

CANTOS DE LA MONTAÑA

C157c

CANTOS DE LA MONTAÑA

COLECCIÓN

DE

CANCIONES POPULARES DE LA PROVINCIA DE SANTANDER

HARMONIZADAS POR EL MAESTRO

RAFAEL CALLEJA

PRECEDIDAS DE DOS CARTAS DE LOS MAESTROS

DON RUPERTO CHAPÍ Y DON TOMÁS BRETÓN

Y DE DIVERSOS ARTÍCULOS Y POESÍAS

DE LOS SEÑORES

*Aguirre (G).—Barreda.—Cortiguera.—Cospedal.—Duque y Merino.
Escalante (Amós de).—Espina de Serna (Concha).—Fernández y González (Delfin).—Galvarriato.
"Joaquín de Santillana".—Ortiz de la Torre (A).—Pardo é Iruleta.—"Pedro Sánchez".
Sánchez Díaz.—Segura, y Sierra.*

ILUSTRACIONES

DE

MARIANO PEDRERO

Y DE LOS SEÑORES

CAMPUZANO, IBORRA, MONS Y SALCES

FOTOGRAFADOS DE LAPORTA Y PÁEZ



14 5 3 15.
2) 12/18.

MADRID. - AÑO 1901

DEDICATORIA



A la Excm. Diputación provincial de Santander.

À manera editorial

(SOLO DOS PALABRAS)

DE la brillante Fiesta regional que celebró la ciudad de Santander el día 12 de Agosto de 1900, es consecuencia natural la publicación del presente libro. En aquella simpática agrupación de toda la Montaña, que presentaba á una lucida colonia veraniega algo de lo que constituye los esparcimientos populares, la vida íntima de las aldeas montaÑesas, en traje de gala, con su indumentaria, sus bailes, sus expansiones..... parte de sus costumbres, hasta con su olor á herba..... y á vino, quedó en el secreto de unos pocos afortunados la parte más interesante del ameno concurso.

Se trataba de conocer los CANTOS DE LA MONTAÑA; de probar su existencia; de aquilatar sus méritos; y este laudable propósito de los organizadores de aquella Fiesta obtuvo el éxito más halagüeño. Acudieron con sendas colecciones cuatro entusiastas de la región: los Sres. D. J. A. Galvarriato, Director de El Eco MontaÑés, muy amante de su país; D. Emilio Cortiguera, gran conocedor de los cantos populares montaÑeses, particularmente de los costeños y de los típicos del valle de Pas; D. Adolfo Wunsch, artista de corazón y montaÑés de grandes arrestos, y D. Delfin Fernández y González, que además de ser un escritor muy distinguido, es un cabuérnico hasta la médula y conoce de aquella región las piedras, cuanto más los cantos.

Estas valiosas colecciones, que cada una de ellas encierra verdaderos tesoros de melodía típicamente montaÑesa, agrupadas constituyen el todo de la música de nuestra hermosa región. Y no quiero decir con esto que en el presente libro se encierre cuanto se canta en la Montaña, ni que entre sus páginas apunte el menor asomo de pedantesca erudición, ni pretensiones didácticas fuera de lugar. No. Lo que hay en este libro es una colección muy interesante de casi todas las canciones que se oyen en la Montaña, ó se han oído en tiempos anteriores por los simpáticos coleccionadores de este libro y por amigos entusiastas que han aportado á él nuevas notas, y que de este modo han contribuido á hacer más completa la publicación.

No querian los señores del margen, los antes citados coleccionadores, que la obra de sus afanes quedara en el secreto, y desconocido del público aquel in-

tercerantísimo número del programa de la Fiesta Montañesa. Dificultades de diversa índole retrasaron el propósito de los coleccionadores, hasta que un editor modesto, firmante de estas líneas, amante de su tierra y entusiasta de aquellas poéticas y encantadoras melodías, solicitó de ellos el honor de dirigir esta obra, con la promesa de que en ella había de poner toda su alma y todos sus entusiasmos. Sirvan estas líneas de testimonio de gratitud á esos queridos amigos y paisanos que no vacilaron en facilitarme las colecciones, y que con su trabajo asiduo, excelentes consejos y acreditadas firmas, colaboran en este libro para su mejor éxito.

Conseguido esto, quise asociar á mi labor á dos artistas meritísimos, á quienes ya hemos dado aquí carta de naturaleza: al maestro Calleja, primer premio en el concurso de Escenas Montañesas, alma de artista y conocedor y admirador de nuestros hermosos Cantos regionales, y al afamado pintor Mariano Pedrero, entusiasta de la Tierruca, á la que tanto ama, que le ha servido de modelo en todas sus inimitables creaciones de paisaje, sin contar á Galvarriato, que poniendo un gran amor en la obra, me ha ayudado mucho en su confección.

Con estos valiosos elementos y con las firmas de muy distinguidos escritores montañeses, que acudieron con todo cariño á mejorar las páginas de esta publicación, sale ella á luz rebosando montañesismo artístico por todas sus páginas; montañesismo sano, de buena ley.

A tan excelentes amigos dirijo desde estas páginas saludo afectuoso, y muy cordial y expresivo también á los eminentes maestros D. Ruperto Chapí y Don Tomás Bretón, que en párrafos entusiastas de sus cartas, que aquí se publican, ensalzan la obra por lo mucho que viene á servir al bello arte de la música.

Al fino y artístico trabajo de Rafael Calleja, harmonizando las tonadas con todo cariño; al entusiasmo puesto en la publicación por el hábil artista Mariano Pedrero; á las firmas bien acreditadas de Bretón, Chapí, Conchà Espina, Amós Escalante, "Pedro Sánchez", Demetrio Duque y cuantos aquí han venido á colaborar, y principalmente y sobre todo ello, á la hermosura de nuestros cantos regionales, se deberá el excelente éxito que seguramente alcanzará esta publicación, la primera que de este carácter y en esta forma se emprende en España y que quizá sea como el prelude de obra de más altos empeños y de horizontes más dilatados.

Con ella he creído prestar un servicio al arte de la música y rendir un tributo de admiración y cariño á mi bendita región montañesa.

Si la obra merece la aprobación de los doctos, ó por lo menos el cariño y la simpatía de los nuestros, se verán colmadas mis aspiraciones.

Y con esto no canso más.

José D. de Quijano.

DOS CARTAS

Los eminentes maestros españoles D. Ruperto Chapí y D. Tomás Bretón han honrado al editor de este libro y á los coleccionadores de los CANTOS DE LA MONTAÑA con las hermosas y laudatorias cartas que á continuación aparecen, y que merecen ser leídas con el mayor detenimiento:

Es propiedad.
Queda hecho el depósito
que marca la ley.



RUPERTO CHAPI

Madrid.



Mis queridos amigos: Al publicar la presente colección de aires montañeses, completan V. la idea del Jurado a cuya iniciativa se debió esta parte del programa en la "Fiesta Montañesa" de Santander.

Ma's conforme con los fines de aquella idea hubiese sido la edición sin acompañamiento que ustedes mismos intentaban, pero ya que razones de práctica y resultados editoriales se han opuesto a ello, bien está lo hecho y yo por mi parte les felicito muy calurosamente por haber llevado a delante esta publicación, que viene a ratificar la justicia del premio q. a ustedes, se otorgó.

Ahora, que cede el ejemplo
de los hechos en Santander y contornos,
pronto con análogos trabajos del resto
de España, a la cual he brevemente tenido
la honra de contribuir, ustedes con
su trabajo, y el firmado con su ini-
ciativa y el "Expón Cantabria" con la or-
ganización de W. ^{agnella} ~~agnella~~ ^{terminosa} ~~terminosa~~ ^{puerto}
de W. ^{afino} ~~afino~~ ^{P.S.}
G. L. G. L. M.

Ruperto Chavín

Madrid - 12 de Junio de 1901



Madrid.

+

Muy distinguido amigo: digo.

y por todo extremo de aplauso la tarea que se han impuesto, recogiendo colecciones y publicando los interesantes cantos de las montañas de Santander, los cuales, sobre la positiva belleza que contienen, aumenta su valor la circunstancia de ser como casi todos los de la región can-
-tábrica, los más antiguos de nuestra Pen-
-ínsula

Este clase

de trabajos son de la mayor importancia no sólo para el arte de la música sino para la historia misma, pues aquélla al cabo,

no diga de ser su lenguaje. — Algun
día, cuando la civilización ilumine el
mundo por completo, la mitica será un
auxiliar y elemento poderoso para resolver
multitud de dudas que atalban constante-
mente a los investigadores celosos y devota-
-mente las sombras que aún subsisten acer-
-ca del origen y proceso de las razas que
pueblan la tierra. — Así como la filología
puede demostrar curiosas y útiles afinidades entre
pueblos muy distantes, así la misma popular reve-
-lará por sus analogias lazos y vínculos no sor-
-prehendidos. — En los contos gallegos han quedado
impresas las irrupciones de los normandos
que once siglos transcurridos hayan sido
bastante para borrar sus huellas. — Por
esto y otras conveniencias que no puntuali-
-zo porque me llevarían muy lejos, es repetido

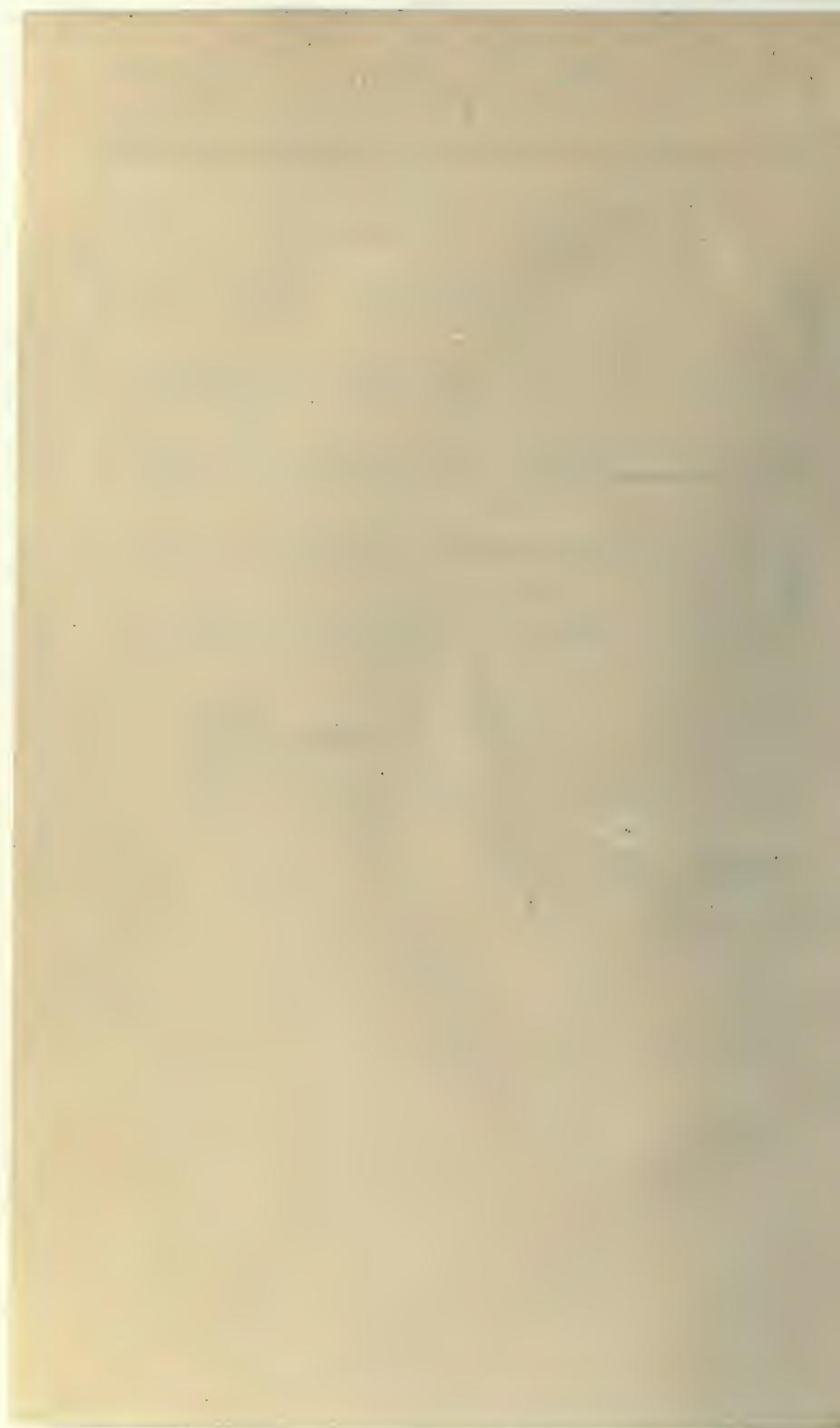
de la más alta importancia la labor, por
Vos. con tanto esmero y pulcritud, realizada.

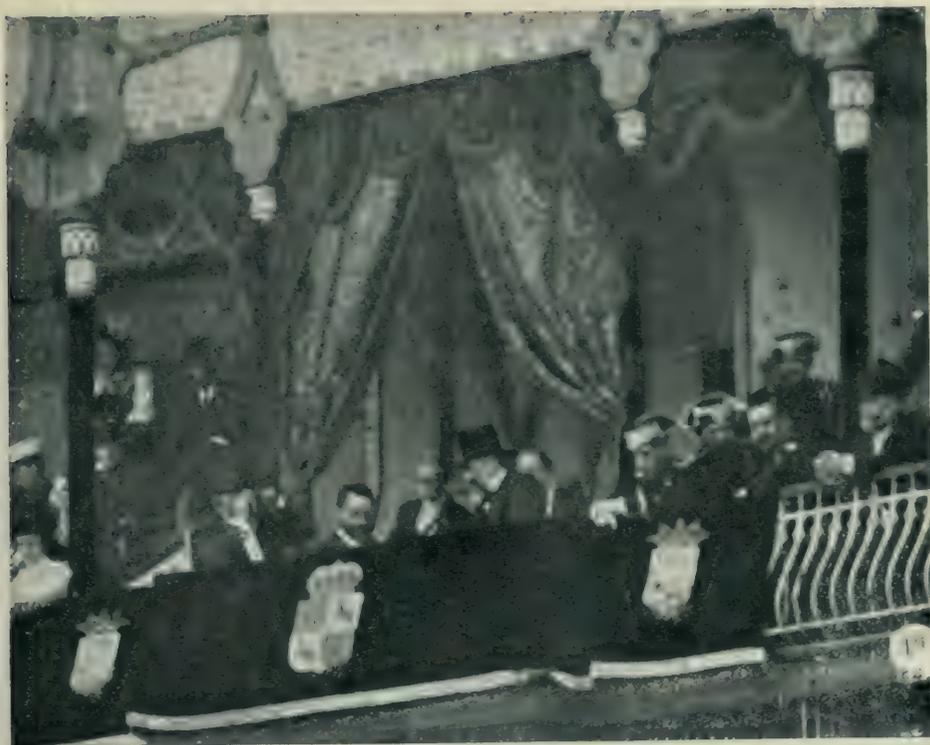
Yo les doy la enhorabuena más com-
-plida, les agradezco también el abundante
material que para los compositores
han alumbrado y les deseo todo el éxito
y recompensa que sus deseos merecen.

De Vos. muy affec. a. q. b. H. mm.

H. Bretón

Madrid - Abril - 1901.





CRÓNICA INTIMA DE LA FIESTA MONTAÑESA

(APUNTES PARA LA HISTORIA)

ENTRE los muchos pecados literarios—ninguno venial—de que no espero ser absuelto, consideraré siempre como el más grave este que hoy cometo y del cual me confieso ante el que lea.

Reconocida mi falta sinceramente, he de añadir una explicación, necesaria, acerca del lugar que mi insignificante personalidad ocupa en este hermoso desfile de arte montañés. No juzgues, lector malévolo, que la distribución de puestos en tan lucida formación es obra de la vanidad y de la osadía: obedece el orden de marcha á una acertada combinación de materias ideada por el desinteresado editor de este notable trabajo. Y por si aún no te pareciera justificada mi presencia en primera fila, recurro á un ejemplo que considero terminante en el asunto.

Si alguna vez has aguardado el paso de una procesión, ¿recuerdas cuál es la bulliciosa *cofradía* que rompe marcha des-

mintiendo programas oficiales? Pues aplica el cuento y piensa que no me colocaron aquí para que me tomes por director, ni siquiera heraldo de tan brillante comitiva, sino como uno de tantos *golfos* que *abren calle* anunciando con entusiastas palmas *que detrás viene lo bueno*.

*
*
*

La Comisión municipal de festejos que ejerció sus funciones en Santander el verano de 1900, comenzó sus tareas como debían haberlo hecho las comisiones *del ramo* anteriores á ella desde hace muchos veranos; lo que quiere decir que empezó bien.

El primer obstáculo con que tropezó la buena voluntad de los ediles fué lo reducido de la cantidad consignada en los presupuestos entonces en vigor; pero este obstáculo y otros muchos que indudablemente hallaría dicha Comisión, sirvieron de acicate al buen deseo de sus individuos de conseguir un programa de fiestas bue-

no y nuevo. Para verificar trabajos en este sentido convocó la Comisión municipal á los Presidentes de las Sociedades de recreo, entre las que figuraba el Orfeón *Cantabria*, y con cuya representación me honré en aquellas reuniones.

Dos objetos perseguían los señores del Municipio: obtener dinero y obtener proyectos de festejos.

En cuanto á lo primero resultó inútil la convocatoria, pues que, según manifestamos á tiempo debido los convocados, también los presupuestos de las Sociedades allí representadas padecían idéntico mal que el de festejos. Esto me afirmó en mi antigua opinión de que la *sindineritis* es epidémica, digan lo que quieran otros autores. En cuanto á la segunda petición, casi tan difícil de satisfacer como la primera, el resultado fué más provechoso: algunos de los presentes opinaron sucesivamente, y no con gran acierto, dicho sea sin ofender á nadie.

La representación del *Cantabria*, recordando la frase de Carreño «Los consejos deben darse la mitad en consejo y la mitad en dinero», se abstuvo por aquella vez.

La Comisión, con una tenacidad honrosa, digna de resultados más prácticos, personalizó la pregunta, y todos hubimos de opinar.

El Orfeón *Cantabria* propuso la inversión de gran parte del presupuesto en un solo festejo, tal, que por sí solo constituyera el atractivo del programa; y aceptada la idea en principio, cada cual propuso el festejo que creyó conveniente, tras discutir ampliamente el que proponía un señor concejal que, dicho sea de paso, acertó en lo mismo en que otros nos equivocamos.

Y..... «aquí nació la fiesta montañesa».

Un señor concurrente, con el excelente deseo de dar en ideas lo que había tenido que negar en *efectivo*, propuso que se organizara un *concurso de parrandas*.

La idea era excelente, pero para propuesta ante otra Comisión y en otro Ayuntamiento de otra región de España.

Afortunadamente la proposición fué desechada sin ser discutida, gracias á lo cual no hubo lugar á que se le notara la risa á la representación del *Cantabria*.

En esta reunión, y ante repetidas instancias de la Comisión municipal, comprometí al Orfeón á organizar un festejo —entonces equis—mediante subvención, cuyo importe se convendría en tiempo oportuno.

Salí de aquella junta para acudir á la tertulia de cierta imprenta, tertulia en que había yo de dar cuenta de lo ocurrido; y con este acierto que Dios nos ha dado á los españoles de empezar las conversaciones por *lo más interesante*, comencé por contar á mis amigos *el chiste de las parrandas*.

—¡Si aquí no las hay!—fué la exclamación unánime de la tertulia.

—Hay cuadrillas de danzantes—objetó un concurrente.

—Y bailes y rondas...—

añadió este humilde servidor montando á escape en la imaginación la máquina de *sus facultades organizadoras*.

Al día siguiente se celebró junta del *Cantabria*, y en ella comenzaron las dificultades, pues no eran pocas las que algunos compañeros señalaban al proyecto de festejo que á la junta presenté.

Dela discusión no brotó la luz en este caso, y á obscuras hubiéramos continuado, de no llegar á manos de la junta un programa de las fiestas que en Abril celebra la ciudad de Torrelavega, en cuyo programa figuraba un concurso de baile del país.

Y allá fuimos los partidarios del festejo en proyecto, participando algunos de la suerte de formar parte del jurado.

En aquel concurso, ante las típicas parrandas que por el templete desfilaron, en la observación atenta de todos sus movimientos, en el estudio *in anima vili* de nuestros bailes, aprendimos mucho que hasta entonces, y al menos para mí, confieso era desconocido en absoluto, y allí, entre tonadas é *ijujús*, se nos apareció concreto, acabado y hermoso el proyecto de Fiesta Montañesa.

En la junta del *Cantabria* del siguiente día se tomaron tres acuerdos que constituyeron la firme base de nuestros trabajos posteriores: escribir al Presidente honorario (D. Jesús de Monasterio), hablar á Pereda y encargar al Vicepresidente de



D. ADOLFO V. WÜENSCH
Fundador y Director del Orfeón «Cantabria».

ambas misiones, concediéndole amplias facultades para la realización de lo propuesto, con la ayuda de elementos valiosísimos de la junta.

En la carta dirigida á D. Jesús se le proponía el festejo tal y como después se realizó; pero en lo referente al concurso musical se indicaba tímidamente el objeto de premiar música montañesa (no hay que olvidar que entonces no soplaban vientos favorables á la existencia de nuestra música) y se le ofrecía el cargo de único juez del certamen.

En el mismo sentido se expuso el proyecto á Pereda, quien hizo observaciones en lo referente á parejas de baile, que resultaron acertadas andando el tiempo.

El primer acto oficial realizado fué una consulta dirigida á los alcaldes de la provincia, en que, además de hacer constar los premios designados y las fechas de suscripción para los concursos, se suplicaba á dichas autoridades dieran respuesta á tres preguntas formuladas así:

«¿Asiste algún vecino de ese ayuntamiento al concurso de..... (saltadores, canto y baile ó danzantes)?»

Teniendo en cuenta los quehaceres que proporciona la presidencia de un Municipio, y no olvidando la indiferencia de los alcaldes rurales para los asuntos no políticos, se les rogaba solamente tres respuestas monosilábicas.

Las circulares enviadas fueron 101, el día 19 de Abril, y las respuestas recibidas cinco: tres en los meses de Mayo y Junio, y dos, cuatro ó cin-

co días antes de la fiesta: del resto aún esperamos contestación en la fecha en que es- cribo.

Continuaron los trabajos preliminares; se

preparó el terreno sosteniendo correspondencia particular con montañeses de todos los rincones de la provincia y se convino, al fin, la subvención

de la Comisión de festejos.

Cantidad bien exigua (1.750 pesetas), cuyo importe estaba ya comprometido con exceso en los premios anunciados para los concursos provinciales de la FIESTA.



En estas circunstancias, y en la mañana del domingo 29 de Abril, llegó á mis manos, además de la referida de Pereda 1, carta de D. Jesús de Monasterio que, en substancia, decía:

«Aprobado todo el proyecto, pero en la parte musical he hecho variantes. ¿Yo único juez? No, señor; cuento ya con Bre-tón y Chapi.

»La letra del coro no hay tiempo para que sea objeto de concurso; así es que tengo ya en mi poder una, muy notable, de Eusebio Sierra.

»Ahora nuestro proyecto es este:

»Un certamen para premiar:

»1.º La composición de una obra coral escrita para orfeón, que se titulará *Escenas Montañesas*.

»2.º Una colección de cantos y tonadas populares de la provincia de Santander.

»Para esto necesitamos un primer premio de 1.000 pesetas minimum para el primer concurso, de 500 para el otro y dos segundos premios á voluntad de ustedes, aparte la multitud de gastos que esta nueva forma ha de acarrear.

»Me dice usted que cuenta hasta ahora con 1.750 pesetas de ese Ayuntamiento. ¿No podrá conseguirse que esa Corporación ó algún particular amplíe el presupuesto para realizar lo que le propongo? Si la respuesta es afirmativa, telegrafieme »

Esta carta me llenó de entusiasmo y de

zozobra á la vez. El proyecto del *Cantabria* se completaba admirablemente, pero ¿y la *primera materia*? ¿Y la conformidad de la Junta?

Sin pérdida de tiempo me personé en la imprenta ya citada á contar mis cuitas á *nuestro guantero*, y allí, ayudado por sus entusiasmos, *me constituí en directiva* y telegrafíe á D. Jesús de Monasterio autorizándole para todo bajo mi responsabilidad.

Desde aquel momento comenzó el trabajo ininterrumpido de organización, y desde aquel día no cesó de deliberar la directiva del *Cantabria*, algunos de cuyos individuos descubrimos prácticamente el movimiento continuo. Entonces se anunciaron los concursos mediante envío de 4.000 programas á las autoridades y centros artísticos de España.

No merece la pena detenerse en la explicación de lo mucho que faltaba por hacer y se hizo en poco tiempo, como nombramiento de jurados para los concursos provinciales; consultas á los mismos; nueva tirada de programas con figurines, cuya difícil confección resolvió el malogrado Camino con dos preciosas acuarelas que honran hoy mi casa—gracias á la generosidad de su autor;—busca y captura, que emprendimos, de parejas de baile por los pueblos de la provincia, siendo objeto de pocas atenciones y muchas chirigotas; correspondencia con

1

Sr. D. Leopoldo Pardo Irujo:

Madrid, Junio 9, 1900.

Mi estimado amigo: En respuesta, aunque algo retrasada por causa de mis muchas ocupaciones, á su grata carta del 2, sólo puedo decir á usted que en los tiempos á que se refieren casi todos mis cuadros de costumbres montañesas que yo conocí siendo muchacho, cuando aún quedaba en ellos sabor y color locales, el traje de gala de las mozas aldeanas se componía de saya de bayeta fina, anaranjada ó roja, muy plegada y de escaso vuelo, por esta razón, con una tira de terciopelo negro en la parte de abajo, que nunca pisaba de los tobillos; media blanca, *calada*, ó azul claro, y zapato escotado con madroños ó trencillas de color; justillo de terciopelo catalán rayado, bajo un pañuelo de seda alegre cruzado por el pecho, y en mangas de camisa, amplias y planchadas sin almidón, como las de los hombres; gargantillas de coral falso ó de cuentas vistosas; el pelo en trenzas, ó en una sola cuando no había pelo para dos, con un lazo de seda al extremo, y en la cabeza otro pañuelo de seda atado arriba, con el pico trasero caído sobre la trenza y los otros dos flotantes, uno á cada lado. Las mozas que no podían gastar saya de bayeta, porque era relativamente cara, la usaban de percal rameado y alegre. En las orejas pendientes largos, y más comúnmente grandes anillos planos.

Los mozos, pantalón de paño, azul claro preferentemente, ó *remontado* de negro cuando estaba ya muy usado; zapato alto con trencilla de color; faja á la cintura, y sobre ella un chaleco de *pana* ó seda *labrada*, sin abotonar, con dos orejillas anchas en la espalda unidas con galones ó trencillas de colores vivos; en mangas de camisa como las mujeres, y la chaqueta, de paño oscuro, al hombro. En la cabeza sombrero *serrano*, algo parecido al de los gitanos granadinos; otros llevaban sombrero de copa alta de un negro mate, de fieltro, con un manojito de siemprevivas sobre un pedazo de pluma de pavo real. Estos sombreros, que ya no existen, ni hay quien los haga, podían sustituirse hoy con el hongo negro y blando.

En aquellos tiempos muchos viejos usabán todavía calzón corto y polainas, chaleco y chaqueta, todo de paño y un mismo color y con botonaduras de metal amarillo. En la cabeza, montera en forma de pilón de azúcar exactamente.

Las viejas, saya y jubón negros, una toca ó *muselina* blanca anudada bajo la barbilla; algunas con monteras sobre la muselina, y un refajo oscuro sobre los hombros para los actos solemnes.

Como no debe ni soñarse siquiera en vestir á las mozas de hoy con estos trajes, que no querrian ponerse, pues resultarían muy feos y muy mal hechos, al paso que los otros; tras de ser pintorescos y bonitos, sobre todo el de las mozas, sería un de fácil hechura, y me permitiría aconsejar al amigo Camino que no pensara en otros.

En cuanto á los pasiegos nadie como él, que lo es, para saber cuál sea su verdadero traje *castizo*.

Tal es el dictamen que usted me pide. Perdone los garabatos y el desaliño con que se le expongo, porque estoy muy de prisa, y mande otra cosa á su afectísimo amigo, J. M. DE PEREDA.

todo el Valle y la Vega de Pas, usando inútilmente de la *elocuencia* para convencer á los recelosos pasiegos; contestaciones á las casi diarias consultas que se recibían acerca de todos los concursos anunciados, y, sobre todo, visiteo constante á corporaciones y particulares en demanda de favores que, aunque insignificantes en apariencia, habían de contribuir al resultado de la fiesta.

A esto se añadían otras muchas tareas de menor cuantía: la constante vigilancia de todos los trabajos de fotograbado, imprenta, litografía, confección de trajes, monteras y adorno de la plaza, distribución de localidades á invitados—este número, claro está, amenizado con disgustos y pérdida de amistades—y hasta algún trabajo de preparación del extraordinario de *El Eco Montañés*, que no sólo al activo Galvarriato le dió que hacer.

Al fin llegó el primer triunfo: el día 30 de Junio terminó el plazo de admisión de coros para orfeón, y el número de obras presentadas superaba á todos los cálculos, dado el poco tiempo de que los autores dispusieron y el desconocimiento general de la música montañesa.

Las obras presentadas eran 16¹.

Pero esta satisfacción y la de saber que al tal concurso habían acudido los más célebres maestros españoles fué poco tiempo disfrutada con sosiego, porque, acercándose el día fatal, los trabajos aumentaban y aún faltaba el *clou* de los certámenes, el de cantos y tonadas populares, cuya fecha de cierre se aproximaba, sin que llegara á nuestras peccadora: manos ni una sola colección.

Esta censurable costumbre de no acudir á los concursos hasta el momento antes de terminarse el plazo de admisión, nos proporcionó una intranquilidad que por mi parte no perdono á los concursantes, aumentada con la desconfianza que todos tenían en el resultado de este certamen y con los temores, nada infundados, que por aquellos días me confesaba en sus sinceras cartas el maestro Monasterio.

Llegó el 27 de Julio y pude entregar al jurado cuatro colecciones notabilísimas, de cuyo mérito responde el autógrafa de D. Jesús, aquí reproducido².

Desde estos días hasta el en que se celebró la fiesta vinieron sobre nosotros las

1 Véase el apéndice.

Casas 5 Agosto 1900.

2 Sr. D. Leopoldo Pardo Iruleta.

Mi muy apreciado y simpático amigo: Con verdadera satisfacción me he enterado por su cariñosa carta de ayer del inmediato y positivo efecto producido en nuestro Orfeón á consecuencia de mi *justo enfado* que motivó el no menos justo acuerdo que tomamos en Junta directiva. Siguiendo las indicaciones de usted, estoy pronto á *echar una manita* á los ensayos que aún restan al Orfeón para ejecutar la obra premiada, contribuyendo así, en lo poco que yo pueda, á *ayudar algo* en sus improbables trabajos al digno y celosísimo Director, nuestro bondadoso amigo D. Adolfo Wünsch.

He examinado con todo detenimiento las cuatro colecciones de «Cantos y tonadas populares» presentadas á nuestro Certamen, y (aunque sea tal vez indiscreto) me aventuro á manifestar á usted que me llevaré un solemne chasco si cuando las conozcan mis ilustres compañeros los maestros Chapi y Bretón encuentran que no hay ninguna merecedora del premio.

Por lo que á mi atañe, puedo decir (esto sin indiscreción) que me felicito y refelicito de haber concebido y parido la idea (ampliamente amantada por usted) de abrir el Certamen de los *tan asendereados* «Cantos montañeses».

Tiempo há que yo acariciaba la idea de hacer un estudio de ellos, pero los múltiples trabajos, que siempre me rodean no me han permitido realizarlo *por mi mismo*, recorriendo los diversos valles y localidades de nuestra provincia. Entre los cantos que yo conocía y he oído en ella, algunos parecíanme más asturianos que montañeses. No obstante, resistíame á creer que una provincia tan hermosa como la nuestra, donde hay imponentes peñes, preciosos valles, anchuroso y bravo mar, variadas costas, intrépidos marinos y, en fin, un pueblo en cuya historia se consignan tantos rasgos de valor, de nobleza y de hidalguía, careciese de música característica y genuinamente popular. Pues bien: al estudiar las mencionadas colecciones he podido comprobar que, particularmente los cantos *de base á lo alto*, tienen mucha analogía con las *gacádilas* y otros asturianos, y, por tanto, en algunos no es fácil deslindar la procedencia. Pero felizmente hay muchos otros cantos de *diversos géneros* que ya desde luego casi me atrevería á asegurar que son puramente de nuestra tierra, y por añadidura *gran parte de ellos* MUY TÍPICOS, SENTIDOS, Y ÉTICOS é *interesantísimos*, no sólo para nosotros, montañeses, si que también para la historia de la música popular española.

En suma: estoy satisfechísimo con semejante descubrimiento, que ha llenado con creces mis halagüeñas y fundadas esperanzas. Ahora que sé lo rico y abundante de esta mina, procuraré, Dios mediante, contribuir á explotarla, aunque ya con las pocas fuerzas que me quedan. Entretanto, ¡viva la Montaña! ¡viva el Orfeón Cantabrio!, que está contribuyendo á su gloria, y ¡viva... usted! que es el principal autor y organizador de la «Fiesta Montañesa».

Quedo enterado de cuanto usted me dice referente á los preparativos de la famosa fiesta, y todo me parece muy bien dispuesto, salvo lo de mi sitio en el palco del *triumvirato presidencial*.

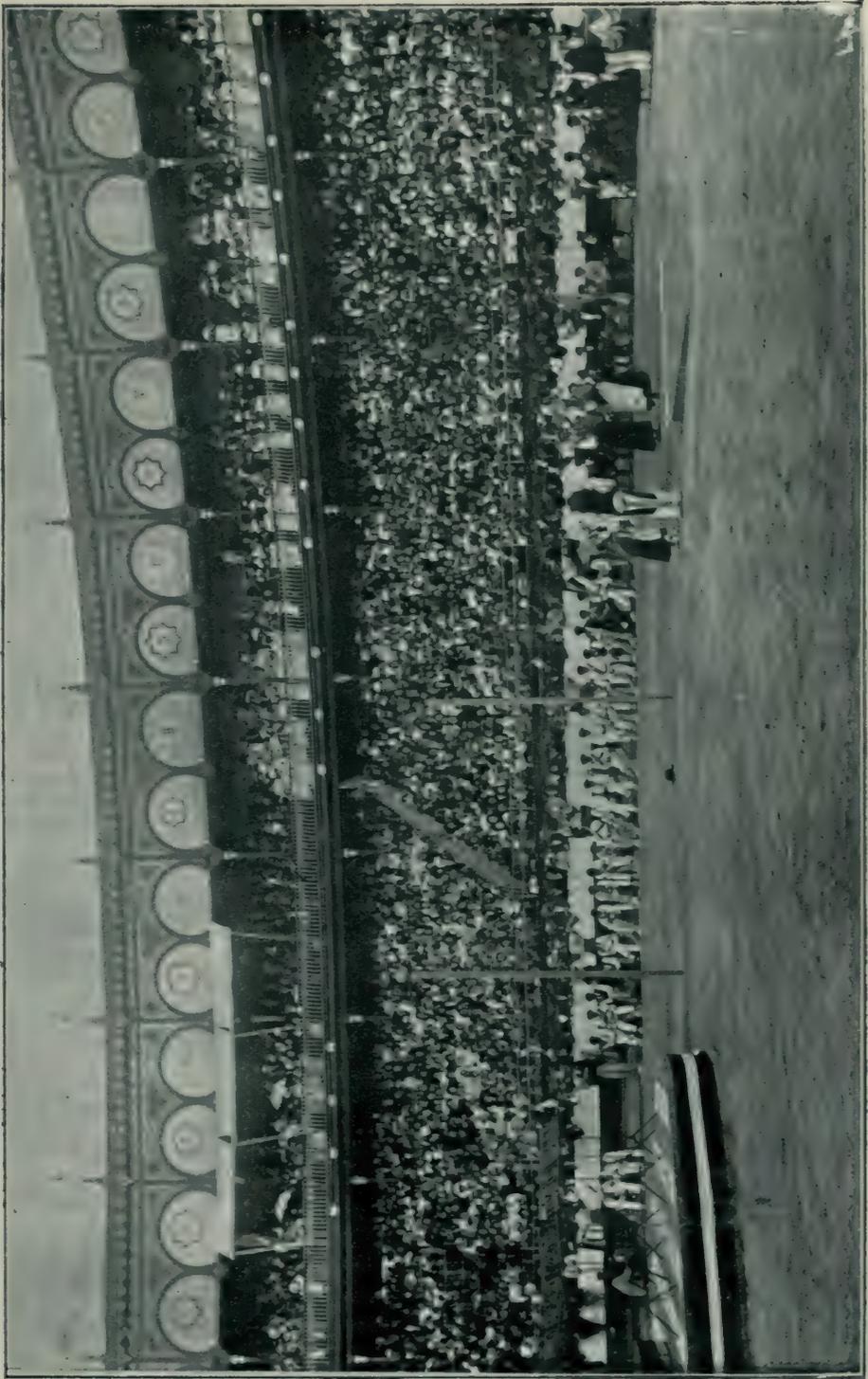
Yo preferiría ver colocado en el centro á Pereda, por ser más veterano que Marcelino, éste á su derecha y yo á la izquierda de aquél.

Pienso volver á esa mañana 6 en el último tren y por la noche asistir con *mi patrón* al ensayo, donde me alegraría concurrirle el amigo Bretón, si no le es molesto.

Reciba usted con su señora (c. p. b., y á quien espero apresurarme á visitar) los recuerdos de mi familia, y para usted en particular cuanto guste de este su buen amigo y compañero que de veras le aprecia,
J. DE MONASTERIO



El Orfeón CANTABRIA.



