanura de Vich. La diversidad de bailes, algunos propios de ciertas poblaciones, obedece a diversos motivos en muchos casos y cada uno tiene una modalidad característica, por lo general. El citado “contrapás” está considerado como la danza más antigua de Cataluña; se atestigua su origen religioso por el hecho de que los hombres que lo bailaban debían saber de memoria los pasos de la Pasión. También tuvo análogo origen allí la “mojiganga” con una simbología mística en Sitges, Valls y otras poblaciones catalanas, mientras que en el resto del suelo nacional presenta un carácter grotesco y muy adecuado al jolgorio carnavelino. Si algunos bailes, como “el de bastones” y el “de gitanos”, constituyeron en Cataluña artículos de importación, hay otros muchos que podríamos llamar indígenas. El folklorista Aurelio Capmany registró hasta unos 300 bailes populares catalanes, especialmente el “ball pla”, “la Patum” y algunas danzas ceremoniosas.

Si geográficamente descendemos a lo largo del Mediterráneo hasta introducirnos en el Atlántico, hallamos tres regiones características: Valencia, Murcia y Andalucía. Valencia conserva, entre sus canciones

y danzas, las "albaes" o alboradas, la "jota de carrer" (jota callejera) y la "xacara vella" (jácara antigua) y resaltando entre sus instrumentos típicos la "donsaina" (dulzaina), que se tañe asociada al tamboril, y algunas variedades de guitarras que forman un conjunto homogéneo a diversas alturas sonoras. Por sus límites geográficos recibió Murcia influencias de Castilla en cuanto a romances y juegos infantiles y de Andalucía, especialmente en lo referente a cantos de Semana Santa y malagueñas, sin que pueda excluir un eco de la música valenciana. Son célebres las "Siete canciones populares españolas" armonizadas por Manuel de Falla con sonora exquisitez en sus años mozos, y el segundo número de esa colección es una "Seguidilla murciana", cuya letra, también popular, nos complacemos en reproducir dado su carácter sentencioso y su estribillo burlesco:

*Cualquiera que el tejado
tenga de vidrio,
no debe tirar piedras
al del vecino.
Arrieros "semos",
puede que en el camino
nos encontremos.*

Entre los bailes murcianos tiene singular difusión la "parranda". Las "Seguidillas del jo y ja" y "Las torrás" difunden una gracia seductora. Por lo que respecta a Andalucía, hemos recogido lo concerniente al "cante jondo" y a la "saeta", y, contra lo que pudiera sospecharse, aquella región es acaso la más conocida, pero en todo caso la más ignorada, por lo que respecta a su folklore musical, pues lo flamenco monopoliza el interés folklórico en su casi totalidad con fuerza irradiadora, mientras que otras manifestaciones apenas han sido estudiadas a fondo, no obstante las bellezas proporcionadas por su vasto caudal.

Penetrando ahora en las regiones peninsulares —una de las cuales sólo por excepción mira al mar en la costa santanderina— hallamos cuatro grupos, a saber: Castilla la Vieja, León, Castilla la Nueva y Extremadura. Entre el vastísimo caudal folklórico de las dos primeras citaremos los "picayos", a los cuales acompañan panderetas y castañuelas; "bailes al agudo" y "bailes a lo llano", asociados con pitos y tamboriles, "charradas" salmantinas (unas golpeadas, otras brin-

cadadas y otras saltadas o picadas). Entre otras canciones, allí se entonan también algunas popularísimas, como el villancico "Camina la Virgen pura", "La tarara", "El trébol", "Ya se murió el burro" y aquel "Era de nogal el santo", que trasplantó Amadeo Vives a su zarzuela "Doña Francisquita". Un instrumento típico es la "gaita zamorana" (especie de dulzaina u oboe rústico). Con respecto a Castilla la Nueva señalaremos un vastísimo folklore en la provincia de Madrid, cuya existencia ha revelado, en tres volúmenes, Manuel García Matos, y otra, en buena parte desconocida, que divulgó Pedro Echevarría Bravo en su "Cancionero Popular Manchego", donde abundan las canciones campesinas. También Extremadura conserva un amplísimo repertorio musical, con fisonomía propia y perfectamente definida, como han revelado las publicaciones muy interesantes de dos folkloristas entusiastas: Bonifacio Gil García y Manuel García Matos, exploradores de aquella manifestación popular en los provincias de Badajoz y de Cáceres, respectivamente. Allí abundan las melodías de gaita y tamboril, siendo peculiar el instrumento denominado "gaita extremeña", que es una flauta de pico.

Ofrece la España insular típicas muestras de sumo interés. La música balear cuenta con las "codaladas" de asunto narrativo, la "canción de la zambomba" y bailes numerosos ("copeos", "mateixas", "ses xapetes", etc.), de todo lo cual presentó un buen surtido Antonio Galmés, y en el campo instrumental cuenta con "xeremies" o chirimías, asociadas al "flabiol" y al tamboril, así como también con otro instrumento apenas conocido —el "reclam de xirimies" ibicenco—, constituido por dos menudos tallos de caña sujetos con un bramante fino y estructurado sobre la base de la escala pentatónica, cuya existencia divulgó Manuel García Matos. No son menores la variedad y la atracción de la música folklórica viva en las Canarias, donde se hallan "arrorros" peculiares, folías, seguidillas, malagueñas, jotas —conocidas estas últimas bajo la denominación de "isas"— y el "tajaraste", vocablo que entre los antiguos guanches designaba un tambor o pandero y que posteriormente se aplicó a una música popular, de la cual son variantes el tango, el tanguillo, el "baile corrido", el "Santo Domingo" y otras piezas más.

