

CANCIONERO FOLKLÓRICO ESPAÑOL

Spanische Volkslieder y la música en los salones
rioplatenses en tiempos de la Independencia nacional

T. A. Mauthgote, 59
F. O.

*Sammlung
von Lehrs und dreissig Spanischen
Volksliedern*



Edición facsimilar



Cancionero Folklórico Español
Spanische Volkslieder

Edición facsimilar

Cancionero Folklórico Español
Spanische Volkslieder

Edición facsimilar



Foulché-Delbosc, Raymond

Cancionero folklórico español = Spanische Volkslieder : edición facsimilar / Foulché Delbosc ; con prólogo de Laura Rosato y Germán Álvarez. - 1a ed. - Buenos Aires : Biblioteca Nacional ; Buenos Aires, 2013.
192 p. ; 23 x 17 cm.

ISBN 978-987-1741-61-8

1. Cancionero. I. Rosato, Laura, prolog. II. Germán Álvarez, prolog. III. Título
CDD 782.42

COLECCIÓN CUADERNOS DE MÚSICA
Biblioteca Nacional

Dirección: Horacio González

Subdirección: Elsa Barber

Dirección de Administración: Roberto Arno

Dirección de Cultura: Ezequiel Grimson

Dirección Técnica Bibliotecológica: Elsa Rapetti

Dirección Museo del libro y de la lengua: María Pia López

Coordinación Área de Publicaciones: Sebastián Scolnik

Área de Publicaciones: Yasmín Fardjome, María Rita Fernández, Ignacio Gago, Alejandro Truant, Griselda Ibarra, Gabriela Mocca, Horacio Nieva,
Juana Orquin

Diseño Editorial y Restauración Digital: Alejandro Truant

Digitalización: Juan Pablo Canala

Corrección: Laura Romero

Cuidado de la edición: Mariana Rosas

Agradecimiento: Área de Microfilmación de la Biblioteca Nacional, María Etchepareborda y al equipo del Tesoro de la Biblioteca Nacional

Contacto: ediciones.bn@gmail.com

© 2013, Biblioteca Nacional | Agüero 2502 (C1425EID) | Ciudad Autónoma de Buenos Aires | www.bn.gov.ar

ISBN: 978-987-1741-61-8

IMPRESO EN ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Índice

Tonadillas de plazas, trastiendas y hogares de la ciudad indiana Horacio González	9
Preliminares para la edición de un manuscrito de la Colección Foulché-Delbosc Germán Álvarez y Laura Rosato	11
El manuscrito <i>Spanische Volkslieder</i> , su contenido musical, concordancias e implicancias en la historia musical latinoamericana Gabriel Schebor	15
Cancionero Folklórico Español <i>Spanische Volkslieder</i>	31

Tonadillas de plazas, trastiendas y hogares de la ciudad indiana

La presencia de los manuscritos de la colección Foulché-Delbosc en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, responden a una cierta intriga cultural, diplomática y política que bien podría figurar en alguna novela de Joseph Conrad. Quizás no hubo agentes secretos, visionarios mercaderes, espías sometidos al dicitario de alguna embajada lejana, o viejos anarquistas tentados por su conciencia desdichada de servir a varios poderes a la vez. Lo que estaba en subasta no era la fachada erudita de alguna lánguida e incauta operación que estuviera “bajo los ojos de Occidente”, pero el remate de estos papeles de coleccionista, famosamente valiosos, movieron el oscuro interés de ávidos anticuarios, de excedidos bibliófilos y de conspiradores de alta escuela que exquisitamente resumen los poderes del mundo en un manojo mágico de cartapacios medievales, dudosamente ilegibles, con sus letras a veces indescifrables yacentes a la espera del coleccionista que los interprete como claves esotéricas de un mundo desaparecido. El sabor de las trastiendas de esos expertos, tan evocativos del Cartaphilus borgeano, señala con consideración y respeto el mundo de los alquimistas, de los teólogos en suave desvarío y de los avisados nigromantes.

