

INFORMES GENERALES

I

Para la historia de la música popular

HACE tiempo publiqué en este mismo BOLETÍN una nota bibliográfica acerca de la colección de Cantos españoles de California, editada por el simpático hispanófilo americano Chas. F. Lummis. Me interesó la obra por ser muestra evidente de la influencia de la música española en países americanos. Posteriormente he tenido el gusto de leer y estudiar otra más nutrida colección de Cantos populares de Hispano-América, que ha realizado la muy discreta folklorista doña Eleanor Hague, publicada en el volumen X de las *Memorias de la Sociedad Americana de Folklore* (1917). Su lectura me ha interesado más por haber suscitado en mi espíritu consideraciones que tal vez no sea inútil exponer.

Tenemos a nuestra vista un hecho clarísimo de influencia de música popular, que permite, por su proximidad en el tiempo, ser estudiado. ¿No puede éste abrirnos los ojos, para atisbar otros más oscuros, cuya perspectiva se pierde en lejanos horizontes?

De lo que ha ocurrido a la música popular en tiempos pasados, sabemos muy poco: apenas hay documentos históricos que permitan la investigación de lo que fué la música popular antigua, ni siquiera la medieval. Y de la que actualmente recogen los folkloristas, en realidad, en la mayoría de los casos, se pierden las huellas más allá de la memoria de las personas que cantaron las melodías. ¿Qué suerte habrá corrido la

música popular en tiempos anteriores? ¿Cómo se ha formado? ¿Qué vicisitudes ha sufrido?

Yo creo que en aquellos fenómenos, respecto de los cuales se carece de pruebas históricas de tiempos lejanos, el indicio mejor que nos puede guiar ha de proporcionarlo la consideración de lo que vemos que sucede en nuestro tiempo. Si ahora observamos que todos los seres vivientes nacen de padre y madre, ¿no podemos inducir racionalmente que en tiempos pasados ha debido suceder lo mismo?

Esto, que a primera vista semeja perogrullada, debemos tenerlo muy presente, para no situarnos en la falsa posición de algunos folkloristas que, al olvidarla o prescindir de ella, vienen inconscientemente a cerrar todo camino a la investigación histórica. He aquí cómo:

El folklorista que trata de hacer acopio de música popular, sobre todo los que desean recoger la propia, exclusiva, indígena de un país, provincia o comarca, prescinde en su recolección de toda pieza cuyo origen presume conocer: se abstiene de incluir todas aquellas que sospecha proceden de influencias conocidas, de modernos compositores, porque éstas no deben ser del fondo popular nativo; sólo cuando encuentra una melodía cuyo origen desconozca, puede sentir tentación de incluirla. En su colección, pues, no entrarán más que piezas de origen desconocido, porque sólo entre ellas se le figura que deben estar las indígenas del país: las que no han venido de otras partes.

Ahora bien, ¿cómo se podrá hacer la historia de esas piezas cuyo primer dato, es decir, su origen, se desconoce? Algunos de esos colectores, siguiendo al famoso y crudito folklorista francés Tiersot, se burlan de los *busca-origenes*, porque creen imposible llegar al nacimiento remoto de una canción. Es claro, si sólo coleccionan aquellas cuyo origen les ha sido imposible hallar, ¿para qué afanarse luego en buscarlo?

Pero el caso es que no permanecen en actitud de duda o de abstención; reconociendo que lo que se ignora, se ignora; sino que, olvidando esa burla de los *busca-origenes*, acaban por atreverse a dar un salto tremendo en la historia de la música: aquello cuyo origen se ignora debe ser, a juicio de ellos, lo que se conserva de los tiempos primitivos, y, por tanto, esas

piezas cuyo origen se desconoce deben venir de muy lejos, muy lejos, de los pueblos más antiguos, de los celtas, es decir, de gentes cuya música no se sabe lo que fué.

He ahí un procedimiento de alquimia intelectual mediante el que dos cosas desconocidas se convierten en dos bien conocidas: el origen de esa música y la naturaleza especial de la de los pueblos primitivos.

Sobre tales fundamentos puede decirse que se ha construído la historia de la música popular.