La plaza de toros de Santander el 12 de Agosto de 1900, celebración de la FIESTA MONTAÑESA

mayores y más serias dificultades ocurridas en la organización: el maestro Chapí no podía emprender su viaje, las parejas de baile, inscritas y poco menos que ensayadas, se negaron á presentarse al público, los pasiegos no acababan de dar respuesta terminante, alguna cuadrilla de danzantes retiró su inscripción, y la excesiva demanda de localidades hacía temer un conflicto para la tarde del 12 de Agosto.

Al fin llegó ese día y llegó la hora de empezar el cumplimiento del programa.

Cuando desde el puesto que por obligación ocupaba vi el pintoresco espectáculo que ofrecía á la vista la mezcla de sexos, clases y colores en barreras, gradas y tendidos; cuando vi las localidades todas de la plaza, y aun el mismo ruedo, rebosantes de público; cuando observé en todos los rostros un interés jamás despertado aquí por fiesta ninguna y en muchos el ansia de rendir tributo de cariño á la *patria chica* y, sobre todo, cuando pude ver juntos y en tan democrática relación con sus conterráneos á Monasterio, Pereda, Menéndez y Pelayo¹. Escalante, Linares, Llera, Gutiérrez, Madrid, Abascal, Garrido, Eguluz, Comillas, Menéndez, Sierra, Cuevas, Camino, Barreda, Duque y Merino, Sánchez Díaz, Segura, Hoyos Sáinz, Salces y todos cuantos proporcionan días de gloria á la Montaña, confieso que me di por satisfecho con lo conseguido.



En la «Fuente del Francés».

Pero era preciso dar cumplimiento á lo anunciado, y allá fuimos, al suplicio, pues te aseguro, lector, que el Secretario y el Presidente del jurado que ejerció en la plaza, principales partícipes de la organización de la fiesta, ocupamos nuestros sitios con el ánimo en estado semejante al de reos en capilla. Pasó el amargo trance, cedió al fin la pareja de baile premiada en primer lugar de su empeño en *meterme por justicia* y, como término de nuestros trabajos, se celebró el día 15 un almuerzo en la deliciosa alameda de la Fuente del Francés.

En aquella fraternal despedida, á que asistieron, entre otros cien, el alicantino Chapí, el salmantino Bretón y el burgalés Calleja, oímos al catalán Benaiges hablar de España con cariño sincero y entonar un ¡viva! unánimemente contestado.

Véase cómo es posible empezar *haciendo región* y terminar *haciendo PATRIA*.

* * *

No resisto á la tentación de contar más de un episodio cómico ocurrido en tantas vueltas y revueltas, y empezaré por

la publicación de un documento notable. Llegó á mis manos en circunstancias poco apropiadas para que le hiciera el recibimiento debido. En los cuatro días anteriores al 27 de Julio (último del plazo señalado para la entrega de colecciones de cantos y tonadas) andaba yo persiguiendo carteros por si viniera algún

¹ Véase la siguiente carta con que me honró el insigne Menéndez y Pelayo aceptando formar parte del Jurado:

Sr. D. Leopoldo Pardo é Iruela.

Madrid 15 de Mayo de 1900.

Mi estimado amigo: No tengo inconveniente alguno, sino mucho honor, en formar parte del Jurado (ó como se llame) del Orfeón Cantábrico en la buena compañía de los amigos Pereda y Monasterio, suponiendo, desde luego, que esta obligación se limitará á la mera asistencia, puesto que para otra cosa ni tengo competencia ni me ha de sobrar tiempo, dado el cúmulo de trabajos que pesan sobre mí.

De usted afectísimo amigo y servidor, q. b. s. m., M. MENÉNDEZ Y PELAYO.

pliego mal dirigido, y en uno de esos días desesperaba de recibir ninguno, cuando me fué entregado un abultado sobre en-

viado con arreglo á las condiciones del concurso. Le abrí, lleno de gozo, y me encontré con el admirable trabajo que copio:

CANTOS POPULARES

La siega de Judero

POR.... (aquí el nombre del autor que no estoy autorizado para publicar).

PRIMERA PARTE

Los jóvenes se reúnen y ban á yamar las jóvenes.

(DESPACIO)

*Iremos á segar
mocitos del pueblo
yamaz las muchachas
que van á Judero.*

(VIVO)

*Porque el Alcalde
la horden a dado
de que se espienze
á segar el prado.*

(MUY VIVO)

*Voy haora mismo
á casa de ella,
la pongo conmigo
para ir á yerba.*

(DESPACIO)

*Yo llamo á mi nobia
porque ella quiere,
y voy en mi carro
juinando los bueyes.*

(VIVO)

*Cuando vi que era
su cara tan guapa,
la di por regalo
un asta muy maja.*

(MUY VIVO)

*Va en mi carro
á recojer yerba.
¡Viba Judero!
¡viba la siega!*

SEGUNDA PARTE

(Recogiendo la yerba.)

(DESPACIO)

*Hoy diez de Agosto,
dia de San Lorenzo,
segamos la yerba
del prado Judero.*

(MUY VIVO)

*¡Viba la siega!
¡viba Judero!
¡viban las mozas!
¡viba mi pueblo!*

(DESPACIO)

*Siempre devertimos
lo que podemos
á todas las mozas
que ay en Judero.*

(MUY VIVO)

*¡Viba la siega!
¡viba Judero!
¡viban las mozas!
¡viba mi pueblo!*

(DESPACIO)

*Venimos cantando
locos de contentos,
hechandonos flores
los mozos del pueblo.*

(MUY VIVO)

*¡Viba la siega!
¡viba Judero!
¡viban las mozas!
¡viba mi pueblo!*

LA SIEGA DE JUDERO

En el pueblo de Roiz partido judicial de San Vicente de la Barquera ay un prado que mide unos 900 kilometros cuadrados en el cual tienen parte casi todos los vecinos del pueblo y por ser de tantos el, espiesan á segarle todos en un mismo dia. Por lo regular los que ban á recojer la yerba suelen ser los jóvenes solteros porque desta unos 3 kilometros del pueblo la finca y sus padres no pueden abandonar la casa y por cuya causa mandan á sus hijos. Estos se reúnen el dia designado y van todos juntos cantando y hablando con las jóvenes. El prado se siega el dia que designe el Alcalde pero casi siempre suele empezarse el dia de San Lorenzo; en el prado los jovenes en las horas de siesta estan bailando y cerniendo á las jóvenes ónestamente.

El modo de cerner es como sigue: dos mozos cojen á una moza uno por los pies y otro por la cabeza pero con mucho cuidado de no levantarle la ropa al menearla y en el aire la sostienen meneandola de una parte para otra echandela para arriba y para todos lados. Despues que han sazonado la yerba la llevan en carros á casa y como suelen acabar casi á un tiempo van juntos cantando y divirtiendose.

Los cantos arriba escritos ú otros parecidos



El niño Abascal, saltador pasiego.

los suelen cantar el primero cuando van al prado y el segundo cuando vienen.

Firmado y rubricado.



D. J. M. de Pereda.

Hay un borrón junto al cual dice. El recibo de haber recibido la obra dirigirá V. el sobre á D. A. G. A. en C. de la S.

Más abajo se lee: Puede V. dirigir el sobre á D. A. G. A. porque puede ser que yo no esté en el pueblo en veinte ó ventidos días.

Y al fin del pliego, acompañada también de otro borrón, hay escritura que dice:

A D. A. G. A. le dirige V. el sobre con toda confianza.

La circunstancia de faltarle la música al trabajo reproducido me privó de admitirle al certamen y de entregársele al jurado en unión de las colecciones recibidas, ocurriéndome algo parecido con las poesías que repetidas veces vino á entregarme la célebre poetisa de Piélagos.

* *

El domingo anterior al 12 de Agosto recibí dos visitas que me causaron asombro en un principio.

La primera de una cuadrilla de danzantes, cuyo director traía una tarjeta dirigida á mí, en que un cacique me recomendaba la cuadrilla para que el jurado tuviera indulgencia con ella, no sin hacer referencia á méritos electorales que nunca me habían interesado.

La segunda visita fué la de un alcalde rural que, representando á otros concurrentes, reclamaba de mí, con gran empeño, la franqueza de decirle cuál era mi filiación política, marchándose sin convencerse de que no tuviera ninguna.

* *

La tarde anterior al día de la fiesta llegaron los cuatro mocetones pasiegos que habían de disputarse el premio.

En la estación nos indicaron el alcalde y el secretario del Ayuntamiento correspondiente que dichos mozos hacían el sacrificio de venir en obsequio á cierto joven y simpático diputado provincial, que no omitió trabajo ni gastó para complacerlos cuando acudimos á él en el apuro de encontrarnos sin saltadores. A costa del referido joven vino el niño pasiego,

del Valle, Manuel Abascal, de nueve años de edad, que demostró saber *su obligación* como el mejor saltador de otros tiempos. Pues el caso fué que llegados á la sastrería (no sin haber aguardado en el camino á que los señores del *palanco* hablaran á todos cuantos amigos tenían en Santander y se dejaran obsequiar en más de un establecimiento) se presentó la primera dificultad con los trajes, que no eran del gusto de ninguno de los cuatro mozos.

La *elocuencia* de que mis compañeros y yo hicimos derroche valió de algo esta vez, y ya dábamos por ganada la contienda cuando uno de los muchachos se fijó en las monteras que aguardaban su turno y protestó enérgicamente, dando lugar á que los otros tres convinieran en que con aquellos *gorros* no se podía ir á *ninguna parte*. Nuevos discursos, nuevas súplicas y sin resultado; al fin tuvimos *los de la junta* una inspiración; nos pusimos las monteras (¡lástima de instantánea!), y sirviendo nosotros de modelos, pudo vencer el alcalde á sus administrados de que las tales eran rigurosamente pasiegos.

* *

Un sujeto, sin duda carinosísimo, puesto que cuantas veces me habla ha de darme suaves golpecitos en el hombro, tomó sobre sí, desde el mes de Mayo, la tarea de conseguir que figuraran en programa las habilidades que un primo suyo hacía con la gaita gallega.

Ni todas las excusas, ni todas las razones que hube de exponerle acerca del carácter regional del festejo bastaron á convencer al hombre, y aun el día 12 de Agosto, en la mañana misma de la fiesta, vino á interrumpirme en el cúmulo de ocupaciones de última hora.

Y como yo insistiera en la imposibilidad en que me encontraba, él, sin convencerse, se lamentaba diciendo:

— Si Ud. le ve y le oye, le lleva *pa* esta tarde.

— Pero si no es posible....

— Venga, que aquí cerca está tocando: venga y le verá.



D. Jesús de Monasterio.



D. M. Menéndez y Peiayo.



D. Rafael Calleja



D. Amadeo Vives.



D. José María Benaige.



D. J. A. Galvarriato.



D. Adolfo Wunsch.



D. Emibo Cortiguera



D. Delfín Fernández y González

A lo que hube de responderle amoscado:
— Sí, hombre, sí; ¡para contemplar gaitas estoy yo ahora!

Antes de dar por terminada esta crónica he de consignar, á fuer de imparcial *historiador*, que también la función ó fiesta montañesa pagó tributo á la moraleja del viejo refrán y tuvo sus tarascas, así como que tampoco dejó de tener entusias-tas, fuera de casa, que llevaron su celo hasta el punto de copiar la organización del festejo, y las mismas palabras del programa en algunos casos, como lo hizo el Municipio de Zaragoza para las fiestas

del Pilar del año 1900 y otras poblaciones en época posterior.

Y ya que tan injustos fueron más de cuatro montañeses.... *de oid*, con la inocente fiesta, ya que se hizo de ella y de los que en su organización trabajamos con fe, exponiéndolo todo, crítica despiadada, permítaseme que haga constar aquí mi enérgica protesta contra quienes, otorgándose la exclusiva en el culto á la tierra madre, llaman profanación al amor, menos artístico, pero más hondo, de los hijos humildes.

Leopoldo Pardo é Iruleta.

Junio 1901



D. Ruperto Chapí.



D. Leopoldo Pardo é Iruleta



D. Tomás Bretón.

APÉNDICE

Las obras presentadas al primer concurso ue

- Núm. 1. Flor de la aldea.
- » 2. Todo para ti, Maria, alma, vida y armonía.
- » 3. Jarro menos ó jarro más, todos los años llueve igual.
- » 4. Pilarica.
- » 5. Selaya.
- » 6. Salvo error de pluma ó suma.
- » 7. Clavé.
- » 8. Sotileza.
- » 9. Arbol.—MENCION HONORIFICA: autor, *Don Anadeo Vives*.
- » 10. Vizcardi.
- » 11. Apolo.—PRIMER PREMIO: autor, *D. Rafael Calleja*.
- » 12. La tierra.

Núm. 13. Puso Dios en mis cántabras Montañas..

- » 14. Dulcore mores.
- » 15. Ricardo Wagner.
- » 16. Cuatro pinos tiene tu pinar.—ACCÉSIT: autor, *D. José M.^a Benaiges*.

Concurso de cantos y tonadas populares.

Núm. 1. Esgobio.—PRIMER PREMIO: coleccionador,

- D. J. A. Galvarriato.*
- » 2. El sabor de la tierra.—SEGUNDO ÍDEM: coleccionador, *D. Emilio Cortiguera*.
- » 3. Tira.—PRIMERA MENCION: autor, *D. Adolfo Wünsch*.
- » 4. Vadinia.—SEGUNDA ÍDEM: coleccionador *D. Delfín Fernández y González*.

- | | |
|--------------------------------------|---|
| Concurso de cuadrillas de danzantes. | { PRIMER PREMIO: Liérganes. |
| | { SEGUNDO ÍDEM: Isla. |
| Idem de canto y baile montañeses... | { PRIMER PREMIO: Santa Cruz de Bezana. |
| | { SEGUNDO ÍDEM: Puente San Miguel. |
| Idem de saltadores (salto pasiego).. | { PRIMERO Y SEGUNDO PREMIO: San Roque de Riomiera. |
| | { PREMIO EXTRAORDINARIO: al niño Abascal, del Valle de Pas. |

Los premiados en unos y otros concursos recibieron preciosos diplomas en pergamino con artística orla alusiva á la fiesta y al carácter artístico de la Sociedad que la organizó.

El Cantabria acordó que figuraran entre sus socios honorarios los maestros Bretón, Chapí y Calleja y los Sres. Sierra y Camino, á quienes, como al Presidente honorario Sr. Monasterio, hizo entrega de magníficas credenciales en plancha de plata con la insignia del Orfeón en oro.



NOTAS

Las canciones populares, á las cuales conceden escasísima importancia los pueblos de España, en su inmensa mayoría, la tienen, sin embargo, muy grande en la vida de los mismos.

Las primeras que escuchamos arrullan nuestros sueños infantiles, y después ya jamás nos abandonan. Dóciles amigas, se adaptan sin voluntad á nuestros gustos y, haciéndose compatibles con todas las edades, nos acompañan en nuestros juegos, nos ligan con invisibles lazos de afecto á la tierra en que nacimos, celebran nuestros amores, lloran nuestras desventuras, pregonan nuestras dichas; y, cuando la existencia llega á su ocaso, ellas, fieles aún, evocan recuerdos de otros días, de emociones pasadas, de goces ya lejanos, cuya nostalgia hace sentir los últimos suaves placeres, llenos de dulce melancolía.

Pero somos, somos ingratos con ellas. Fecunda nuestra Patria en ese exquisito manjar del espíritu, le vamos consumiendo, derrochando inconsciente y rápidamente, sin detenernos jamás á pensar todo el bien que nos hace, menos á poner en práctica el medio de evitar, si no su agotamiento, porque éste no es probable, la pérdida de lo más selecto, de lo que, inspirado en épocas menos materialistas que las venideras, alcanzó bellezas que no podrán igualarse.

Expresión fiel de los sentimientos del pueblo, la canción popular

merece ser conservada eternamente. Es la tradición de las almas que debe pasar de padres á hijos, pura, á través de los siglos. Es la historia íntima, sincera é imparcial de todas las penas y de todas las alegrías de una generación, y debe ser legada á las generaciones sucesivas.

*
* *

En nuestra Montaña hay muchas canciones populares genuinamente montañesas, y las de esta colección van á demostrarlo al público, como antes lo demostraron á un Jurado competente.

Monasterio, el gran Monasterio, que era uno de los que negaban la existencia de nuestra música, de la música montañesa, rectificó anteriores manifestaciones: dijo que la Montaña tenía música propia.

Su autoridad es absoluta. Pudo no serlo cuando negaba, porque cabía en lo posible que desconociera entonces nuestros sonos. Pero ahora que los conoce, después que los estudió, su afirmación terminante, confirmada, además, por Bretón y por Chapí, no se discute.

Se había dicho que todos los sonos que se cantaban en la Montaña eran importados. ¿De dónde? Fuera de ella, en NINGUNA PARTE se cantan. Yo no he conseguido oír música igual á la de mi país en ningún otro más que en él. La de Asturias tiene algún parecido con la nuestra. En los pueblos vecinos de ambas provincias la música de una y otra se confunde. Es natural. También se confunden allí las costumbres todas. Pero estúdiense la música del interior de cada una de las dos regiones, que es la que debe tenerse por más pura, y se notará la diferencia enorme que hay entre una y otra; se verá en las dos claramente, distintamente *algo* muy esencial que las separa en absoluto. En la música asturiana parece como que por cada dos notas tristes hay una alegre. En la nuestra todas son de una melancolía profunda. Se observa la misma semejanza que entre el carácter asturiano y el montañés. Y esa diferencia sobra, á mi entender, para que dos sean, y no una, la música de Asturias y la música de la Montaña, tanto más, cuanto que aun las notas tristes de allá son menos tristes que las de acá, lo cual hace, naturalmente, más notable la división.

*
* *

Hay en la Montaña—y perdóneseme el *refrito*, que esta no es la primera vez que lo digo—algunas canciones importadas. En todos los

países las hay. Pero ellas han de servirme para probar más cumplidamente la existencia de nuestra música.

Esas canciones, si se cantan como son por quien no sea montañés, difieren de las nuestras notablemente. Si las canta la gente del país, al poco tiempo llegan á confundirse con las nuestras. ¿Es esto otra cosa que tener los montañeses nuestra música propia, á la cual «sometemos», por decirlo así, la de otras partes?

Canciones conozeo que llegaron á la Montaña con el sello harto claro de las llanuras castellanas, y bastáronlas unos meses de volar de una en otra por nuestras romerías, para cambiar sus notas más típicas de allá por otras que casi las han convertido en hermosos sonos montañeses, llenos de melancólica poesía.

Lo propio ocurre con las canciones que de otros países van á la Montaña, hasta con las malagueñas: pero ello, repito, no demuestra otra cosa que la existencia de nuestra música, genuinamente montañesa—siquiera tenga algún ligero parecido, el único, con la asturiana—y «refractaria» á toda importación que no acate substancialmente sus fueros soberanos.

*
* *

No discutiré cuál de las dos es más hermosa: la asturiana ó la montañesa. Ambas me lo parecen mucho, y á mí, como es natural, me agrada más la de mi tierra.

Un escritor montañés creía demostrar la falta de belleza en nuestras canciones citando una de esas tonadas incoloras que se cantan en toda la costa cantábrica. Y esa no es la música montañesa. Si esa fuera, no intentara yo defender su existencia.

La música montañesa pura no ha de buscarse en la costa, ni en los confines de la provincia; que al llegar á esos puntos ha perdido ya su pureza y con ella su hermosura. La música montañesa es la que se canta en los valles que riega el Saja, mientras Saja se llama; al pie del Escudo; en las estribaciones de Peña Sagra; en los llanos campurrianos que los picos de Sejos sombrean par las tardes; en los bosques de Cieza; en la tierra de Silió y en las cabañas pasiegas. Esa es nuestra música, y esa música es como pocas hermosa; música original, fresca, lozana, como los jardines naturales que sus notas recorren; sublime como los ecos de las altas sierras sobre las cuales vuela invisible; melancólica como las hondonadas pobladas de hayas y robles en que se detiene; vaga, indecisa, soñadora, como las flotantes nieblas entre las

cuales se extingue á la vuelta de las romerías, en las plácidas tardes del verano, á la hora del crepúsculo.

Esa es nuestra música.....

Este es el camino real,
éste le paseo yo;
los álamos me conocen
y el bien de mi vida no.

Delfín Fernández y González.





Là Pànderetà.

Bajo del frescò toldo de los pinares,
donde sus rayos templa la luz del día,
las gentes que salieron de cien hogares
á celebrar se juntan la romería.

Resuena de la alegre fiesta aldeana
un rumor bullicioso, revuelto y vario,
y el vibrante volteo de la campana
congrega á los devotos en el santuario.

La gente moza, en tanto, va descuidada
bajo el pinar, que puebla de mil rumores,
las muchachas luciendo saya bordada,
pañuelos y corpiños multicolores.

El mozo marcha ufano con su pareja,
diciéndola requiebros junto al oído,
la boina derribada sobre la oreja
y tras la oreja un rojo clavel prendido.

Ya el corro va formando, ya se alborozan
la turba que entre polvo se agita inquieta;
y en las manos de recia, garrida moza,
zumba y repiquetea la pandereta.

Una voz fresca y pura, rasgando el aire,
de una vieja tonada la copla lanza,
y á su compás se mueven con gran donaire
los mozos y las mozas en grave danza.

Los cuerpos se cimbrean con gentileza,
saltan, giran y vuelven al bailoteo;
y arqueando los brazos á la cabeza,
el paso marca un lento castañeteo.

La voz lozana y fresca de la cantora
á intervalos su canto sigue entonando;
y sobre aquella turba tan bullidora
estrofa tras estrofa va desgranando.

Es á veces su copla de ritmo lento,
tan breve y tan sentida como un suspiro,
y suena de sus versos el suave acento
como el dejo de un lloro mal reprimido.

Es otras veces fresca como una risa
que de una linda boca brillante brota,
y al cruzar voladora deja indecisa
en el aire vibrante y alegre nota.

Ya canta de las almas enamoradas
las hondas y secretas melancolías,
las quejas que se escapan desesperadas,
las ternezas que exhalan cual melodías.

Ya lanza con arrojo, provocadora,
un epigrama agudo, como saeta,
que de un secreto agravio va silbadora
buscando la venganza muda y secreta.

Ya del santo trabajo, rudo y paciente,
las penas y alegrías mezcladas canta;
ya es de un himno la estrofa viva y ardiente;
ya es ahogado sollozo de una garganta.

Y ora es plegaria tierna; y ora es gemido
de amor desesperado; llanto de ausencia,
ó arrullo de otro arrullo correspondido,
de dos almas secreta correspondencia.

Así en continua sarta llueven cantares,
cuyo autor es el mismo pueblo poeta
que baila bajo el toldo de los pinares
donde repiquetea la pandereta.

Y al caer deshojadas esas canciones
sobre la inquieta turba, profundo agita
un mismo sentimiento los corazones
y en un mismo latido los precipita.

El amor con sus dichas y sus dolores;
la patria con sus penas y sus grandezas,
el alma con sus dudas y sus amores,
la vida con sus luchas y sus tristezas.

Como si de cien vidas rotas juntara
alegrías, pesares, sueños, quimeras.....
y luego una tras otra las desgranara
al mover las sonajas de las panderas.

Cada nota que brota de aquella lira
en cada cual la fibra sensible hiere;
y uno implora á los ojos por que suspira,
y otro mira á los ojos por que se muere.

Una moza á su mozo busca anhelosa
cuando un cantar rabioso de celos suena,

y asomando á los ojos su alma celosa
en su rostro se pinta su amarga pena.

Aquella en cuyos ojos brilla luciente
la acerada saeta de un cupidillo,
responde á su pareja muy sonriente
repitiendo entre dientes el estribillo.

Otra esconde los fuegos de su mirada
y juega al viejo juego de los desdenes;
otra suspira tierna y enamorada,
encendida en rubores hasta las sienes.

Un requiebro uno dice que el canto imita;
otro en una palabra descifra un cielo;
éste ruega á la moza por quien palpita;
aquél suspira lleno de desconsuelo.

Y alguno á quien de amores [mensaje
prendido en una estrofa de alas de oro,
como un grito de guerra, duro y salvaje,
suelta agudo relincho, largo y sonoro.

Y así la turba inquieta y alborotada,
con un canto se agita y otro se aquieta,
jamás de baile ahita ni fatigada,
mientras repiquetea la pandereta.

Van resbalando mansas hora [hora
tras de las de la tarde estiva, que cae serena;
y cuando la voz fresca de la cantora
con el cantar postrero de ¡adiós! resuena,

la turba se dispersa, y á sus lugares
retorna en grupos sueltos y bullangueros,
perdida entre *camberas* y entre vallares
ó de los altozanos por los senderos.

Cada grupo una copla va repitiendo.
tal vez la que sus penas más fiel retrata,
y en las sombras que el valle van envol-
un eco de la alegre fiesta dilata. [viendo

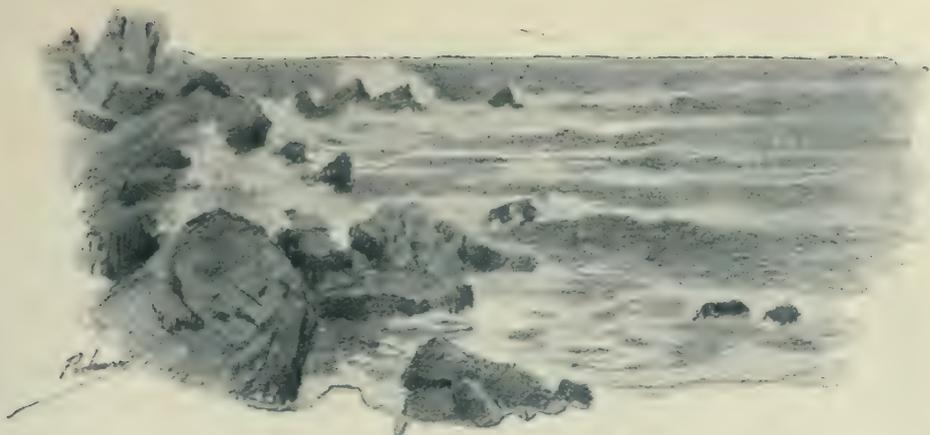
Un eco que en la sombra vaga perdido,
que el viento entre sus pliegues prendido
y de un valle á otro valle va difundido
repitiendo en sus ecos la copla nueva. [lleva

Y aquella copla acaso, que aquí nacida
el viento entre sus alas llevó ligero,
es en valle lejano correspondida;
que así fabrica el pueblo su romancero. [nes

Y aquel en que las muertas generacio-
nos dieron de su vida cifra completa,
hoy agita y conmueve los corazones
cuando al rumor sonoro de sus canciones
zumba y repiquetea la pandereta.

Alfonso Ortiz de la Torre.





POR LO QUE VALGA

Á los coleccionadores de CANTOS DE
LA MONTAÑA y al editor de este libro.

PERDÓNENME ustedes, amigos míos, que no les remita el artículo que deseaban; pero es el caso que ni conozco el asunto que ustedes me invitaban á tratar, ni tengo ahora tiempo de procurar estudiarle. En cambio, me permito enviar á ustedes mi sincera felicitación, celebrando muy mucho la publicación de su libro; y aunque bien sé que nada significa ella ni nada puede pesar, puede que tengan ustedes la bondad de estimarla en algo recordando que hace lo menos diez años abogué yo en uno de nuestros periódicos por una publicación semejante.

Todavía menos que de las demás cosas, entendí siempre de *cantos* y de *música*; pero, no sé por qué conjunto de casualidades, las circunstancias me obligaron más de una vez á hablar *desde fuera* de la «música montañesa»; y ello fué ¡oh! que, sin duda por mi sinceridad y noble intención, hubo amigos nuestros que se sirvieron tomarlo en serio. Y *así*, dispénsenme ustedes que les diga, y no todo en tono de guasa, que ya tengo hecho mis armas en tales lides, que casi gané en ellas mi poquitín de *ejecutoria*, y..... ¡vamos! que aunque la felicitación que les envió á ustedes carece realmente de autoridad, y no sólo por partir de mí, casi casi puedo manifestarles á ustedes con algún motivo—ni en broma puedo decir *derecho*,—que su futuro libro será sin duda el mejor recuerdo de la famosa *Fiesta Montañesa*.

No; no volvamos ya sobre lo pasado, y no resucitemos discusiones inoportunas, muchas de ellas hasta torpes é irrespetuosas; pero con vengan ustedes conmigo en que, por más que el tiempo lo borra todo, era preciso, necesario, que algo, fuera lo que fuere, ayudara esa labor del tiempo tocante al *efecto* de aquel «Certamen regional». Fueron buenos y muy plausibles la obra y los entusiasmos del Orfeón *Cantabria*; lo fueron más aún los de sus directores, los inteligentes y animosos iniciadores de la *Fiesta*, y más, más que nada, fué mucho más plausible y admirable el entusiasmo con que toda la Montaña respondió, confiando en ella, á su fracasada *apoteosis*; pero lo que es el *espectáculo*, la *función*, resultó desastroso.

Por eso, y por otras muchas cosas que me callo, les repito á ustedes que era absolutamente preciso algún acto de «desagravio», y añado más: me permito opinar que ninguno más conveniente, más útil, más *eficaz* para el caso, que la publicación de esos CANTOS DE LA MONTAÑA. Aparte del coro del maestro Calleja, que no nos dejaron oír los impacientes y no sé juzgar si realmente tuvo mucho de «montañés», allí de *montañés* no hubo nada, habiéndose quedado en el corro de su pueblo *todas* las mozas garridas y recatadas de la provincia, y hasta los danzantes *típicos*; y de esta suerte, no sólo convenía, sino que urgía que los CANTOS salieran á luz, al aire, mejor dicho, á ver si nos olvidábamos de una vez de aquellas viejas voces destempladas con que parecía que *chillaba* nuestra pobre Montaña al encontrarse con que los hijos suyos que la querían representar allí se presentaban unos con chal de Manila, otros con sombrero jerezano, algunos con calzones de *gaucho*, muchos de ellos con boina vizcaína, y todos, todos demasiado aficionados á la Rioja.

A más de esto—de quitar aquel mal efecto, que todavía dura hoy,— otro beneficio, y muy grande, nos ha de reportar este libro, y es que él *demostrará el movimiento andando*, como debe probarse siempre. Y no me refiero sólo á que convencerá, de verdad, de que *hay* «música montañesa», como nos anunció el año pasado que la había nuestro insigne Monasterio, lanzando de repente el *Eureka* que aguardábamos de él hacía ya lustros, sino á que enseñará así, del mejor modo posible, que eso, estudiar y trabajar así, publicar libros como éste de ustedes, ya de arte, ya de historia, ya de *imaginación*, eso es verdadero y legítimo *montañesismo*, y no andar pregonándolo en los periódicos, venga ó no venga á cuento, extragándonos á todos.

De un tiempo á esta parte se ha abusado demasiado del «regiona-

lismo»; se ha extremado neciamente la *nota*; se ha *falsificado* además el verdadero «sentimiento»..... y ¡ay! con todas y con esas. todos somos muy honrados, pero la capa no parece. Mucho acentuar los diminutivos en *uco*, mucho hablar de la *tierruca* sin tón ni són, mucho de darle vueltas á la pobre *poesía gris*, mucho citar á los cántabros para todo y llamar á todo *cantábrico*; ¡pero nada! nada *útil* ni sincero, ni verdaderamente «montañés»..... y palabras, sólo palabras: ni una idea, ni un latido del corazón, ni una voz siquiera que respondan derechamente al *espíritu* de la raza. Y ustedes, y particularmente el amigo Galvarriato y su *Eco Montañés*, deben saberlo mejor que nadie: díganme usted y su periódico francamente si se *corresponde* dignamente aquí á la labor y á los derechos de usted.

Yo creo que no, que no es oro todo lo que reluce, y en mi pequeñez é insignificancia, mucho mayores de lo que pueda suponer la *gente nueva*, hasta me da vergüenza hace tiempo hablar ni escribir nada que equivalga á «sacar el Cristo». Se ha exagerado mucho la cosa, ha habido y hay verdadera *epidemia* de «montañesismo» viciado, y necesariamente, forzosamente, es de todo punto indispensable purificar un poco los aires y curarnos pronto de esa sensiblería, harto ridícula, harto antipatriótica, demasiado *antimontañesa*. Los catalanistas de escalera abajo están haciendo odiosa en toda España á la noble, grande y laboriosa Cataluña: pues mirémonos nosotros en el ejemplo, *salvas las distancias*..... y comprometámonos todos, todos, y yo el primero, á no hablar más de «Montaña», de «tierruca», de «nieblas», etc., etc., durante diez años lo menos.

A no hablar, no, para que nos perdonen; y en cambio, hagamos todos lo que ustedes: predicar con obras y rendir así á la tierra madre el debido tributo de gratitud y de cariño. Yo no puedo nada: casi ni entusiasmo me queda ya con toda esa *saturación* y empalagamiento de que acabo de lamentarme; pero aún me restan fuerzas para aplaudir y para garabatear aprisa felicitaciones como ésta, que quisiera hacer todavía más expresiva. El libro de ustedes es una honra y es un provecho para nuestra provincia: eso es lo que necesita ella, y eso es lo que deben todos intentar: lo demás es perder el tiempo y cansar á todo el mundo y aburrir al mismísimo Pereda, que ya debe estar arrepentido de haber puesto el *filón* al osado alcance de toda mano pecadora.

Y, en fin, permítanme ustedes también que me hispe un poco, y en tono de «señor mayor» les diga á ustedes que *adelante*, como si yo

fuera quién para darles la venia y para animarles á ustedes. Sigam por ahí, por ese camino, y así se convencerán todos de que *no basta* ser ni llamarse montañeses á todas horas, puesto que nacer aquí es, efectivamente, una dicha, pero no es ningún mérito. Éste se funda en trabajar, en hacer algo, en tener prudencia sobre todo; en amar y adorar el suelo nativo, con el alma entera, loca y apasionadamente, y no con la lengua *andaluza*. Obras, obras son amores, y vengan así, tras de esos CANTOS, un Romancero popular, un Becerro *nuestro*, un resumen de *tradiciones* y leyendas, una «Guía» *buen*a, buenas *biografías*, un buen catálogo *bibliográfico*, una buena *crónica* provincial para las escuelas..... y más, *más luz*.

Suyo, y muy devoto,

Pedro Sánchez.





LAS TONADAS MONTAÑESAS



PARECERÁ mentira: pero yo, que pasé mi niñez y parte de mi juventud—¡ay, la mejor parte!—en Santander, en la ciudad, no conocí las tonadas montañesas, ni de ellas tuve noticia, hasta que vine á Madrid. Y no es que por aquellos tiempos no se cantara en Santander; ¡vaya si se cantaba! Dice Pedraza en no recuerdo cuál de sus libros—me parece que en *Tipos y Paisajes*—que en ningún pueblo del mundo se canta más ni se canta peor; y esa es la verdad, ó por lo menos lo era entonces, cuando Pedraza lo decía; pero aires montañeses, peculiares y típicos, yo no oí jamás ninguno, fuera del baile á lo alto y á lo bajo—siempre el mismo—que tocaba *Tribedes*, ú otro que tal, en los campos de la Atalaya, para uso y esparcimiento de criadas y soldados.

Por las calles se cantaban muchas canciones, muchísimas, porque iban poniéndose de moda y *pasándose*, como los trajes y adornos de las señoras, y aun de los hombres; pero no hay quien sepa de dónde venían ni quién había sido el menguado que las inventó.

Las había de todas clases y de todos géneros: pero, para clasificarlas en dos grandes grupos, se podían dividir en locales y de importación.

Por ejemplo, aquella que decía:

Abelardo, Abelardo,
en la punta del muelle te aguardo,
y verás
el tranvía que han hecho
á la orilla del mar,

era indudablemente santanderina neta. Lo mismo que la otra, que reflejaba odios y rencores estúpidos, por fortuna acallados, ó mejor extinguidos, hace mucho tiempo:

Los de Santander
no van á Bilbao..... etc.,

Y aquella que Chueca oyó á los obreros que trabajaban en la Magdalena y que incluyó en la partitura de *La canción de la Lola*, con lo que se popularizó en seguida:

Con el capuchín, chín, chín, chín
esta noche va á llover,
con el capuchín, chín, chín, chín
en medio de Santander./

Pero las que alcanzaban más boga eran las marítimas. Me acuerdo de una:

Semos los marineros
de los barcos de guerra
en busca de una lancha
para dir á la mar,

que lo menos se cantó un año seguido. Desde el muelle de *los Anaos* á la Atalaya y desde Cajo á la casa de Abascal—entonces no se pasaba de allí—no se oía otra cosa.

Por supuesto, que las que llamo de importación eran, por la letra y por la música, tan bárbaras como las otras, ó más.

Aquella que se cantaba con el estribillo «¡Tío Juan! ¡Tío Juan!» no se podía resistir. Y no digamos nada de la de

¡Pobre obrero! ¡pobre obrero!
antes ganabas seis reales
y ahora ganas cinco y medio,

con que nos atronaron los oídos una buena temporada.

Pero la que daba quince y raya á todas, y gustaba muchísimo, era aquella que empezaba:

Sábado, sábado, morena,
ya está el pájaro en la trena
con grillos y con cadenas,

y no recuerdo cómo concluía, ni hace falta tampoco, porque con lo copiado basta. Esta copla, á juzgar por el lenguaje, había nacido en presidio.

Claro que la gente fina, de costurera para arriba, sólo cantaba esas canciones por excepción y en días de mucho jolgorio, por ejemplo, al volver de las romerías. Entre la gente fina lo que estaba más de moda

eran las habaneras, sobre todo las habaneras con vistas á la romanza sentimental. De zarzuelas se cantaba muy poco, y de óperas el cono- cidísimo trozo de *La Traviata* con una letra española y desvergon- zada. Pero en habaneras había para todos los gustos.

Las traían á Santander los jóvenes marinos que navegaban de ter- ceros y de agregados en los buques que hacían la carrera de la Ha- bana, y algunas tomaban el nombre de los que las habían traído. Así se decía: ¿Has oído la habanera de *Chumpento* ó de *Isasi*?