Pasando por itinerarios muy parecidos a este se produjo la compra y llegada a Buenos Aires de estos manuscritos musicales que había atesorado entre otras tantas cosas, el coleccionista francés Foulché-Delbosc, durante muchos años director de la *Revue Hispanique*, delicada y extraña persona novelesca nacida en Toulouse, y durante demasiado tiempo regente de una interpretación del español que sin duda estaba basada en el amor a las letras emanadas de antiguas reyecías y dinastías de amanuenses, clérigos, geómetras, ópticos y juglares de trastienda. Era a la vez los gramáticos y maravillosos ujieres de la lengua castellana, cuando ya irrumpía como un cuerpo laborioso que se abría desde las fisuras visibles de la señera unidad del latín. Un sabor de fino reaccionarismo cultural era necesario para atender a tales vocaciones coleccionistas, finuras de criptógrafo y extraño amor por la cultura hispánica que por alguna razón que desconocemos, a Foulché le era más dadivosa que la otra lengua romance, el francés, a la que pertenecía.

Literatos de moda en su época, como Juan Valera, desdeñaron cautelosamente los oficios de este sabio cuya memoria se ha desvanecido luego de su muerte en los años treinta. Pero su patrimonio disperso –en su mayor parte hoy situado en el Tesoro de la Biblioteca Nacional–, es su secreto caudal que en acto de esparcirse se asemeja a ciertos acordes musicales.

Lo que se disemina como una anotación musical ahora debe ser sostenido por una sonoridad que ya no es la de esta época. Es así que gracias a que esos géneros musicales –boleros, tiranas, tonadillas cortesanas– se conservan en primitivas anotaciones, pueden escucharse en las grabaciones hechas por la Biblioteca Nacional –gracias a Gabriel Schebor– como si estuviéramos en los precarios teatros de las impalpables colonias españolas del siglo XVIII. El conjunto de manuscritos tiene título alemán –*Spanische Volkslieder*–, indicio de por cuántas manos han pasado estos musicales papiros. Y su nombre nos hace temblar un poco al escuchar que tales sonoridades antiguas se mencionan en un idioma que bruscamente pone en atemporales tiempos presentes a estas bellas canciones populares españolas.

Horacio González
Director de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Preliminares para la edición de un manuscrito de la Colección Foulché-Delbosc

Tarde o temprano, quien observa el conjunto caprichoso y ecléctico que guardan los depósitos de esta Biblioteca, se pregunta: ¿cómo llegaron estos libros aquí? Es fácil imaginar la procedencia de los que fueron compuestos en nuestro territorio (aunque más de una vez su derrotero puede sorprendernos), pero, cuanto más lejano el lugar y el momento en que el libro fue creado, más improbable resulta —y por tanto más maravillosa— su serena presencia en el estante.

Inquirir la genealogía de un libro es, de alguna manera, revivir las distintas instancias que lo trajeron a nosotros. Reconstruir el periodo histórico en que el libro se integró al patrimonio público, identificar a sus antiguos poseedores, conocer el contexto de su producción, resucitar nombres de impresores, reyes, dibujantes, autores, funcionarios, viudas y herederos para terminar inscribiendo, finalmente, nuestro nombre y nuestro tiempo a la cadena de acontecimientos que le pueden suceder a un libro.

El ejemplar que hoy edita la Biblioteca Nacional integra la colección Foulché-Delbosc, un valioso conjunto de manuscritos, incunables e impresos raros adquiridos en subasta hacia 1936, en el marco de un proceso sistemático de adquisición patrimonial iniciado por el entonces director Gustavo Martínez Zuviría; una política orientada a acrecentar y modernizar los fondos de la Biblioteca y restablecer su lugar entre los principales acervos documentales del continente Sudamericano.

El nombre de la colección hace referencia directa a su antiguo propietario, el hispanista y estudioso francés Raymond Foulché-Delbosc, fundador de la célebre *Revue hispanique*, dedicada a la edición y crítica de textos clásicos españoles. Los libros que, con objeto científico y obsesión bibliófila, reunió a lo largo de su vida fueron dados a subasta por su viuda, Isabel Jones, pocos años después de su muerte.

La noticia de la venta de esta colección interesó desde un primer momento a la Biblioteca Nacional y activó una cadena de gestiones diplomáticas y negociaciones que tuvieron al director de la Biblioteca y a Tomás Le Breton, embajador argentino en Francia, como principales protagonistas.¹

1. En sus memorias, *Cinco años de París: 1935-1939* (Buenos Aires, Emecé, 1948), Jorge Max Rhode recuerda haber colaborado en la compra de esta colección.