Para salir del laberinto, o círculo vicioso, de lo desconocido, creo que el camino debe ser: el estudio de la música popular de origen conocido, sea cualquiera su procedencia; averiguar, si es posible, los tipos o modelos más primitivos; seguirlos en su evolución, sus cambios o su vida, etc.; es decir, formar su historia e inferir de lo conocido lo desconocido.

Esa ocasión nos la ofrecen estas colecciones americanas; los folkloristas americanos recogen la música que ellos creen popular en las naciones españolas de América. De muchas de esas piezas les ha de ser difícil señalar el tipo español que allá se ha popularizado, porque en las colecciones de música popular española no se han incluído los modelos de las que allá aparecen.

Si pudiéramos descubrir los tipos españoles de donde derivan y ver las modificaciones que sufren las melodías por el trasplante de un continente a otro, ¿este hecho no nos podría servir de guía para otros?

Ahora bien, averiguado este origen ¿se nos negará que esta música, que dicen ser popular en América, merece llamarse así?

Tratemos de fijar de antemano nuestro concepto de la música popular. ¿Qué música merece ese nombre?

¿Es una categoría técnica, o sistema artístico distinto del de la música erudita? A mi modo de ver, no; en música ocurre lo que en las lenguas: el pueblo pronuncia ciertos vocablos a su manera; emplea frecuentemente ciertas palabras, frases, muletillas, giros que le son habituales; pero en realidad usa de la misma lengua que los letrados suelen usar en la vida ordinaria.

¿Será popular sólo aquella que el pueblo por sí mismo componga? Ahí hay un imposible. El pueblo, como tal, es decir, conjunto de gentes de un lugar, comarca o país, no compone *corporativamente* ninguna pieza de música: ha de ser un individuo el compositor. Las piezas musicales no pueden salir por generación espontánea; como todo ser tiene padre, toda pieza musical tiene autor; será conocido o desconocido; pero el conocerlo o desconocerlo depende de la suerte o eficacia de nuestra investigación. Y si en todas no se logra llegar al apellido del padre, por lo menos se alcanzará fijar los caracteres técnicos de época, de país, de escuela, como en las obras de otras artes: cerámica, pintura, escultura, etc.

¿Cómo se reconocerá, pues, la música que es popular? Yo creo que se conoce simplemente por el hecho de haberse difundido entre las gentes del pueblo. Es popular la música que se canta por muchos que no son técnicos o profesionales. Mas eso de la popularidad no es concepto fijo e invariable: cabe el más y el menos: si altos y bajos de un país la ejecutan y repiten durante algún tiempo, será muy popular en esa época y país; si el área de su difusión se extiende por varias provincias y naciones al mundo entero, la popularidad será mayor. Si queda asociada a ocupaciones de todos los días: el labrador en sus faenas, en el campo, en la era; el industrial en sus talleres, las madres en sus cantos de cuna, las gentes en fiestas populares, etc., etc., prolongándose su duración en el tiempo, se hará aún más popular, hasta que llegue a tradicional.

Si de alguna de ellas fuera difícil encontrar documentos que acrediten su origen y su popularidad, ¿las mismas piezas no podrían informarnos de su propia historia? Su estructura técnica nos puede informar acerca del tiempo de su composición. Y como lo difundido en un medio popular es manejado al gusto de cada cual y se ejecuta conforme a la habilidad de los ejecutantes, con el uso se transforman, se gastan o se alteran las melodías. Y esas modificaciones no sólo pueden ser indicio de popularidad, sino también del país en que han vivido, como se altera la pronunciación de las palabras de una lengua conforme a los hábitos especiales de las gentes de cada comarca.

Y los caracteres que ofrezca la música que ha alcanzado

esa difusión en el espacio y el tiempo, serán los caracteres de lo popular.

Aparecerá tal vez caracterizada por la sencillez, hecho que presupone facilidad de aprendizaje, en oposición a la de mayor dificultad, a que tienden los profesionales y virtuosos; pero aun en eso cabe el más y el menos con gran latitud, porque hay pueblos dotados de aptitudes artísticas que consentirán se popularice en ellos piezas musicales que en otros sea imposible que lleguen a ser aprendidas.