Este panorama folklórico de la música española podría tener mayor extensión, mas hay que cerrarlo aquí por imposición del espacio disponible.

Fuentes de nuestro folklore musical.

Con alguna reiteración recibo en mi hogar visitas de personas extranjeras o el correo me trae cartas de otros países, rogando informes sobre la música popular española, y a esos turistas en acto o en espíritu les proporciono siempre con el mayor gusto las noticias pertinentes, pues al fin esto es un modo positivo de hacer patria. Tras esta evocación, parece oportuno epilogar el presente artículo con una enumeración bibliográfica donde se condense en abreviada y metódica forma lo más sustancial al respecto.

Desde mediados del pasado siglo se vienen estampando en nuestro país muy variadas colecciones de música folklórica, y si bien las más ya están agotadas, no será difícil hallar ejemplares en las Bibliotecas públicas. He aquí sus autores, omitiendo los títulos de las obras, porque ocuparía un espacio del que no disponemos: L. Núñez Robles, J. Inzenga, R. Montalbán, E. Ocón, Isidoro Hernández, García Navas, A. J. Arista, M. y V. Romero, R. Benedito, A. Martínez Hernández, E. Martínez Torner, F. García Lorca, B. García de la Parra y J. de Juan del Aguila, entre otros. Merece lugar señalado el "Cancionero Musical Español", de F. Pedrell, y también es digno de particular mención el copioso "Cancionero", publicado por el Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes.

Cataluña es la demarcación regional que con más constancia, más entusiasmo y más pulcritud ha cultivado el folklore musical, por lo que abundan colecciones variadas, comenzando por la centenario de F. P. Briz, en cinco tomos. La "Obra Popular del Cancionero de Cataluña" recogió por miles las canciones y publicó varios volúmenes selectivos. También acogió muchísimas melodías el "Costumari Catalá", obra en cinco volúmenes de J. Amades.

Los "Cancioneros" regionales de otras comarcas son muy abundantes, habiendo contribuido a ello con publicaciones de interés en Galicia C. Sampedro y L. M. Fernández Espinosa; en Asturias, J. Hurtado y E. Martínez Torner; en Santander, R. Calleja y S. Córdoba y Oña; en las Vascongadas, los PP. Resurrección M. de Azkue y José Antonio Donostia; en Teruel, M. Arnaudas; en Zaragoza, A. Mingote; en Valencia, J. Inzenga y E. Martínez Torner; en Murcia, J. Verdú; en León, R. Villar y M. Fernández Núñez; en Burgos, F. Olmeda; en Salamanca, D. Ledesma y A. Sánchez Fraile. De lo efec-

tuado en Ciudad Real, en las provincias extremeñas y en las islas Baleares se dio cuenta más detallada anteriormente.

Si todo esto es música grabada con los textos literarios adjuntos a las canciones, tiene un interés más especial la obra en curso de publicación "Danzas Populares de España", pues cada pieza musical lleva una minuciosa coreografía, encabezando la obra una detallada introducción sobre la terminología y sobre los signos convencionales utilizados. Es su autor Manuel García Matos, e incorporó gran número de dibujos explicativos Carlos Alfonso. Los dos tomos aparecidos hasta ahora, con los textos musicales correspondientes, van dedicados a Extremadura y a Castilla la Nueva.

Constituye una espléndida colección de "música viva" la colección de discos realizada por el mismo investigador M. García Matos. Se ha publicado bajo los auspicios del Consejo Internacional de la Unesco con el título "Antología del folklore musical de España, interpretada por el pueblo español". La expedición efectuada para recoger la documentación que habría de pasar por un tamiz selectivo, recorrió 30.000 kilómetros en nuestra Península y en las provincias isleñas, visitando 115 pueblos y aldeas. Utilizando la actuación de 552 intérpretes nativos, grabó 648 temas. La colección comprende cuatro discos, cuya audición dura más de tres horas. Los rasgos propios de cada pieza van explicados en la extensa y erudita introducción, la cual incorpora un detallado folleto explicativo en los idiomas francés, inglés y alemán. Ultimamente la colección se ha publicado en el Japón por despertar la música popular española un inusitado interés en aquellas tierras lejanas. Y tan valiosa "Antología" acaba de ser galardonada allí con el más alto premio de "The Arts Festival", en la categoría de "International Recording Albums".

No ha podido granjearse mejor recompensa dicha exaltación del folklore musical patrio, ni podían tener más grato final los párrafos que a tan dilectísima disciplina he dedicado con verdadero cariño.