Aquella de

En su choza de bambú,
niña, el rey te envidiaría.

hizo furor. ¿Y aquella otra

Sangre colorada tengo
lo mismo que los cristianos?

¡Oh! Poco menos que con lágrimas en los ojos la cantaban las cos- tureras sensibles.

Bueno; pues, como dije al principio, yo vine á Madrid sin haber oído cosa mejor en lo que se refiere á canciones populares, porque el campo que yo conocía entonces se limitaba á *los cuatro pueblos*, en los que se cantaban las mismas coplas que en Santander, *empeoradas* en tercio y quinto.

En Madrid, como era natural, me reuní con los estudiantes monta- ñeses, los que había conocido en el Instituto, y con los amigos de és- tos, paisanos también, que fueron amigos míos el mismo día de cono- cernos, y que la mayor parte no han dejado de serlo jamás.

¡Cómo sentíamos todos la nostalgia de la tierra!

En nuestro grupo, en la piña que formamos estaban representadas todas las regiones de la provincia: uno era de Liébana, otro de Castro- Urdiales, éste pasiego, aquél trasmerano, y así sucesivamente. Los de la ciudad no pasábamos de tres, y la reunión era numerosa: cuatro mesas del Suizo nuevo, que ya no existe, servidas por un camarero llamado Facundo, de Selaya, que vive todavía, y á quien veo y saludo de vez en cuando.

Pues bien, en aquella reunión, á aquellos amigos oí por primera vez las tonadas montañesas, que me sorprendieron como si yo hubiese sido y acabara de venir del riñón de Extremadura; pero que me lle- gaban muy adentro, muy adentro, porque parecía que me traían en sus alas los perfumes de la patria ausente.

¡Cómo las recuerdo! *La segadora, la ronda, las marzas*, todas, porque todas las oí muchas veces y no me cansaba de oírlas. No, que no digan los eruditos que no existe la música montañesa; yo no lo creo, no lo quiero creer. Habrá nacido donde ellos quieran la que se canta en nuestros montes y en nuestros valles, pero de tal modo se ha modificado, adaptándose al medio, que ha concluído por ser montañesa y por no confundirse con ninguna. Si no lo fuese ¿cómo había de despertar en nosotros las emociones que despierta, especialmente cuando la oímos lejos de la Montaña?

Mucho han cambiado las cosas y los gustos en Santander desde la época—¡ay, muy lejana!—á que me he referido, hasta la presente. Todavía se oyen de vez en cuando, como reminiscencias de otros tiempos, algunas canciones estúpidas: ahí está la de «Molinera, molinera» que no me dejará mentir y que acaso colee aún; pero no tantas como antes. En cambio, se ha despertado en la misma ciudad, que hace años ni siquiera las conocía, la afición á las tonadas montañesas, y se aplauden con entusiasmo «La Tierruca», de Santa María, y «La romería de Miera», del malogrado Pozas. De modo que ya no necesitan los jóvenes santanderinos venir á la Corte para conocer los cantos de su país.

Por eso es de creer y se puede augurar que esta hermosa colección de tonadas montañesas, la primera que se publica tan artísticamente presentada, alcanzará entre nuestros paisanos el éxito que merece y yo la deseo.

Amén.

Eusebio Sierra.

Madrid, 1901.



LA CANCIÓN DE LA MONTAÑA

En el risueño Mayo de mi vida
escuché una canción,
que llevo desde entonces adormida
dentro del corazón.

Honda queja de un pueblo desdichado
debe ese canto ser;
de un pueblo que al cantar llora inspirado
su eterno padecer.

Las frases que la forman son extrañas,
melancólico el són;
en regiones sin nieblas ni montañas
no vibra esa canción.

¿Qué bardo la soñó?... Nadie lo sabe
ni lo ha de averiguar.
¿Quién sabe en qué pentágrama vió el ave
grabado su cantar!

Sólo sé que es el himno legendario
del valle en que nací;
que su ritmo pesar extraordinario
produjo siempre en mí.

Penas que nacen en la edad florida
no se pueden ahogar;
zarzas son del camino de la vida,
espuelas del pesar.

Quizás al triste són de esa tonada
mi numen despertó,
y el arpa, entre sollozos engendrada,
tenaz la repitió.

.....

¡Oh, cuánto puede en nuestra fantasía
el cielo del país!
¡Yo prefiero á la luz del Mediodía
las nieblas de mi costa, el cielo gris!



Luis Barreda.



LA MONTAÑESA

(FRAGMENTO)

“Á la ventana soy dama,
y en el balcón soy señora:
en la mesa cortesana,
y en el campo labradora.”

(Canto popular en la Montaña.)

.....

DESDE los nevados riscos de *Nuestra Señora de la Luz*, en Liébana, hasta el escueto islote de la *Virgen del Mar*, en la marina de Santander; desde el *Monte de la Aparecida*, en la fragosa cuenca del Asón, hasta la Vega de *las Quintas*, junto á Santillana; desde la Asunción de *Balbannuz*, entre los pasiegos, hasta el *Carmen* de Revilla, en la fresca mies de Camargo, no hay fiesta ni adoración de la Santa Madre de Cristo que no sea causa de convocar

una de aquellas abigarradas y bulliciosas muchedumbres, esmaltando con los zagalejos rojos, las camisas blancas, los gregorillos de oro y púrpura, ya la impenetrable sombra de robledos y castaños, ya las escarpadas sierras de la costa ó las fértiles praderías del valle.

Sobre el hervir confuso del gentío, los gritos de los vendedores y uno que otro relincho del caballo que trajo algún galán y aguarda atado á un roble el término de la fiesta, surge y predomina el batir sonoro de los panderos, montañesa música.

Dos gigantescas panderas en manos de dos robustas tañedoras, que á la vez cantan, y á las que suele acompañar otra ú otras cantadoras de afición, componen cada orquesta. Delante de ellas, puestos cara á cara y en dos filas, una de cada sexo, mozos y mozas bailan. Dos tiempos ó aires distintos tiene este baile: uno tibio, *andante*, acompañado por el seco batido de los templados parches; otro *allegro*, «á lo alto,» que decimos en la tierra, al cual se pasa súbitamente desde el andante, apenas la voz de las cantadoras inicia la copla, y dura lo que la copla misma, cesando con ella para convertirse de nuevo en andante. Báilase el andante meciendo perezosamente el cuerpo á uno y otro lado, desmayados los brazos, arrastrando alternativamente ambos zapatos sobre el suelo, dormilón descanso que aprovechan los bailarines para limpiarse el copioso sudor que les baña el rostro y cambiar vecino con vecino *daque*¹ frase. Pero óyese la voz de la cantadora principal que entona sola el primer verso del cantar y, de pronto, los brazos se levantan arriba, los dedos castañetean, y vense con vivo compás saltar aquellas cabezas por cima de los inmóviles espectadores: entonces se cruzan las parejas, cambiando de lugar mozas y mozos: entonces los bailadores de nota despliegan su fantasía, haciendo toda clase de trenzados y tijeretas con los pies, de cuya habilidad no pierde un perfil ni una tilde su pareja, pues la gala y el *aquel* del danzar por parte de la aldeana están en no alzar los ojos y con ellos fijos en tierra seguir todas las mudanzas y peripecias del baile. ¡Singular espectáculo aquella larga, doble y ondeada fila de caras juveniles, frescas y sonrosadas, silenciosas é inmóviles, caídos los párpados, moviéndose á un compás á guisa de autómatas ó maniqués, y que, repentinamente, y todas á una vez, resucitan, abren los ojos, cobran la animación del gesto, de la palabra y de la risa, cuando inesperadamente cesan música y danza! Es que el baile montañés, más que diversión ó deleite,

1 Vale en el dialecto montañés tanto como *alguno, alguna*.



parece acto ceremonioso y grave deber, cumplido con severas formas y respeto impuestos por las más solemnes obligaciones de la vida.

Del origen é inspiración primera de las coplas con que se acompaña su música la montañesa, pudiera únicamente decir quien hubiera con profundo sentido crítico estudiado la interesante y difícil cuestión de la poesía popular y sus castizas fuentes. No hay golondrina viajera, ni ráfaga de aire que vuele y corra lo que corre y vuela una canción del pueblo. Pegada á una tristeza que ha consolado, á un recuerdo que lisonjeó, á un sentimiento vago y mal definido del cual se hizo expresión pintoresca, viva y clara, camina horas y leguas, muda climas y latitudes, y queda donde al cabo vienen á encontrarla músicos ó poetas, capaces de sentir su melodía y penetrar su espíritu, pero no de desandar el invisible camino que hasta allí la trajo.

Eco de andaluza fantasía parece la voz de la montañesa cuando canta:

«Estando en misa mayor
me miraste y te reiste;
tal le parezcas á Dios
como á mí me pareciste.»

Pero es acento vivo y sincero, de afectos locales y propios, al decir la copla que sirve de epígrafe á estas hojas ó esta otra:

«Aunque soy hija de un pobre
y morena de la cara,
no tengo mancha ninguna
que no me la lleve el agua.»

De más culta y sazónada malicia que la suya parece engendada esta seguidilla:

«Tiene la tabernera
sortija de oro;
el agua de la fuente
lo paga todo.»

Pero es suyo el despecho femenino que improvisa esta otra:

«Cásate con aquella
de pelo largo;
echa un poco en la olla,
verás qué caldo.»

He aquí, finalmente, una, cuya procedencia indudable es demostrada por detalle geográfico:

«Si vas á la Vizcaya,
vizcaíno mío,
no me traigas espejo,
que en ti me miro.»

La cual prueba, además, que las soñadas rivalidades fronterizas de ambas provincias no resisten al poderoso halago del amor recíproco, y que la esquividad natural de las montañesas se rinde al brío y varonil arrogancia del eúscaro, de igual modo que al garbo vizeaño es á menudo sensible el más receloso y hurraño cántabro ¹.

La montañesa canta mucho, tal vez porque en la vida se canta cuando se llora; por lo cual, sin duda, canta más la mujer que el hombre. No ya para lucir en pública porfía ó para que sus compañeras bailen, ni para ahuyentar el fastidio ó distraer sus huelgas ó jornadas, ó el tedio de sus faenas menores y sedentarias; mas con frecuencia se la ve y oye en la margen del río, bajo los alisos ó encaramada en el alto peñón, medio escondida entre las erizadas árgomas, cantando sola, sin causa evidente para ello, como no sea que así como la oración comunica con el cielo, el canto comunica con ese mundo invisible del ambiente de nuestras montañas, mundo que puebla la soledad, enciende claros destellos en las tinieblas y da voz al silencio. La voz humana, palpitante y sonora, es nota suprema en la misteriosa armonía de nuestra espléndida campiña, toque de luz de nuestro magnífico paisaje. ¡Qué sería del alma á quien castigaran sus más rígidas pasiones, si entregada á sí propia, su mayor enemigo, abandonada en medio de esta gloriosa naturaleza á la imponderable melancolía del

crepúsculo invernal, al enervador sosiego del abrasado medio día estivo, no oyera impensadamente, tanto entre las húmedas nieblas de Diciembre como entre las cálidas brumas de Julio, brotar ese acento humano, esa vibración gozosa del alma pacífica y honrada, cuyo vigor ingenuo y juvenil frescura tanta suma de revelaciones, y memorias, y halagos y consejos traen!

.....
.....

Amós de Escalante.

1 Cantares oídos á una linda, honrada y famosa cantadora, natural de Solórzano.





EL CANTAR DE LA ESPERANZA

BRAVAMENTE, como un perro hambriento devora un hueso, como un lobo pelea en la nevada por llevar un mordisco de carne á las crías, el labrador, el pobre aldeano de los montes de mi tierra, echa la vida en sudores sobre los surcos que el arado viejo cava penosamente en los valles nebulosos de Campóo. Cuesta arriba, golpeado á bofetadas del cierzo, que le canta el himno burlón del hambre alrededor de las orejas, apezuñando el suelo pedregoso, sube al monte con su carro, que se ladea sobre las piedras salientes y se medio cae en las hondonadas que han hecho las nieves y las lluvias. A escondidas de la estúpida justicia humana que le amenaza con la Guardia civil, porque busca, el pobre, la leña para el invierno pe-

rrero; á escondidas, repito, de esa amenaza injusta, sube la cuesta tirando del carro de su vida. Muchas veces le sorprende el ventisqueo en mitad del camino; muchas veces tiene que pasar la noche en el monte; muchas veces baja empujado por el *Regañón*, que echa de los portillos una mañana de nieve, una mañana de ventisca, sin horizon-

tes, llena de nieblas que tapan los pueblos y se pegan á los ojos como una desesperanza al corazón..... En otras ocasiones viene toda la noche de camino, debajo de la brutal helada, hasta llegar á Reinosa con su carro de leña ó de carbón, que le regateamos impía, egoísta, canallescamente....

—Es muy caro..... Le doy á Ud. cincuenta reales y está pagado de sobra.....

¡De sobra!.... E inmediatamente, *robado* así, le guiamos á nuestra casa, vuelca el carro, echamos lumbre en nuestra cocina, le pagamos y se va triste, hambriento, otra vez camino de la aldea, á través del sendero helado y debajo de la ventisca, que le lanza su carcajada irónica alrededor de las orejas tiasas....

.....Pues canta. Un amor le anima siempre, una esperanza le sostiene, una oculta y desconocida poesía le conmueve, le alienta, le ayuda, le habla profundamente de la vida..... Lo mismo á la vuelta de la siega sudorosa y desgastadora, en la noche silenciosa y magnífica de los campos, que á la subida perra, montes arriba, en busca del pan del invierno, ó de la novilla extraviada, el pobre labrador, el desdichado trabajador de los campos, que no ha gozado nunca los placeres y comodidad de las ciudades acaparadoras de todo, lanza sus cantares hondos que le animan y resucitan.

¿Le llaman al trabajo cuando amanece? ¿Le llevan á la guerra? ¿Le llevan á la cárcel injustamente? ¿Le quitan la novia? ¿Vive lejos de la tierra querida? ¿Se acuerda de su madre? ¿Tiene que defender algo?.... Pues canta su cantar; el siempre, por simple que sea, filosófico cantar, es todo para él..... La música esa, suave, que entra en todas las almas como una caricia de novia, le consuela, le alienta, le da valor, le defiende de todas las penas y le levanta de todas las caídas..... Un cantar puede hacer grande á un aldeano, sacarle de entre el vulgo, abrirle soleados horizontes. Un cantar le explica el amor magnífico por la mujer..... Pues un cantar puede conmovier una aldea, puede conmovier una raza..... Y del campo, en donde las almas están llenas de sentimientos y alientos de gran justicia, del campo puede salir una estrofa soberbia, un cantar que penetre en todos los corazones y los levante á una.....

Ese trabajar mucho y ese ganar poco están inspirando la música solemne del Cantar de la Esperanza.....

Reinosa, Junio 1901.

R. Sánchez Díaz.





La canción del río.

Había de ser una excursión amena por los montes, por los prados, por las orillas, siempre con el mismo afán, buscando la música.

Acordamos que fuera como un sueño: perseguir, perseguir, con el oído atento, algo indefinible, vaporoso, flotante, diáfano; cogerlo, aprisionarlo, como se codicia, para encerrarla en el puño, una mariposilla errante. Ya suponíamos que el agrado de la posesión sería harto breve, y que al abrir la mano hallaríamos borrados los colorines del insecto..... ¡al volver del viaje se habría extinguido el són, rebelde á los requerimientos de la memoria!....

Despierta la ambición, no se pensaba ya en el cansancio: cuando el desaliento viniese, ese desaliento gruñón tan semejante á las ayas severas de los niños inquietos que les permiten alejarse un poco, pero luego aparecen con el gesto agrio: cuando la fatiga asomase su carilla burlona, sus ojos soñolientos, la espantaríamos con la redecilla de coger las mariposas..... ¡con el firme propósito de apoderarnos del sonido!....

¡Cómo sería la música primera que escuchásemos! ¡Cómo sería!....

Un agua bulliciosa se vestía de baile, con ondulantes encajes de espuma blanca, y tarareaba el vals que ya tenía sin duda comprometido. Si hubiese sido agua del mar, acaso hubiera susurrado el *vals de las olas*, porque estos actores de la poesía suelen ser muy sentimentales. Pero el agua era de río y el baile fué más abajo, con un recio tronco, cuyo *talle* rodearon y estrecharon las espumas cristalinas, danzando á su alrededor, sin que el tronco se conmoviese. Al árbol se le arrugaba la corteza como se le pliega el rostro al viejo averiado que fué en su juventud alegre, y se ofende en la ancianidad con el bullicio de los nietos..... El agua es eternamente joven: siempre se renueva..... ¡El tronco era más viejo cada día!.... Pero allá arriba el tronco tenía también su juventud: las hojas renovadas todos los años..... Este árbol era un ochentón con pensamientos infantiles.....

El sol se iba poquito á poco: el obrero de la vida, que regresa á su hogar con mucha calma después de la tarea..... ¡El obrero que no repara en las horas de trabajo!.... Á él no parecía importarle mucho que en el otro hemisferio se hubiesen despertado ya los pájaros en las espesuras intrincadas, ni que estuviesen afinando los inquietos y alados orfeones para saludarle con las dulcísimas dianas, encanto de las selvas tropicales. ¡Qué pena la del pobrecito pájaro que se esforzase por cantar la aurora mejor que nadie! ¡Qué pena si supiese que el sol desdeña esos saludos!....

Fuéronse con el sol los ruidos del angosto valle..... y ya sonaba la canción del río en el remanso donde se erguía el tronco viejo coronado de juventud siempre renovada, pero fugaz y estéril: ¡de hojas, de hojas! Los sones que partían de aquel rinconcillo aún no se percibían bien..... Nos detuvimos los excursionistas. La mariposilla se había posado en una flor. ¡La ansiada música estaba en el remanso! ¡Y aquella sí que era música montañesa, oída en la entraña de la provincia, en un valle angosto, bajo la paz de un cielo puro en el que se iban mezclando sin reñir

los colores vivos del crepúsculo y los tonos sombríos de la noche! ¡Con qué majestad dejan el sitio los unos á los otros! ¡Cómo están resueltos allá arriba todos los problemas! La noche y el día obedecen la ley soberana que les reparte equitativamente el tiempo en un vulgar turno pacífico!....

La última campesina de cuatro ó seis que iban por la carretera había pasado. Cantaba, sí, cantaba; pero no salían de su garganta las voces de la tierra, que eran cosas extrañas las que decía la muchacha con sus chillidos. Sería una criada que volvía á su hogar después de haber aprendido en la ciudad cuán pícaros son los señoritos y qué bien suena la música de las zarzuelas. La que cantaba la chiquilla nunca, de fijo, se cantó peor, pero jamás se había oído en teatro tan soberbio.

Pasó la moza dejando una estela de sonidos penetrantes, que se perdió en el espacio. Y estábamos ya en la quietud solemne de la Naturaleza; parecía el valle

un templo vacío. ... Traía el río sin cesar agua al remanso, chocaba espumeante con el tronco, retrocedía en círculos y proseguía su camino. Este tropiezo era una distracción ó era una fatiga, pero el agua alegraba más su entretenimiento, ó disimulaba su contrariedad, con una música tan poco perceptible, que á nuestros oídos no empezó á llegar hasta que en todo el valle, con las primeras sombras de la noche, se hizo el silencio. ¡Penetramos en la armonía vaga! ¡Qué afinación y qué cadencia! ¡Nada tan dulce, tan melódico! Era la alegría del agua, que venía cantando, juguetona, saltarina, cosquilleando á las raíces y á las hojarascas de las márgenes, y dando brincos entre carcajadas de espuma, por cima de los guijarros. Una piedra muy grande, respetada por las avenidas, detenía en su camino al agua turbulenta, que al primer obstáculo y al primer tropiezo, se ponía más juiciosa. Ya el cauce no se inclinaba tanto y avanzaba el río con sosiego. La música del agua,



suave, arrulladora, chocaba á lo mejor ante nuevos pedruscos, ante nuevos estorbos. El tronco era uno de ellos; pero cuando llegaba al tronco, tenía experiencia el río, y no le acometía impetuoso, que no quería manchar sus aguas, enturbiándolas con la arena del fondo ni con la tierra escondida entre las arrugas de la corteza. El agua mansa, prudente, perspicaz, habilidosa, con aquel són pausado, abrazaba al viejo tronco disimulando el ansia de troncharle si podía, de vencerle, de abatirle, de llevarle hasta la mar, de castigar su orgullo altanero cuando la espuma de las aguas dulces fuese hervor de olas salobres. El tronco, impasible, recibía los agasajos, sin miedo á las revanchas, sin que le conturbase la idea de que las aguas que hoy acarician son mañana el torrente que destruye.....

Más allá, el río sufrió otra desazón que le amansó enteramente. Cumplía la ley fatal que Dios impuso á los hombres y los hombres impusieron á los ríos. Un molino, impávido también como el viejo tronco, le esperaba en la orilla: una presa cogía las aguas, y el molino trabajaba y el río salía cubierto de espuma como un corcel fatigado, y se iba gruñendo. Después se tranquilizaba, después volvía á su mansedumbre de antes, después se perdía á lo lejos con un murmullo parecido á una letanía..... Ya se había resignado el pobre río con los obstáculos del viaje, como á la vejez se resignan los hombres con los sinsabores de la existencia.....; y seguía sonando, al alejarse, con un ruido que se apagaba por momentos, igual que la nota prolongada de las canciones montañesas, que empiezan bulliciosas, se ensoberbecen luego, después se tranquilizan mansamente, y al fin se extinguen en una cadencia melancólica, en un lamento, en un suspiro que se desvanece, que se acaba....

Sacamos una impresión los excursionistas: allí estaba, en el remanso, en el agua que viene y en el agua que se aleja, algo de la música de la Montaña, de esta música breve y completa que lo tiene todo, todo..... ;que parece la vida!.... ;la vida puesta en sones!....

Fernando Segura.





La Guitarra.

Á la sombra de una parra,
ó á través de un olivar,
lanzó su primer cantar
la melodiosa guitarra.

No fué de dolor su són,
ni lamento de agonía;
fué un cantar de Andalucía,
ó la jota de Aragón.

Cuando los ojos empaña
de sus cuerdas el sonido,
no es que arranquen un gemido,
es que gritan: ¡Viva España!

Siempre vió en el campo flores;
siempre miró azul el cielo;
siempre en ella halló consuelo
quien lloraba mal de amores.

Al nacer quejarse pudo
su mástil, de galas falto;
pero halló favor bien alto
por encontrarse desnudo;

pues para calmar sus males
con jazmines le vistieron,
y en mil cintas le envolvieron
los colores nacionales;

ó una bella sevillana
una guirnalda tejió
que á su guitarra cambió
por una canción gitana.

Y se vió adornada, en suma,
de cintas, lazos y flores:
al nacer los ruiñeñores
tampoco nacen con pluma.

En el circo y en la orgía,
y en toda fiesta española,
ha de brillar ella sola,
la reina del Mediodía.

Que si los ojos empaña
de sus cuerdas el sonido,
no es que arranquen un gemido,
es que gritan: ¡Viva España!

.....
Pero ¡ay! empaña su cielo,
como una nube maldita,
la más espantosa cuita,
el más inaudito duelo;

porque es su desdicha tanta,
que, cuando al pie de una reja
lanza de amor triste queja,
cuando quiere llorar, canta.

El Pandero.

Al pie de verdes castaños,
que un río lame al pasar,
lanzó su primer cantar
llorando tristes engaños.

Al escuchar su canción
la luz del sol se extinguía,
y allá á lo lejos se oía
el toque de la oración.

Cuando los ojos empaña
de sus fibras el latido,
es que envuelto en un gemido
va un cantar de la Montaña.

Su cielo miró encubierto
con manto negro y sombrío:
siempre miró triste al río,
triste al bosque, triste al huerto.

No busque en él alegría
quien lllore de amor desdenes,
que en fingidos parabienes
os dará melancolía.

.....
Los cantadores donceles,
cuando desnudo le vieron,
de esmeralda le vistieron
con romeros y laureles;

ó acaso amante aldeana
una corona tejió
que á su pandero cambió
por una canción serrana.

Y le dan abrigo, en suma,
los prados y la enamada;
que aun el ave más callada
vela su cuerpo con pluma.

.....
No reinó nunca en orgías:
si le queréis ver reinar,
su trono habéis de buscar
en mis pobres romerías.

Que si los ojos empaña
de sus fibras el latido,
es que envuelto en un gemido
va un cantar de la Montaña.

.....
Densa bruma de su cielo
manda acaso en sus cantares:
siempre le agobian pesares;
es su vida eterno duelo.

Porque si la hace vibrar
del Norte la cantadora,
cuando quiere cantar, llora:
¡No nació para cantar!





EL VIENTO DE LA MONTAÑA



Si decir del alboroto en que se andaba, para buscar la música montañesa, investigando con noble afán el «tema» de la *canta* de nuestros valles, con ánimo de llevarla de una vez al pentagrama en compases fijos, en ritmo invariable, que la diese una medida para siempre, como al *zortzico*, y á la *jota*, y á la *seguidilla gitana*, y á la *muñeira*, y al *fado*, y entonces me acordé de lo que canta el viento de estas cordilleras y gargantas cuando anda por ellas gimiendo, cuando llega hasta el mar ó cuando se desata, peñas abajo, desde lo alto de las quebradas hasta los pueblos del llano, por entre las espesuras de sus laderas.

Son miles de tonadas las que sabe. Anderssen las aprendería bien si pudiese oirlas como el Waldemar-Dae de su balada maravillosa.

En el estío, su voz, apenas perceptible, sólo se oye á la tarde en la majestuosa calma del robledo solitario; entre la mies, cuando se camina en silencio por las sendas que dejan entre sí los mares de verdura de los maizales; en la costa bravía, sentado uno á la sombra de los picachos del acantilado gigante; y, por último, al amparo de los recodos del río, donde las espadañas, sauces y junciales de las orillas remansan las aguas, deteniendo amorosamente su carrera. En todos estos lugares canta el viento de la Montaña una endecha larga y sostenida, de ritmo vago, que no se sabe si tiene la tristura encantadora de un suspiro quejumbroso y hondo, perdiéndose lento, lento, en el silencio de la Naturaleza adormecida, ó si es tan plácidamente alegre y halagador como el eco de un beso suave y amo-

roso, lleno de pasión, que se deleitara en prolongarse por el recreo erótico de oír de qué manera van sus rumores extinguiéndose en el adormecimiento de la suprema caridad.

En el bosque la tonada es triste: habla en ella la voz del campo diciendo cuánto es dulce el misterio de su vagorosa soledad; las hojas y la fronda toda, al estremecerse con el hálito del viento caldeado, que por entre su espesura se refresca, murmuran un estribillo que no tiene fin... En la mies el vienteillo de la llanada canta amores; cuando llega á las sombras de la chopera, después de haber movido las espigas cargadas del *pólen* fecundo de los maizales, susurra acariciador una trova suavísima en cada ráfaga, tan delicadamente, que se pierde si en el prado cereano entonan sus cantares los agosteros de la yerba: así es de tenue. En la costa es un dúo de mágica armonía lo que se oye; la brisa fresqueilla que juguetea entre las grietas del accidentado murallón de la escarpa dice á veces una copla rápidamente silbada en los jaramagos de la ribera y el mar, que se arrastra abajo, lamiendo las rocas, la acompaña con su són acordado, golpeando espumas contra la infranqueable valla que se le o pone. En el río la melancolía del cantar es infinita; el viento entona allí de un modo tan quejumbroso, que al alma acude en oyéndole la pena ignota, y á los ojos las dulces lágrimas de la intensa emoción, tristemente serena; es la canción favorita del poeta solitario...

Más tarde, luego que se van las golondrinas y caen las pomposas vestiduras del bosque; cuando se cubre de blancos copos la altura de los picos y el cielo se pone obscuro y el sol no brilla, sale otra vez de sus guaridas el viento de la Montaña y canta de nuevo. Pero ya no son endechas, ni madrigales, ni coplas de amoroso ritmo: es un himno valiente y fiero, así como grito de guerra que lanzaran los elementos reunidos para reñirle al hombre la gran batalla. Á veces aulla, á veces brama, á veces grita encolerizado, saliendo la voz llena de bravura de entre los riscos para rugir poderosamente por los valles y los collados. Pero en medio de todo tiene también su salvaje armonía, una armonía wagneriana de concierto ultrahumano, espeluznante, por la maravilla de su grandeza. En la choza, cuyo maderamen hace crujir estremeciéndole, en los robustos esqueletos de robles y encinas de la cordillera, en los hilos de hierro que tiende el hombre para llevar de un lado para otro el pensamiento, en la ciudad, en el mar.... en todas partes la canción del viento huracanado es un inmenso coro que entona en el escenario de la Naturaleza uno de sus más potentes elementos.

¡El caso es dar con el secreto de la maravillosa armonía imitativa! ¡Unas cuantas sublimes onomatopeyas de la poesía y del pentagrama, y ya está! ¡Casi nada, la voz de Dios!

Jesús de Cospedal.





EL «IJUJÚ».

CONCLUYE esfumándose la última nota del *cantar* montañés, y de la garganta del mozo que primero modulaba blandamente sale un grito penetrante que muere rebotando en las peñas de los montes.

No tiene definición; dársela es imposible.

Tampoco tiene un nombre determinado: se le llama *jujeo*, *chisquido*, *ijujú*, acercándose más la última palabra, que es onomatopéyica, á su descripción.

Averiguar su origen, la causa de su existencia, es perder tiempo. No falta autor, hombre eminente, que halle el *ijujú* usado por cántabros y astures como grito de guerra; ni quien le suponga el adiós á distancia de mocedades amigas; ni quien renuncie á discurrir sobre lo que compara con las sonoras manifestaciones de la gran familia de Babieca y Rocinante.

La definición, el nombre ni el origen interesan en este momento. Basta para el actual propósito que el grito exista, y que existe sabienlo todos los montañeses.

Tiene señalada su manifestación al final del *cantar* de ronda ó de

romería. Al concluir las marzas, los picayos, los sones con que se alegra y se ayuda á trabajar, el mozo montañés no *jujea*.

*
* *

¡El ijujú!

Levántase poderoso y enérgico, melancólico y blando, mezcla incomprendible de desafío y plegaria, el cantar montañés: expira, tras de acentos robustos, dulce como una caricia, leve como el suspiro de un ángel, la postrera nota que recoge la brisa aleteando, y el grito, el ijujú de un mozo ó de toda la compañía brota pujante con trémolos que escalofrían.

Las violentas rasgaduras hieren al aire en lo profundo y se puede percibir el tristísimo lamento de la armonía destrozada.

Pero no importa: hay allí grandeza, hay en confusión bravuras y lágrimas, desencantos y aspiraciones, odios con raíz que pregonan lucha y amores que gimen suplicantes. Y al sonar, al romper bruscamente las ondas, volcando en ellas lo estentóreo, entra por el oído, repercute en el alma, y el montañés tiembla, se estremece, y algo que no se explica le hace gustar el desacorde del ijujú que funde quién sabe si todo lo más íntimo de la raza.

*
* *

Arriba, en el sendero que sube por la sierra, serpeando entre árboles y flores, vecino del arroyo que vive en la quebradura, cantan; cantan abajo, en el fondo del valle, gala de la Naturaleza, miniatura de un edén; cantan en la umbría rumorosa del robledal; y en la planicie de la verde pradería cantan. El sol descende á ocultarse tras de los Picos de Europa; los pájaros enmudecen; la brisa, sin soplos con que besar las hojas inmóviles de la arboleda, pone fin á sus murmullos; las brumas precursoras de la noche bajan lentamente á *se-larse* en las cumbres, y en las copas de los cajigos..... la tarde muere.

De pronto, en medio de la solemne calma del anochecer, turba el silencio un cantar que se mece lánguido en la espirante ventolina. El cantar acaba, nota flébil de un arpa minúscula, y de lo alto del sendero desgájase un grito valiente.....

Es el ijujú, el ijujú, á que responden en el valle, y en la sombra y en la pradería otros que se confunden y se agigantan, y pierden su

bravura en el choque violento con las peñas, difundiendo por el espacio su melancolía, que va á morir en el seno de las ondas; es el ijujú, la válvula de los goces y de las penas en el mozo montañés; el ijujú, desacorde musical, mezcla extraña de tristeza y alegría fieramente manifestadas..... el ijujú, que si inharmónico hiere al oído, llega purificado, ya dulce, al corazón, y despierta en él dormidos sentimientos de energía y de ternura, condiciones características del alma montañesa.

Madrid.

J. A. Galvarriato.





CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR MONTAÑESA

I



De la tan discutida *Fiesta Montañesa*, cuya *historia íntima* ofrece al curioso lector pluma más experta y galana que la mía, ¿ha quedado algo?..... ¿Algo más que un vago recuerdo de la parte material del espectáculo, de las complicadas evoluciones de los danzantes, sumergidos en la maraña de flecos churriguerescos, rabiosas cintas y papel rizado; del monótono redoble de los panderos montañeses, semejante á recio mosconeo; del ágil pasiego lanzándose al espacio *incrustado* en el extremo de su arbolante, que, en tal momento, remedo es de descomunal bastón cuyo puño lo forma el propio dueño; del incomparable y pintoresco aspecto que ofrecía el circo taurino de Santander la tarde del 12 de Agosto de 1900, convertido en humano

racimo de compacta muchedumbre que rebosaba por falta de recipiente?... ¿Consignió su objeto el *Orfeón Cantabria*, que, como Sociedad *eminentemente popular y eminentemente artística*, pretendía que en el festejo por él organizado se hallasen de relieve como principales puntos de vista esas dos cualidades citadas?... Yo estimo que sí, y por ello me felicito sinceramente.

Por desgracia, más de cuatro personas colocáronse quizás anteojos de miope para leer el programa, ocuparon luego sus localidades desconociendo acaso ó siéndoles indiferente el asunto del *cuadro*, y de ahí puede deducirse el desengaño que sufrieran; el *marco* era demasiado sencillo y pobre para llamar la atención, y la necesidad y conveniencia de que sus molduras correspondiesen exactamente al carácter regional á que había de ajustarse la *Fiesta* toda, aun en sus más pequeños detalles, impedía que los organizado-

res fuesen á buscarlas á otra parte ó las fabricasen á su capricho. Para esta clase de espectadores, si no llegaron á aburrirse, sólo habrá quedado la ligerísima huella del recuerdo de que antes hablábamos, y, por lo tanto, la *Fiesta* careció de interés y de utilidad; para los demás, para los que miraban á través del prisma artístico que hombres eminentes colocaron en el programa á manera de exordio, el espectáculo fué fecundo en enseñanzas y descubrimientos.

El *Orfeón Cantabria*, teniendo en cuenta la capital importancia que para los estudios acerca del arte lírico nacional tienen los de la música genuinamente popular de cada región, y siendo la provincia de Santander una de las menos explotadas en ese sentido, acordó dar al proyecto, no sólo el inocente alcance de un festejo más ó menos agradable y entretenido, sino también algo de utilidad práctica para el fomento y desarrollo del arte musical, algo que quedase y sobreviviese, y que aprovechado luego por quienes saben, deben y pueden hacerlo, constituyese, andando el tiempo, base de serios é importantes estudios, fuente de inspiración para obras de trascendencia, algo así como un monumento lírico á nuestra Montaña, á semejanza del inmortal monumento literario que la han erigido los grandes maestros de la poesía y de la novela.

Esta región de Cantabria, que tiene tipos y trajes propios y peculiares, que tiene costumbres características, valles y montañas habitados por gentes que descienden de una raza común cuyo modo de ser es único, *sui generis*, cuyo lenguaje, sentimientos y método de vida conservan aún detalles que tanto difieren de los del resto de la Península, ¿no había de tener *música popular regional*? A primera vista parece que no existe, puesto que es casi desconocida en España y hasta la han negado santanderinos eminentes que brillaron y brillan en otras ramas del arte; pero ¿es esto una prueba definitiva, un fundamento bastante sólido para darnos por satisfechos y convencernos de que no hay música montañesa ni la hubo jamás? Un refrán muy conocido entre la gente de arte dice que la existencia de la música se de-

muestra... cantando, y no hay duda de que en la Montaña se canta y se cantó siempre.

Ahora bien; para que se vulgaricen y conozcan en el mundo entero los caracteres, tipos y costumbres de una región determinada, no basta la popularidad insignificante conseguida por individuos aislados que, saliendo de su país temporal ó definitivamente, llevan á otros puntos el sello de lo que son, la *muestra* de cómo visten, hablan y sienten sus paisanos todos; en una palabra, la encarnación, la personalidad de una raza, tribu ó familia; pues esta muestra es tan pequeña y fugaz que, en muy poco tiempo, antes de que nadie haya podido fijarse seriamente en el *ejemplar* y estudiar en él los caracteres distintivos y costumbres de la región á que pertenece, éste, por la fuerza de las circunstancias y nuevo ambiente en que vive, se habrá ido amoldando, sin darse cuenta de ello, á otros hábitos y sentimientos, perdiendo así poco á poco é insensiblemente todo aquello ó casi todo lo que, caracterizándole á él, caracterizaba al mismo tiempo su tierra nativa; así, pues, creo que debemos descontar desde luego por insuficiente ese medio natural de adquirir personalidad una región, y fijémonos sólo en los *medios artísticos*, que son, á mi juicio, los únicos capaces de vulgarizar é inmortalizar las cosas, puesto que los *científicos* no rezan con ninguno de los puntos concretos á que se refieren los trabajos que constituyen esta obra.

Los libros, cuadros y monumentos que se conservan aún del pasado como verdaderas reliquias, son más útiles que la tradición histórica para darnos acabada idea de los tiempos que fueron; son la huella más visible que imprimieron nuestros antecesores á su paso por el mundo, el recuerdo más perenne é instructivo, la nota más característica que nos permite comprender y juzgar con relativo acierto lo que eran, valían y significaban.