En resumen: sea sencilla o no sencilla, conózcase o no se conozca el autor, será música popular la que se ejecute por mucha gente que no sea profesional, siendo tanto más popular, cuanto más amplia sea el área de difusión y por más espacio de tiempo se mantenga viva en la memoria de las gentes.

Para aclarar concretamente y con más precisión nuestras ideas pongamos unos ejemplos, bien vivos y concretos.

El maestro Serrano compuso a fines del pasado siglo una pieza teatral, titulada *Alma de Dios*, en la que había una canción que comenzaba así:

Hungría de mis amores
patria querida.

que se popularizó en España hasta el punto de saturación, por no decir el empacho: altos y bajos, ricos y pobres, viejos y niños, todos la aprendieron; y se repetía a todo momento, en todas partes, hasta el extremo de causar fastidio el oírla cantar. Por ser conocido el autor de esta melodía, ¿se la ha de excluir de la categoría de popular?

En mi concepto se cometería un craso error al excluirla: se negaría a los elementos que la integran el carácter de popularidad. Analícense sus elementos y se verá.

Se compone de dos partes: la primera en tono menor; la segunda en tono mayor. En la parte de tono menor aparecen bastante claros los tópicos más frecuentes y más bonitos de las tristes canciones populares andaluzas (soleares, playeras, etc.), cuyos precedentes históricos dentro de la Península remontan casi a mil años de fecha probada, con su característica sucesión armónica de los acordes de *la, sol, fa, mi*. Pero el maestro Serrano tuvo la feliz inspiración de intercalar en esa sucesión de

acordes el *de do* mayor (usado también en una de las canciones más populares de España en la Edad Media: la canción de "Las tres morillas", núm. 18 del *Cancionero de Palacio*), añadiendo con ello un matiz de ternura o tristeza emocionante. Para construir la segunda parte en tono mayor, acudió el maestro a ciertos tópicos melódicos muy bonitos de las populares jotas aragonesas.

Para negarle popularidad a ese canto, cuyo autor es bien conocido, habría que negar la popularidad de todos los elementos de esa primorosa canción. Es popular por los precedentes en que el compositor hubo de inspirarse; es popular porque, después de compuesta, alcanzó difusión extrema innegable.

Y eso, claro es, en nada amengua la originalidad del maestro: al pasar esos elementos por el tamiz de su inspiración, quedaron sublimados, formando una joya artística. Esa originalidad es muy peregrina, puesto que, empleando elementos de mil años de antigüedad, alcanzó a obtener un producto nuevo, superior. En el mundo no hay originalidad más loable. El que para ser original comete un disparate, no logra originalidad alguna, sino que imita a los seres irracionales (1).

Otro ejemplo: la canción de la zarzuela u ópera española de Arrieta, titulada *Marina*:

Al ver en la inmensa llanura del mar.

Muchos recordarán la boga que alcanzó. Apenas habrá habido español del último tercio del XIX, de la clase media, que no la cantase, sobre todo al ir de paseo por las cercanías del mar. El hecho de la popularización es innegable. ¿Dejará de ser popular por tener autor conocido?

Arrieta, se dirá, se inspiró (si no la imitó) en una barcarola de Gounod, y, por tanto, no es popular.

Y pregunto: ¿Gounod la sacó toda enteramente de su propio ingenio? En el siglo XVI, en el *Cancionero de Palacio*, publicado por Barbieri, hay un canto popular español (núm. 423) de la misma familia de la barcarola de Gounod, y es popular y

(1) Sobre la *originalidad*, véanse varios capítulos de mis "Orígenes del Justicia de Aragón".

de autor desconocido. ¿Quién nos asegura que Gounod no se inspiró, al componer, en tema semejante, de procedencia popular?

En todo caso, si Arrieta, tomando por base una melodía compleja y difícil, la simplifica y adapta al gusto popular y se populariza, se hace popular. Y si Albéniz o Falla, utilizando temas o motivos populares, construyen piezas de difícil ejecución, complicando la estructura melódica y armónica en forma que jamás pueda popularizarse, el fruto de su composición deja ya de ser popular.