La intención inicial de esta Institución habría sido, si los recursos monetarios y la oportunidad lo hubieran permitido, adquirir la totalidad de la biblioteca. La valuación estimada del conjunto, según los especialistas, ascendía a la suma de 400.000 francos. Una oferta cercana a esa suma, sin duda, propiciaría una venta privada de la biblioteca en forma directa, sin pasar por subasta.

El Estado nacional erogó la suma de \$50.000 m/n, el equivalente a 346.916 francos al cambio del momento, en un esfuerzo por hacerse de la valiosa documentación. Denegada la oferta por considerarla escasa, la opción fue, sin más remedio, pujar en remate por las piezas que se consideraran más importantes.

La subasta tuvo lugar entre los días 12 y 17 de octubre de 1936 en el Hotel Drouot de París, bajo la asistencia del experto Georges Andrieux, quien examinó el material y colaboró en la confección del correspondiente catálogo de venta.²

La Biblioteca Nacional adquirió 1281 piezas de un total de 1610 puestas a la venta. Su principal oponente fue la firma Maggs Brothers, especializada en la compra y venta de manuscritos e impresos raros, que actuó como representante de coleccionistas particulares y bibliotecas europeas y norteamericanas y que, luego de la compra, ofreció, en reemplazo, una serie de piezas similares a aquellas que la Biblioteca no había podido adquirir.

Si bien la Biblioteca pudo hacerse de un conjunto importante de obras que representaban un acervo inédito para una institución pública del país, no se trataba de ningún modo de la colección completa que reunió a lo largo de su vida Raymond Foulché-Delbosc. Esa biblioteca, referida por sus pares como “grandiosa”³, se extendía mucho más allá de los 1610 volúmenes que se ofrecían en subasta. En realidad, estos eran sólo el primer conjunto de lotes –posiblemente los más importantes–; más tarde se prosiguió, en las semanas y meses posteriores, con la venta en remate del resto del fondo.⁴

Por las 1281 piezas compradas, entre libros, incunables y manuscritos, se pagó la suma total de 283.631 francos. Si se tiene en cuenta que por ese dinero se compró el 80% de lo expuesto en el catálogo, valuado en 400.000 francos, se puede colegir que la transacción fue, más allá de haber perdido algunos lotes menores, ventajosa para la Biblioteca Nacional.

El detalle de la compra puede estimarse aproximadamente por el avalúo que informó el *connoisseur* Andrieux, a pedido de Le Breton, días antes de iniciarse el remate. La Biblioteca pagó entre 1000 y 4000 francos por cada uno de los manuscritos adquiridos.⁵

2. *Catalogue de la Bibliothèque Hispanique de M. R. Foulché Delbosc: livres-manuscrits*, Matenne, Imprimerie Floch, 1936. En la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional se encuentra un ejemplar de dicho catálogo donde se indican las piezas compradas y depositadas en esa sala. Según algunas referencias, existe otro ejemplar guardado en la Universidad de Toronto, en el cual se encuentran anotados por la viuda de Foulché los nombres de los compradores de cada ítem.

3. *Raymond Foulché-Delbosc by Alexander Haggerty Krappe*, Nueva York, 1930.

4. Carta de Maggs Brothers a Gustavo Martínez Zuviría del 21 de octubre de 1936. Archivo Institucional Histórico, Biblioteca Nacional.

5. Carta de Tomás Le Breton a Gustavo Martínez Zuviría, París, 23 de septiembre de 1936. Archivo Institucional Histórico, Biblioteca Nacional.

Que las condiciones de venta resultaran tan favorables a un reservorio público de estas latitudes dependió, casi exclusivamente, del contexto político y económico que atravesaba Europa, y en especial España, lógico principal interesado en este tipo de material. La ausencia de bibliófilos españoles, incluyendo el Estado español, puso a la Argentina y a los coleccionistas de América del Norte como únicos competidores en la puja.