Estos conceptos generales pueden aplicarse perfectamente á cada región en particular. No basta que un pueblo tenga rasgos característicos en sus tipos, costumbres y lenguaje; se necesita otra cosa: artistas que

los comprendan y sientan para recogerlos y divulgarlos luego bajo las formas más amenas que el Arte tiene á su disposición, formas únicas que son el libro, el lienzo y el pentagrama. Andalucía, Aragón, Galicia, Cataluña, ¿tendrían hoy en España, y aun en el Extranjero, la *personalidad* de que disfrutaban, si sus artistas de todos los géneros no las hubiesen dado á conocer por medio de los recursos del Arte, siempre agradables é interesantes? ¿Tendría personalidad la Montaña sin el gran Pereda, que se ocupó en estudiarla y describirla en inmortales libros que recorren en triunfo el mundo entero?... Seguramente que no; y, sin embargo, ¿no existían ya los tipos y costumbres de esta región, más puros aún que en nuestros días, antes de que naciese el ilustre literato? Pues estas convicciones inspiraron la *Fiesta Montañesa*.

Por los cuadros de afamados pintores montañeses y no montañeses conoce el mundo cómo es la Montaña; por los magistrales libros de D. José María de Pereda, los no menos valiosos del inspiradísimo poeta Don Amós de Escalante, los profundos estudios del malogrado cronista D. Angel de los Ríos, y otros que no hace al caso citar, se sabe cómo hablan, piensan y viven nuestros campesinos y pescadores; lo que no se sabe aún fuera de la provincia es cómo cantan los de acá; y por eso el *Orfeón Cantabria*, al organizar y llevar á efecto aquel festejo regional, no se propuso otro objeto que el de colocar solemnemente la primera piedra para la obra de estudio de la música montañesa. ¿Salió, pues, airoso de su empeño? ¿Quedó algo de la *Fiesta*?

Quedaron DIEZ Y SEIS partituras escritas para orfeón é inspiradas en nuestros cantos populares, todas ellas aceptables é interesantes, algunas muy buenas y tres soberbias, que firmadas por los maestros Calleja, Benaiges y Vives, fueron laureadas con un premio, un accésit y una mención honorífica

respectivamente. Quedaron además CUATRO colecciones de CANTOS y TONADAS POPULARES DE LA PROVINCIA DE SANTANDER: una de D. J. A. Galvarriato, que obtuvo el premio; otra del que firma éste trabajo y que fué agraciada con el accésit, y otras dos de D. A. Wünsch y de D. Delfin Fernández, para las que el Jurado creó una primera y una segunda mención honorífica.

Tal fué el resultado de la *Fiesta Montañesa*, resultado superior á las esperanzas de los más optimistas. ¿Existe, pues, aquí la verdadera música popular? Seguramente ninguna región de España ha de reclamar como suya la que contiene este libro. ¿Tiene sabor, melodía, ritmos, detalles característicos que la distinguan de las demás? En las páginas que siguen procuraremos demostrarlo, por si acaso no quedó probado hasta la evidencia en las hermosas partituras que con el título de *Escenas montañesas* se presentaron al concurso y á las cuales sirvieron de base los temas obligados, genuinamente populares de la Montaña, que figuraban en el programa.

II

En dos grandes grupos principales puede dividirse la música popular montañesa, grupos que corresponden á los dos principales oficios de la gente del pueblo. La tradición confirma este aserto, pues los primeros pobladores de esta región del norte de España, al elegir unos la pesca, otros la agricultura, como medios de subsistencia, quedaron divididos en dos familias de origen común, pero de costumbres y sentimientos tan distintos como distinto era el medio ambiente en que vivían; así, pues, distintas tenían que ser también sus canciones, y aún se designan hoy con el nombre de MARINERAS (antiguamente BATELERAS) las *cantas* y *tonadas*¹ propias de la gente pescadora que

1 Llámense generalmente *cantas* ó *cantares* en la Montaña las coplas que entonan los mozos cuando rondan, y todas las demás que se ejecutan á solo y que son casi siempre improvisadas. Se conocen con el nombre de *tonadas* las composiciones propias para ejecutarse á coro y las emplean mucho los grupos de campesinos que regresan de la *romería*; y, por último, se llama simplemente *coplas* á los bailables que entonan las mozas en el *corro*.

ocupa los pueblecillos de la costa cantábrica. Las características de los montañeses del interior carecen de un nombre propio que comprenda en general á todas ellas, pero bien podemos designarlas con el de CAMPESINAS, atendiendo al lugar de su origen y para diferenciarlas con más brevedad de las otras.

Las composiciones correspondientes á los números 52, 89 y 95 de este libro son verdaderos modelos de barcarolas montañesas ó *marineras*.

La 89 se canta dentro de las mismas lanchas por las cuadrillas de remeros durante las horas de bonanza, mientras reman sin fatiga ni apuro. Generalmente entona la copla uno solo, el más *artista* quizá, y responden los demás con el estribillo al compás lento y monótono del ejercicio del remo.

Las señaladas con los números 52 y 95 son *cantas* llenas de melancolía y tristeza que suele *echar* el pescador cuando se encuentra solo, arreglando y limpiando los útiles del oficio, baldeando el bote, recogiendo la red, etcétera. Las horas del anochecer han sido siempre las más á propósito para oír estas canciones en las costas montañesas.

La gente marinera no tiene baile alguno peculiar ó característico. Cuando baila (que lo hace pocas veces, casi exclusivamente en alguna romería famosa, como la de la Virgen del Mar, á la que tienen especial devoción), toma parte en los mismos *corros* que los campesinos, prefiriendo aquellos en que se tañe la dulzaina, el violín ó el pito y el tamboril, instrumentos que, como otros varios, están muy generalizados en la Montaña, pero no son *originales* del país.

Las *MARINERAS* han desaparecido ya casi por completo, y las pocas que aún existen carecen de verdadera pureza, pues el roce continuo de los pescadores montañeses con los asturianos y vascongados ha contribuí-

do á que se mezclen los cantos y estilos de unos y otros, perdiendo todos ellos su verdadero carácter regional.

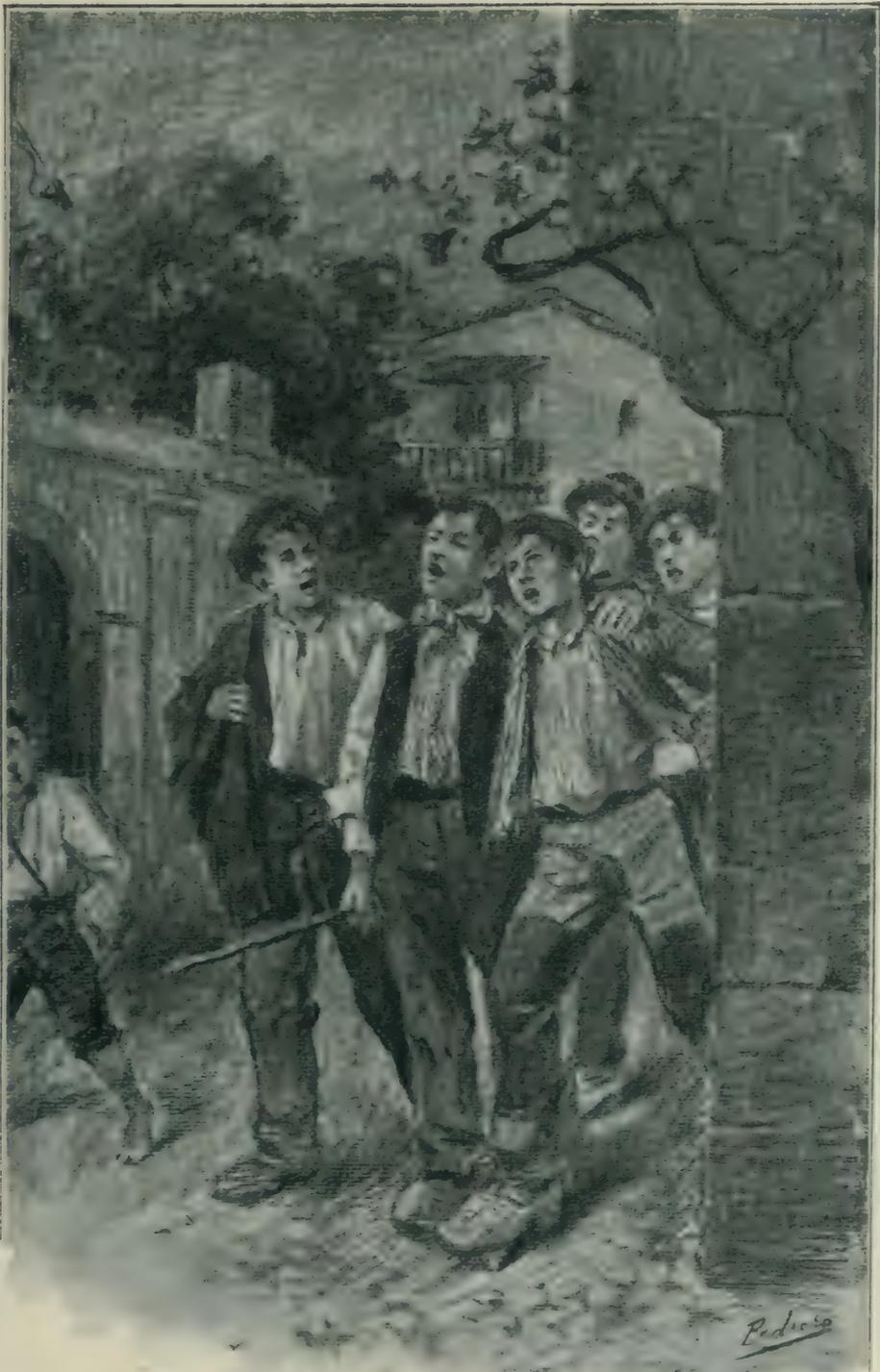
III

Entre las *CAMPESINAS* merecen citarse en primer lugar los *cantos pasiegos* ó *PASIEGADAS* números 44, 75 y 98. Pertenecen, como su nombre indica, á las regiones de la provincia de Santander conocidas con la denominación de Villas pasiegas, ó sean Selaya, San Roque de Riomiera, San Pedro del Romeral, La Vega de Pas y Resconorio.

Estas canciones son quizá las que mejor *definen* el carácter popular y las que más puras se conservan aún, debido á la situación especial de las Villas y sus difíciles comunicaciones con el resto de la provincia, lo cual ha hecho vivir casi siempre al pasiego en un aislamiento poco menos que absoluto y muy en armonía con su carácter, en extremo receloso y poco comunicativo ¹. Las *PASIEGADAS*, pues, con su ritmo melancólico pero lleno de poesía, sus prolongados finales *perdiéndose* como un eco, y sobre todo los grupetos de notas ligadas que hay en casi todas son tan características, que el menos observador descubre en seguida su origen á poco que se haya impregnado de la música montañesa.

Las *pasiegadas* señaladas con los números 44, 75 y 98 son *cantas* propias del pasiego que camina solo de noche; quien las haya oído brotar una vez del silencio de nuestras montañas, no olvidará con facilidad la impresión dulcemente melancólica que en su ánimo dejasen, pues á su original factura, que las hace siempre agradables, hay que añadir el realce que adquieren en un escenario tan propio y adecuado, al que dan especialísimo carácter la soledad, el silencio

¹ No pretendo con estas apreciaciones negar el acreditado cosmopolitismo de los nacidos en Pas, sino que las hago teniendo en cuenta que el pasiego, hállese donde se halle, lleva siempre la Montaña adherida al alma y no pierde con facilidad en su sistema de vida ni en el trato social los caracteres distintivos de la región en que vió la luz.



y los raros efectos del *eco*, que forman extrañas armonías imposibles de trasladar al pentagrama.

La que lleva el núm. 90 es la que sirvió quizás al maestro Caballero para escribir la canción del caminaante de su popular zarzuela *El Salto del Pasiego*.

Número 75, *canta sin letra*, tomada en la propia Vega de Pas.

* *

Sumamente interesante es la *pasiegada* EL MOLONDRÓN núm. 84, cuya letra completa dice así:

Me pegó mi padri,
me pegó mi güelu
por hablar de nochi
con el mi pasiegu.

(ESTRIBILLO)

*Molo-molondrón,
molondrón-molondrero.*

Por hablar de nochi
con el mi pasiegu
m'han zumbau la cara
m'han zumbau el cuerpu.

Molo-molondrón, etc.

M'han zumbau la cara,
m'han zumbau el cuerpu,
m'han llenau de golpis
y no soy panderu.

Molo-molondrón, etc.

M'han llenau de golpis
y no soy panderu;
yo me voy de casa,
yo me voy del pueblu.

Molo-molondrón, etc.

Yo me voy de casa,
yo me voy del pueblu
pa charlar á gustu
con el mi pasiegu.

Molo-molondrón, etc.

Es muy antigua y nació probablemente

en San Roque de Riomiera, constituyendo luego una de las *penitencias* de los juegos de prendas á que se entregaban mozos y mozas los días festivos de la Cuaresma, época durante la cual les prohibía el párroco los bailes en el *corro*. La moza que pagaba tres prendas era castigada frecuentemente á cantar EL MOLONDRÓN, y todos los jugadores respondían á coro con el estribillo acompañándose con palmadas.

Se hizo más tarde muy popular en toda la Montaña y se cantó con letras muy distintas.

* *

Pocos montañeses ignoran que, así como en nuestras aldeas se llama *echar un San Antonio* á lanzar una interjección grosera, *echar un San Pedro* es improvisar una frase oportuna, más ó menos ingeniosa, según las dotes naturales de quien la dice, y que constituya un pareado octosílabo cuya última palabra asonante con la siguiente invocación, *Señor San Pedro*, que es siempre obligada, y así se dice:

Señor San Pedru:

las cortinas de mi cuarto
son de terciopelo nuevu.

Señor San Pedru:

si me mueru, que me entierren
en el cementeriu nuevu. Etc.

Estos *San Pedros* son de origen asturiano, pero desde muy antiguo se cantan en la Montaña, principalmente en las Villas pasiegas, donde se han *aclimatado* en absoluto, perdiendo todo el carácter que trajeron de Asturias.

Núm. 74.—*San Pedro* asturiano, que figura en este volumen para que pueda apreciarse la transformación radical que ha sufrido al hacerse montañés.

Núm. 81.—*San Pedro* de Pas.

Núm. 82.—*San Pedro* de Trasmiera.

Núm. 83.—*San Pedro* de Pas (canción de cuna que se usaba para dormir á los niños).

IV

A semejanza de lo que ocurre en casi todos los pueblos rurales de España, también en las aldeas montaÑesas hay costumbre de *rondar*, pero el funesto microbio del flamenquismo, que nada respeta, ha conseguido llegar hasta los más apartados rincones de esta provincia y empieza á dar al traste con ciertos sentimientos de rústica galantería, que van perdiendo su elevada sencillez al mezclarse con groserías importadas, vicios que eran antes desconocidos, *timos* achulapados y antipáticas modas; el palo va quedando sustituido poco á poco por la navaja; el ancho y flexible pavoro por la boina innoblemente caída sobre las cejas; los inocentes *tacos* y *ternos* por chulaperías de pésimo gusto y repugnantes blasfemias, y el cariñoso respeto con que la mujer era tratada de palabra y obra por los incultos pero honradísimos lúgareños, va trocándose en descortesía canallesca y malicia estúpida, semillas fecundas que en todas partes encuentran terreno apropiado para su desarrollo y que, al fructificar, van haciendo cada vez más insegura y dudosa la virtud de los que viven lejos de la atmósfera insana de las ciudades.

Hace algunos años, todas las mozas de un pueblo en general, y en particular aquellas que por sus simpatías ó atractivos físicos eran dignas de especiales distinciones, se veían festejadas con nocturnos *conciertos vocales* que los mozos solteros organizaban y ejecutaban con mayor ó menor perfección ante los balcones de las interesadas. Rara era la muchacha que durante las noches estivales, después de la *salla*, la *siega*, la *deshoja*, etc., no escuchaba alguna de éstas improvisadas serenatas mientras se reponía de las fatigas diurnas sobre su modesto jergón de paja. Entonces se enorgullecían con el artístico obsequio; ahora..... quizás les parezca *demasiado inocente* á unos y á otras, pues lo cierto es que va olvidándose mucho la tradicional costumbre.

* * *

Las RONDAS pueden dividirse en dos espe-

cies: *á coro* y *á solo*; al primer grupo pertenecen las que se ejecutan (siempre al unísono) por grupos más ó menos numerosos de mozos, que no se proponen al hacer el agasajo otro fin que el de practicar la galantería hacia el sexo débil, ó bien son cuadrillas capitaneadas por el novio de la chica, y los fines son entonces algo más interesados. En ambos casos se suelen entonar letras improvisadas, si hay entre los orfeonistas quien tenga condiciones de versificador, y son siempre alusivas á la favorecida, cantando su belleza ó comentando con rústica picardía cualquier suceso interesante de su vida ó de sus relaciones amorosas.

Para ejecutar estas *rondas* se colocan los mozos muy juntos, generalmente abrazados unos á otros y con las bocas casi unidas *para igualar la voz*, según ellos dicen, ó sea para escucharse mutuamente y no discrepar en el ritmo, porque hacen caso omiso del compás, y su principal mérito consiste en emplear grandes alientos para prolongar las notas, sobre todo las finales, hasta la exageración.

* * *

Al segundo grupo, *rondas á solo*, corresponden las que ejecuta un cantante único, que casi siempre es algún aspirante á favores femeninos que pretende con tales obsequios hacerse agradable á la moza de sus pensamientos; algún amante desdeñado que canta á la ingrata sus cuitas y sus tristezas, ó algún novio celoso ó poco comunicativo que no quiere compartir con sus camaradas la ejecución de la serenata.

* * *

Más de una vez han terminado de mala manera las *rondas* en la Montaña por *competencia artística* de distintas cuadrillas de rondadores, ó por las rivalidades entre dos solteros que se encuentran rondando á una misma moza solicitada de ambos galanes.

En estos casos se improvisan coplas alusivas para mortificarse mutuamente; contéstanse unos á otros, aumentando cada vez más

el rigor de las frases ofensivas, y acaban por excitarse los ánimos hasta el punto de convertirse en *instrumental* el concierto *vocal*, llegando entonces á los oídos de la dama festejada el rumor de alguna fenomenal paliza ó el ruido de un disparo, en vez de las melodías de la serenata.

Estos *insultos líricos* reciben en nuestra provincia el nombre de *bombas*, á semejanza de las *pullas*, *sactas*, etc., de otras regiones. Sirvan de ejemplo las siguientes letras con que se tiroteaban dos pasiegos rivales y que terminaron con una perdigonada que puso en grave peligro la vida de uno de ellos:

—Por esta calli á la larga
anda un gavilán perdidu,
que dici que ha de sacar
la paloma de su nidu.

—Si la paloma es discreta
y el gavilán entendidu,
no dudu que sacará
la paloma de su nidu.

—Esu juera si no hubiera
dengún mozu en el lugar
que cogiera la escopeta
y matara al gavilán.

Corresponden estas *bombas* á la ronda número 53.

* *

De sumo interés es también la fúnebre *ronda* núm. 66, cuya música expresa á la perfección el penoso estado de ánimo del enamorado trasmerano que la ejecutaba y cuya letra (con sus ripios y todo) es como sigue:

El día que tu te casis
se harán dos cosas á un tiempu,
primeru se hará tu boda,
seguidu se hará mi entierru.

A ti te han de acompañar
el padrinu y la madrina,
y á mi me acompañarán
cuatru velas encendidas.

A ti te estarán diciendo,
que si quisieris á Fulanu,
y á mi me estarán tocandu
á muertu en el campanarin.

A ti te estarán poniendu
el yugu sobre los hombrus,
y á mi me estarán echandu
la tierra sobre los ojos.

¡Cuantas veces pasarás
por onde estoy enterrau!....
No serás para decir:
—¡Que Dios l'haiga perdonau!

Lo mismo éstas que todas las demás *rondas* montañesas, se ejecutan siempre sin acompañamiento alguno.

V

Atendiendo á su carácter *estético*, y considerándolo solamente como recreo del curioso espectador, puede decirse que en la Montaña no existen más bailes característicos que uno solo: el inocente baile Á LO SUELTO, pues la posición de las parejas, el aspecto del grupo y el movimiento de brazos y caderas es siempre el mismo para quien domina la fiesta desde un sitio elevado. Ahora bien; observando atentamente y de cerca los pies de los bailarines, y teniendo en cuenta la diferencia del compás y ritmo del acompañamiento, el baile á lo suelto se divide en dos: baile Á LO BAJO (ó Á LO PESADO) y baile Á LO ALTO (ó Á LO LIGERO), denominaciones con que se conocen en toda la provincia desde tiempo inmemorial.

* *

El baile á lo bajo está constituido por un compás de tres partes, cuyo movimiento es sensiblemente igual al de la jota navarra; los pies de las parejas (colocadas frente á frente y con los brazos en alto), funcionan al principio con movimiento reposado marcando cada parte del compás al caer en tierra casi de plano por medio de un impercep-

tible *resbalón* que se traduce en la mitad superior del cuerpo por un ligero *vaiivén* característico; más tarde, la ejecución se funda solamente en las puntas de los pies, que se mueven á ritmo de corchea, y, lo mismo en un caso que en otro, los dedos medio y pulgar de las manos *triscan* apoyando la primera parte de cada compás.

de punta y tacón y en los *trenzados*, respectivamente.

*
**

La *orquesta clásica* de estos bailes populares es siempre la voz de mujer acompañada del *pandero* ó *pandereta*, que tañe la misma



El baile *á lo alto* tiene compás de dos partes y de movimiento muy vivo; la colocación de las parejas es igual en un principio á la del baile anterior, pero luego, en las vueltas, se invierte por completo, y por último, cuando está próximo á terminar el jolgorio, los mozos se *quitan la pareja* unos á otros.

Las manos *triscan* también en la primera parte de los compases, y los pies marcan corcheas y tresillos de corchea en los *jaleos*

cantadora ó cualquiera otra que sepa hacerlo, lo cual constituye en nuestras aldeas un arte no exento de mérito y dificultades, pues no es cosa fácil que dedos profanos ó poco expertos arranquen al sencillo instrumento sonidos claros ni *redobles* y *repiques* limpios y destacados.

Las letras de los bailables varían hasta lo infinito, y no es extraordinario el oír algunas veces coplas marcadamente andaluzas y aragonesas adaptadas á la música de la Mon-

taña cuando la moza encargada de tan importante papel no tiene condiciones de poetisa más ó menos ripiosa; pero lo corriente es que se confie la parte musical á verdaderas notabilidades en este género, y entonces, el curioso que se halle al tanto de la crónica maliciosa del pueblo escuchará más de una vez rasgos de verdadero ingenio, alusiones,

son verdaderos modelos de malicia rústica.

* * *

El núm. 6 de baile *á lo alto* es el antiquísimo baile que se conocía en toda España



graciosísimas y tan punzantes en ocasiones que consiguen dar al traste con la honesta diversión, haciéndola terminar como el famoso Rosario de la Aurora.

Si en vez de una cantadora *funcionan* dos alternando, cosa que ocurre con frecuencia, la emulación artística suele convertirlas en implacables rivales, y las improvisaciones que se dedican para mortificarse mutuamente (á semejanza de las *bombas* de que se habla en el párrafo consagrado á las con-

con el nombre de LA TARARA y que, siendo el mismo en el fondo, variaba mucho, según las distintas regiones en que se cantó. Nosotros reproducimos aquí el que se usaba en la Montaña, constituyendo, las más de las veces, una penitencia de los juegos de prendas, que ejecutaba solamente la persona sentenciada, haciendo ridículas contorsiones mientras el coro de jugadores entonaba coplas como las siguientes, que ellos estimaban sumamente graciosas:

La Tarara lleva
un cuernu en la frenti,
que si juera toru
mataría á la genti.

Estribillo. La Tarara sí,
la Tarara nó,
la Tarara mía
de mi corazón.

La Tarara tiene
unas pantorrillas
que parecen palos
pa colgar morcillas.

La Tarara sí,
la Tarara nó, etc.

*
* *

El baile á lo alto núm. 11 fué conocido en toda la provincia allá por el año 58 y se designaba con el nombre de LAS HABAS VERDAS. Aún sigue ejecutándose, pero sin los estribillos que tan popular le hicieran.

*
* *

El ritmo de la pandereta es casi igual en todos los bailes de cada uno de los dos grupos. En muchos de ellos va indicado alguno de los acompañamientos más usuales, y no está de más consignar que el principal mérito de las cantadoras consiste, según ellas, en tomar grandes alientos para alargar la nota final de las coplas al mismo tiempo que el último redoble de la pandera; es lo que ellas llaman *aguantar* ó *sostener la voz*.

*
* *

También se baila en la Montaña *al són* de acompañamientos constituidos por violín solo, violín y pandereta, violín y castañuelas, pito y tamboril, etc.; pero ni estos instrumentos son originarios del país, ni los *músicos* son montañeses por lo general, sino asturianos y gallegos que recorren las provincias del norte ejerciendo de ese modo su profesión para proporcionarse un mísero sustento.

Conviene advertir que el violín va ya

desapareciendo, que el pito y el tamboril (de origen vasco) van quedando sustituidos por el clarinete y redoblante, y que ya se contratan en muchas romerías orquestas de viento y rondallas de bandurrias y guitarras.

VI

Entre los CANTOS ROMEROS pueden figurar sin inconveniente todas aquellas canciones de la Montaña que por su color ó significación no quepan en ninguno de los grupos que forman este libro; es, por lo tanto, la sección más heterogénea, puesto que las tonadas de que consta no tienen otros caracteres especiales que los del *sabor regional*, ni determinados momentos propios para ejecutarse; en cualquier ocasión se cantan, pero principalmente en las romerías (de donde toman el nombre), en las bodas y en las tabernas.

*
* *

El *canto romero* más importante por su carácter especial y muy digno de figurar en estos apuntes es la JOTA MONTAÑESA ¹. Tiene la particularidad de que no se baila jamás, y constituye solamente un canto de alegría con el que amenizan los montañeses el regreso á sus pueblos después de alguna romería celebrada en otro más ó menos próximo. Al llegar la hora de retirada, numerosos grupos de convecinos de uno y otro sexo, cogidos del brazo y formando filas tan largas como lo permita la anchura de la carretera, calleja ó atajo, emprenden el regreso á su casa cantando *jotas*.

Este canto se diferencia mucho de todos los demás en que se ejecuta á voz en grito y *con desgarro*, detalle que contrasta mucho con la media voz y el estilo melancólico que distingue á la mayoría de los otros cantos populares de la Montaña.

El movimiento de esta jota es un poco más lento que el de las demás jotas españo-

1 Véanse en la sección de *rondas y cantos romeros* las que dicen «tiempo de jota.»



La vuelta de la romería.

las, y siempre igual, lo mismo en la copla que en el estribillo ó bailable.

*
* *

El resto de los *cantos romeros* que forman esta sección se entonan también á la vuelta de las romerías cuando el cansancio impide ejecutar tiempos más movidos.

VII

Cuanto aquí pudiera decirse respecto á *MARZAS, PICAYOS, CANTOS RELIGIOSOS*, etc, lo encontrará el lector en otros lugares de este volumen, pues plumas más autorizadas que la mía se han encargado del correspondiente estudio y reseña; así, pues, no quiero repetir torpemente lo que otros hayan dicho con la habilidad y conocimiento de causa de que yo carezco, y sólo me permito consignar, á modo de complemento, una interesante letra que pertenece á las *MARZAS DEL VALLE DE PIÉLAGOS* (pues *MARZAS* son aunque se cantan el día 6 de Enero) y que se titulan *LOS REYES*. Dice así:

Cuando por el Oriente sale la Aurora
caminaba la Virgen Nuestra Señora.
En las puras entrañas la Virgen pía
lleva al Rey de los Cielos Jesús María.
La Virgen, que del santo la pena siente,
le consuela amorosa muy tiernamente.
San José, que á la Virgen va acompañando,
con amantes suspiros dice llorando:

—¡Ay, Virgen pía,
ay, Virgen bella,
que no hay estrella
que tanto luzca!

En un mesón el Santo posada busca (¡!).
El mesonero al punto de mala gana
asoma la cabeza por la ventana.

—¡Olé; ruido se siente;
es buena gente!
¡Soto..... va..... Soto!.....

Santander, Julio 1901.

¿Para qué vais metiendo tanto alboroto?»
—Venimos (dijo el Santo) de una congoja
suplicando un amigo que nos recoja.

En portal venturoso se retiraron
y entre el buey y la mula se albergaron.

¡Ay, qué prodigios
tan invariables,
dos animales (¡!)
dan sin crianza;

brutos hay que á los hombres dan enseñanza
A las doce de la noche del mayor día
nació el Rey de los Cielos Jesús María;
su Angel, como un Cielo con resplandores,
va á llevar la noticia á los pastores.
Los pastores contentos, dando *alejidos*
van á ver al infante recién nacido.

Encienden lumbre;
con ramas vienen;
muchas sartenes
iban sacando,

de una botita llena, tragos echando.
Acabada la cena, que es excelente,
ante el Niño bailaban alegremente.
Del Oriente han venido, ya bien se sabe,
los tres Reyes humildes á tributarle.
Le tributaron oro, incienso y mirra;
¡Dios nos dé á todos gloria cumplida!

(Textual.)

*
* *

Un detalle para terminar.

Todas las canciones montañesas (excepto la jota y los bailables) se ejecutan con la boca casi cerrada, para procurar á la voz un *sonido obscuro y algo nasal*, pronunciar con poco detalle é ir disminuyendo la nota tenida final hasta que parezca un eco. No en balde hay en ciertos puntos de Andalucía una frase muy corriente con que suele motejarse á los pensativos:

—*Estás más triste que canción de montañés.*

Emilio Cortiguera.

*Ennadas de ronda
y
Cantos romeros.*

Nº 1.

Andantino.

CANTO

No se va la pa - lo - ma

PIANO

mf

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line (CANTO) is in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment (PIANO) is in a grand staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The right hand starts with a half note chord of G4 and B4, followed by a quarter note chord of G4, B4, and D5. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment starting on G3.

no No se va que la trai - go yo

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. The vocal line continues with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment continues with similar chords and accompaniment.

si se va que se va ya que ya vol - ve - ra

f

Detailed description: This system contains measures 5 and 6. The vocal line continues with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment continues with similar chords and accompaniment. A dynamic marking of *f* is present at the start of the piano part in this system.

ja - do qui - tate ni ña dee sosbal - co - nes

Nº 3. Andantino.

CANTO

El pañuelo de mi niña que ella lavan - do lees -

PIANO

ta - ba - ay! ay! ay! que me le lleva el ri - o ay! ay!

¡ay! que me le lleva el agua

Nº 4.

Metr 100 = ♩ .

CANTO

Mi aman te me car

PIANO

te a yo no lees cri bo

si el me tie ne en el

ja - do qui - tate ni ña de e sosbal - co - nes

N^o 3. Andantino.

CANTO

El pañuelo de mi niña que ella lavan - do lees -

PIANO

ta - ba — ay! ay! ay! que me lleve el ri - o ay! ay!

ay! que me le lleva el a_gua

Nº 4.

Metr 100 = ♩.

CANTO

Mi aman_te me car_

PIANO

te_a yo no lees cri_bo si el me tie_ne en el

al_ma yo no le ol_vi - do re_ti_ra ti ra te flor de la al_

de_a re_ti_ra ti_ra - te que yo no te ve_a re ti ra ti_ra_

te

rall - - en - tan do

rall - - en - tan - do

Nº 5. Andante.

CANTO

Noche clara y estre lla - da

PIANO

p

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is for the voice (CANTO) in a treble clef, with a key signature of two flats and a 6/8 time signature. It begins with a whole rest followed by eighth notes, leading to a triplet of eighth notes. The bottom staff is for the piano (PIANO) in a grand staff (treble and bass clefs), starting with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, including a triplet of eighth notes.

noche cla_ra y es tre - lla - - da_ noesbue-

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with a long note followed by eighth notes and a triplet. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, including a triplet of eighth notes.

na pa - ra ron_dar para

Detailed description: This system contains the final two staves of music on the page. The vocal line continues with eighth notes and a long note. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

los e - namo - ra - dos _____ para

los e - namo - ra - dos es me - jor la os - cu - ri -

rall - en -

rall - en -

tan - do

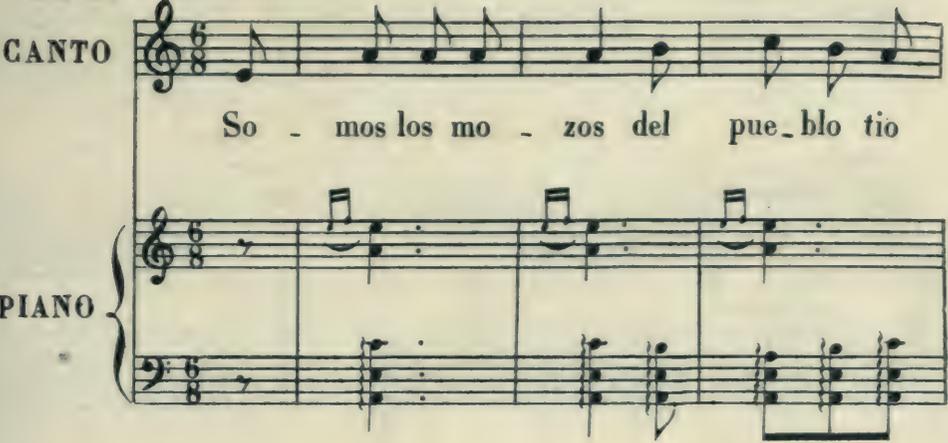
dad _____

tan - do

8va

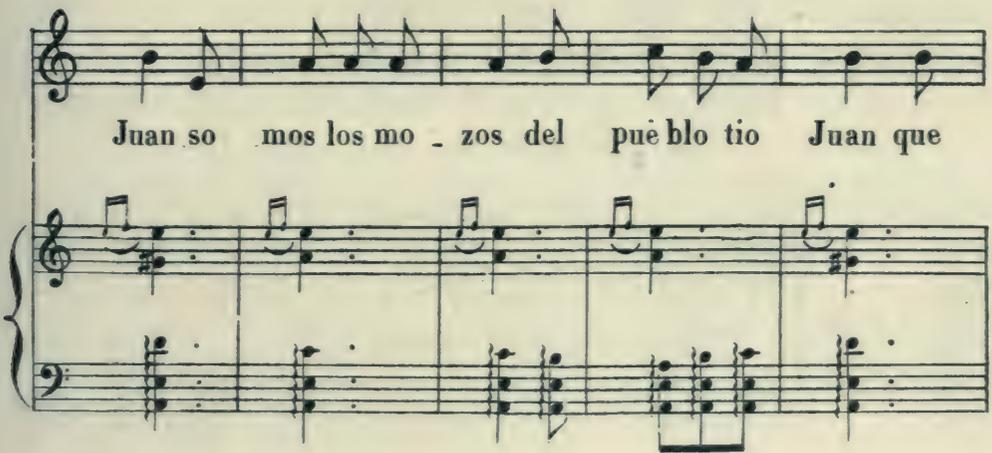
N.º 6. Moderato

CANTO



So - mos los mo - zos del pue - blo tío

PIANO



Juan so mos los mo - zos del pue - blo tío Juan que



ve - ni - mos a - can - tar - tío Juan - tío

Juan tio Juan Juan y Juan y Juan

N^o 7. Andante.

CANTO

p Des_de su ca_sa á la I_gle_sia

PIANO

p *pp*

des de su ca sa á la I glesia de plantar u na pa rra

pp

pa quecuando va ya á mi sa — pa quecuando va ya á

mi sa no la deel sol en la ca ra —

Nº 8. Despacio.

CANTO

Deja queuede la bo la que rodando se di -

PIANO

p

vier - te tambien medivier_to. yo

cuando voy de no che á ver - te

Nº 9. Metr 114 =

CANTO

A tu puer_ta estancan - tan_do

PIANO

- y tu ni - ña no lo en -

The first system of music features a vocal line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are "- y tu ni - ña no lo en -". Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of two staves: a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The piano part includes chords and a melodic line in the bass.

tiendes _____ tu ga - lan

The second system continues the musical piece. The vocal line has the lyrics "tiendes _____ tu ga - lan". The piano accompaniment continues with similar harmonic and melodic patterns.

es el que can - ta _____ mo - re nay sa - la - da _____

The third system concludes the musical piece. The vocal line has the lyrics "es el que can - ta _____ mo - re nay sa - la - da _____". The piano accompaniment continues to the end of the system.

des - pier - ta ni - ña si

duer mes _____ Cuatro pi - nos tie -

ne tu pi - - nar y yo te los cui - do

cuatro ma_jos los quieren cor _ tar no

rall - en - tan - do

se han a _ tre _ vi _ do

N.º 10. Moderato.

CANTO

p A la entra _ di _ ta del pueblo he dee _

PIANO

p

char u - - na to - na - - da

pa - ra que di - ga la gen - te ya lle -

go lo - - - que - - - fal - ta - - ba - - -

Nº 11. Andantino.

CANTO



mf Lasbaran di_ llas del puen_ te_____

PIANO



mf

se me ne_ an cuando pa so _____ á ti so_ li_ ta te

p *mf*

quie_ ro _____ de los demas no ha go ca - so _____

Nº 12. Allegretto

CANTO



La Lo - la gas - ta pa - ña - les de lien - zo

PIANO



fi - no de lo me - jor pa - ra en vol - ver al

ni - ño que esta ma - li - to desa ram - pion

N.º 13. Andantino.

CANTO



p No ten-go mie-do á la muerte ni á

PIANO



tra-bu-cos ni a pu-ña-les _____ ni a hombres de



va - - ra y me dia _____ ni de dos va -



ras ca - ba - les

N^o 14. Allegretto.

CANTO

Las hi - jas de Si - me - on me - ne - an do el po - li -

PIANO

p

son que si las vie - ras mas de

p

cua - tro qui - sie - ran si mo - re - na si ser cos - tu -

re - ras , rau rau rau

N.º 15. Andantino.