Reconociendo, pues, como popular la pieza musical que ha logrado amplia difusión en uno o muchos países, y ha permanecido viva durante algún tiempo, no sólo cabe buscar orígenes a esa música, sino también estudiar sus características, sus formas melódicas, tonalidades, modulaciones, ritmos, géneros expresivos, alteraciones, cambios, evolución, etc., etc.

No encerrándose en criterio estrecho, no ha de negarse la popularidad a la música hispanoamericana de la colección de que tratamos. Su estudio nos ofrecerá un caso típico de lo que ha debido suceder en otras músicas cuyos orígenes no se conocen.

Examinemos algunas de esta colección de doña Eleanor Hague.

Núm. 63. EL DEMONIO EN LA OREJA.

De ella dice la coleccionista que no traduce la letra al inglés, por no cometer un sacrilegio. Efectivamente, a primera vista parece canción sacrílega: es un fragmento que, separado de la letra restante popular en España, presenta ese carácter. Por lo visto en América se ha olvidado la aplicación eminentemente religiosa que ese canto ha tenido y tiene en España. Es nada menos que el popularísimo ROSARIO DE LA AURORA, que devotamente se reza, aun en la actualidad, en multitud de pueblos de la Península.

En él se cantan estrofas como la siguiente: (1)

Las cuentas del Rosario
son escaleras
para subir al Cielo
las almas buenas.

(1) La recuerda el amigo Asín (don Miguel).

seguidas de este estribillo:

¡Viva María!
¡Viva el Rosario!
¡Viva Santo Domingo,
que lo ha fundado!

Como este rosario se reza y canta a la hora del alba, al amanecer, exige que los devotos se levanten temprano, que no se duerman; y a eso aluden algunas estrofas como la que sigue:

Las campanitas se oyen
bajar del Cielo
a despertar las almas
que están durmiendo.

una de las cuales, usada en España en la actualidad, es la que aparece en la canción americana, en la que realmente se quiere afirmar el deseo de rechazar las tentaciones de la pereza

El demonio a la oreja
me está diciendo:
Déjate de rosarios
sigue durmiendo.

y sigue el estribillo:

¡Viva María!, etc.

De manera que esta afirmación de religiosidad en España se convierte en canción que parece sacrílega en América.

La música de la versión americana se separa muy poco de la española: apenas hay una pequeñísima diferencia cadencial.

La disposición de los miembros de la melodía A B A B C D A B (o sea A A B A) es una de las que en Europa se han mantenido en toda la Edad Media como clásicas, y continuó en la Moderna siendo usada por los técnicos. Ha debido ser introducida por los dominicos en el siglo xvii o xviii. De modo que esta canción es de procedencia erudita, aunque derivada de un sistema ideado por músicos profesionales para popularizar las canciones, según dijimos en *La música de las Cantigas*.

¿Se podrá negar la popularidad de esta canción, tan difundida durante tanto tiempo, desnaturalizado ya el sentido en la versión americana, por el uso popular?

Núm. 78. ARRULLO.

De esta nana, o canción de cuna, se dan dos versiones: una, chilena; otra, argentina. Ambas proceden de un villancico de

Navidad que se cantaba en España. Puedo afirmarlo del Bajo Aragón, a mediados del XIX, por testigo presencial, la Ramona, criada octogenaria del amigo Asín (don Miguel), que recuerda algunas estrofas (1).

San José, María
y Santa Isabel
iban por las calles
de Jerusalén
preguntando a todos
dónde está su bien;
todos le contestan
que no saben de él.

Otra estrofa comenzaba así:

A la puerta llora un niño
más hermoso que el sol bello.

Este villancico español al niño Dios es usado por las madres chilenas y argentinas como canción de cuna.

La alteración sufrida por la música, en el ritmo y en las notas, es bastante fundamental. En América se transporta a tono mayor lo que en España está en menor. En Chile cambian el ritmo binario, en ternario. Para que los técnicos puedan apreciar la honda transformación, transcribo la música, tal como se canta en España, a fin de que se la pueda comparar con la hispanoamericana. Observando las diferencias entre la versión chilena y la argentina no extrañarán las que éstas tienen con la española primitiva:



Núm. 12. LA PALOMA BLANCA.