RESUME

JOSE SUBIRA: *Autour du folk-lore musical espagnol.*

Le bref chapitre inaugural résume la signification de la très nouvelle science "folk-lore musical". Il signale ses antécédents historiques et fixe la différence entre "musique folk-lorique" et "musique populaire".

Le second chapitre détaille les traits particuliers des deux formes typiques du kolk-lore espagnol: le "cante jondó" et la "jota". Il recueille ce qui a été écrit par poètes et érudits à ce sujet. Il évoque le Premeir Concours de "cante jondo", organisé par Manuel de Falla, tenu à Grenade en 1922 avec l'assistance d'éminents artistes internationaux. En ce qui concerne la "jota" il donne ses antécédents littéraires, sa fausse origine, la variété de ses chansons, ses applications à la musique théâtrale et son aire de diffusion par toute la péninsule, Iles Baléaires et Canaries, ce qui a fait naître des formes propres dans les diverses régions.

Le troisième chapitre résume ce qui a été effectué dans les deux importants Congrès d'Art Populaire: celui tenu à Prague, en 1928, sous les auspices de l'Institut International de Coopération Intellectuelle relevant de la Société des Nations et celui tenu en Belgique deux ans après; il attire l'attention, en ce qui concerne le deuxième, sur deux aspects: la "saeta" andalouse, éminemment individualiste et la "sardana" catalane où ressort la question sociale.

Un autre chapitre ponctualise les diverses applications du kolk-lore, ainsi que trois formes typiques littéraires auxquelles il va lié: la "copla", le "romance" et la "seguidilla".

Le dernier chapitre résume le mouvement bibliographique sur la matière à partir de la mi-siècle antérieur.

SUMMARY

JOSE SUBIRA: *Round about spanish folk music.*

The first very short chapter gives us a resumé of the meaning involved in the rather new science of folk music. The historical background is detached together with the distinction between "folk" and "popular" music.

The second, points out the peculiar features of two amongst the most representative forms of spanish folk singing and dancing: "cante jondo" and "jota", giving an account of contributions, notions and opinions on this respect, statements from specialist or experts upon the subject. Calls up memories of the first contest on "cante jondo" organised by Manuel de Falla, held at Granada in 1922 and attended by prominent international artists. With regard to the "jota" states its literary precedents, its false sources, the use made of it in theater music and the area through which spreads out in the peninsula, Balearic and Canary islands, as a cause for the variety of versions at the different regions.

The third chapter gives us a brief of what was accomplished at two very important congresses of Popular Arts; the one which took place at Prague in 1928 under the patronage of the International Institute for Intellectual Co-operation which was a branch of the Society of Nations and another held in Belgium two years after, this one particularly emphasized two aspects: the studies of the Andalusian "saeta", transcendently individualistic, and that on the catalan "sardana", where the social concern stands out.

Another chapter renders a detailed report on the various intenceness of folk music, dealing as well with three typical forms closely related; the "copla" (folk song), "romance" (ballad), and "seguidilla" (stanza: dance and tune).

The last chapter summarizes bibliography on this subject up to the middle of the previous century.

ZUSAMMENFASSUNG

JOSE SUBIRA: *Rund um die spanische musikalische Volkskunst.*

Der kurze Eröffnungspassus fasst zusammen, was die allerneuste Wissenschaft "musikalische Volkskunst" bedeutet. Es wird der historische Hintergrund bezeichnet und die Unterschiede zwischen "Volkskunstmusik" und "volkstümliche Musik" herausgestellt.

Das zweite Kapitel detailliert die besonderen Züge zweier typischer Formen der spanischen Volkskunst: die Gesänge, benannt "jondo" und "jota". Es wird herausgestellt, wie die Tonfolge des ersteren zustandekommt. Es ruft den ersten Wettbewerb im "jondo"-Gesang wach, von Manuel de Falla organisiert, welcher in Granada im Jahre 1922 stattfand und welchem eminente internationale Künstler beiwohnten. Was die "jota" anbetrifft, so wird auf die literarischen Vorgänge Bezug genommen, ihren falschen Ursprung, die Verschiedenartigkeit ihrer Weisen, ihre Anwendung in Bezug Theatermusik und die weite Verbreitung über die ganze Halbinsel hinaus, die Balearen und Kanarischen Inseln, wobei in den einzelnen Regionen eigene entstanden.

Das dritte Kapitel vereinigt das, was auf zwei äusserst bedeutenden Kongressen für Volkskunst geboten wurde: Einer in Prag im Jahre 1928, unter der Direktion des Internationalen Instituts für Intellektuelles Zusammenwirken, als Unterabteilung der Vereinigten Nationen, und ein anderer in Belgien zwei Jahre später, bei welchem letzterem die Aufmerksamkeit sich auf zwei Aspekte konzentrierte: Die andalusische "Saeta", eminent individuell, und auch die katalonische "Sardana", geselligen Charakters.

Ein weiteres Kapitel betont die verschiedenartigen Anwendungen der Volkskunst sowie die drei typischen literarischen Formen, an welche sich die "Copla", die "Romance" und die "Seguidilla" anlehnen.

Das letzte Kapitel fasst bibliografische Veröffentlichungen über die Materie seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts zusammen.