CANTO

Los o - jos de mi mo - re - na ni

PIANO

pp

son chi - cos ni son gran - des _____ que

son mo - ne - di - tas deo - ro _____ de
si que - ri - a po - ner - me _____ a

las de cua - ren - ta rea - les _____ en el
las an - cas del ca - ba - llo _____ yo le

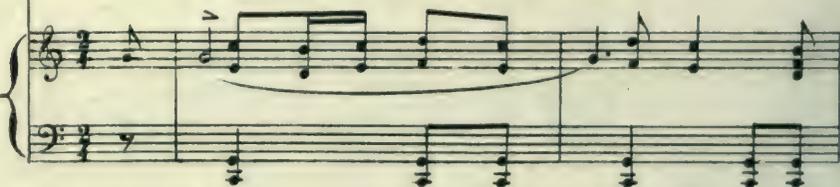
ri - o en el ri - o la - van - do _____ y en el
 di - je ni quie - ro ni pue - do _____ soy peque -

1ª

_ri - o me di - jo un sol - da - do _____ que
 ñi ta y me cae - re al

2ª

sue - - lo _____
rallentando

Nº 16.*Moderatto.***CANTO****PIANO**

van por la ca - rre - te - ra mas bo - ni - tos son los o - jos los

o - jos de mi mo - re - na

Nº 17*Allegretto.***CANTO****PIANO**

mo - na o - la yo - le las u - vas de tu

pa - - rra segun ne han di cho son mos - ca - tel

N.º 18. Moderato.

CANTO

1.º Tus o - jos los mi - os semiran y hablan - -

2.ª Si la nieve res - ba - la que hara la ni - ña - -

PIANO

pe - ro los co - ra - zo - nes - no se de - ela ran - - ay a -

sien - do la mas bo - ni - ta - de la cua - dri - lla - - ay a -

mor ——— si la nie-ve res - ba - la quehare yo —
mor ———

N.º 19. Andantino.

CANTO

mf Ca - ra de lu - na bri - llan - te a -

PIANO

mf

so - ma - te a e - sa ven - ta - - na ca - ra de lu -

na bri - llan - te que aunque yo no te pre -

ten - do con mi - go vie - ne tu a - man - te

si te vas mo re na ya mees cri bi ras si te

vas mo - re na nome ol - vi - da - ras

N.º 20. Allegretto.

CANTO *p* De ba_jo de tu ven - ta - na ti - ra - me - la es -

PIANO *p*

ta tu novio can tan do Pe tru ca mi_a re te sa - la

N.º 21. Moderato.

CANTO *mf* Que Sa - tur - no es - ta muy ma - lo ma - li -

PIANO *mf*

to de en - fer - me - dad - - - que lla - ma - re - - mos al

me - di - co - - que le venga á vi - si - tar - - -

N^o 22. Despacio.

CANTO

PIANO

Si tu te vas á la Ha_ba - na _____ yo me voy de Canti -

nera _____ aunque se pademo - rir _____ en la des carga pri -

mera _____ si te vas sol_dado pa_ra la Ha_ba_na _____ yome

voy con_ti_go pren_da del al_ma _____

rall

rall

rall

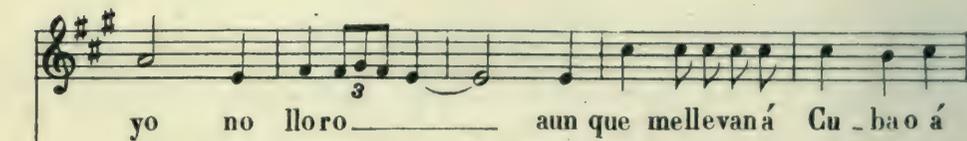
Nº 23. Allegreto

CANTO

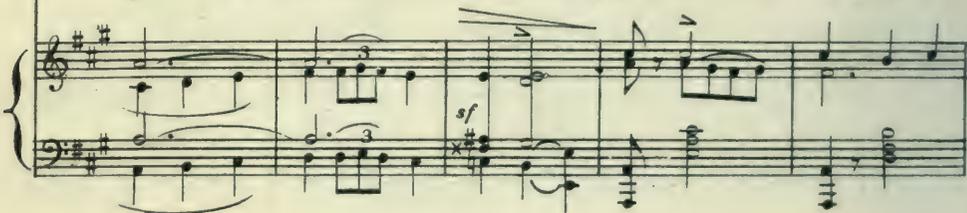


No llo-res pa-lo ma mi - a mi - ra co - mo

PIANO



yo no llo-ro aun que mellevan á Cu - ba o á



pe - le - ar con el mo - ro no llo - res

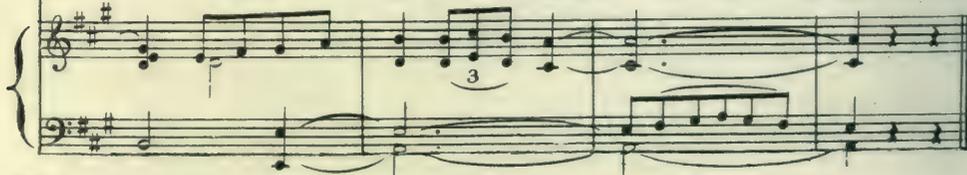


ri - tar - dan - do



ra mi - to de flo - res

ri - tar - dan - do



N.º 24.

CANTO

P En el 1.^a nor-te hay u-na es - tre-lla con el ¡ay! ¡ay!
 2.^a bien gui - a la lan-cha con el ¡ay! ¡ay!

PIANO

P

¡ay! que gui - á á los ma - ri - ne - ros que tu me lo digis te
 ¡ay! de cua - tro mozos sol - te - ros que

que no lo me - ga - ras y tam ras

1.^a 2.^a

N.º 25. Andantino.

CANTO

1.^a Vi van las mon - ta - ñe - si - tas
 2.^a A o - ri llas del mas mo - re - no

PIANO

P

vi van las de la mon - ta - ña
 á o - ri - llas del mar sa

la - da vi - van las mo - zas de la mon -

ta - ña

N.º 26. Andantino.

CANTO Da me la ma - no pa - lo - ma

PIANO

pa - ra su - bir al tram - vi - a que es - - ta ca -

yen - do la nie - ve fri - a

N.º 27. Andante.

CANTO *p*

Ni - ña si vas á la fuen - te ten cui -

PIANO *P*

da - do con la he - rra - da no se te lle - ne de a - re - na mientras

tu pe - las la pa - va

N.º 28. Despacio.

CANTO

p Vas con - ten - to por que lle - vas

PIANO

p

de mi pa - dre la pa - la - bra si no

p

la lle - vas de mi cuen - ta

p

que no lle - vas na - da

N.º 29. Tpo de Jota

CANTO

Des - de que vi - no la mo - da que si

PIANO

que no que hay — de los pa - ño - li - tos

blancos — pa - re - cen las se ño - ri - tas que si

que no que va _____ pa - lo - mi - - tas en el

campo _____ mo - li - ne - ra mo li - ne - ra que des -

co - lo rida estas des - de que se fue tu no - vio no has ce -

sa do de llo rar no has ce - sa do de llo rar _____ ni tam -

poco de sufrir mo - li - nera mo li ne - ra de pe -

The first system consists of a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a melodic phrase, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

nas vas á morir ¡El a - fi - la - or -

The second system continues the musical piece. The vocal line has a melodic phrase followed by a long note. The piano accompaniment includes a forte (ff) dynamic marking and features a more active right-hand part with chords and moving lines.

N.º 30. Andantino.

CANTO *pp* To - da la no - che me tie - nes - - - con el

PIANO *pp*

The third system is the beginning of a new piece, marked 'Andantino'. It features a vocal line (CANTO) and piano accompaniment (PIANO). The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The vocal line starts with a melodic phrase, followed by a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is marked 'pp' and features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines.

can dil - - - en - cen - di - do mo - re - ni - ta co -

The fourth system continues the musical piece. The vocal line has a melodic phrase followed by a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with a similar harmonic accompaniment.

mo no has ve - ni - do

N^o 31. Despacio.

CANTO

Vengo de la mar sa - la - da ven - go de la

PIANO

sa - le - ro - - sa - y yo co - mo mari -

ne - ro - es - co - jo la masher - mo - sa

Vengo de la mas sa - la - da

N.º 32. Allegretto

CANTO

P Porque mehandichoque tie nes la no - via re pu - bli -

PIANO

P

ca - na an - da ve - te que no quie - ro por que

no me da la ga - na an - da

N^o 33. Andantino.

CANTO



PIANO



Sol_da - di - to dea Ca - ba - llo las - ti - ma que el rey te



lle - - ve quien te pu - die - - ra li -



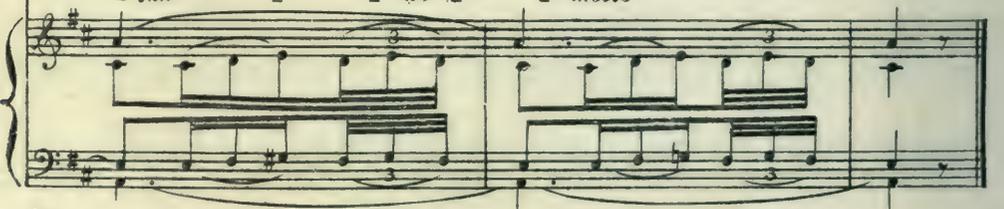
brar - - - - - las - ti - ma que el rey te lle - ve - - - - -



rall - en -



- tan - - - do - - - molto



- tan - - - do - - - molto

N.º 34. Andante

CANTO

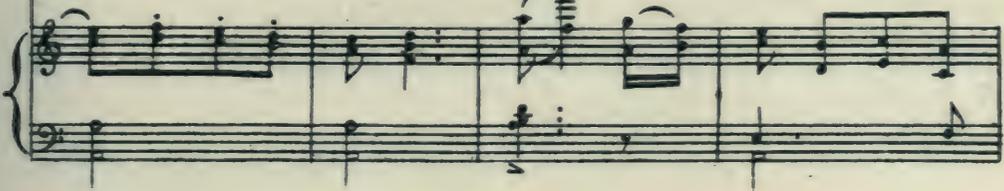


p Es - tre - lli - ta re - lu - cien - te que á la

PIANO



fuen - te vas por a - gua ————— yo tam - bien fue - ra con -



ti - go si la suer - teme a - yu - da - ra ven - te con mi - go la mi



mo - re - na la re - sa - la - da



N^o 35. Despacio

CANTO



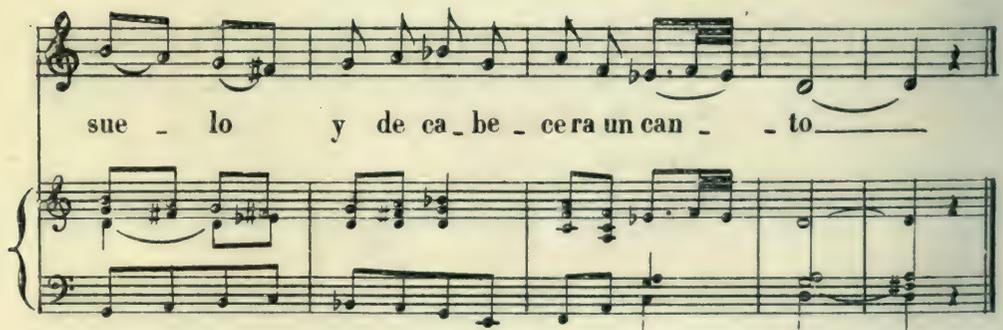
p Es tan - to lo que te quie - ro y lo

PIANO

p



que te quiero es tan - to que por ti duer - mo en el



sue - lo y de ca - be - cera un can - - to

N^o 36. Andantino

CANTO



p Al al - to cie - lo su - bi _____ á pregun -

PIANO

p *p*

tar por tu nom - bre y me di - jo un se - ra - fin que

te lla - ma - bas Do - lo - res

N.º 37. Andante.

CANTO

Aun que soy hi - ja de un pobre y mo -

PIANO

re na de la ca - ra no tengomanchanin -

gu na que no se la lle - ve el a - gua

N.º 38. Moderato.

CANTO *p* Co - mo que - res que ten - ga lin - dos

PIANO *pp*

co - lo - - res - - si me los hanqui - ta - do

more ni - ta mi - a los tu a - mo - - res - -

N.º 39. Moderato.

CANTO

P Di - cen que ha muer.to un Fran - chu - te

PIANO

¡ puun - ba! ya - si' se murie ran veinte y al tin tin da_le

da le y al tintindale da_le y al tintindale da_le ya _____

N.º 40. Andantino

CANTO

Al en - trar en Se - vi - - - lla

PIANO

mf

deu - na chi - qui - - lla meena - mo - re

la co - ji de la ma - - no y á las de -

li - - cias me la lle - ve

N^o 41. Moderato.

CANTO

Vir - gen de la barque - ra tres co - sas pi -

PIANO

p

do sal_vacion y di_ne - ro mo_re - na sa_la -

da y un buen ma - ri - do _____

Nº 42. Andantino.

CANTO *p*

1.^a A - lla a rri_ba en a - quel al - to hay u - - na
 2.^a A - que - lla pa - lo ma blan - ca que ba - - ja

PIANO *f muy ligado*

pie_dra re_don - da _____ don - de pi can el ta - ba - co los
 de ra ma en ra - ma _____ no se mo_ri - ra de sed que

mo - zos que van de ron - da -
tie - ne cer - qui ta el a - - gua

N.º 43. Andante

CANTO

p Estando en misa mayor _____ memiraste y te re -

PIANO

is - te _____ tal le pa réz cas a Dios. *tra la ra trala ra*

rall

como a mi me pa - re - cis - - te _____

rall

N^o 44. Andante.

CANTO

Los ri - os van á la mar pa - lo - ma

PIANO

p

Detailed description: This system contains the first two staves of music for N° 44. The vocal line (CANTO) is in 6/8 time and features a triplet of eighth notes on the word 'ma'. The piano accompaniment (PIANO) is in 6/8 time and includes a piano (*p*) dynamic marking.

re - vola - dora No pongas el pie de - lan - te de ja que rue -

PIANO

sf

Detailed description: This system contains the second two staves of music for N° 44. The vocal line continues with the lyrics 're - vola - dora No pongas el pie de - lan - te de ja que rue -'. The piano accompaniment features a sforzando (*sf*) dynamic marking.

de la bo - la con ai - re

PIANO

Detailed description: This system contains the third two staves of music for N° 44. The vocal line concludes with the lyrics 'de la bo - la con ai - re'. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

N^o 45. Moderato.

CANTO

p Si la nieve res - ba - la que ha - ra la ro - sa

PIANO

p

Detailed description: This system contains the first two staves of music for N° 45. The vocal line (CANTO) is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic marking. The piano accompaniment (PIANO) is in 3/4 time and also includes a piano (*p*) dynamic marking.

Ya se va des_ho_jan_do la mas her_mo_sa ay a_

mor si la nie_ve res_ba_la que ha re yo ____

p

N.º 46. Andantino.

CANTO

p Peque_ñi_ta con a_mo_res

PIANO

p

y yo co_mo no los ten_go me di vierto con las flo_res que.

ñi - ta con a - mo - res

rall

rall

N.º 47. Moderato

CANTO

Da - le 1.ª mi ne - ri - to da - le
2.ª vey di - le á tu a bue - la

PIANO

p

3 3 3 3 3 3

da - le con maña al mar - ti - llo da - le da - le 1.ª Anday
que va - le cuatro mil rea - les da - le da - le 2.ª Buena

fal - ta te han de ha cer que tu poe os cuar - tos

p

3 3 3 3 3 3

va - les da - le da - le

N^o 48. Moderato.

CANTO

A man tea f^a man te a mor a - mor tu eres la
2^a rei - na yo soy el rey tu co ro -

PIANO

1^a 2^a
lu - na yo soy el sol tu eres la nel que tu co ro - ne la que yo co ro -

nel que si mo - re - na yo me voy con el

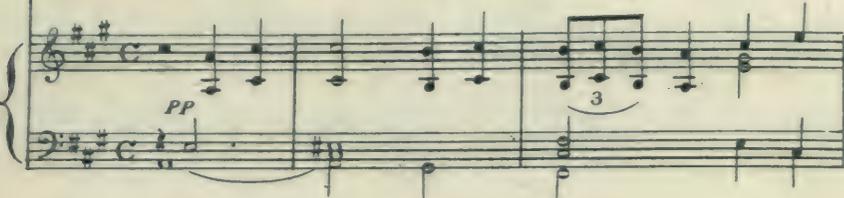
Nº 49. Andantino

CANTO



pp U - na no - che muy os - cu - - ra en el

PIANO



ce - men - te - rio en - tre _____ ya la virgen del Ro -

sa - rio u - na Sal - ve la re - ce _____

Nº 50. Despacio

CANTO



p Hay 1ª a - le - gri - - - as que
2ª vi - das que _____ dan la

PIANO



ma - tan Hay a - le - gri - -
muer - te hay vi das que

- as que ma - tan y la - gri mas
dan la muer - te y muer tes que

que con - sue - lan Hay
qui - tan pe - nas

1^a 2^a

N^o 51. Moderato

CANTO *p* A ca - ba - te de ca - sar ni -
tan do en la mar pes - can - do es -

PIANO *p*

ñadelos veinte no_vios a_caba_te de ca_sar an_tando en la mar pes que — u_naniña de quin_ces años pa_

te que te de_jen to_dos de Guasin_ton de Gua_sin_ra mi me la guar_de de Guasin

ton las cos tu_re ras gasta cal_zon Es

zon de Guasin_ton de Gua sin_ton

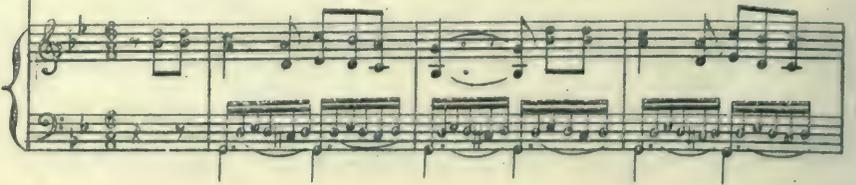
N.º 52. Andantino.

CANTO



Yo no soy ma ri ne ro no y a la mar no melanzo

PIANO



yo y o no soy ma ri ne ro que si lo fue - ra

en el bar - colle - va - ra la ma ri - ne - ra y o no soy ma - ri - ne - ro

no y a la mar no melanzo yo _____

N^o 53. Moderato

CANTO

PIANO

Por e - sa ca - lle a la lar - ga hay un ga - vi -

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The vocal line (CANTO) is on a treble clef staff with a 3/4 time signature. The piano accompaniment (PIANO) is on a grand staff (treble and bass clefs). The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics are: "Por e - sa ca - lle a la lar - ga hay un ga - vi -".

lan - - - per - di - do - - - que di - cen que

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of music. The vocal line continues with lyrics: "lan - - - per - di - do - - - que di - cen que". The piano accompaniment features triplet markings (3) over the vocal line and dynamic markings of *sf* and *pp* in the piano part.

va á lle - var - - - la pa - lo - ma de - - - su

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves of music. The vocal line continues with lyrics: "va á lle - var - - - la pa - lo - ma de - - - su". The piano accompaniment continues with the same accompaniment pattern.

ni - - do - - -

Detailed description: This system contains the seventh and eighth staves of music. The vocal line concludes with the lyrics: "ni - - do - - -". The piano accompaniment features dynamic markings of *sf* and *pp* and ends with a double bar line.

N^o 54. Andantino.

CANTO



En el ri_o de la a_ren adon - de mi se_ño - ra la va -

PIANO



mi ra la que more_ni_ta mi - ra - la que re_sa - la_da



N^o 55. Met. 120 = 

CANTO



p El querer como te quie_ - ro tie_ne

PIANO



sus con - tras mo_re_na por que los



ce_los me ma_tan y no ha - go co -
sa de - re_cha

rall

N.º 56. Tpo de Jota

CANTO

mf Ahi la tie - nes bai - la - la

PIANO

mf

no la rom - pas el cor - se
man_dil

mi-ra que no tie-ne o-tro la po-

bre-ci-ta mu-jer Ahi la
in-fe-liz

N^o 57. Allegretto.

CANTO

1ª Ver-di ver-di es-tá el tó-mi-llo en el
2ª A-rri-ba la flor y a-ba-jo el ro-

PIANO

ri-u ver-di ver-di es-ta pe-ru no ha flo-re-ci-u
me-ru ay mi dul-ce a-mor si te vas yo me mue-ru

ya flo-re-ce-ra
de pe-na y do-lor

Nº 58. Met. 112 = ♩

CANTO *p*

Estoy a-ca-ta-rra-da ronca per-di-da le re
De dormir al se-re-nu to-da mi vi-da le re

PIANO *f*

ron-ca per-di-da le re le re ron-ca per-
to-da mi vi-da le re le re to-da mi

1.^a 2.^a

di-da
vi-da

Nº 59. Tpo de Jota.

CANTO *mf* A to - mi - llo me güe - le tu pe -

PIANO *mf*

cho ni - ña á to - mi - llo y re - ma y ho - jas
Ma - nuel

de o - li - va a - to
lau - rel

1ª 2ª

Nº 60. Tpo de Jota.

CANTO Co mo la sal en el a - gua se des -
De la no - che á la ma - ña - ña mu da -

PIANO *P*

1^a

ha _ ce el tu que _ rer _
ras de

2^a

_ pa _ re _ cer _

N^o 61. Andante.

CANTO

p

Carme - li - ta Carme - li - ta e - res

PIANO

p

tu la que de - ci - as que envi - ni en du las del co che

sf *p*

ay! ay! con mi-go te ca-sa - ri - as

N.º 62. Metr = 144 = $\frac{3}{8}$

CANTO

Di me ar-ti- lle - ri - to di - me donde vas
me voy al mo-ro con mi ca-pi -

PIANO

yo tan a pre - pa - rar los ca - ño - nes y

bom bas pa - ra pe - le - ar

N.º 63. Moderato.

CANTO

Do - ro - te - a co - mo e - res tan
rar - te la ca - ra que

PIANO

fe - a de ver - te la ca - ra me da ca - rras -
po - nes se a - sus - ta la va - ca la bu - rra y los

pe - ra y al mi
cho - nes

1ª 2ª

N.º 64. Andante.

CANTO

A la entrada del pueblo y á la sa li - da

PIANO

Iray u - na pa - na - de - ra como me mi - ra ay

co - mo me mi - ra ay co - mo me mi -

ra ay pa na - de - ra mi - a tansandungue -

ra ay que pana - de - ra ay que pa na - de -

ri ta tansandungue - ra

N^o 65. Metr 80 = ♩ =

CANTO

PIANO

P De la na - ranja la me - dia de
la mu - jer la mas chi - ca de

1.^a 2.^a

la me dia al cuar ter on - de nor *tengu* de subir al
la chi - calame

ar - bol *tengu* deco ger la flor

N.º 66. Andante.

CANTO

p El di - a que tu — te ca - ses se harandos co -

PIANO

sas á un tiem - pu — pri - meru se ha - ra tu bo - da si

si se - gun - dose ha - rá mien - tie - rru y a - dios —

N.º 67. Moderato.

CANTO

p Pon ti la go rra — con

PIANO

cin - tas verdis _____ y se - ras el mas ma - jo pu - li -

di - to ma - ca - re - no de Vi - lla ver - di _____

N.º 68. Moderato.

CANTO

p La lu - na á la ca - be - ce - - ra las es -

PIANO

p

trellas á tus pies Presta - me un be so mo -

sf *pp*

re na que yo te lo pa_ga _ _ re

1.^a Presta En el la_va _ de _ ro te he visto la_

2.^a

var y me ha pare _ ci _ du si_re_na del mar si_re _ na del

mar si_re _ na del mar

Nº 69. Andantino

CANTO

Musical notation for the vocal line of N.º 69, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The piece concludes with a double bar line and a final 3/8 time signature.

P Ay que ven ta na tan al ta ay que co - pi -

PIANO

Piano accompaniment for N.º 69, featuring a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line. A piano dynamic marking (*P*) is present at the beginning.

Continuation of the vocal line for N.º 69, starting with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody continues with eighth notes and quarter notes.

to de nie - ve y ay que ni - ña tan bo - ni - ta di choso a quel

Continuation of the piano accompaniment for N.º 69, showing the grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature.

Continuation of the vocal line for N.º 69, starting with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody features a long note with a fermata.

que la lle - - - ve - - -

Continuation of the piano accompaniment for N.º 69, showing the grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature.

Nº 70. Andante.

CANTO

Musical notation for the vocal line of N.º 70, starting with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note G3, followed by eighth notes A3, Bb3, and C4. The piece concludes with a double bar line and a final 3/8 time signature.

P Piensa el ga lan que le que - ro por que le mi ro y me

PIANO

Piano accompaniment for N.º 70, featuring a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line. A piano dynamic marking (*P*) is present at the beginning.

ri - o soy mas pi - ca - ra que her - mo - sa y el no

me lo ha co - no - ci - do

N.º 71.

Moderato.

CANTO *p* Ha ce sol y no que - ma lluevénomo - ja

PIANO *p*

hace lo que mi bu - rro come y no engor - da

N^o 72. Metr 168 = $\text{♩} =$

CANTO

PIANO

p Ma_ri_a si vas al mon - te
que estan do me ca - len - tan - do

Estribillo

no me traigas le - ña ve - de y la mo - ce -
me sal to u na - chis - pa al den - gue

da y la mo ce - da del pue - blo

y la mo ce dá y la mo ce da. del

pue_blo se va

rallentan-do

N.º 73. Andantino.

CANTO

El Re - tra_to de la Lo - - la siempre

PIANO

P

le lle_vo con mi - go — ay Lo_la note el_vi - do no

ay Lo - la que te quie - ro yo

N.º 74. Metr = 104 $\text{♩} =$

CANTO 
 Se - ñor San Pe - dro _____ trai -



goun pa_lo dea_vella_noquemientras du reno hay mie_do _

N.º 75. Muy lento y ad libitun.

CANTO 
 La la _____ la la _____



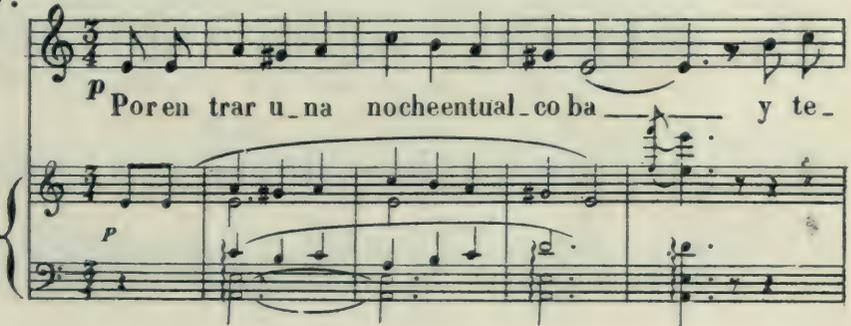
_____ la la _____ la _____



la la la la la la _____

N.º 76. Metr. 96 = $\text{♩} =$

CANTO 
P Poren trar u_n a nocheentual_co ba _____ y te -

PIANO 
P



ner un ra - tu_co de con - ver_sa - cion _____ me pren -



8^a

die ron los ce vi les co mo si fue ra un

la - dron

rall - en - tando

N^o 77. Metr 96 = $\frac{3}{4}$

CANTO

PIANO

1^a. La ca - de na del a - amor es u -
 2^a. To da lle na de sus pi - ros de sus -

nagran de ca de na na no
 pi ros to da lle

le que - ro mo - li - ne - ro — que le lla man el

ma - qui - lan - de - ro — que le que - ro la brador -

zu - co que co - ja los güe is y — se va ya a - rar

— y á la media no che me vengaron - dar ay — madre

ma - dre que — yo me mue - ro —

lla me uste al ce - ru - ja - no pa - que me sañ - gre que

— yo me mueró — ya miaman - te le

de - jo por he - re - ro ay madre ma dre que

rallen - - tan - - do

yo me mue_7o

pp rallen - - tan - - do
ppp

Nº 78. Andante.

CANTO

Que_ri - do due - ño que merin de el

PIANO

p

sue - ño que me va rin - dien - do

la ro_ sa

mi - a de ver_ la ven - go y he de vol - ver a ver la

ro sa quehedees_co - jer

N^o 79. Moderato.

CANTO *mf* A dios Ro_si_tay cla - vel que te ven_gu á

PIANO *mf*

ver por ma_ñana y tar_di Sal

ya ro - si - tay cla - vel que ven_gu yo á ron -

poco menos

dar-te _____ a - no-chi no pu-do

ser quemeprendioelal - cal-de _____

Nº 80. M (72) (♩ =)

CANTO

Le-van-ta-temo-re-ni-ta levan-te re-sa-

PIANO

la-da _____ le-van-ta-temo-re-ni-taque ya viene la ma-

ña - na le - van - ta - - te

N^o 81. Metr. 38 = ♩ =

CANTO

Señor San Pe - dru quie - ru - sa car los cal -

PIANO

zones por la - ca beza y no pue - do

rall

N^o 82. Metr 72 = ♩ =

CANTO

Se - ñor San Pe - dru si el tu pa loes dea - ve -

PIANO

sf *pp* *sf*

lla_nu _____ el mi_o es dea_ce_bu

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

nue_vu Se_ñor San Pe_dru

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a long note at the end of the phrase. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *sfz* (sforzando) and a fermata over a chord in the bass line.

Nº 83. Metr. 72 = ♩ =

CANTO Y val ga me el Se_ñor San Pe_dru

PIANO

The third system is labeled 'CANTO' and 'PIANO'. The vocal line is in a treble clef with a common time signature (C). The piano accompaniment is in a grand staff with a common time signature. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

la pe_se_ta co_lumna_ria _____ tiene cua_

The fourth system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a long note at the end of the phrase. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *p* (piano) and a change in the bass line.

tro ria - les y me - diu

rall

Estribillo á coro.
N.º 84. Metr. 160 = ♩ =

CANTO *f* *Molo molo n dron molondron molon dre ro*

PIANO *sf* *pp*

Copla

molo molo n dron molondron molon dre ro me pe go ni por hablar de

pp *sf*

pa dri me pe go mi güe lu por ha blar de
no_chi con el mi pa_sie_gu me han zun baola

f

1.^a Estribillo 2.^a

no *chi* con el mi pa - sie - gu *molomolon molomolon*
 ca ra me han zumbao el cuer - pu

rall-en-tan-do

dronmolon dronmolon dre ro

rall-en-tan-do

N.º 85. Metr 112 =

CANTO

No vaigas á los ma - dri - les — si quie - res

PIANO

que yo te quiera — posgol ve - ras se ño - ri - ta — y

yo te quie ru — pa — sie — ga *rall - en - tan - do*

N.º 86. Metr = 112 = $\text{♩} =$

CANTO *ppp*

Ten gu de pe lar el mon ti — que si mo —

PIANO *ppp*

re - na — — — — — ten gu de guardar las ra mas que

si sa - la - da — — — — — pa que cuan du nos ca -

se - - mus - no te fal - ti le - ña en

ca - sa que si mo - re - - na que

ra - - len - - tan - - do

si sa - la - - da

ra - - len - - tan - - do

N^o 87. Andantino.

CANTO

PIANO

Yo no se lo que me pa - sa cuan - do te ve - o con

o - tru - que no metienen las pier - nas y se menublan los

o - jusy aun que soy hombresus piroy llo - ro

N.º 88. Moderato.

CANTO *pp* Ya se van al ser_viciu los de San Pe - dru -

PIANO *pp*

— ya se marchan los mozus — con el sar_gen_tu —

ay! que tris - te se que da el pue - blu

N.º 89. Barcarola.

CANTO *mf*
 No me asu - to de la mar por que soy ma - ri -

PIANO *mf*

ne ro y en la mar he de mo rir por que en tierra no quie ro no quie ro no

ritar - dan - do *Estribillo. a tempo*

quie - ro que soy ma - ri - ne - ró Bo - ga re - me - ro bo - ga re -

mero que entre Castroy Vizca yava el Re ga - te - ro

N.º 90. Metr. 84 = ♩ =

CANTO

Hasta que sa_lio la lu - na

PIANO

pp

á tu puer ta es tu ve a - no - che

y no me has que ri do a - brir

Co - ra - zon de pie - dra du - ra

N.º 91. Allegretto.

CANTO

f Quela lan - cha de To - lin que to - di -
tron que *quen pro vel* que *que - nos*

PIANO

1.
to lo tie - ne *que no* que to - di - to lo tie - ne *que - no* *quen pa -*
chi - cos ma - ri - ne ros que *quenos chi cos ma ri -*

2.
ne - ros u - nay u - na dos dos yu - na tres

toma la pa la cay saca la pa lan cay de ja la pa lan ca Andres _____

N^o 92. Allegretto.

U - na tar - de fresqui - ta de Ma - yo co - gi

PIANO

mf

The first system of music is a piano accompaniment for the first line of lyrics. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The melody in the treble staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

mi ca - ba llomefuiá - pa - se - ar ————— por los sitiosmasa -

The second system of music continues the piano accompaniment for the second line of lyrics. It features the same two-staff structure with treble and bass clefs. The melody in the treble staff continues from the previous system, with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff continues with harmonic support.

cos - tum - bradosdonde mi mo - renasoli - a pa - sar

The third system of music continues the piano accompaniment for the third line of lyrics. It features the same two-staff structure with treble and bass clefs. The melody in the treble staff continues with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff continues with harmonic support.

yo la ro - sa te la cor - ta - ri - a yo la ro - sa te la -

The fourth system of music continues the piano accompaniment for the fourth line of lyrics. It features the same two-staff structure with treble and bass clefs. The melody in the treble staff continues with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff continues with harmonic support.

cor - ta - re ————— si me ju rasquenun - ca he te -

The fifth system of music continues the piano accompaniment for the fifth line of lyrics. It features the same two-staff structure with treble and bass clefs. The melody in the treble staff continues with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff continues with harmonic support.

ni doflores en tu manodeó - tra mu - jer —————

The sixth system of music continues the piano accompaniment for the sixth line of lyrics. It features the same two-staff structure with treble and bass clefs. The melody in the treble staff continues with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff continues with harmonic support.

N.º 93. Allegretto.

CANTO



mf Di cenquete ca - sas

PIANO



con la Sa_lo - me bue - na chi ca te lle vas — pa ándar en un

pie Es - taes la to_nada que se canta en milu_gar ma -

cha ca_la cha ca_la Pedro ma_chaca la chaca la Juan que

pa_la britas vien — que pa_la_ britas van Es - ta es la to -

na_ da que se canta en mi lu - gar

N.º 94. Andante.

CANTO

p
1.ª Sube la ma_ri_ ne - ro sube la su -

2.ª y despues de su_ bir - la vuelve por e -

PIANO

sf

be lla la pe_ri_ ta en el ar - bol que se ma_du_ y veras si es bo_ ni_ ta la jar_di_ ne -

re sube la ra sube la

N^o 95. Moderatto.

CANTO

Sal - ta - niñaami bar - qui - llavenmo rena
 por la marna - ve - gan - dosi yo voy vo -

PIANO

mi - a que tees - pe - ro yo y
 gan - do tu iras al - ti

mon - ma - ri - ne - ra demico - ra - zon

Nº 96.

Metr 132 = ♩ =

CANTO

PIANO

p Saba do Sa ba do mo re na ya esta el pajaroen

la tre na con grillos y con ca de nas es ta es la to na

de nue va es ta es la to na da nue va

que ha ve ni do de al tos ma res tra i go los za pa tos ro tos

rall

se me sa' len los de_ da_ les

rall

N^o 97. Metr = 80 = ♩ =

CANTO

p Ar bo_ les de la a_ la_ me_ da_ los
 2^a. re yo con es_ ta mo_ za ¿ Que ha.

PIANO

p

de la a_ la_ me_ da di_ go *sf* ay! *sf* ay! los_
 ra es_ ta mo_ za con_ mi_ go ¿ Que ha

sf *pp* *sf* *pp*

de la a_ la_ me_ da di_ go ¿ Que ha
 ra es_ ta mo_ za con mi_ go

1^a 2^a

N^o 98.

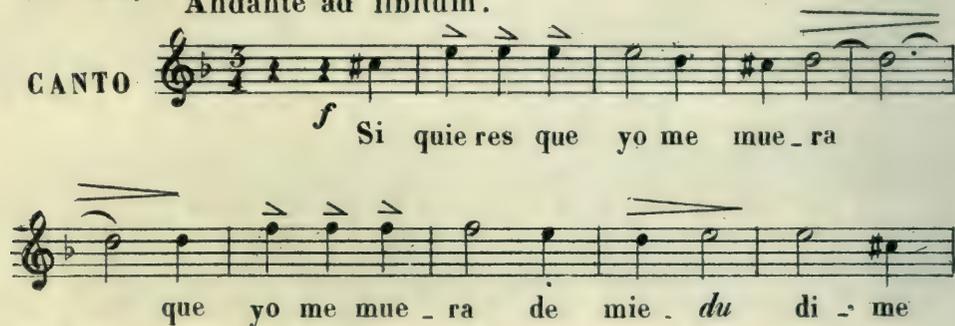
Andante ad libitum.

CANTO 

f O - jos que te vie - ron ir
ca - mi - ni - to de Es - pi - no -
sa - cuan - du te ve ran gol -
ver por e - sa
true - ba fa - mo - sa ca mi
ni - tu de Es - pi - no - sa

N^o 99.

Andante ad libitum.

CANTO 

f Si quie res que yo me mue - ra
que yo me mue - ra de mie - du di - me



que vas á ol - vi - dar-me por - o - tro



mo - zo del pue - blu

N^o 100. Adagio.



CANTO

Fuis - te á la fe - riay gol - vis - te



no me tra - jis - te cor -



do - nes no me tra - jis - te cor -



do - nes tam - po - co te ha re la ca - ma



cuan - do vuel - vas á can - to - nes

N^o 101. Moderatto.