Es ejemplar típico de transformaciones melódicas. A primera vista no es fácil reconocer la semejanza de esa melodía con la de España, popularísima hace más de cincuenta años. Mi esposa, que pasa ya de los sesenta y nueve, la cantó de niña con esta letra:

(1) El amigo don José Sánchez Pérez me comunica que en Catalunya se cantaba a principios del presente siglo.

Ursula ¿qué estás haciendo?
 Señora, yo estoy hilando
 con una rueca y un huso.
 Cáñamo, cáñamo, cáñamo,
 tres veces cáñamo.

Letra, como se ve, popular.

En la provincia de Valencia, donde la he oído yo muchas veces, la melodía comienza:



En Aragón (según don Miguel Asín y don José Sánchez Pérez):



que se diferencia de la valenciana sólo por una pequeña variante cadencial que es *equivalente armónica*: *la, sol* , *la*, por *fa, mi, re*.

Las versiones americanas son interesantes por la alteración, al parecer profunda, no sólo en el ritmo, sino en la línea melódica y, sin embargo, no son más que variantes de equivalencia armónica también, introducidas sin duda por haberse cantado a coro; y la versión americana da la voz baja del dúo (unas veces de tercia, otras con arpeggios, equivalentes armónicos), convertida en melodía principal.

Otra versión de voz alta, que arpeggia también, se ofrece en el núm. 62, con el título de CANTARES.

Y la canción primitiva debió derivar de un canto de jota, quedando en el núm. 12 (de Méjico) alusión a la jota, como coral.

[Tales variantes melódicas de equivalencia armónica explican, a mi modo de ver, muchas transformaciones de melodías populares, como explican muchas imitaciones eruditas de los compositores que se dejan guiar por las pautas armónicas de piezas preexistentes.

Núm. 55. A CANTAR UNA NIÑA; y núm. 61. LA JAULA DE ORO.

No son más que variantes de una canción popularísima en España, allá por el 60 al 70 del siglo pasado. La he oído y cantado muchas veces, en mi pueblo, de muchacho, con esta música:



y letras muy chabacanas, bilingües o macarrónicas:

María Antonia
dulce pichona
vois que la mona
se la menjem.

O esta otra más burda:

Anda
morros de llanda
que la bufanda
not' para bé.

En otras comarcas españolas la letra era más fina. Según me informa el señor Marqués de Camarasa, allá por el 60 del pasado siglo se cantaba en Santander:

Si la reina de Hungría,
bajara un día
por la bahía
de Santander,
yo la diría
pichona mía,
morena mía
de mi querer.

Nótese que aún persiste en alguna canción popular española el tipo estrófico del zéjel andaluz de la Edad Media A A A B.

Las alteraciones de la música en las versiones americanas son considerables, aunque se reconozca bien la derivación. De pronto no la percibí; me causaba sólo la impresión de cosa conocida, sin acertar a determinarla. La semejanza se confirmó por la marcha armónica; que es la que guía, inconscientemente quizá, a ejecutores y compositores.

Mi amigo don José Sánchez Pérez, al cantarle esa melodía popular, vió que semejaba a un canto de la zarzuela de Chapí, *La campanada*, aplicada a estos versos:

Ya de la noche el manto
del sol apaga los resplandores;
ya el sol no pica tanto,
como tus ojos abrasadores.

Sal de la viña,
preciosa niña,
corta un racimo
de moscatel, de moscatel, etc.

Núm. 8. PREGÚNTALE A LAS ESTRELLAS.

Es muy curiosa. Está compuesta la melodía de dos canciones españolas distintas, que eran populares en la Península a mediados del siglo XIX.

El primer tema, que constituye la primera parte de la canción, hasta "Ya nunca dudes", deriva de una que se cantaba aquí, con esta otra letra, según recuerda mi esposa haberla cantado, cuando era niña, como canto de rueda:

En el Salón del Prado
no se puede jugar
porque hay niños que gozan
en venir a estorbar,
con un cigarro puro
vienen a presumir,
más vale que les dieran
un palo y a dormir.