La memoria de la Biblioteca Nacional correspondiente al año 1936, elevada al Ministerio de Instrucción Pública, menciona el ingreso al patrimonio nacional de los volúmenes pertenecientes a la colección Foulché-Delbosc, entre otras incorporaciones de material realizadas durante ese año. Una noticia similar apareció también en el primer tomo de la *Revista de la Biblioteca Nacional* de 1937.⁶

La colección fue, por sus características especiales, ingresada a la Sala de Reservados –hoy Sala del Tesoro–, sus ejemplares fueron catalogados e identificados con un número correlativo proseguido de las iniciales F. D. en obvia referencia a Foulché-Delbosc.

A pesar de la correcta difusión de su existencia y de haber seguido los protocolos bibliotecológicos, la colección no logró atraer a la comunidad investigadora. Podemos hallar la explicación de este fenómeno en la opinión que, a modo de advertencia, Tomás Le Breton le hizo a Martínez Zuviría en los preliminares de la subasta.

El diplomático, viejo militante y fundador de la Unión Cívica de la Juventud y de la rama de la Unión Cívica Radical Antipersonalista, activo participante de las revoluciones de 1890 y 1905, se permitió poner en duda la importancia de la adquisición de la colección Foulché-Delbosc para la biblioteca principal de la Nación, sugiriendo al Director que su acervo sería más aprovechable en una institución universitaria. Además, destacaba que la función de la Biblioteca Nacional era disponer de material que hiciera a la historia y origen de la patria, y “en lo moderno, la última palabra de la ciencia y de las artes aplicadas, para ayudar al progreso económico y técnico del país”.⁷

Tal vez los argumentos de Le Breton sirvieran para explicar el escaso interés de nuestros investigadores, sin embargo, no alcanzan para justificar el “olvido” europeo de una de las bibliotecas especializadas más importantes del viejo mundo. El periodo convulsionado iniciado por la Guerra Civil Española que preparó el entorno para el conflicto bélico mundial, fue seguramente, un atenuante a la distracción que permitió que perdieran, durante sesenta años, el paradero de la colección Foulché-Delbosc.

En 1996, y como parte de un proyecto de colaboración entre España y Argentina, un equipo de especialistas de ambos países inició la catalogación de una parte de esta valiosa colección. El resultado de ese trabajo, puesto a disposición de los estudiosos a

6. *La Biblioteca Nacional en 1936: memoria elevada al Excmo. Señor Ministro de Justicia e Instrucción Pública Dr. D. Jorge de la Torre*, Buenos Aires, Imprenta de la Biblioteca Nacional, 1937.

“La Biblioteca Nacional durante el quinquenio 1932-1936”, *Revista de la Biblioteca Nacional* T. 1 (enero-marzo 1937).

7. Carta fechada, París, 1 de octubre de 1936. Archivo Institucional Histórico, Biblioteca Nacional.

través de medios electrónicos,⁸ despertó finalmente el interés sobre este conjunto que incluye un importante número de manuscritos medievales, impresos raros de los que se registran pocos o un solo ejemplar, varias y valiosas ediciones de *La Celestina* y el incunable *Historia Baetica*, de 1493, que posee la particularidad de presentar la primera pieza de música secular impresa, la *frottola* de nombre *Viva el Gran Re don Fernando*.⁹ Al mismo género, al de la música escrita, pertenece la obra que presenta esta edición, el manuscrito del siglo XIX *Sammlung von Sechs und dreissig spanischen Volkslieden*. Las partituras producen, en el lector no iniciado, el extrañamiento de un lenguaje ignorado, el misterio de un álgebra desconocida. El trabajo que presenta hoy la Biblioteca Nacional es un intento por desentrañar este misterio, por devolver al signo su valor original. Trayendo un sonido de la denominada época de la “representación”, donde la música estaba puesta en manos de especialistas y cumplía un rol social, al de la “repetición”, signada por la circulación en masa de material fonográfico.¹⁰

Esta edición facsimilar recrea el enigma del dibujo de la música, y trae hasta nosotros el antiguo sonido que habitó, silencioso hasta hoy, en el manuscrito.