Al_gun di_a por ver té_____ sus_piros da_

PIANO

ba 1^a y aho_ra por no ver - te
 2^a El pa_ñue_lo de se - da

vuel_vo la ca - - ra que vengo de la - var de la
 del mi Con_sue - lo

var del E_bro 1^a bro 2^a



CANTOS RELIGIOSOS

EL progreso de nuestra edad ha llevado hasta las iglesias más humildes el órgano ó el harmonium, y, con tales instrumentos, *organistas* devotos de la moda ó picados del afán de componer, que han concluído con los cánticos religiosos puramente populares, sustituyéndolos con otros de ajena ó propia inspiración. Además, el pueblo, cada día, en la Montaña, interviene menos en el coro.

Así resulta tarea casi imposible reunir un regular número de cantos religiosos de nuestra provincia, porque el pueblo ha olvidado los *suyos* y en los extraños no ha podido dejar señales de su huella.

Esto justifica que no sean más los de este género que se incluyen en la colección de CANTOS DE LA MONTAÑA.

Teniéndolos por montañeses todos, acaso haya alguno de importación; pero si esto fuera, aun así habríamos de hacer notar

cómo en los cantos religiosos, lo mismo que en los profanos de toda especie, se dan las notas que constituyen, juntas, el carácter de la música montañesa, esto es: la melodía y la cadencia, que se prolonga en los finales debilitándose hasta desaparecer.

Tal vez en el canto religioso, si pudiéramos hallar el genuinamente popular, encontraríamos el canto típico montañés, variaciones de género aparte; porque es de advertir que todos los cantos montañeses se distinguen por cierta vaguedad, que es cabalmente la característica de la antigua música religiosa.

No siendo posible — ni tampoco es el fin de los coleccionadores — determinar el canto-tipo de la montaña, conténtanse con publicar algunos cantos religiosos de los de mayor importancia, montañeses, ó que han recibido carta de naturaleza al sujetarse á las condiciones de la música del país.



Cantos Religiosos

CANCIONES RELIGIOSAS

N^o 1.

Á NUESTRA SRA DEL ROSARIO.

Andante.

CANTO

p Virgen di - vi - no sa - gra - rio

ORGANO

p Flautados

vuestras glorias canta - re - mos y en e llos con -

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

y en el las con tem - pla - re - mos los mis - te - rios del Ro -

sa - - - - - rio

N^o 2. **Á NUESTRA SRA DEL CARMEN.**

Moderato.

CANTO

Dios te Sal - ve Car me - li - ta her - mo - sa

ORGANO

mf
Lengueteria Interior

es - po - sa que fuis - te del San - to Jo - sé

Co mo es tas en el al - to cas - ti - llo -

dispa_ran_do ba_las con_tra Lu_ci_fer

N.º 3.

Á LA VIRGEN DEL CAMPO.

Andantino.

CANTO

Sal_ve Vir_gen be_lla Sal_ve fe_liz

P *Pautados*
Ped

na_ve del Cam_po Se_ño_ra

Rei_na em be_le_sa_ble

Nº 4.

Á LA VIRGEN DEL CAMPO.

Andantino.

CANTO

ORGANO

pp A - par - ten - se los Se - ño - res -

pp Oboes

Fagot

y la no - ble com - pa - ñi - a

que va la vir - gen del Cam - po

por las ca - lles de la vi - lla

4

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Á LA VIRGEN DEL CAMPO', numbered 4. The tempo is marked 'Andantino'. The score is for voice (CANTO) and organ (ORGANO). The organ part includes parts for Oboes and Bassoon (Fagot). The music is in G major and 3/4 time. The vocal line consists of four lines of music with lyrics: 'A - par - ten - se los Se - ño - res -', 'y la no - ble com - pa - ñi - a', 'que va la vir - gen del Cam - po', and 'por las ca - lles de la vi - lla'. The organ accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. There are dynamic markings of *pp* (pianissimo) and some triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes).

N^o 5.

A LA VIRGEN DEL CARMÉN.

Moderato.

CANTO

Vuestro es - ca - pu - la - rio san - to
que es de la - na san - to

p Flautados

es - cu - do tan ver - da - de - ro que no hay
que es con - tra el fue - go y el hie - rro sed nues

plomo ni haya ce ro de quien re - ci -
tro am - pa - ro a mo - ro - so Madre de Dios

ba que - bran - to pue de aun
del Car - me - lo

1.^a 2.^a

Nº 6. Andante. A LA SSMMA VIRGEN.

CANTO



De ba - jo dee - se tu man - to ma_dre

ORGANO



nos pue - des me - ter y lle - var - nos á la



glo - ria por siem pre ja - mas a - men



A LA VIRGEN DE LOS DOLORES.

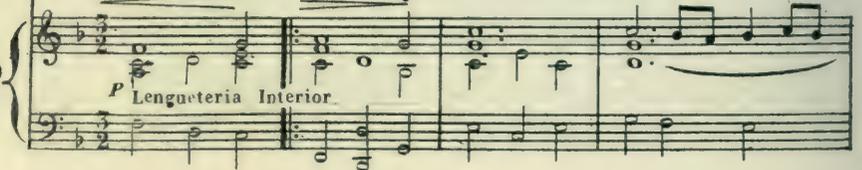
Nº 7. Andante.

CANTO



p Es - ta - ba jun - to á la Cruz
gi - day do - lo - ro -

ORGANO



p Lengüeteria Interior

La ma - dre de gra - cia her - mo - sa
 vien - do pen - dien - te a Je - sus

1.
 2.
 a - fli viendo pen dien - te á Je - sus

N^o 8. A LA VIRGEN DE LOS DOLORES.
 Andante.

CANTO
 p
 Sal - ve Sa - ra her - mo -

ORGANO
 p

sa quea É - gip - - to pa - sas - - - te

hu - yen do de He - ro - des y a lli - te a - bri -

Andantino.

gas - te Sal - ve mar de pe - - nas

Sal - - ve tris - te ma - - dre

Ped

Sal - ve Sol her - mo - - so lu - na

sin men - guan - - - te

Ped

N^o 9. Andante.

EL PODEROSO.

CANTO

Po - de - ro - - so Je - sus Na - za -

ORGANO

Flautado

re - no de cie - los y tie - rra Rey u -

ni - ver - sal hay un al - - ma que os tie - ne o - fen -

di - da pi - de que sus cul - pas que -

rais per - do - nar si - gue me y ve - ras

N.º 10. (M. M. 80) A SAN ROQUE.

CANTO

1.^a En A guapen - dien - te ha - llas - te
 2.^a Roma y con - tor - nos ve - ci - nos

ORGANO

Flautado

Ped

lagentea pes - ta - day tris - te cru - ces so - bre e - -
 lograenti fa - vo - res ta - les li bra - nos de

Lleno

llos hi - cis - te y al ins - tan - te
pes - te y ma - les Ro - que San - to

los sa - nas - te
Pe - re - gri - no

1.^a 2.^a

N.º 11. Andantino. LETANIA.

CANTO

San - ta Ma - ri - a

ORGANO

Flautados

Ped Ped

Santa De - i ge - ni - trix San - ta

Virgo virgi - nun O - ra pro - no - bis

N.º 12. Allegretto. LA VIRGEN DEL CAMPO.

CANTO

PANDERETA

ORGANO

f An - den ya los mo - ci - tos con a -

Lengueteria

Ped

le - gri - a los que lle - van la Vir - gen en es -

te di - a

Nº 13

VILLANCICO

Moderratto

CANTO



San Jo sé al niño Je - sus -

ORGANO



un be so le dio en la ca - ra y el ni ño Je sus le ñi - jo

Estribillo

¡ Que me pinchas con las barbas pastores ve - nid pastores lle gada á dorar al

Ped

ni ño a á dorar al ni ño que ha nacido ya _____



LA VIRGEN EN LA MONTAÑA

¡Qué hermosa va, y qué risueña,
y qué atractiva, y qué maja,
en hombros de cuatro mozos
levantadita en las andas!....
No es la que sale en Diciembre
entre la nieve y la escarcha,
ciñéndose el manto azul
sobre la túnica blanca;
no es la Virgen de las penas
que llora en Semana Santa,
bajo las nieblas de Abril
de negros paños tocada;
ni la que reza en Octubre
con su rosario de nácar,
cercada en pálidas brumas
del triste otoño que avanza.
Es mi Señora del Campo,
mi Virgen de la Montaña,
sol de muchos corazones,
consuelo de muchas ansias;
es la que pasa en Agosto
de mi tierra entre las galas,
alta la luna en los cielos,
en noche siempre estrellada.
¡Esa es la que canto ahora;
esa la que me entusiasma;
la Patrona de la villa,
la gloria de la comarca!

* * *

En vísperas de su fiesta
el pueblo sale á buscarla
enternecido y amante
rondando la ermita blanca.
Abre sus puertas el templo
y la alegría sus alas,
y aparece la Patrona
levantadita en las andas.
Un sentimiento bendito
identifica las almas,
humedeciendo los ojos,
moviendo labios y palmas.
Suenan vítores y hurras
y canciones y alabanzas;
la pólvora se prodiga,
se derrochan las bengalas.
y va creciendo la noche,
la noche apacible y clara.

* * *

Allá va la Virgencita,
dulcemente cortejada,
camino de la parroquia,
entre flores y plegarias.
En la frente lleva erguida
bella corona de plata,
y al Santo Nene en los brazos
con tierna pasión regala.
¡Es la imagen del amor,

la Reina de la esperanza,
la Señora de mi valle,
mi valle de la Montaña!

* *

Se escuchan las panderetas,
las mozas lloran y cantan,
el pueblo suspira y reza,
la procesión adelanta.
Va la Virgen despacito
con balanceo de palma,
con movimiento suave
lleno de mística gracia,
y en su manto florecido
se posan, para besarla,
los arrullos de las brisas,
los anhelos de las almas... .

* *

Bien hayan esos *picayos*
con que á la Virgen ensalzan
las jóvenes de la villa
felices y alborozadas;
bien hayan esos *picayos*,
ramillete de palabras
que se riman ellas solas
á un mismo són acordadas.
Canto y sonos montañeses,
melodías de Cantabria.....
¡sois dulzuras que mi tierra
de su corazón derrama!

* *

Allá va la procesión.....
ya pasó la Virgen Santa
en hombros de cuatro mozos
levantadita en las andas.....

Concha Espina de Serna.





DE LAS MARZAS



PUEDE ser que no fuera del todo descaminado el que, queriendo buscar *ab oro* el origen de algunas de nuestras costumbres y fiestas montaÑesas, pretendiera llegar

hasta el recuerdo de las que á los cántabros antiguos enseñaron y dejaron los lacedemonios que, Ebro arriba, llegaron hasta acá é hicieron aquí asiento: fiestas y costumbres que Pomponio Mela y Estrabón encontraron vivas y vigorosas entre vascones, cántabros, astures y galaicos, de las cuales dijo el inolvidable cronista, «y todavía se conservan en al-

gunos de nuestros valles los epitalamios, en las bodas, y las lamentaciones fúnebres por los difuntos como en tiempos de Estrabón y como en Grecia hoy mismo»¹. Lo cierto es que los cántabros, del todo independientes hasta Augusto, y jamás de su grado sometidos á los romanos ni por éstos domeñados como lo fueron los demás hispanos, repugnaron siempre todo lo que del pueblo tiránico provenía, y resistieron tenazmente á la invasión de su influencia en los usos, costumbres, en sus leyes propias, en cuanto pudiera ser ó significar modificación ó cambio en sus tradiciones, ritos y prácticas, que conserva-

¹ Don Angel de los Rios y Rios, artículo introducción al libro *De Cantabria*, pág. 10.

ron, sobre todo, los que viviendo enriscados en las montañas tuvieron, por esto, menor contacto con las novedades traídas de afuera por los extraños y guardaron más apego á lo suyo. Así escritores latinos del segundo y tercero siglos de la era vulgar — después de más de doscientos años de dominación romana — pudieron observar acá vigentes leyes, costumbres y prácticas conservadas y seguidas con perseverante anhelo, y de tal modo transmitidas de generación en generación de las gentes que aquí vivieron que, á pesar de los cambios de estado, de la presión é influencia de los diversos dominadores, de las modificaciones del lenguaje, de las creencias y de los medios de vida, muchos vestigios de ellas, á través de tantos años, han llegado hasta los nuestros.

Pretender, sin embargo, rastrear hoy notas y detalles de las costumbres populares de aquellas edades y gentes remotas, para seguir su sucesión, con más ó menos variantes, hasta las que ahora tenemos, fuera intento del todo ineficaz y baldío, por carencia absoluta de documentos y hasta de toda suerte de indicios. Si de hechos más públicos, mucho más memorables, y tocantes á gentes más solícitas en transmitir su historia, no tenemos noticias ciertas que nos resuelvan dudas y libren de graves errores nuestras referencias, ¿qué extraña es la carencia de datos minuciosos de la vida íntima de un pueblo tan celoso en guardar para sí solo todo lo suyo, tan cuidadoso en encerrarlo en sus hogares apartados del trato con los extraños, y hasta en ocultarlo con avidez en las fragosidades de sus bosques sagrados?... Aquel íntimo modo del diario vivir entre sí mismos de nuestros primitivos montañeses, oculto quedará ya para siempre, no sólo entre las sombras de la historia, que dice el tópico, sino bajo la losa del sepulcro que eternamente cubrirá lo indescubrible.

La imaginación, no obstante, con sus

delicadas alas, vuela desde lo que conoce hasta hacer encantadoramente amable lo desconocido, y con su fino instinto husmea en lo vulgar de ahora para reconstruir de modo maravilloso los prodigios del pasado. La verdad no tiene muchas veces más valor que el que la prestan los accidentes que concurren á darla crédito.

Pueblo que tenía sus primitivas leyes — las pocas leyes religioso-político-sociales, todo junto, que tuviera — en verso, es decir, en cantares conservados tradicionalmente de boca en boca, y que cantando las recordaba y prestaba sanción, principalmente en sus cultos sagrados á la luz de la luna llena..... presumible es que del cantar se sirviera también para la expresión de otras expansiones colectivas y públicas de su ánimo. Un himno perpetuo era su amor ardentísimo á la personal independencia; y cantando morían los cántabros, contentos antes que rendirse esclavos. Los festejos populares y los días faustos para todos, ó para cada tribu, agrupación ó familia, ¿no serían también celebrados con cantares alegres alusivos á cada caso? ¿Y no *rondarían* ya aquellos antiguos mozos, que tendrían que andar en sus rondas mucho más que los de hoy, con no ser poco? Su galantería, puesto que, más ó menos expresiva y afinada, esta es inclinación natural del hombre en todos los tiempos, y acá es como devoto deber á que nadie quiere substraerse, ¿no tuvo ya, acaso, en determinadas festividades y estaciones de cada año, manifestaciones colectivas análogas, con las precisas variantes, á las que hoy se usan y, tal vez, progenitoras de éstas? Y, al salir de los crudos inviernos, helados y desabridos, ¿no parece natural que saludasen alegres los albores de la primavera, cantando al cerrar la noche, cuando, en los climas más crudos, el frío hace siempre tregua y suaviza sus rigores?...

Deduciendo, concordando, conjeturando de y sobre esto, si no es jamás historia

probada la que entrevé la imaginación, no es tampoco campo del todo fantástico el que presenta para que en él se espacíe y solace el pensamiento, si por fortuna va acompañado del necesario saber histórico de los pueblos á que dirige sus observaciones, de su raza, procedencia y relaciones, de su modo general de vivir antes, después y ahora, y de la topografía del terreno que ocuparon y ocupan.

Pues si no puede ya buscarse, con indicios de acierto — repito — en aquellos remotos tiempos, el principio de costumbres y prácticas cuyo origen desconocemos, en los días subsiguientes tampoco hallamos referencias. Escritores griegos, los primeros, y escritores latinos, después de las guerras cantábricas, nos informaron del modo general de vivir, sobre todo, de su modo de guerrear, y de algunas costumbres particulares de estos montañeses, en cuanto aquellos escritores consideraban *una gens* á todos los que habitaban la cordillera y su vertiente septentrional desde el Pirineo hasta los confines occidentales de Galicia, y, en cuanto de sus costumbres encontraron igual ó semejante á los usos de los celtas, ya conocidos y estudiados, principalmente de los galos, nuestros vecinos. Pero pasados los días de la interesante lucha, y los que pudiéramos llamar de la gran curiosidad que el genio, las hazañas y el carácter de nuestros antiguos despertaron en el pueblo invasor, ya durante los siglos de la más nominal que efectiva dominación romana, apenas si los escritores del Imperio mientan alguna vez á nuestros montañeses, de cuyas costumbres propias, características, exclusivas, nada nos transmitieron, porque las desconocieron lo mismo que nosotros las ignoramos. E igual carencia y silencio, hasta de datos de la historia general, se observa hasta bien entrada la Edad Media.

El espíritu receloso característico de la raza, su invencible repugnancia á toda

suerte de novedades y el acertado pensar que cada nuevo invasor era un nuevo tirano, les sublevaron contra suevos y contra godos, obligando á Leovigildo á venir hasta Amaya — que cercana á los valles váceos era de Cantabria y hoy no es de nuestra Montaña — y destruirla, sin internarse más en nuestros valles y montes, por lo que no es aventurado afirmar que la dominación visigótica fué aquí menos efectiva que la romana, hasta en los tiempos en que Suinthila se llamó Rey de toda España, y hasta en los mismos en que se dió á un pariente del desventurado Don Rodrigo el ducado de Cantabria. Concurrieron después á Covadonga, adonde les llevarían su genio belicoso no entibiado, las creencias cristianas que ya habían recibido, el carácter aventurero, y las aptitudes y anhelos de salir de sus confines propios.

Pero hasta la repoblación de Brañoserá, cuyo fuero, y después el de Cervatos, nos dan ya noticias del pueblo campurriano, con este nombre y viviendo acá de la ganadería, como legítimo sucesor de los que le dieron vida y pastoreando ganaron la suya, y concurriendo como el que más y en primer término á la formación del Estado independiente de Castilla, al que también llamaron reino de los cántabros algunos cronicones¹, no vuelve la historia á hablarnos clara y distintamente de los montañeses en la Montaña. Castellanos son desde entonces todos nuestros bosques, valles y costas, desde el mar, con las Asturias de Santillana y los puertos de Castilla, hasta donde las vertientes meridionales de la cordillera se entran ya en tierra llana. Solar primero de Castilla fueron y cuna de su nobleza, con la que salían de su tierra los montañeses á ensanchar el territorio de la patria completando su reconquista, como

¹ En el del Monje de Silos se lee repetidamente esta denominación.

en seguida fueron á descubrir las islas y continentes que faltaban para redondear la tierra.

En la precisa evolución á que naturalmente tuvieron que someterse las costumbres populares, modificándose según las exigencias y variadas vicisitudes de los tiempos, en tan largo transcurso de ellos, ¿cuáles fueron los elementos y aun los detalles y minucias que subsistieron de las antiguas prácticas, y cuáles los nuevamente aportados? ¿Qué indicaciones podríamos seguir en la investigación del cambio producido en la vida íntima, de familia á familia, de grupo á grupo, de lugar á lugar, de valle á valle, por influencia de la nueva religión, de las sucesivas transformaciones del idioma, del cambio de estado político y civil, de la más pacífica y blanda comunicación con las gentes vecinas, que ya no eran pueblos distintos y enemigos, sino castellanos todos, todos españoles unidos por intereses y deseos comunes?... Pero, dado que cada localidad — y más las naturalmente separadas de otras por ríos, montes y mares — tuvo costumbres y usos propios, y que nuestros montañeses, apegados á sus tradiciones como á sus riscos y á sus costas, debieron conservar aquéllas cuidadosamente, ¿cuál es lo tradicional y antiguo que, más ó menos transformado, ha llegado hasta nosotros, y cuál lo nuevo venido de afuera, lo extraño aceptado, aunque acomodado aquí al modo de vivir, ser, sentir y expresar nuestros?...

Para este estudio, verdaderamente sugestivo y de cierto no crítico, carezco de tiempo ahora y de espacio en esta publicación, cuya índole exige dar ya de mano á estas desordenadas lucubraciones, que sólo en el pensamiento y en la imaginación — como antes dije — pueden pretender aclarar algo el asunto de orígenes desconocidos.

.....

*
*
*

.....

La ronda y cantar de *Las Marzas* es en la Montaña costumbre, si no antigua, muy vieja; de tiempos tan atrás, «que memoria de homes non es en contrario» de que siempre la hubiera. No es fácil averiguar cuándo ni cómo se originaron las *marzas*; dije en otra ocasión. Hoy creo poder afirmar que será inútil pretenderlo.

Que fueron y son cosa peculiar y propia del mes de Marzo, lo indica su mismo nombre, *marzas*: traducción directa del latín en que se decía *kalendas martias, nonas martias*; y este mismo adjetivo, tomado en su integridad á la formación de la lengua romance, se sustantivó para denominar las prácticas de esta costumbre. Respecto á este particular no puede haber duda alguna.

Hay quien objeta, sin embargo, con el hecho de que en ciertos valles y lugares de nuestra Montaña hacen la ronda los *marzantes* la Nochebuena, y en otros la última noche del año. Pero, aparte el palmario anacronismo de *marcear* en Diciembre, el caso puede explicarse fácilmente, teniendo en cuenta que, como de pedir se trata también en ambas prácticas, y no es este el solo carácter que las presta parecido, han podido confundirse la de las *marzas* con la de los *aguinaldos*: costumbre esta tomada de los romanos y generalizada en toda España como en otras naciones; y á la que aquí, por los que, tal vez, la confundieron en la Montaña, se la dió el mismo nombre que á la otra, acaso más antigua, más característica, más nuestra.

Los aguinaldos suelen pedirse y darse, según localidades y categoría de las personas, por Nochebuena, por Año Nuevo y por Reyes. Pero indudablemente en su origen fueron exclusivos de principio de año. Dádivas que se ofrecían á las más altas personas — de las floridas ramas de árboles del monte Streenna que se regalaron á Tacio, el Rey sabino compañero de

Rómulo, el día primero de año, quieren algunos hacer surgir esta costumbre, — á quienes se tenía veneración, respeto, afecto, ó temor y miedo, como sucedía con los Emperadores romanos, como homenaje y con expresión del deseo que les fuese próspero el año que empezaba: *annum novum faustum felicem tibi*. Conservan hoy este principal carácter, á pesar de las modificaciones que han sufrido; y los mozos y los chicos de mi valle y cuantos por aquí piden aguinaldos, no hacen todavía más que traducir la optación latina — el día de Reyes, que es cuando acá se dan, — diciendo á cada persona á quien piden: *¡Aguinaldo, que Dios le dará buen año!*

Pues si la costumbre de estas peticiones y dádivas anduvo confundida, y aún lo está hoy en algunas localidades, con la de las marzas, y los aguinaldos datan de tiempo de Rómulo y son prácticas de principio de año, no es cosa de olvidar que Rómulo hizo de Marzo el primer mes del año, y que entonces aguinaldos y marzas serían una misma cosa del mismo mes. Y aun no veo inconveniente, sin necesidad de acudir á esta erudición barata en que algunos lugares llamen *marzantes* — en Campóo decimos *marceros* — á los que rondan cantando y pidiendo los aguinaldos por Nochebuena, recordando que así se llama á los que en Marzo piden marzas, y extendiendo y aplicando el mismo calificativo, por no tener acaso otro con que nombrar á los de Navidad.

De todas maneras, las marzas son cosa de Marzo: festividades, ceremonias cívico-religiosas, acaso, en su origen, para dar gracias á la divinidad celebrando los primeros desperezos de la tierra del pesado letargo del invierno; expansiones naturales también de la juventud, del hombre que siente agitarse y hervir su sangre al alborear tibia y fecunda la florida juventud del año; y rondas, después, que la mocedad de cada poblado, de cada aldea, cuando ya las hubo, dedicaba á la

galantería y al canto del amor, perpetua preocupación de todas las mocedades.

Cuando y donde yo he conocido las marzas sólo se cantan y piden en las primeras horas de la noche última de Febrero. Tal vez antes la ronda durase la mayor parte de la noche, y al mediar ésta, á punto de las doce, cuando termina Febrero y empieza Marzo, los rondadores saludasen la llegada del nuevo mes con los primeros versos del conocido romance:

Marzo florido,
seas bien venido.

Hoy no dura tanto la ronda, y el romance lo mismo se canta al anochecer de la víspera de Marzo, antes ó después de otros cantares, solo ó precedido de la vieja y generalizada invitación:

Ni es descortesía,
ni es desobediencia.....

que he oído, y hasta yo mismo canté alguna vez en mi mocedad, con la variante condicional:

Si es descortesía,
ó desobediencia,
en casa de nobles
cantar sin licencia;
si nos dan licencia,
señor, cantaremos;
con mucha prudencia
las marzas diremos.

Tras de esta invitación seguía el romance añejo y curiosísimo que publicó el Sr. D. Amós de Escalante (*Juan García*) en su nunca bastante estimado libro *Costas y Montañas*, ó enjaretaban los marceros otros romances más actuales, ó coplas de Padre Nuestro, Sacramentos, Mandamientos, etc., etc.

Este acto, el de la ronda y cantar de las marzas, el día que se piden, y el de *comerlas*, merendar lo que se ha sacado, el primer domingo de Marzo, constituyen hoy y completan las prácticas de esta costumbre, de que repetidamente he hablado,

procurando describirla en varias publicaciones¹.

En ambos actos persiste como nota característica la galantería. Y después de publicados algunos de mis estudios, en que me lamentaba de la decadencia de esta costumbre, que parecía marchar á su desaparición, he visto con placer que, en Reinosa, los mozos acomodados han salido á pedir marzas á las casas de sus relaciones, y las han *comido*, celebrando verdaderos banquetes, á que han acudido las jóvenes asistidas por un matrimonio de respeto, que preside la fiesta, terminando ésta en el Casino con animado baile. Y este mismo año he sido obsequiado yo con confitura por mozalbetes del período del bachillerato que, con lindas jovencuelas de trenza, celebraban en una fonda las marzas con la adorable alegría estallante de la adolescencia.

Bien. La costumbre no se ha perdido, y no lleva traza de perderse. Toma aires del día, se moderniza, progresa, vive con los tiempos.... ¡Adelante! Nunca la tradición es inconveniente para mirar al porvenir con sus promesas de benéficas novedades apetecibles. Yo me deleito en el estudio de lo antiguo, en el examen de lo viejo, y cada día soy más liberal y apetezco más vida nueva. ¿Y no harían lo mismo aquellos cuyas tradiciones y costumbres á mí tanto me deleitan?....

*
* 3

¿Cuáles son los cantares de las marzas?

De la contestación á esta pregunta, en este libro, gracias á Dios, estoy dispensado. Es esta una colección, laureada con el más fresco y apetecido laurel, de canta-

res montañeses, que fué sometida al juicio y fallo de los inteligentes maestros músicos D. Ruperto Chapí, D. Tomás Bretón y D. Jesús de Monasterio. Cuando éstos la diputaron, por excelente, digna del primer premio, nada más, acerca de su bondad, debemos decir los profanos. Cuando D. Jesús de Monasterio, el inspirado artista siempre joven, nuestra gloria musical, encontró en ella aires montañeses que desconocía, aires con olor, color y sabor de acá, que con avidez buscaba, y festejó el hallazgo en entusiástica carta pública que copiaron todos los periódicos santanderinos el verano pasado, la confirmación de que estos cantares son música montañesa y aires del aire local no puede tener mejor padrino¹.

El diligente colector, montañés amanísimo de todo lo nuestro, nervioso trabajador muy inspirado en todos sus trabajos, sagaz investigador, estudioso, y artista por temperamento y espontáneos movimientos del ánimo, ha reunido aquí rico caudal de toda clase de cantares; de los que el pueblo canta con distintos motivos de la vida especial de acá: romerías, bailes, bodas, rondas, festividades de santos, cantares singulares y alegrías públicas. En pos de estos desaliñados renglones míos van los cantares de marzas.

Contiene esta colección cinco, y el lector puede ver y apreciar si por su ritmo y su carácter son genuinamente montañeses. Los de la tierra de seguro han de gozar tarareando estas marzas magistralmente armonizadas por mano experta. Tiempo era ya de que este trabajo se hiciera; pero, afortunadamente, hoy se hace como debe hacerse, y nunca es tarde si la dicha es buena.

¹ Véase en mi libro *Contando cuentos y asando castañas* el artículo *Algo de las marzas*, páginas 151-166, y escritos sobre el mismo tema en *El Atlántico*, periódico que fué en Santander, en *El Eco Montañés*, de Madrid, 1900, y en otros varios papeles.

¹ De la colección del primer premio se trataba al escribir este artículo Duque y Merino. En *CANTOS DE LA MONTAÑA* entran de las cuatro colecciones premiadas en el certamen de Santander, y lo que dice el articulista de una, bien dicho está de las cuatro.

¿Hay más cantares de marzas que los que aquí se publican? ; Quién lo duda! Haylos, y de ellos todos conocemos algunos; pero no sé de nadie que conozca todos los que se han cantado en los tiempos más próximos á nosotros y los que se cantan hoy. Pero esta laureada colección, que es un hermosísimo alarde y debe ser un grande estímulo, no presume ser completa en esta ni en las demás secciones de cantares que publica. Bástala presentar las primicias de la música popular montañesa, para que las saboreen todos, las aprecien los inteligentes y las aumenten con tonadas olvidadas ó nuevas los aficionados y celosos del buen nombre de la tierra, á quienes los afortunados autores

pueden decir:—«Aquí está nuestra obra de hoy: aumentadla vosotros cada día y cada año, y muy pronto la Montaña habrá dicho á todo el mundo cómo se canta en las cumbres de su sierra, entre las cañadas de sus bosques, en el fondo de sus valles, á las orillas de sus ríos y en las costas de su mar gigante.»

Y ojalá muchos escuchen é imiten; y no cesando ellos en su trabajo de colectores, con tanto éxito emprendido, reunan luego entre todos el no escaso caudal de nuestros cantos, para que, en su vista, la crítica serena nos diga cuáles son los de acá y cuáles los que hemos tomado, acomodándolos á la cadencia y ritmo propios del sentir y soñar nuestro.

D. Duque y Merino.

Reinosa, Mayo de 1901.



Markas

N.º 1.

Moderato.

CANTO

PIANO

Mar - zo flo - ri - do se - as
bien ve ni - do se - as bien ve - ni - do
las cua - ren - te - nas al - tas y
bue - nas al - tas y bue - nas

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (CANTO) and a piano accompaniment (PIANO). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato'. The lyrics are in Spanish and describe a scene of spring and a journey. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line is melodic and follows the rhythm of the piano accompaniment.

N^o 2. Allegretto.

CANTO

p Guar - da - me los man - da -

PIANO

mientos buencris tia - - no por tu fé si mis

man - - da - mien - tos guardas yo la glo - - ria

te da - re

N^o 3. Andantino.

CANTO



p A los de es - - ta ca - - sa so - lo

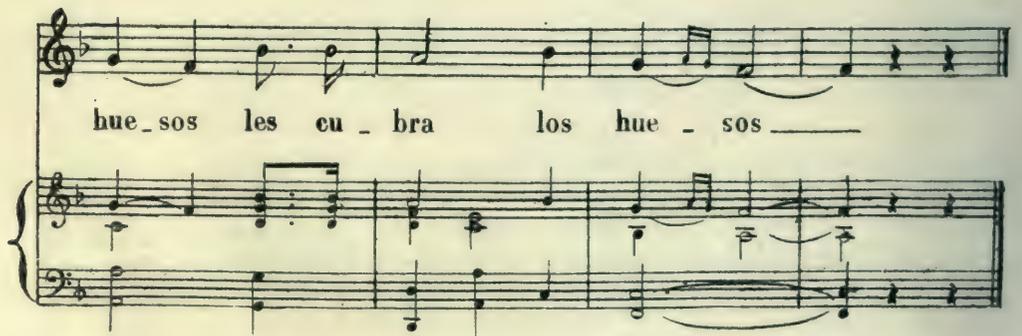
PIANO



le que - re - mos so - lo les que -



re - mos que sar - na pe - rru - na les cu - bra los



hue - sos les cu - bra los hue - sos

N^o 4. Andantino.

CANTO

p Es des cor te si a es des

PIANO

so be - den - cia en ca - sa de no - bles can tar -

sin li - cen - cia

N^o 5. Moderato.

CANTO

El primero es el bau -

PIANO

tis - mo biensequeestas bau - ti - - za - da biensequeestas

bau - ti - - za - da que te habauti - za - do el

Cu - ra pa rasermie - na - mo - ra da pa rasermie -

na - - mo - - ra - da

N^o 6. Moderatto.

CANTO

GRUPO 1^o

p

A can - tar las

PIANO

marzás de le - jos ve - ni - mos

GRUPO 2^o TODOS.

No pe - di - mos pan - no no no no

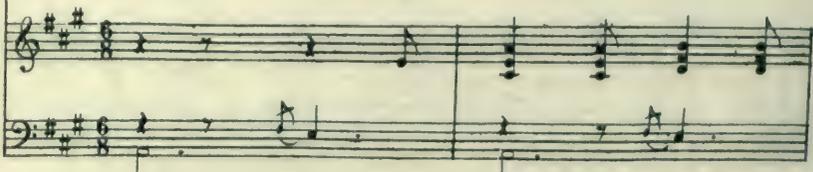
GRUPO 2^o

di - ne - ro te pe - di - mos

Nº 7. Metr = 116 = 

CANTO  GRUPO 1º

Cuan - do por el O -

PIANO 

 3

rien - te sa - le la au - ro - ra sa - le la au -



 3 GRUPO 2º

ro - - ra - Ca - mi - na - ba la

 sf P

 3

Vir - gen nues - tra Se - ño - - ra - - - - -





PICAYOS

En la festividad del Santo patrono de la parroquia, después de misa mayor: con motivo de algunas procesiones, de la Virgen singularmente: en algunos puntos, como en Comillas, al amanecer del Sábado de Gloria, y para obsequiar, tentándole los bolsillos, al hijo del pueblo que viene, ya capitalista, de tras los mares, se cantan los *picayos* en la Montaña.

Los cantan ocho, diez ó más mozas en dos filas, acompañando el lento y monótono són con las panderetas, de las que no separan los ojos cobardes ó pudibundos las cantadoras, vestidas con sus más lujosos trapillos, y delante de las que, algunas veces, bailan, saltan y rebotan uno, dos ó tres mozos que dan cierta alegría al canto triste con el golpe y repiqueteo de las «tarrañuelas».

Del origen de los *picayos* bien se puede decir la frase consabida de que «se pierde en la noche de los tiempos»: su música pregona que son muy antiguos.

Las letras que se cantan suelen ser relaciones de la vida del Santo, de la de la Virgen ó celebración de la fortuna del «indiano», no faltando en las dos ocasiones primeras la mención favorable del cura párroco, de los sacerdotes que le ayudan y del predicador, á quienes

consagran estrofas de cuatro versos de ocho sílabas, acordados los impares, que varían de asonancia libremente.

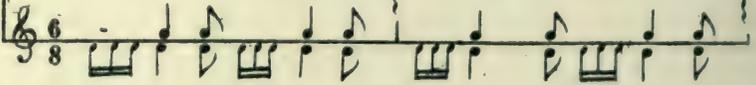
Estas relaciones, debidas á la musa desmedrada y pobre de cualquier zagalón, y más á menudo de una piña de mozas, son, como no pueden menos de ser, por la forma bárbaras, pero la incorrección viste ideas hermosas de cristiana filosofía ó sentimientos de religiosidad, de júbilo sano, de gratitud, de todo eso que el pueblo esclavo, pero libre para mirar á la celeste altura, mártir, pero amante de la vida, y eternamente noble, guarda en las profundidades de su gran corazón.