Si así siguen los tiempos,
llegaremos a ver
los chicos de seis años
querrán tener mujer.

Con música que comienza así:



En América debieron aplicarle también varias letras, mezclándola con otros temas y alterando las notas; v. gr., el número 27 de esta colección.

Las alteraciones son de ritmo y de equivalentes armónicos, aparte de las mezclas.

El segundo tema constituye la segunda parte del número 8, el cual es, a su vez, la segunda parte de otra canción que se popularizó en España en aquel tiempo, cuya letra comenzaba así:

Hubo un día que de amores yo soñé.

Y la letra de esa segunda parte (cuya música es la misma que la de la segunda parte del núm. 8 antecitado) era:

Cruel destino,
de ti me alejo,
en cambio dejo
tan venturosa ilusión,
¡Ay! que se apaga
la estrella mía
que ayer lucía
con el fuego de tu amor,
tan refulgente
de mi esperanza
la noche avanza,
adiós para siempre, adiós.

Y me dice Asín (don Miguel) que recuerda una pieza teatral, *Los bandos de Villafrita*, como revista política, zarzuela, cuya letra, aplicada a ese número melódico era:

Y en las alturas
dan los destinos
a los parientes
y a los sobrinos,
que hay por ahí.
La burocracia
la desconocen,
pero es la gracia
que no conocen
ni el *quis vel quid*.

Es, por tanto, popular en España, en el último tercio del siglo XIX.

Y en el núm. 5 de esta colección, en su segunda parte, también parece que se nota la influencia de este tema.

De todas las antedichas canciones sería, a mi juicio, craso error el negarles la popularidad, en España y fuera de España.

A otras muchas de esta colección se les podrá aplicar el adjetivo: son populares en América, aunque derivadas de composiciones tal vez eruditas que se popularizaron en España a mediados del siglo XIX. Vamos a citar unas cuantas. Me basta acudir al fondo, no muy rico, de las aprendidas por mi esposa, cuando era niña, de sus compañeras, no de maestros de música.

La mayor parte recuerdo haberlas oído yo mismo.

Pondré algunas de las letras por si algún curioso puede determinar el autor que las compuso.

Núm. 37. VIVO LLORANDO LA SUERTE.

Es remedo o recomposición de una que mi esposa cantaba con letra que comenzaba así:

Yo vengo, Amelia,
de muy distante,
yo vengo errante
sin porvenir.

Las alteraciones que ha sufrido en América la melodía no son tan hondas que la hagan irrecognoscible.

Núm. 64. BOANERGES.

Con la misma letra, y música casi idéntica, se cantaba popularmente en España, allá por el 70 al 80. Mi esposa añade esta cuarteta:

Hijo del trueno me apellidaron,
en noche horrible vine a nacer,
unos bandidos me alimentaron
en la cabaña en que me dió el ser.

Núm. 49. MI MAMÁ ME CONSEJABA.

Popularizada en la Península del 70 al 80. Mi esposa la cantaba de niña con la siguiente letra:

Las que gastan coche y lujo
palomas de rumbo son,
por la noche en el teatro
y de día en el salón.
Y dan mil vueltecitas |

por la Puerta del Sol
con la cara empolvada
que parecen un pendón.

Núm. 50. NO ME MATES.

Tratamos de ella en la nota bibliográfica dedicada a la colección de Lummis. Compárense ésta y aquélla con la versión de *Flores de España*, fol. 23.

Esta, aunque fuera de autor conocido, es de origen popular, por estar inspirada, especialmente en su segunda parte, en los cantos de jota aragonesa.

Núm. 48. LA MULATA.

Popularizada en la Península del 70 al 80, con la misma letra y música. Apenas hay otra diferencia que algunos melismas que añaden los americanos.

Aunque en estas colecciones americanas no aparezcan muchas piezas conforme a los tipos aquí reconocidos como de música popular, se ven rastros evidentes de algunas. La señora Eleanor Hague ya señala de *peteneras*, *jarabes*, etc. (v. gr., el *núm. 82*, LA PETENERA ZAPOTECA, y el *núm. 80*, JARABE MIXTECA).

Podemos indicar como de jota el *núm. 70*; melodía sencilla, jota simplificada, como *La Rabalera*, que ya está en *Las Cantigas del Rey Sabio*; y el *núm. 89*, 54 y hasta el 91, que se titula "La malagueña", puesto que en realidad las malagueñas, rondeñas, etc., de la Península, pertenecen al género de la jota.

En alguna de éstas de América me parece percibir tópicos cadenciales más antiguos que no se conservan en Aragón, pero se conservan en Andalucía y en Galicia (cadencia en 6.^a y en *mi, do*), de donde tal vez se comunicara a América.

Los *núms. 65* y el *57* (a pesar de ser ésta *guajira*) están inspirados en jota.

La melodía del *Irudámacho* vasco, cuyos antecedentes remontan a Trovadores (véase mi Fasc.^o 2.^o, *núm. 10*), aparece en el *núm. 31*, LAS BLANCAS FLORES, aplicada a la frase "Mi dicha, mi bien", etc., hasta "Y siempre te adoraré".

El *núm. 47*, en su segunda parte, está inspirado en las *Sevillanas*.

Todos estos antecedentes, aparte muchas minucias, como tópicos cadenciales, etc., que aparecen en América y España, no permiten dudar del origen de esa música. Habrá, sin duda, algunas influencias extrañas, pero esas serán difíciles de adjudicar directamente, porque también pueden haber sido por haberse dejado influir España de corrientes extrañas europeas.

Es indudable que el tiempo de esa influencia musical no es antiguo, sino del siglo XIX. La letra romántica de casi todas, la estructura melódica, los arpegiados y saltos atrevidos de la marcha, las modulaciones, la combinación bimodal, dando más importancia al tono mayor, etc., denuncian que no son canciones del tiempo del descubrimiento, o del siglo XVI, sino de hace poco, del siglo pasado.

Hay tópicos de la antigua música peninsular; pero esos aún los conserva la actual española.

Tenemos, pues, el ejemplo del folklore de un continente lejano, cuyos orígenes se pueden determinar. ¿No habrá pasado en otros lo mismo?

Por desconocerse los orígenes de éstos, ¿cabe inferir que su música es propia, espontánea, nacida mil años ha, en el sitio en que hoy aparece? ¿No habrá podido venir más recientemente de pueblos tal vez lejanos y aun enemigos?

Por otra parte, las alteraciones que la música popular sufre, no tanto parecen debidas al genio de la raza, cuanto a la mayor o menor cultura musical que ésa logre alcanzar. Y la preferencia de ciertos ritmos o ciertos géneros es fácil que se deba a circunstancias históricas accidentales que nada tengan que ver con el alma de los pueblos.

Yo creo que la preferencia que algunos países americanos han mostrado por lo que modernamente se ha llamado *habanera* no es porque ésta derive de negros ni de indios. Precisamente es un ritmo difícil, que supone instrucción musical muy adelantada, de un género expresivo que en Persia, en el siglo IX, se llamó *majuri*, propio de tabernas y casas de prostitución. El género aparece ya en España en el siglo XIII, continúa en el XVI y llega al XIX; y se popularizó en América. Y presumo que fué por una cualidad que desde sus orígenes conserva: el ser liviano, muelle, lascivo: fomentado allá por la

extrema libertad de relaciones sexuales de los conquistadores o emigrantes con el pueblo indio, lejos del ambiente más decoroso de la Península. El género, después, se ennobleció con letras amorosas, románticas y decentes, cuando las relaciones con esos pueblos se adecentaron, al superar la población española sobre la indígena.

Es digno de notar en estas colecciones que el tiempo de mayor influencia de la música española en América ha sido precisamente aquel en que las relaciones políticas se habían interrumpido por haberse declarado independientes los hispano-americanos: cuando el odio político se exacerbó, acogióse la música con gran cariño. Esto sugiere que la música forma lazo espiritual que se sobrepone a los odios y diferencias de los pueblos; pone en comunicación cordial los pueblos enemigos.