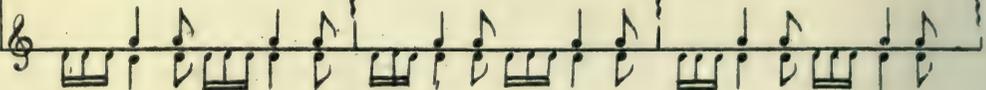
Picaryes

Nº 1.**PICAYOS.***Andantino***CANTO**

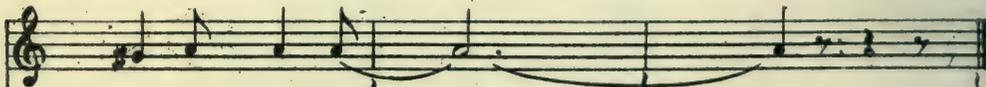
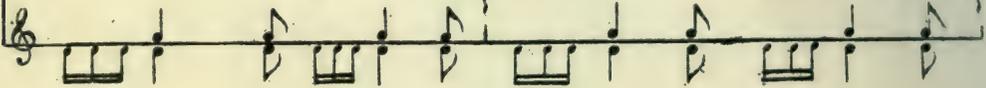
El se - ñor pre - di - ca - dor

**PANDERETAS
CASTAÑUELAS**

bien me - re - ce su co - ro - na y por e - so



se la ha da - do el San - to pa -



dre de Ro - ma

**Nº 2.***Moderato.***CANTO**

Val - ga - me nues - tra Se - ño - ra

**PANDERETAS
CASTAÑUELAS**

val ga - me el se - ñor San Pedro nuestra Se ño -

ra nos val ga y la vir gen del Re - me -

dio -

N.º 3. Metr. 120 = ♩ =

CANTO

No se ce - le - bra en Es pa - ña

PANDERETAS

di a co - mo el de - ña - na

San Pe - dro de Dios a - ma - do di - a

co - mo el de ma - ña - na San Pe - dro de

Dios a - ma - do di - a co - mo el de ma -

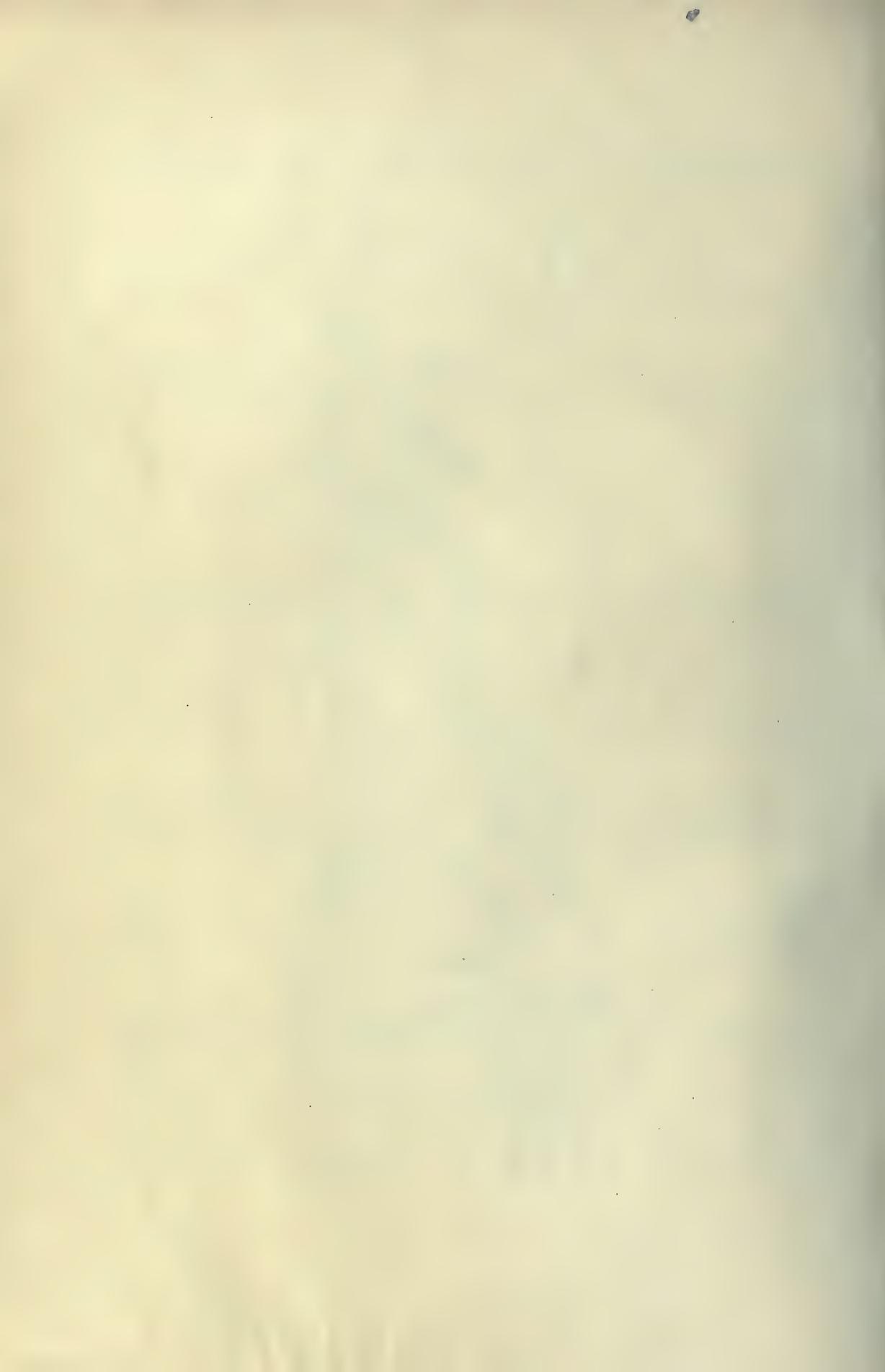
ña - na de Ro - ma pri - mer Vi - cá - rio

di - a co - mo el de ma ña - na



T. Campuzano
a la playa X Micho
D. A. G. G. G. G.

En la playa, por T. CAMPUZANO.





Là Danzà.



TIENE algo de salvaje; mezcla exótica de importaciones *de las Indias* (como si dijéramos), y del baile montañés.... sólo para hombres.

¡Aquellos trajes!.....

Hay que ver á la lucida comparsa en el momento más culminante de la fiesta popular, con aquella vestimenta de blanquísimo lino, y sobre ella las pinceladas de los vivos colores que despiden las cintas y los pañuelos rojos, azules ó amarillos, con que los mozos se engalanan, y el contraste, no exento de poesía, que aquel tono de luz y de color forma con las neblinas grises propias del país y con los verdes melancólicos de la campiña.

Brincan los muchachos de pura alegría, se despistojan las tiucas para no perder ripio de la danza; los hombres en traje de día de fiesta, el sombrero nuevo aplomado sobre el cogote, el nudoso acebo bajo el brazo, y la gruesa y pringosa colilla pegada al labio, contemplan con cómica seriedad el espectáculo; las mozas con sus mejores galas atisban la comparsa con brillantes

destellos en los ojos y ahogando en el alma *daque sospiro*; y entre el estampido de los cohetes, el voltear de las campanas, la algazara del pueblo y aquel ambiente especial de las fiestas montañesas, mezcla de heno, de aromas del campo, de ropa limpia que trasciende á membrillo..... y otros aromas que no son de ámbar precisamente, avanza la comparsa con grave seriedad, con inverosímiles contorsiones, con evoluciones sorprendentes, al acompasado *trran trran* de las castañuelas y marcando el ritmo que señalan el tamboril y el pito manejados por *artistas* competentes.

Pues no digamos nada cuando la gente atisba al *Zorromoco*, el payaso de la cuadrilla, que con la faz embadurnada, vestido con estrambótico traje de antigua levita y derrengado y florido sombrero de copa, fustiga á los suyos con la vejiga que oscila por los aires á merced de sus movimientos aparatosos.

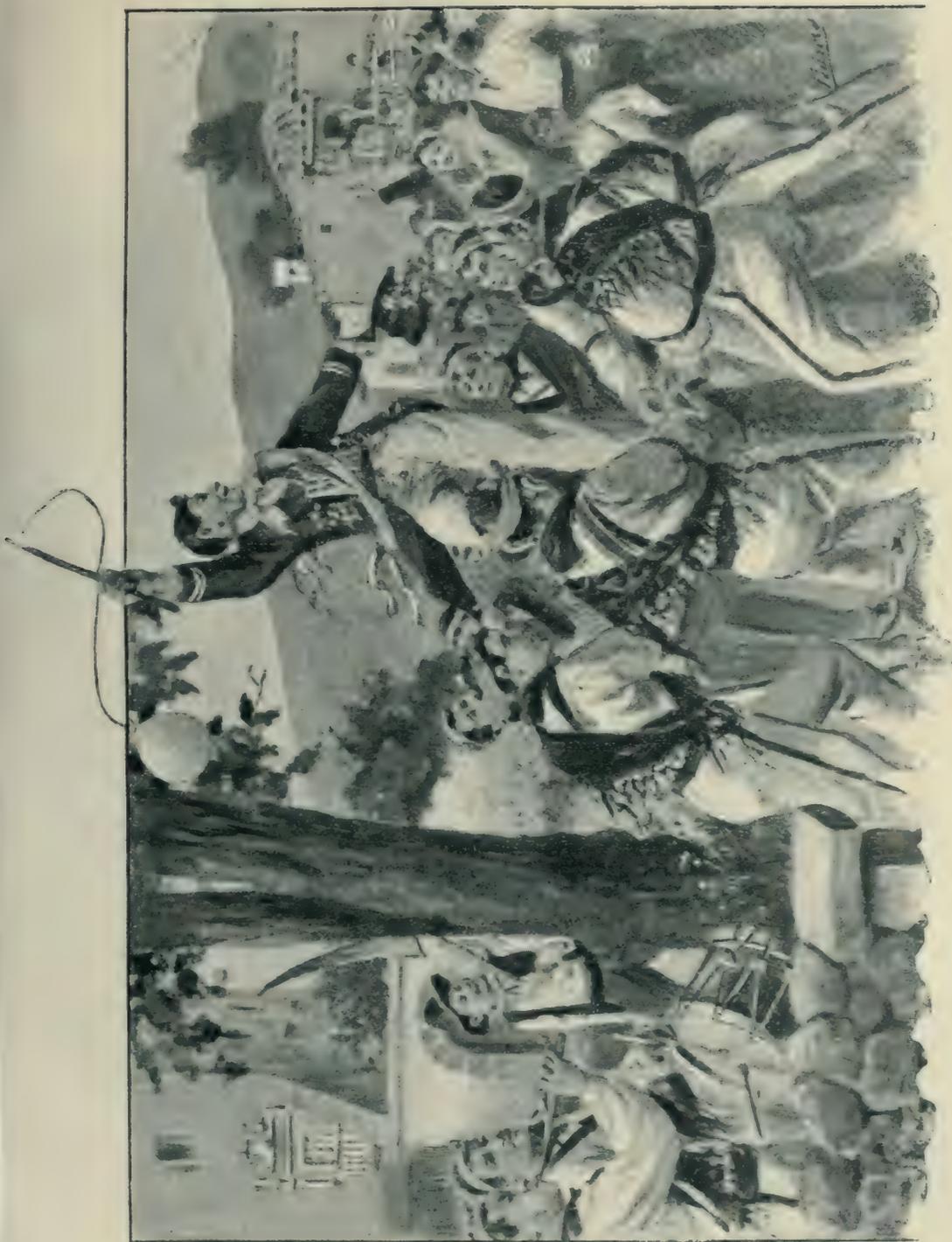
Entonces viene el reir de ganas con risotadas estentóreas y estrepitosos chillidos, y la algazara sube de punto cuando encaramado el hombre sobre los palillos entrelazados que á guisa de pavés sostienen entre todos los danzantes, lanza á los vientos el discurso improvisado, la bomba ingeniosa que le da entre los vecinos el dictado de *célebre* ó gracioso.

La danza de arcos es más vistosa; la de palillos más rítmica. Pero ambas son de gran efecto en las fiestas de los pueblos montañeses, y en algunos de ellos están organizadas las cuadrillas tan primorosamente, hay tal precisión en los movimientos y en las difíciles mudanzas, que el conjunto resulta por todo extremo pintoresco y de sorprendente visualidad.

En esta colección presentamos algunos *sones* de pito y tamboril á cuyo ritmo danzan las cuadrillas montañesas con grande regocijo del embobado vecindario.

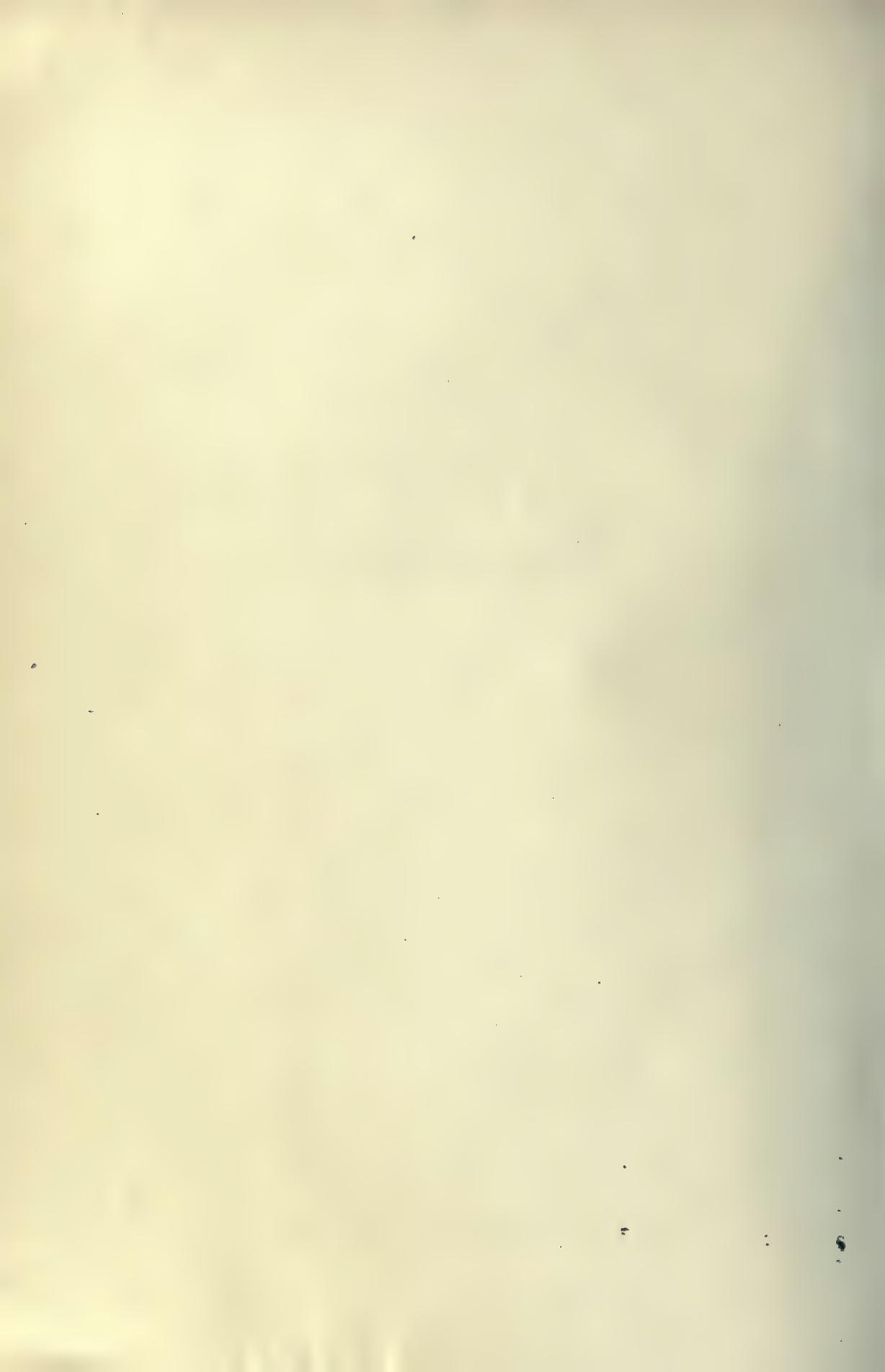
Joaquín de Santillana.





EL ZORROMOCO

Danka



Nº 1.

DANZA DE PALILLOS.

Allegro.

Pito

PIANO

TÁMBORIL

The musical score is arranged in three systems. The first system includes a grand staff for the Piano (treble and bass clefs) and a single staff for the Tamboril (treble clef). The Piano part is marked *mf* and begins with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The Tamboril part starts with a 6/8 time signature and a 7-measure rest. The second system continues the Piano and Tamboril parts. The third system shows the Piano part with a more complex harmonic texture, including chords and arpeggios, while the Tamboril part continues its rhythmic accompaniment. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

First system of a musical score. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff below. The music is in a key with one flat (B-flat). The grand staff features a melody in the treble clef with some notes marked with a '2' (second ending) and a bass line with eighth-note patterns. The single staff below has a simple eighth-note accompaniment.

Second system of the musical score, continuing the three-staff arrangement. The grand staff continues with the melody and bass line, while the single staff below maintains the eighth-note accompaniment.

Third system of the musical score, concluding the piece. It includes the same three-staff structure. The first ending is marked with a bracket and the number '1.'. The second ending is marked with a bracket and the text 'Para final'. The grand staff concludes with a final cadence, and the single staff below ends with a few final notes. The text 'D.C.' and 'a la %' is written in the grand staff area.

N^o 2.

Allegretto. DANZA DE ARCOS.

PIANO

TAMBORIL

The musical score is arranged in four systems. Each system contains three staves: a grand staff for the Piano (treble and bass clefs) and a single staff for the Tamboril (treble clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The first system includes a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *Allegretto*. The second system features a triplet of eighth notes in the piano's treble staff. The third system continues the piano's melodic line with a triplet. The fourth system concludes with another triplet in the piano's treble staff. The Tamboril part consists of a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes throughout the piece.

The first system of the musical score consists of three staves. The top two staves are for the piano, with a brace on the left. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The third staff at the bottom is for the tamboril, in treble clef. The music is in 2/4 time and features a mix of chords and single notes.

Para terminar

The second system continues the musical score. It includes a bracketed section labeled "Para terminar" (To finish). Within this section, there is a "D.C." (Da Capo) instruction with a double bar line and a "2da" (second ending) symbol. The piano part has a fermata over a chord. The tamboril part continues with its rhythmic pattern.

N^o 3. Allegro. **DANZA DE PALILLOS.**
Pito.

PIANO

The third system begins the piece "Danza de Palillos". It features a piano part with a dynamic marking of *f* (forte) and a tamboril part. The piano part is in treble clef and the tamboril part is in treble clef. The music is in 2/4 time and has a lively, rhythmic character.

The fourth system continues the "Danza de Palillos" piece. It shows the piano part with various rhythmic figures and the tamboril part with its characteristic accompaniment. The piano part is in treble clef and the tamboril part is in treble clef.

1.^a Ultima vez.

N.º 4. All.º mod.^{to} DANZA DE PALILLOS.

PIANO Pito. *mf*

TAMBORIL

1.^a 2.^a



VARIOS

BAJO el nombre de *Varios* se comprenden en esta sección ciertos cantos, de los que sólo en cada clase se publica uno. El título de cada cual nos dispensa de entrar en explicaciones; pero algo hemos de decir, aunque no todo lo que quisiéramos, y cabría perfectamente en obra de índole distinta de la de **CANTOS DE LA MONTAÑA**.

CANTO DEL DALLE

Ni tan fatigosa ni tan triste la operación de la siega, en los declives de nuestros altozanos ó en el fondo de nuestros diminutos valles, casi siempre refrescados por el viento, como en las inmensas llanuras castellanas, manchegas ó andaluzas, abrasadas por un sol que llamea, no se ve libre el segador montañés del sudor y del cansancio que producen el esfuerzo y la postura requeridos por su labor.

El montañés marinero, labrador, carretero..... canta de noche y

de día, cuando las penas le afligen y los pesares no le acompañan; y el montañés segador canta segando, y canta en el mes de la siega el «canto del dalle,» un canto que, dentro de su filiación montañesa, es típico, un canto que, abatidas las verdes olas de las praderías, olvidase en un rincón de la memoria hasta que la yerba gigante y en sazón le saca nuevamente de su escondrijo.

El «canto del dalle» que aquí se publica es hermoso, pero en el pentagrama pierde mucho de su hermosura natural, nativa, aunque el arte y la inspiración se junten para embellecerle ó sólo para «fotografiarle» tal cual es.

El canto montañés, bravío, casi salvaje, sin sumisión á reglas que no conoce, ni conociéndolas admitiría, como limitadoras de su libertad, huye de que le aprisionen en filigranas rítmicas que inventó la música de los cultos; y entre todos los cantos montañeses ninguno que se rebele más contra la ironía de la medida que el «canto del dalle», un canto, como el que va en esta colección, nacido para en sus notas alabar á Dios, que no abandona á los miserables; para bendecir al cielo, que amoroso hace germinar los prados; para alegrar la triste vida, fuente inagotable de arideces; para verter sobre la tierra, y que la lleve al confín la caliente ventolina, la música santa y hermosa del redentor trabajo, mientras el segador riega el suelo que va pisando y cumple el precepto divino: *in sudore vultus tui.....*

CANTO DE BODA

Es lebaniego, tiene indicios en la letra y en la música de notable antigüedad y arroja no poca luz, más con lo que deja suponer que con lo que dice, sobre las costumbres montañesas en asunto de bodas en siglos ya muy pasados. Es un canto semi-religioso, perfectamente en consonancia su música y su letra con el doble carácter de contrato y sacramento, — influencia profana y religiosa, — que distingue al matrimonio.

CANTO DE REYES

En algunos puntos de la Montaña aún se conserva la costumbre, que corre velocísima á desaparecer, de que los mozos se reúnan, como el último día de Febrero para las «marzas», la víspera de Reyes para pedir «aguinaldos». Lo mismo van en cuadrilla, lo mismo piden, lo mismo cantan y lo mismo celebran el fin con una comida, á que sue-

len ser invitadas las mozas. No hay entre Marzas y Reyes ó aguinaldos otra diferencia que la de tiempo.

A un canto de Reyes del valle de Iguña corresponde la música del que nos ocupamos. La letra es una relación de las horas aplicadas á la vida de Jesucristo, pero es tan bárbara y «dice» tan poco, que renunciamos á su copia.

Por estas estrofas se puede juzgar:

No hay tal andar como andar á las dos
veréis al hijo de Dios
derramó sangre por nós,
sangre divina derrama.

No hay tal andar como andar á las tres,
veréis á San Andrés
con sus hijos todos tres
pescadores por el mar.....

Se conservan otras músicas tan inexpresivas como la del canto aquí incluido y con señales también de remota antigüedad y letras diferentes.

En las relaciones de aguinaldos se pedían con claridad éstos, como en la estrofa

Desatad las bolsas,
dennos aguinaldo
con el rostro alegre
y franca la mano.

Y no faltaba el adular á los dueños de las casas en que los mozos se detenían, como sigue ó en forma parecida:

Tus hijas si tienes
serán tiempo andando
damas muy hermosas
y de lindo garbo.

Casarán con ellas
nobles hijodalgos,
harán altas torres,
de plata el tejado.....

CANTO DE "NEA"

Iguals ó de mucha semejanza los cantos con que las madres duermen á sus hijos, también son muy parecidos por su música en toda España; pero es de advertir que montañeses ó no, los que se publican en este volumen han adquirido carta de naturaleza en la Montaña, entre cuyos cantos indiscutibles pueden figurar con justicia por sus notas y sus cadencias, que no dan lugar á duda sobre el trabajo en ellos de la mujer montañesa á través de los días.

No podemos resistir á la tentación de publicar los siguientes ad-

mirables párrafos del insigne Amós de Escalante, en que trata de los cantos de la montañesa que arrulla el sueño de su tierno hijo:

En ninguna ocasión emplea la montañesa los bríos de su garganta y la delicadeza de su oído sutil como en la de arrullar el sueño de su hijo ó distraer sus llantos primeros. Su soberano instinto materno, olvidadas las alegres ó maliciosas coplas del corro y la romería, la recuerda y pone en sus labios, á tropiezos con la memoria, estancias sueltas de romances heroicos ó fantásticos, y con mayor frecuencia y más puntualidad relaciones populares de la vida y muerte del divino Jesús. Y así como en los dolores y afanes maternos son iguales la ciudad y el campo, señora y aldeana, así usan entrambas modos iguales para satisfacer á una obligación igual, á una ansia idéntica de su ternura. Yo no sé, del palacio timbrado en su fachada con prolijos cuarteles entre rapantes leones, y el pobre caserío, cuya gala mejor son los pabellones de pañojas colgadas del tallado alero, cuál enseñó á cuál el romance que sigue, y que bajo uno y otro techo suena, dicho con más ó menos aire, con mayor ó menor pulidez y para un mismo fin, el de entretener á un niño con la historia de una madre y de un hijo:

*La Virgen se está peinando
debajo de una palmera;
los peines eran de plata,
la cinta de primaveras.
Por allí pasó José;
la dice de esta manera:
—¿Cómo no canta la Virgen?
¿Cómo no canta la bella?
—¿Cómo quieres que yo cante,
solita y en tierra ajena,*

*si un hijo que yo tenía,
más blanco que una azucena,
me lo están crucificando
en una cruz de madera?
Si me lo queréis bajar,
bajádmelo enhorabuena;
os ayudará San Juan
y también la Magdalena,
y también Santa Isabel,
que es muy buena medianera.*

De una fuente única, la fe, son nacidos el arte que dicta estos romances y el arte que pinta los lienzos de Murillo. Esa musa sin forma ni nombre, que es el espíritu de una época, de un pueblo, de una raza, viste á la pura tradición evangélica formas familiares y sencillas, para que ni por tierna ni por ruda se excuse criatura humana de recibirla y comprenderla.



Varios

N.º 1.

CANTO DE BODA.

Metr. 108 = 

Ya te van a _____ po - ner

ORGANO

Lengüeteria interior

ni - ña el yu - go de la hu - mil - dad

re - ci - be - le _____ con ca - ri - ño pues

que fue tu _____ vo - lun - tad _____

N^o 2. Adagio. CANTO DEL DALLE.

La la la la la la la la

la la la la la la la _____

N^o 3. CANTO DE REYES.

Bue_nos *Reis* buenos *Reis* en el por_tal de Be_

len ha cen lumbrelas_pas_to_res pa ra ca_lentar al ni_ño quehana_

ci.do entre las flo_rés_____ nohaytalan darcomoandarála

u_ na ve_reis al ni_ño en la cu_na que na_ cio en la no che es_

cu_ ra en Be_ len en un por_ tal _____

N^o 4. Metr 66 = ♩ = CANCIONES DE "NEA"

CANTO

Duer me_ te ni_ño en la Cu na mi_ ra que vie_ me la

mo_ra ————— pre_gun tan do por las ca_sas don de es ta el ni ño que

llo_ra — ne_a ne_a ne_a rro

N.º 5.

Metr. 63 = $\frac{3}{4}$

CANTO

Duer_me mu_cho chi_co duer_me duer_me

te que a_ quies_toy yo Duerme yo duer_me

con los an_ge_li_tos y con la ma_dre de

Dios duerme Dios ne_a — ne_a — ne_a rro

N.º 6.

Muy Despacio.

Duer_me-te ni_ño que viene el co-co

y se lle_va á los ni_ños que duermen

po-co — ne_a ne_a ne_a rro —

Bailes.

Nº 1. "BAILE À LO BAJO."

Allegretto.

PIANO.

Pandereta.

The first system of music shows the piano accompaniment and pandereta part. The piano part is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'mf'. The pandereta part is written below the piano part, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

No sal - gas tan - to de ca - sa _____ No me se -

The second system of music shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The piano accompaniment is written in treble and bass clefs. The lyrics are 'No sal - gas tan - to de ca - sa _____ No me se -'. The piano part includes triplets and accents.

- as ca - lle - je - ra _____ que la cu - ba de *quen*

The third system of music shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The piano accompaniment is written in treble and bass clefs. The lyrics are '- as ca - lle - je - ra _____ que la cu - ba de *quen*'. The piano part includes triplets and accents.

vi - su no ne - se - ci - ta ban - de - ra

Musical score for the first system. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The piano accompaniment is in 2/4 time. Below the grand staff is a rhythmic pattern consisting of a series of eighth notes.

Musical score for the second system. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The piano accompaniment is in 2/4 time and features many triplet markings. Below the grand staff is a rhythmic pattern consisting of a series of eighth notes.

Allegretto.

N^o 2.

Al - em - pe - zar á can - tar

PIANO.

Pandereta.

Musical score for the third system. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The piano accompaniment is in 2/4 time. Below the grand staff is a rhythmic pattern consisting of a series of eighth notes.

lo pri - me - ro di - go vi - va ————— la Vi - lla

Musical score for the fourth system. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The piano accompaniment is in 2/4 time. Below the grand staff is a rhythmic pattern consisting of a series of eighth notes.

de Ca-be-zon _____ la flor de la

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in a treble clef, and the lower staff is a piano accompaniment in a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line begins with a series of chords in the first two measures, followed by a melodic line in the last two measures. The lyrics "de Ca-be-zon _____ la flor de la" are positioned above the vocal staff.

siem-pre vi-va _____

The second system of the musical score continues the two-staff format. The piano accompaniment maintains its eighth-note pattern. The vocal line features a melodic phrase in the first two measures, followed by a sustained chord in the last two measures. The lyrics "siem-pre vi-va _____" are positioned above the vocal staff. The word "Cres" is written in the right hand of the piano part in the fourth measure, indicating a crescendo.

The third system of the musical score continues the two-staff format. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is mostly obscured by the piano accompaniment. The lyrics "do" are written in the right hand of the piano part in the second measure, and "f" is written in the right hand in the third measure, indicating a fortissimo dynamic.

N.º 3.

M. M. 168 = ♩

PIANO.

Pandereta.

The piano introduction consists of four measures. The right hand plays a treble clef with a 3/8 time signature and a forte (f) dynamic. The left hand plays a bass clef with a 3/8 time signature and a forte (f) dynamic. A pandero (pandereta) part is shown below the piano part, consisting of a single line with a 3/8 time signature and a forte (f) dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

To - da la no - - che a la ve - la _____

The first vocal phrase is set in a key with one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It consists of four measures. The melody is written in a treble clef. The piano accompaniment is in a bass clef, with the left hand playing a rhythmic pattern of eighth notes and the right hand playing chords. A pandero part is shown below the piano part, consisting of a single line with a 3/8 time signature and a forte (f) dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

to - da la no - - che al ti - mon _____

The second vocal phrase is set in a key with one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It consists of four measures. The melody is written in a treble clef. The piano accompaniment is in a bass clef, with the left hand playing a rhythmic pattern of eighth notes and the right hand playing chords. A pandero part is shown below the piano part, consisting of a single line with a 3/8 time signature and a forte (f) dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

to - da la no - - che me tie - nes _____

The third vocal phrase is set in a key with one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It consists of four measures. The melody is written in a treble clef. The piano accompaniment is in a bass clef, with the left hand playing a rhythmic pattern of eighth notes and the right hand playing chords. A pandero part is shown below the piano part, consisting of a single line with a 3/8 time signature and a forte (f) dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

de codosen el bal - con _____

The first system of music features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A vocal line is written above the piano part, consisting of a single melodic phrase with a long horizontal line indicating a sustained note.

ma - rine.ro ¿Porque nohas ve-ni - - do ma - rine-ra

The second system continues the piano accompaniment and vocal line. The piano part maintains its rhythmic and harmonic structure. The vocal line consists of a series of chords and notes, with a double bar line and a repeat sign indicating a return to a previous section.

porque nohe po-di - do _____

The third system shows the piano accompaniment and vocal line. The piano part continues with its characteristic accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with a long horizontal line, similar to the first system.

The fourth system concludes the piano accompaniment and vocal line. The piano part ends with a final chord and a fermata. The vocal line also concludes with a final note and a fermata. A page number '3' is located at the bottom left of this system.

N^o 4.

Allegretto.

PIANO.

Pandereta.

The introduction consists of four measures. The piano accompaniment is in the right hand, starting with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/8 time signature. The bass line is in the left hand, starting with a bass clef and the same key signature and time signature. The pandereta part is shown below the piano accompaniment, consisting of a rhythmic pattern of eighth notes.

U - na pa - lo - mi - ta blan - ca ___ co - mo la nie - ve ___

The first vocal line is in the right hand of the piano accompaniment, starting with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/8 time signature. The piano accompaniment is in the left hand, starting with a bass clef and the same key signature and time signature. The pandereta part is shown below the piano accompaniment, consisting of a rhythmic pattern of eighth notes.

co - mo la nie - ve ___ á la o - ri - lli - ta del

The second vocal line is in the right hand of the piano accompaniment, starting with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/8 time signature. The piano accompaniment is in the left hand, starting with a bass clef and the same key signature and time signature. The pandereta part is shown below the piano accompaniment, consisting of a rhythmic pattern of eighth notes.

ri - o á ba - ñarse vie - ne á ba - ñar - se vie - ne

The third vocal line is in the right hand of the piano accompaniment, starting with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/8 time signature. The piano accompaniment is in the left hand, starting with a bass clef and the same key signature and time signature. The pandereta part is shown below the piano accompaniment, consisting of a rhythmic pattern of eighth notes.

Nº 5.

A . bre . la puer.ta del cuar . to ____

P I A N O.

Pandereta.

cierra la del ga - vi - ne - te ____ y mu - lle

bien los col - cho - nes ____ que te viene a ver Vi.

. cen. te vi . cen. te vi . cen. te por don de has an . da. do que

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains five measures of music, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The system concludes with a double bar line.

la tu mo . re. na por ti ha pre. gun . ta. do _____

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line, in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, spans five measures. The fourth measure includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment, in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, maintains the eighth-note bass line and chords. The system ends with a double bar line.

The third system of music shows the final part of the vocal line and piano accompaniment. The vocal line, in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, spans five measures, ending with a fermata. The piano accompaniment, in a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, continues with the eighth-note bass line and chords. The system concludes with a double bar line.

Nº 6.

Allegretto.

PIANO.

Pandereta.

3/8

The first system of music consists of a piano accompaniment and a pandereta part. The piano part is written in a treble and bass clef with a 3/8 time signature. The treble staff contains a series of chords, while the bass staff contains a melodic line with some slurs. The pandereta part is shown as a series of rhythmic patterns on a single line below the piano part.

Si quie-res que yo te quie-ra _____ has de ol - vi - dar

The second system of music shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat. The piano accompaniment is in a bass clef. The pandereta part continues below the piano part.

a quien a - mas _____ mi-ra que mi co - ra -

The third system of music shows the second vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef. The piano accompaniment is in a bass clef. The pandereta part continues below the piano part.

. z o n _____ n o l e e n . g a . u a s c o n p a . l a . b r a s _____

The first system of music consists of a piano accompaniment and a pandereta part. The piano part is written in a 3/8 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The pandereta part is a rhythmic accompaniment consisting of a series of eighth notes on a single pitch, with some notes beamed together in groups of three.

The second system continues the piano accompaniment and pandereta part. The piano part features more complex chordal textures in the treble staff, including some chords with a sharp sign (F#). The bass staff continues with a steady accompaniment. The pandereta part maintains its rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together in groups of three.

N^o 7. — M. M. 168 = ♩.

This section is divided into two parts. The upper part is labeled 'PIANO' and is written in a 3/8 time signature with a key signature of one flat. The piano part features a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff. The lower part is labeled 'Pandereta' and consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes on a single pitch, with some notes beamed together in groups of three.

Muy biente es ta lo a ma ri llu pe ru mejor

The first system of music features a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a steady eighth-note bass line and chords. The right hand of the piano part includes several triplet markings (indicated by a '3' below the notes).

el ro de te que con las hor qui llas que con

The second system continues the musical piece. The treble staff shows the continuation of the melody. The piano accompaniment in the bass clef maintains the eighth-note bass line. The right hand of the piano part continues with triplet markings.

los pen dien tes

The third system of music shows the melody in the treble staff. The piano accompaniment in the bass clef features a more active bass line with eighth notes. The right hand of the piano part includes several triplet markings.

The fourth system concludes the musical piece. The treble staff features a final melodic phrase. The piano accompaniment in the bass clef includes a final triplet. The right hand of the piano part also includes triplet markings.

N.º 8.

Allegretto.

Si me quie - res dar la muer - te _____

PIANO.

Pandereta.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It contains piano accompaniment with a forte (f) dynamic marking. The middle staff is a bass clef with the same key signature and time signature, also containing piano accompaniment. The bottom staff is a pandereta part, indicated by a bracket and the label 'Pandereta.', showing a rhythmic pattern of eighth notes.

cu - chi - llo te da - ré yo _____ a - fi - la -

The second system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It contains piano accompaniment with a forte (f) dynamic marking. The middle staff is a bass clef with the same key signature and time signature, also containing piano accompaniment. The bottom staff is a pandereta part, indicated by a bracket and the label 'Pandereta.', showing a rhythmic pattern of eighth notes.

- do con mi san - gre pa - ra que cor - te me -

The third system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It contains piano accompaniment. The middle staff is a bass clef with the same key signature and time signature, also containing piano accompaniment. The bottom staff is a pandereta part, indicated by a bracket and the label 'Pandereta.', showing a rhythmic pattern of eighth notes with triplets marked with a '3'.

. jor _____ a - fi - la - do con mi san.gre pa -

The first system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It contains a piano accompaniment with chords and melodic lines. The middle staff is a bass clef with a similar piano accompaniment. The bottom staff is a single-line bass line with a rhythmic pattern of eighth notes, including triplets marked with a '3' and a '7' indicating a seven-note sequence.

- - ra que cor - te me - jor _____

The second system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It contains a piano accompaniment with chords and melodic lines. The middle staff is a bass clef with a similar piano accompaniment. The bottom staff is a single-line bass line with a rhythmic pattern of eighth notes, including triplets marked with a '3' and a '7' indicating a seven-note sequence.

The third system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It contains a piano accompaniment with chords and melodic lines. The middle staff is a bass clef with a similar piano accompaniment. The bottom staff is a single-line bass line with a rhythmic pattern of eighth notes, including triplets marked with a '3' and a '7' indicating a seven-note sequence.

Nº 9.

M. M. 168 = 

PIANO.



Pandereta.

Lle - vas los za - pa - tos ro - tos y vas pi -



san - do la a - re - na - si tu aman - te no te



quie - re ven - te con - mi - go mo - re - na _____

The first system of music consists of three measures. The piano accompaniment is written in a grand staff with treble and bass clefs. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. The vocal line has a melodic line with some rests.

The second system of music consists of four measures. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The vocal line has a melodic line with some rests. The key signature and time signature remain the same as in the first system.

N^o 10.

Tiempo de Jota.

The musical score for 'Tiempo de Jota' consists of four measures. The piano accompaniment is written in a grand staff with treble and bass clefs. The pandereta part is written in a single staff with a treble clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. The pandereta part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Pito.

8

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth notes and rests, featuring accents (>) over several notes. The middle staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment of chords and single notes. The bottom staff is a separate line of music, likely for a second instrument, with a common time signature and a series of eighth notes.

8

The second system of music consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle staff continues the harmonic accompaniment. The bottom staff continues the second instrument's line.

8

The third system of music consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the harmonic accompaniment, with a circled chord in the second measure. The bottom staff continues the second instrument's line.

8

The fourth system of music consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the harmonic accompaniment. The bottom staff continues the second instrument's line.

8

8

Allegretto.

N.º 11.

A la puerta del mo-li-no
mi-ran-do á la mo-li-ne-ra

PIANO.

Pandereta.

hay un raton con un diente
co. mo sorbe el aguar diente

1^a

2^a

El pe.
la mo.

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

ral del mo. li - no no tie - ne pe - ras que se
li - ne - ra ni - ña la mo - li - ne - ra el pe.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with a consistent rhythmic accompaniment.

las ha comi - do la mo - li - ne - ra
ral del mo. li - no no tie - ne pe - ras

1^a

la mo.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand.

2^a

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

Allegretto.

Nº 12.

Va.lle . ci . to de Rui . lo . ba

PIANO.

Pandereta.

es es . tre . cho pe . ro lar . go

se . ño . ri .

tas no las hay

pe . ro hay mu . cha . chas de

gar . bo

Nº 13.

Allegretto.

PIANO.

Pandereta.