También debe observarse otro fenómeno: el de que la letra y la música no se casan de modo indisoluble; hay melodías que conservan la letra primitiva; otras las han cambiado, lo cual nos avisa que no debe inferirse de modo seguro la edad de la música por la de la letra. Y lo digo porque folkloristas hay que si en la letra de una canción se nombra a la mujer de Putifar, se inclinan a creer que la melodía es del tiempo de los Faraones, y si se nombran los drúidas, hay que inferir que deriva del pueblo celta, etc.

Pero la enseñanza más importante que, a mi modo de ver, se desprende del estudio de estas colecciones, es la de que debemos rectificar el juicio, muy corriente entre eruditos españoles, del escaso valor de los músicos españoles del siglo XIX. Se ha querido poner en evidencia el contraste de nuestra rica y hermosa música popular con la pobreza de inspiración y de técnica de nuestros compositores. Comparados éstos con las grandes figuras europeas, Beethoven, Wagner, etc., realmente no alcanzan tan marcado relieve.

Mas quizá tenga esto explicación, aparte de ciertas circunstancias eventuales y pasajeras. Es posible que radique la diferencia en algo que se relacione con tendencias características del genio español. Este, en vez de dedicarse a componer música excesivamente complicada con grandes aparatos técnicos, propia sólo de grupos extraselectos, tal vez se ha inclinado por la

democratización de la música, por un arte más simple en los recursos, más popularizable.

Desde antiguo ha mostrado ya esa vocación. Al principio del siglo X se inventó en Andalucía un sistema de canciones, de forma sencilla y popular por cuya virtud se difundió la música andaluza por casi todo el orbe terráqueo, hasta el punto de iniciar en ese arte a la Europa medieval. Desde entonces se ha distinguido España por la belleza y abundancia caudalosa de su música popular, al extremo que algunos musicólogos han llegado a afirmar que el pueblo español compone mejor que sus músicos eruditos.

Esto es una simpleza: poseer música propia sin tener músicos, es imposible; los ha habido; pero para conocerlos hay que investigar sin desdenes para nadie.

Nuestra música erudita del siglo XIX ha tenido la virtualidad de filtrarse por el nuevo continente y se ha popularizado en él. ¿No será digna de estudio? Es probable que en muchas zarzuelas, sainetes y hasta en composiciones que parecen baladías del siglo XIX, haya piezas de interés artístico e histórico. Los folkloristas huyen de esa música como del diablo, sin advertir que muchas son versiones populares o composiciones inspiradas en la música popular. ¿Quién sabe si mediante el estudio de esa música despreciada, se alcanzarán a descubrir restos arqueológicos más ricos que los pobres restos que los folkloristas buscan con afán en los pueblecillos de la montaña?

Mas para hacer la debida selección y distinguir lo realmente popular de lo meramente erudito, es preciso aclarar bien los precedentes históricos de nuestra música. Si renunciamos al estudio de su historia, por ser popular, dejamos en el olvido lo que constituye quizá la medula espinal del arte músico español.

Hasta los más eximios compositores españoles contemporáneos sienten inclinación a inspirarse en nuestra música popular, a la que gustan vestir con los preciosos ropajes de la más compleja y admirable técnica, producto del progreso musical europeo. Está muy bien; es un medio de probar que esta tierra puede crear ingenios superiores; pero el cariño por las nuevas escuelas modernistas no debe conducirnos a despreciar la labor de otros más modestos que, sin apelar a grandes disfr-

ces técnicos, continúan la tradición artística popular, logrando por su medio la difusión de nuestro arte por el mundo.

España puede y debe tener de todo. Si sólo hubiera compositores impregnados de ansia desaforada de originalidad, que se lanzaran por rutas extravagantes, podría romperse el canal de la tradición y aun desaparecer un manantial precioso de inspiración, cual es la música popular. Porque el pueblo, aunque no componga, constituye realmente barómetro que señala las bellezas de las obras musicales y puede ser algunas veces piedra de toque de la estética musical.

El abandono de esa guía y de esa mina de inspiración favorecería la entrada en la inevitable decadencia a que conduce el exagerado preciosismo artístico.

JULIÁN RIBERA.

Puebla Larga, febrero 1927.