The first system of the score shows the piano accompaniment in the upper staves and the pandero rhythm in the lower staff. The piano part consists of chords and melodic lines in the right and left hands. The pandero part is a rhythmic accompaniment consisting of eighth-note triplets. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

Ai . re que ven-gu del ri . o

ai . re que del ri . o

The second system of the score shows the piano accompaniment. It continues with chords and melodic lines in the right and left hands, supporting the vocal melody. The pandero rhythm continues in the lower staff.

ven-gu ————— ai . re que ven-gu mo . ja - da

The third system of the score shows the piano accompaniment. It continues with chords and melodic lines in the right and left hands, supporting the vocal melody. The pandero rhythm continues in the lower staff.

ai . re que mo . ja . da ven - gu

The fourth system of the score shows the piano accompaniment. It concludes with chords and melodic lines in the right and left hands, supporting the vocal melody. The pandero rhythm continues in the lower staff.

N^o 14. Allegretto.

Di - cen que so - mos muy ni - ños
tus pa - dres cuando na - cie - ron

PIANO. *mf*

Pandereta.

va - ya u - na ra - zón de ^{1^a} pe - so
e - ran mu - chos pa - que ños que

co - mo te va con la plu - ma de la pa - va ver - di

N.º 15.

Allegretto.

Me lle- van quin- to mi ma- dre llo - ra
y yo le di - go que no me a- guar- de

PIANO.

Pandereta.

The first system of music features a piano accompaniment in 3/8 time with a key signature of one flat. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. Below the piano part is a pandereta part consisting of a single line of eighth notes.

la mi mo - re - na la de - jo so - la
que cuan - do giel - va ya se - rá tar - de

The second system continues the piano accompaniment and pandereta part. The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The pandereta part continues with eighth notes.

The third system concludes the piece. The piano accompaniment features a melodic line with a fermata over the final note. The pandereta part ends with a final eighth note.

Nº 16.

Allegretto.

PIANO.

Pandereta.

The first system of music features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with triplets and a 7-measure rest. The bass staff provides a harmonic accompaniment. Below the piano part is a pandereta part consisting of a single staff with a 3/8 time signature and a rhythmic pattern of eighth notes.

O - josque te vie - ron ir por e - sos ca - mi - nos

The second system continues the piano accompaniment and pandereta part. The vocal line is represented by a treble staff with block chords. The pandereta part continues with its rhythmic pattern.

rea - les cuando te ve - ran vol - ver

The third system continues the piano accompaniment and pandereta part. The vocal line is represented by a treble staff with block chords. The pandereta part continues with its rhythmic pattern.

para a - li - vio de mis ma - les pa - ra a - li - vio de mis

The fourth system continues the piano accompaniment and pandereta part. The vocal line is represented by a treble staff with block chords. The pandereta part continues with its rhythmic pattern.

ma - les

Musical score for the first system. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment and a single staff below for the pandereta. The piano part features a melody with triplets and chords. The pandereta part provides a rhythmic accompaniment with a 3/8 time signature.

N.º 17.

Musical score for the second system, labeled "PIANO" and "Pandereta". It features a grand staff for piano accompaniment and a pandereta staff. The piano part is marked "mf" and consists of a steady accompaniment of chords. The pandereta part has a 3/8 time signature and a rhythmic pattern.

Me ti - ras -

Musical score for the third system, continuing the piano accompaniment and pandereta part. The piano part continues with a steady accompaniment of chords. The pandereta part maintains its rhythmic pattern.

- tes un li - mon me dis - tes en el pe - chu -
en la ca - ra -

Musical score for the fourth system, continuing the piano accompaniment and pandereta part. The piano part continues with a steady accompaniment of chords. The pandereta part maintains its rhythmic pattern.

to - do lo vence el a - mor mi - ra lo que me has he - chu
 mo - re - na re - sa - la - da

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves. The music is in a major key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The piano part consists of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves. The music continues in the same key and time signature. The piano part includes triplets in the bass line and sustained chords in the treble line.

N.º 18. *Allegretto.*
 I - re - mos á bue - nos Ai - res

PIANO.

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves. The music is in a minor key with one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The piano part consists of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Pandereta.

Musical score for the pandereta part, showing a rhythmic pattern in 3/4 time.

a Se - vi - lla y Vi - na - roz si quie - res ve - nir i -

Musical score for the fourth system, featuring piano accompaniment with treble and bass staves. The music continues in the same key and time signature. The piano part consists of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

re - mos los dos

Musical score for the first system. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a pandereta part below. The piano accompaniment features chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The pandereta part is a single-line rhythm with triplets and a 7-measure rest.

N^o 19. Allegretto.

Vengo de

PIANO. *p*

Musical score for the second system. It includes piano accompaniment and a pandereta part. The piano part is marked *p* and features a rhythmic pattern in the left hand and chords in the right hand. The pandereta part is a single-line rhythm with a 3-measure rest.

la ro-me - ri - a
masqueuna pe - ra

de la ro - me - ri - a ^{1^a} ven - go
y e - sa me la voy co -

Musical score for the third system. It includes piano accompaniment and a pandereta part. The piano part features a triplet in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The pandereta part is a single-line rhythm with a 3-measure rest.

^{1^a} no traí-go | mien-do y e ^{2^a} sa me la voy

Musical score for the fourth system. It includes piano accompaniment and a pandereta part. The piano part features chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The pandereta part is a single-line rhythm with a 3-measure rest.

co miendo

Musical score for the first system, featuring a piano accompaniment with treble and bass staves and a guitar-like accompaniment below.

N^o 20.

Allegretto.

Has de ve-nir á bus-car-me a

PIANO.

Musical score for the second system, including piano accompaniment and pandereta accompaniment.

Pandereta.

-rras - tra - do por los sue - los has de ve -
 el co - ra - zon par - ti - do llo - ran - do

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment.

-nir á bus - car-me
 go - tas de san - gre

1^a Con 2^a

Musical score for the fourth system, including piano accompaniment and guitar-like accompaniment.

Piano accompaniment for the first system of music. The right hand features a melody with eighth notes and triplets. The left hand provides a bass line with quarter notes and triplets. The music is in 3/8 time and the key signature has one sharp (F#).

Piano accompaniment for the second system of music. The right hand continues the melody with a long note in the final measure. The left hand features a bass line with quarter notes and triplets. The music is in 3/8 time and the key signature has one sharp (F#).

N.º 21.

Allegretto.

Al em - pe - zar á can - tar _____ le di -

PIANO.

Piano accompaniment for the third system of music. The right hand features a melody with eighth notes and quarter notes. The left hand provides a bass line with quarter notes and eighth notes. The music is in 3/8 time and the key signature has one sharp (F#). The word "Pandereta." is written below the left hand.

Pandereta.

- go a mi voz que vue - le

Piano accompaniment for the fourth system of music. The right hand features a melody with eighth notes and quarter notes. The left hand provides a bass line with quarter notes and eighth notes. The music is in 3/8 time and the key signature has one sharp (F#).

que el co-ra-zon di-ver-ti - do siem - pre ha-ce la

Musical score for the first system, featuring a piano accompaniment with treble and bass staves and a vocal line below. The piano part consists of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The vocal line is written in a single staff below the piano part.

ca - ra a - le - gre

Musical score for the second system, continuing the piano accompaniment and vocal line. The piano part includes triplets in the left hand. The vocal line continues with a long note.

N.º 22. Allegretto.

A - lla va la des-pe - di - da

Musical score for the third system, including piano accompaniment, a 'Pandereta' part, and the vocal line. The piano part is marked 'PIANO.' and the 'Pandereta' part is marked with a '3' and a drumstick symbol. The vocal line continues with a long note.

y en la des - pe - dida un ra - mo y en el ra -

Musical score for the fourth system, continuing the piano accompaniment and vocal line. The piano part consists of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The vocal line continues with a long note.

mo un pa-pe - li - to mo - re - na del al - ma _____

Musical score for the first system. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The piano accompaniment is in the upper two staves, and a rhythmic line is in the lower staff. The music is in a minor key and 3/8 time.

yo me des - pi - do can - tan - do _____

Musical score for the second system. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The piano accompaniment is in the upper two staves, and a rhythmic line is in the lower staff. The music is in a minor key and 3/8 time.

N.º 23.

Tiempo de Jota.

Y tu ni - ña car - ce - le - ra _____

Musical score for the third system. It includes a grand staff for piano accompaniment (labeled "PIANO.") and a separate line for "Pandereta." The piano part is in a major key and 3/8 time. The pandereta part is a rhythmic line. The lyrics "Y tu ni - ña car - ce - le - ra" are written above the piano staff.

Si tu ca - sa fue - ra car - cel _____ y tu ni -

Musical score for the fourth system. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The piano accompaniment is in the upper two staves, and a rhythmic line is in the lower staff. The music is in a major key and 3/8 time.

na car - ce - le - ra

San Pe - dro me le ve el

Musical notation for the first system, including piano accompaniment and a vocal line with a triplet.

al - ma si de la car - cel sa - lie - ra u - vas

Musical notation for the second system, including piano accompaniment and a vocal line with triplets.

tie - ne u - vas tie - ne la pa - rra del cu - ra u - vas
tie - ne u - vas tie - ne la pa - rra del frai - le u - vas

Musical notation for the third system, including piano accompaniment and a vocal line.

tie - ne u - vas tie - ne pe - ro no ma - du - ras u - vas
tie - ne u - vas tie - ne y no se las da a na - die 1^o

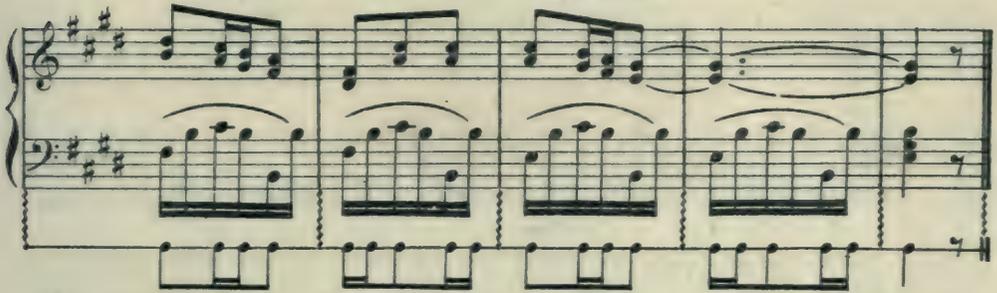
Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment and a vocal line.

que bo - ni - ta e - res que gua - pa que estas — pa - ra el

2^a



a - ño que vie - ne ya ve - ras ya verás —



N.º 24.

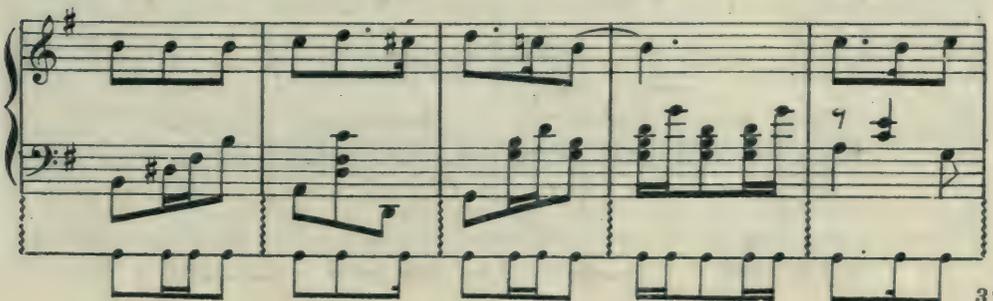
Allegretto.

PIANO.



Pandereta.

La pan - de - re - ta que to - co — la pan - de -



re-taque to-co me vi-no de Anda-lu-ci-a

The first system of music features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line consists of eighth and quarter notes. The piano accompaniment includes chords and a steady eighth-note bass line.

con cas-ca-be-les de pla-ta

The second system continues the musical piece. The vocal line and piano accompaniment maintain the same rhythmic and melodic patterns. A '7' is written above a chord in the piano part, indicating a seventh chord.

que me la mandó mi ti-a me vi-no de Anda-lu-

The third system of music shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a '7' above a chord, consistent with the previous system.

ci-a

The fourth system concludes the piece. The piano accompaniment features triplets in the bass line, indicated by the number '3' below the notes. The system ends with a double bar line and a final chord.

All.^o mod.^{to} BAILES A LO ALTO.

N.º 1.

A - no - chees - tu - ve en tu puer - ta
tu pa - ra te - ner a - mo - res

PIANO

f

VANDERETA

tres ve - ces pi - que el can - da - do a - rri ba
tie - nes el sue - ño pe - sa - do a - rri bay

mon - ta - ñe - sa sa - la - da
no te cai - gas al a - guar

N^o 2.

All^o mod^{to}

PIANO

Pito.

mf

TAMBORIL

N^o 3.

All^o mod^{to}

La ca_s a del se_ñor ca_ra nunca la vi como a_

PIANO

p

PANDERETA

ho - ra ven - ta na so - bre ven - ta - na y el cor - re - dor

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment and a single melodic line. The piano part consists of a grand staff with treble and bass clefs, and a single treble clef line below. The melody is written in a single treble clef line.

á la mo - da 1.^a da 2.^a

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment and a single melodic line. The piano part consists of a grand staff with treble and bass clefs, and a single treble clef line below. The melody is written in a single treble clef line.

All.^o mod.^o

N.^o 4.

Tie - ne la tabe - ne - ra sor - ti - ja de o - ro 1.^a tie -

PIANO

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment, a single melodic line, and a pandero part. The piano part consists of a grand staff with treble and bass clefs, and a single treble clef line below. The melody is written in a single treble clef line. The pandero part is written in a single treble clef line below the piano part. The piano part includes a dynamic marking of *f*.

PANDERETA

ro 2.^a y el a - guade la fuente lo pa - ga to - do

Musical score for the fourth system, featuring piano accompaniment and a single melodic line. The piano part consists of a grand staff with treble and bass clefs, and a single treble clef line below. The melody is written in a single treble clef line.

ay lo pa-ga to - do a co-ger el

The first system of music features a vocal line in the upper staff with lyrics 'ay lo pa-ga to - do a co-ger el'. The piano accompaniment is shown in two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

tre-bo-le el tre-bo-le el tre-bo-le á co-ger el

The second system of music features a vocal line in the upper staff with lyrics 'tre-bo-le el tre-bo-le el tre-bo-le á co-ger el'. The piano accompaniment is shown in two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

tre-bo-le la no-che de San Juan

The third system of music features a vocal line in the upper staff with lyrics 'tre-bo-le la no-che de San Juan'. The piano accompaniment is shown in two staves: the upper staff for the right hand and the lower staff for the left hand. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Nº 5. All^o. mod^{to}

This section contains two parts of music. The upper part is for the piano, labeled 'PIANO', and consists of two staves (right and left hand). It is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano part begins with a forte (f) dynamic. The lower part is for the pandero, labeled 'PANDERETA', and consists of a single staff. It is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

1.^a Porquenoten_go la ca - mi - sa co - si - da con hi_lo ne_
 2.^a e_a va ya que en el ri - o ja_bo.nan - do el ja_bonse

Musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line in the top staff (treble clef, key signature of one sharp), a piano accompaniment in the middle staff (grand staff), and a pandereta part in the bottom staff (treble clef). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The vocal line has two parts, 1.^a and 2.^a, with lyrics written below.

gro e a e a va_ya que
 de e a e a va ya

que

Musical score for the second system. It continues the piano accompaniment and pandereta parts from the first system. The vocal line has two endings, labeled 1.^a and 2.^a, with lyrics written below. The piano accompaniment includes some chords with first and second endings.

N.^o 6.

Metr 200 = ♩ =

La ta ra ra
 no la

Musical score for 'N.º 6'. It features a piano part and a pandereta part. The piano part is in 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to a forte (*f*) dynamic. The pandereta part is in 2/4 time and consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings and a repeat sign.

tie _ ne u _ na sa _ ya *verdi* pe _ ro
 po _ ne mas que cuan _ do 1^a *lue vi* la _ ta
ESTRIBILLO

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment and vocal line. The piano part consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef line below. The vocal line is on a single treble clef staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 6/8 time signature.

ra . ra si . la ra ra no la ta ra ra

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment and vocal line. The piano part consists of a grand staff and a single treble clef line below. The vocal line is on a single treble clef staff. The music continues in the same key and time signature.

mi _ a de mi co _ ra - zon

Musical score for the third system, featuring piano accompaniment and vocal line. The piano part consists of a grand staff and a single treble clef line below. The vocal line is on a single treble clef staff. The music concludes with a double bar line.

N.º 7. All.º mod.º

Musical score for the instrumental section, featuring Piano, Violin, and Pandereta. The piano part is on a grand staff. The violin part is on a single treble clef staff. The pandereta part is on a single treble clef staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 6/8 time signature.

N.º 8.

Ba _ yo _ ne _ ta _ ca _ la _ da pi _ de el Gober _ na _
 All.º mod.º lle _ van á los quin _ tos que pe _ nay quedo _

PIANO

PANDERETA

dor 1.^a se lor 2.^a si los lle - van que los lle -

This system contains the first two measures of the piece. The piano accompaniment is in the upper two staves, and the guitar part is in the lower staff. The lyrics are 'dor 1.^a se lor 2.^a si los lle - van que los lle -'.

ven que la guerradel mo - ro no es demuje - res

This system contains the next two measures. The piano accompaniment continues in the upper two staves, and the guitar part is in the lower staff. The lyrics are 'ven que la guerradel mo - ro no es demuje - res'.

quees de los hom - bres que en ella mue - ren

This system contains the final two measures of the piece. The piano accompaniment continues in the upper two staves, and the guitar part is in the lower staff. The lyrics are 'quees de los hom - bres que en ella mue - ren'.

N.º 9. Metr. 152 = ♩ = E - lla sees - tá di - vir - tien - do con flo - res

PIANO

PANDERETA

This section shows the piano accompaniment and pandero part for piece N.º 9. The piano part is in the upper two staves, marked with a forte (f) dynamic. The pandero part is in the lower staff, marked with a 2/4 time signature.

de_o - tro jar - din

y yo la lla_mo la

Musical score for the first system. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment and a single staff for pandereta. The piano part features chords and melodic lines, while the pandereta part has a rhythmic accompaniment.

lla_mo la lla_moyno quiere ve_nir

Musical score for the second system. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment and a single staff for pandereta. The piano part continues with chords and melodic lines, and the pandereta part maintains its rhythmic accompaniment.

A 1.º los ar_bo_les

2.º deu_na boi_na

N.º 10. Metr 200 = ♩ =

PIANO

PANDERETA

Musical score for the third system. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment and a single staff for pandereta. The piano part features chords and melodic lines, and the pandereta part has a rhythmic accompaniment.

al_tos les lleva el vien_to
ne_gra me e na mo_re yo

ya los e_na_mo_ra_dos
del ma_jo que la tra_e que

Musical score for the fourth system. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment and a single staff for pandereta. The piano part continues with chords and melodic lines, and the pandereta part maintains its rhythmic accompaniment.

el pen - sa mien - to que con el ai - re si que con el
de la boi - na , no que con el

The first system of music consists of three staves. The top two staves are for piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The bottom staff is for the vocal line, with lyrics written below it. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

ai re que no

The second system continues the music from the first system. It features piano accompaniment on the top two staves and a vocal line on the bottom staff. The vocal line includes two endings, labeled '1ª' and '2ª'. The key signature and time signature remain the same.

N.º 11.

LAS HABAS VERDES.

Met. 200 = ♩

The score for 'Las Habas Verdes' begins with a tempo marking of 'Met. 200 = ♩'. It features three staves: the top two for piano accompaniment (labeled 'PIANO') and the bottom for a pandereta (labeled 'PANDERETA'). The key signature has one flat and the time signature is 2/4.

Co - mo quier es que el sol sal - ga si le tie - nis en pri -

The vocal line for 'Las Habas Verdes' is shown on the bottom staff of the second system. It includes a triplet of notes marked with a '3' above it. The piano accompaniment is shown on the top two staves.

sio - nis has ta que tu te le - van - tis ya la

The first system of music consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

ven tana te a - só - mes que to melas a - lla; de me - las ha - bas
Estrillo. se las a tu her

The second system of music continues the vocal and piano parts. It features a repeat sign (double bar line with dots) in the vocal line, indicating a first ending. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern.

ver - dis que — to - ma - las a - lla da
ma - na que a — mi i gual se me da

The third system of music includes a triplet of eighth notes in the vocal line. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand. The system concludes with two first endings, labeled '1ª' and '2ª', which lead to different parts of the piece.

o - le! o - le! tum ba - vi - va Isa bel se gunda o - le! tum bay

The fourth system of music features a vocal line with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is marked 'ff' (fortissimo) and features a triplet of eighth notes in the right hand. The system concludes with a final triplet of eighth notes in the piano part.

da - le vi - va aquel que tu sa - bes

N.º 12.

A lo alto y a la ba - jo y a lo li - je - ro a

Metr. 200 = ♩ =

PIANO

PANDERETA

ro y al u - so demi tie - rra y al u - so demi tie - rra y al

u - so demi tie rra to co el pan - de - ro to co el pan - de -

ro to_co el pan_de - ro

Musical score for the first system. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment and a single staff for the pandereta. The piano part features chords and moving lines in both hands, with some notes beamed together. The pandereta part consists of a rhythmic pattern of eighth notes.

N^o 13.

Met. 168 = ♩ =

Que

PIANO

PANDERETA

Musical score for the second system. It includes piano and pandereta parts. The piano part is marked with a dynamic of *mf* and features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef. The pandereta part continues with its rhythmic pattern. The system is divided into four measures.

que res que te traiga si voy á Ma_drid si voy á Ma -

Musical score for the third system. It includes piano and pandereta parts. The piano part features chords and moving lines in both hands. The pandereta part continues with its rhythmic pattern. The system is divided into four measures.

drid si voy á Ma_drid no quie_ro queme trai gas no

Musical score for the fourth system. It includes piano and pandereta parts. The piano part features chords and moving lines in both hands. The pandereta part continues with its rhythmic pattern. The system is divided into four measures, with the last two measures containing triplets in the pandereta part.

quie-ro que me trai-gas no quie-ro que me trai - gas

Musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in bass clef, and a rhythmic accompaniment in treble clef. The piano accompaniment features a series of triplets. The vocal line has a melodic line with some grace notes and a fermata at the end of the phrase.

que me lle-ves si

Musical score for the second system. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in bass clef, and a rhythmic accompaniment in treble clef. The piano accompaniment features a series of triplets. The vocal line has a melodic line with a fermata at the end of the phrase.

N.º 14. Metr. 200-♩ =

Musical score for the third system. It consists of three staves: a piano accompaniment in bass clef, a pandero accompaniment in treble clef, and a vocal line in treble clef. The piano accompaniment is marked 'PIANO' and 'f'. The pandero accompaniment is marked 'PANDERETA' and '2/4'. The vocal line has a melodic line with a fermata at the end of the phrase.

Ya no te di-go na-da hasta entrar en el va - gon

Musical score for the fourth system. It consists of three staves: a piano accompaniment in bass clef, a pandero accompaniment in treble clef, and a vocal line in treble clef. The piano accompaniment features a series of chords. The pandero accompaniment features a series of rhythmic patterns. The vocal line has a melodic line with a fermata at the end of the phrase.

dan - do la vuel - ta al tren que me voy que me voy

Musical score for the first system. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment and a single treble clef staff for the vocal line. The piano part features chords and moving lines in both hands. The vocal line has a melody with some grace notes.

dan - do la vuel - ta al tren que me rin - de el sue -

Musical score for the second system. It consists of three staves: a grand staff for piano accompaniment and a single treble clef staff for the vocal line. The piano part continues with chords and moving lines. The vocal line continues the melody.

ño

Musical score for the third system. It consists of three staves: a grand staff for piano accompaniment and a single treble clef staff for the vocal line. The piano part features a more complex texture with chords and moving lines. The vocal line has a melody with some grace notes. The system ends with a double bar line and a *ff* dynamic marking.

N^o 15.

An 1^a da y di - le á tu ma - - dre

Metr = 152 = $\frac{2}{4}$ 2^a pa - ja - ri - tos can - - tan di

Musical score for N° 15. It consists of three staves: a grand staff for piano accompaniment, a single treble clef staff for the pandereta accompaniment, and a single treble clef staff for the vocal line. The piano part features chords and moving lines. The pandereta part has a simple rhythmic pattern. The vocal line has a melody with some grace notes. The system starts with a double bar line and a *P* dynamic marking.

que teempe - pe - le ai - re la lu na y el
vier - ten a mi a - mor

Musical score for the first system. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment and a single treble clef staff for the vocal line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The piano part features chords and moving lines in both hands. The vocal line has a melody with some grace notes and accents.

sol sa - le los le

Musical score for the second system. It features the same three-staff layout as the first system. The piano accompaniment continues with similar textures. The vocal line includes two endings: a first ending (1ª) and a second ending (2ª). The first ending leads back to an earlier part of the piece, while the second ending concludes the phrase.

N.º 16.

Metre = 152 = ♩ =

1ª Ar - bo - li - to te se -

2ª Con e - se me ne me -

Musical score for N.º 16. It features three staves: a grand staff for piano accompaniment, a single treble clef staff for pandero accompaniment, and a vocal line. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 2/4. The piano part includes triplets and other rhythmic patterns. The pandero part consists of a rhythmic pattern of eighth notes, also including triplets. The vocal line has lyrics in Spanish.

cas - te te - nien - do la fuente al pie _____
 ne - o que lle - va la bo - ti - ca - ria

Musical notation for the first system, including piano accompaniment and a pandereta part. The piano part consists of a grand staff with treble and bass clefs. The pandereta part is a single staff with a treble clef. The lyrics are positioned above the piano staff.

con el tron co la fir - me - za y en la
 pa - re - ce que va di - cien - do de los

Musical notation for the second system, including piano accompaniment and a pandereta part. The piano part consists of a grand staff with treble and bass clefs. The pandereta part is a single staff with a treble clef. The lyrics are positioned above the piano staff.

ra - mi ta el que - rer
 ca ños sa le el a - gua

Musical notation for the third system, including piano accompaniment and a pandereta part. The piano part consists of a grand staff with treble and bass clefs. The pandereta part is a single staff with a treble clef. The lyrics are positioned above the piano staff. The system is divided into two sections labeled 1ª and 2ª.

N.º 17.

All.º mod.º

Di -

PIANO

PANDERETA

Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment and a pandereta part. The piano part consists of a grand staff with treble and bass clefs. The pandereta part is a single staff with a treble clef. The lyrics are positioned above the piano staff. The system is divided into two sections labeled 1ª and 2ª.

cen que si te quie-ro pier-do la vi-da pier-

The first system of music features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a quarter note 'cen', a quarter note 'que', a quarter note 'si', a quarter note 'te', a quarter note 'quie-ro', a quarter note 'pier-do', a quarter note 'la', a quarter note 'vi-', a quarter note 'da', and a quarter note 'pier-'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

do la por mi gus-to va bien per-di-da
ta mi ma-dre en ca-sa vuelve por a-qui

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a quarter rest, followed by a quarter note 'do', a quarter note 'la', a quarter note 'por', a quarter note 'mi', a quarter note 'gus-to', a quarter note 'va', a quarter note 'bien', a quarter note 'per-', a quarter note 'di-', a quarter note 'da', a quarter note 'ta', a quarter note 'mi', a quarter note 'ma-dre', a quarter note 'en', a quarter note 'ca-sa', a quarter note 'vuelve', a quarter note 'por', a quarter note 'a-', and a quarter note 'qui'. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

ni-ña her-mo-sa da-me el

The third system of music shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a quarter rest, followed by a quarter note 'ni-', a quarter note 'ña', a quarter note 'her-', a quarter note 'mo-', a quarter note 'sa', a quarter note 'da-', and a quarter note 'me el'. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes.

si no es si

The fourth system of music concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a quarter rest, followed by a quarter note 'si', a quarter note 'no', a quarter note 'es', and a quarter note 'si'. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. A first ending bracket labeled '1ª' is placed over the first two measures of the system.

N.º 18. All.º mod.º

PIANO

mf

PAANDERETA

1.ª Si quie_res que te di_ga lo que me pa_
 2.ª En la ra_ma mas al_ta que tie_ne el ar

sa can_ta_ba la pa_lo_mi_ta en el
 bol de_ci_a pre_da a_do_ra_da tu has

mes de ma_yo
 de ser mi

1.ª

a-2.ª

N.º 19. All.º mod.º

PIANO

PANDERETA

Mi pen_sa_mien - to si piensas que entipen se
a la ri - be - ra quien fue_ra pa - ja_ri - to

mi pen_sa_mien - to mi a_mor se fue á la ri -
que te di - je - ra mi a_mor se fue

be ra - yo me voy con él

N.º 20.

All.^o mod.^t

Mi carbo - ne - ro ma -
con el car - bon y el cis

PIANO

PANDERETA

dre tie - ne u - na ma - ña
co ha - ce la ca ma va

ya u - na gra - cia va - ya un sa - le - ro que tie - ne ma

dre mi car - bo - ne - ro

N^o 21. Metr. 152 = ♩ =

PIANO

PANDERETA

Siem - pre vi vien las monta ñas y mo - rir en e - llas quie - ro

que co - rre el ai - remas pu - ro y es - - toy

mas cer - ca del cie - lo

ÍNDICE

TEXTO

	Págs.
<i>Dedicatoria</i>	vii
PRÓLOGO.....	ix
DOS CARTAS, de D. Tomás Bretón y D. Ruperto Chapí.....	xi
CRÓNICA ÍNTIMA DE LA FIESTA MONTAÑESA, por D. Leopoldo Pardo é Iruleta.....	1
NOTAS, por D. Delfín Fernández y González.....	13
LA PANDEBETA, poesía de D. Alfonso Ortiz de la Torre.....	17
POR LO QUE VALGA, por «Pedro Sánchez».....	19
LAS TONADAS MONTAÑESAS, por D. Eusebio Sierra.....	23
LA CANCIÓN DE LA MONTAÑA, poesía de D. Luis Barreda.....	27
LA MONTAÑESA, por D. Amós de Escalante.....	29
EL CANTAR DE LA ESPERANZA, por Don R. Sánchez Díaz.....	35
LA CANCIÓN DEL RÍO, por D. Fernando Segura.....	37
LA GUITARRA Y EL PANDECO, poesía de D. G. Aguirre.....	40
EL VIENTO DE LA MONTAÑA, por Don Jesús de Cospedal.....	43
EL IJUCÚ, por D. J. A. Galvarriato..	45
CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA MÚSICA MONTAÑESA, por D. Emilio Cortiguera ..	49
CANTOS RELIGIOSOS.....	65
LA VIRGEN EN LA MONTAÑA, por Doña Concha Espina de Serna.....	67
DE LAS MAEZAS, por D. D. Duque y Merino.....	69
PICAYOS.....	77
DANZA.....	81
VARIOS:	
Canto del dalle.....	85
Canto de boda.....	86
Canto de Reyes.....	86
Canto de «nea».....	87

MÚSICA

TONADAS DE RONDA Y CANTOS ROMEROS:	
No se va la paloma.....	1
Esta noche ha llovido.....	3
El pañuelo de mi niña.....	4
Retira...tira...te.....	5
Noche clara y estrellada.....	7
«Tío Juan».....	9
Desde su casa á la iglesia.....	10

	Págs.
Deja que ruede la bola.....	11
A tu puerta están cantando.....	12
A la entrada del pueblo.....	15
Las barandillas del puente.....	17
La Lola gasta pañales.....	18
No tengo miedo á la muerte.....	19
Las hijas de Simeón.....	20
Los ojos de mi morena.....	21
¡Qué bonitos son los coches!.....	24
Anda, zarrapastrona.....	24
Tus ojos y los míos.....	25
Cara de luna brillante.....	26
Debajo de tu ventana.....	27
Que Saturno está muy malo.....	28
Si tú te vas á la Habana.....	29
No llores, paloma mía.....	30
En el Norte hay una estrella....	31
Vivan las montañesitas.....	31
Dame la mano, paloma.....	32
Niña, si vas á la fuente.....	33
Vas contento porque llevas.....	34
Molinera, molinera.....	35
Toda la noche me tienes.....	37
Vengo de la mar salada.....	38
Porque me han dicho que tienes.	39
Soldadito de á caballo.....	40
Estrellita reluciente.....	41
Es tanto lo que te quiero.....	42
Al alto cielo subí.....	42
Aunque soy hija de un pobre....	43
Cómo quieres que tenga.....	44
Dicen que ha muerto un fran- chute.....	45
Al entrar en Sevilla.....	45
Virgen de la Barquera.....	46
Allá arriba en aquel alto.....	47
Estando en Misa mayor.....	48
Los ríos van á la mar.....	49
Si la nieve resbala.....	49
Pequeñita y con amores.....	50
Una noche muy oscura.....	53
Hay alegrías que matan.....	53
Acábate de casar.....	54
Yo no soy marinero.....	56
Por esa calle á la larga.....	57
En el río de la arena.....	58
El querer como te quiero.....	58
Ahí la tienes, báilala.....	59
Verdi, verdi está.....	60
Estoy acatarrada.....	61
A tomillo me huele.....	62
Como la sal en el agua.....	62
Carmelita, carmelita.....	63
Dime, artelerito, dime.....	64
Dorotea..	65

Págs.		Págs.	
A la entrada del pueblo.....	65	PICAYON:	
De la naranja la media.....	67	El señor predicador.....	1
El día que tú te cases.....	68	Válgame nuestra Señora.....	1
Ponti la gorra.....	68	No se celebra en España.....	2
La luna á la cabecera.....	69	DANZAS:	
¡Ay! qué ventana tan alta.....	71	De palillos.....	1, 4 y 5
Piensa el galán que le quiero.....	71	De arcos.....	3
Hace sol y no quema.....	72	VARIOS:	
María, si vas al monte.....	73	<i>Canto de boda</i>	1
El retrato de la Lola.....	74	<i>Canto del dalle</i>	2
Señor San Pedro.....	75	<i>Canto de Reyes</i>	2
La-la-la.....	75	<i>Canciones de «nea»</i>	2 y 3
Por entrar una noche en t'alcoba.....	75	BAILES: A lo bajo.	
La cadena del amor.....	76	No salgas tanto de casa.....	1
Querido dueño.....	79	Al empezar á cantar.....	2
Adiós, rosita y clavel.....	80	Toda la noche á la vela.....	4
Levántate, morenita.....	81	Una palomita blanca.....	6
Señor San Pedro, quiero.....	82	Abre la puerta del cuarto.....	7
Señor San Pedro, si el tu palu.....	82	Si quieres que yo te quiera.....	9
Válgame el señor San Pedru.....	83	Muy bien te está lo amarillo.....	10
Molo-molondrón.....	84	Si me quieres dar la muerte.....	12
No vaigas á los madriles.....	85	Llevas los zapatos rotos.....	13
Tengo de pelar el monti.....	86	<i>Baile con pito</i>	15
Yo no sé lo que me pasa.....	87	A la puerta del molino.....	17
Ya se van al servicio.....	88	Vallecito de Ruiloba.....	19
No me asusto de la mar.....	89	Aire, que vengo del río.....	20
Hasta que salió la luna.....	90	Dicen que somos muy niños.....	21
Que la lancha de Tolín.....	91	Me llevan quinto.....	22
Una tarde fresquita de Mayo.....	92	Ojos que te vieron ir.....	23
Dicen que te casas.....	93	Me tirastes un limón.....	24
Súbela, marinero.....	94	Iremos á Buenos Aires.....	25
Salta, niña, á mi barquia.....	95	Vengo de la romería.....	26
Sábado, sábado.....	96	Has de venir á buscarme.....	27
Arboles de la alameda.....	97	Al empezar á cantar.....	28
Ojos que te vieron ir.....	98	Allá va la despedida.....	29
Si quieres que yo me muera.....	98	Y tu niña carcelera.....	30
Fuiste á la feria y golviste.....	99	La pandereta que toco.....	32
Algún día por verte.....	100	A lo alto.	
CANCIONES RELIGIOSAS:		Anoche estuve en tu puerta.....	34
Virgen, divino sagrario.....	1	<i>Baile de pito</i>	35
Dios te salve, carmelita.....	2	La casa del señor Cura.....	35
Salve, Virgen bella.....	3	Tiene la tabernera.....	36
Apártense los señores.....	4	Porque no tengo.....	37
¡uestro escapulario.....	5	La tarara.....	38
Debajo de ese tu manto.....	6	<i>Baile de violín</i>	39
Estaba junto á la Cruz.....	6	Bayoneta calada.....	40
Salve, Sara hermosa.....	7	Ella se está divirtiendo.....	41
Poderoso Jesús.....	9	Los árboles altos.....	42
En Acuapendiente hallaste.....	10	Cómo quieres que el sol salga. (<i>Las</i>	
Letania.....	11	<i>habas verdes</i>).....	43
Anden ya los mocitos.....	12	A lo alto y á lo bajo.....	45
Villancico.....	13	Qué quieres que te traiga.....	46
MARZAS:		Ya no te digo nada.....	47
Marzo florido.....	1	Anda y dile á tu madre.....	48
Guárdame los Mandamientos.....	2	Arbolito te secaste.....	49
A los de esta casa.....	3	Dicen que si te quiero.....	50
Es descortesía.....	4	Si quieres que te diga.....	52
El primero es el bautismo.....	4	Mi pensamiento.....	53
A cantar las marzas.....	6	Mi carbonero, madre.....	54
Cuando por el Oriente.....	7	Siempre viví en la Montaña.....	55

*Esta obra se acabó de imprimir en Ma-
drid, en el establecimiento tipográ-
fico del Asilo de Huérfanos del
Sagrado Corazón de Jesús,
el día 25 de Julio
del año de 1901,
festividad del
Apóstol San-
tiago.*

ERRATAS

En la página 8, línea 47, donde dice Garrido debe decir Garnica; y donde dice Eguiluz debe decir Eguilior.

OBRA EN PREPARACIÓN

Cantos gallegos, armonizados por el maestro Rafael Calleja.

LS.C.

C9157c

145315

Author Calleja, Rafael

Title Cantos de la Montaña.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