Germán Álvarez
Laura Rosato

8. *Biblioteca Nacional de la República Argentina: colección Foulché-Delbosc: proyecto de cooperación bilateral entre España y la República Argentina*, 1998. MARCOS MARÍN, Francisco A.; OLIVETTO, Georgina; ZUMÁRRAGA, Verónica y ASKINS, Arthur L-F. Disponible en <<http://www.lllf.uam.es/~fmarcos/informes/BNArgentina/BN.htm>>

9. MASSA, Pablo, *La música de un incunable de la colección Foulché-Delbosc*, 2001. Disponible en <<http://www.lllf.uam.es/~fmarcos/informes/BNArgentina/catalogo/MusicaIncunableVerardiFD.pdf>>

10. Seguimos las categorías de Jacques Attali, citadas en el ensayo “Psicodelia digital, sampleo y paisaje sonoro”, en *Después del Rock, psicodelia, post punk, electrónica y otras revoluciones inconclusas* (Simon Reynolds, 2010).

El manuscrito *Spanische Volkslieder*, su contenido musical, concordancias e implicancias en la historia musical latinoamericana

La realización de este artículo y la investigación que lo precede no hubieran sido posibles sin la colaboración personal y la bibliografía facilitada generosamente por Brian Jeffery, a quien debo mi más profunda gratitud.

Introducción

La publicación del manuscrito *Spanische Volkslieder* constituye un aporte considerable al conocimiento de un repertorio que pone en cuestión los límites de por sí arbitrarios que dividen la “música erudita” de la “música popular”. Todo un campo de producciones artísticas que abrevaron en tradiciones populares pero se desarrollaron a través de lenguajes más estilizados y por manos de compositores profesionales –casi una centuria antes del “nacionalismo musical”– se ve reflejado en las canciones contenidas en nuestro manuscrito. Es cierto que este sincretismo no era nuevo para la cultura hispánica de inicios del siglo XIX, fecha en que puede datarse el contenido de *Spanische Volkslieder*. Pero probablemente para el lector –melómano o músico del presente– sea bastante complejo encontrar una topología conceptual que permita dimensionar a este fenómeno sin someterlo a alguna escala de valores en la que resulte desplazado a un lugar de subalternidad en relación a las “grandes creaciones” de la “música universal” (que generalmente son alemanas...).

Resulta difícil evadirse de la intuición de que el período comprendido entre 1760 y 1850 estuvo dominado por la música germánica y la ópera italiana. Ampliando un poco los límites hacia atrás, parece evidente para un sentido común construido, que el período que hoy denominamos Barroco se ha caracterizado por una pugna entre un estilo italiano –inaugurado con una explosión de creatividad e inventiva puesta al servicio de la revolución de los *affetti* por la Camerata Florentina y Claudio Monteverdi, y culminado con la solidez y armoniosidad del estilo de Arcangelo Corelli–, un estilo francés –en el que la danza

ocupa un rol central, a partir de la predilección de Luis XIV por ese género y el talento de un Lully para definir los rasgos del estilo— y una suerte de síntesis entre ambos estilos, bajo el rótulo de “alto barroco alemán”, signado por el genio de figuras como G. F. Händel o J. S. Bach.

Hasta aquí, una intuición modelada por el discurso de la historiografía musical “consagrada”, reiterado con religioso fervor por críticos musicales, historiadores —en los que el sesgo germanófilo se ha naturalizado—, educadores musicales, pedagogos, teóricos, programadores de ciclos de conciertos, y todo el *establishment* que ha definido las reglas de lo que es bueno o valioso en el arte musical.

Es tiempo de revisar esas certezas. Entre otros motivos, porque ellas, que han iluminado una porción importantísima de la creación de la modernidad, han invisibilizado una vasta área en la que el arte musical también se desarrolló, con sujetos distintos, personalidades y voces tan diversas como valiosas. Y en la cultura —siguiendo a Ferdinand de Saussure y Roland Barthes—, el valor está en la diferencia.

Las voces de esos otros invisibilizados, generalmente han sido sometidas a un proceso de doble exclusión: primero se suprimió efectivamente al sujeto portador de esa voz y luego se la estigmatizó. Este proceso se vivió tanto en la postergación del estilo barroco español luego del ascenso de la casa Borbón (con Felipe V al trono de España en el año 1700), como con el silenciamiento de la voz del arte poético-musical y de la guitarra de los gauchos en la literatura y musicografía rioplatense del siglo XIX¹, por dar dos ejemplos pertinentes a esta edición.

En primer término, la rica tradición que combinó la literatura de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Sor Juana Inés de la Cruz con formas musicales y danzas de raigambre semipopular (la *jácara*, la *folía*, el *canario*, la *paradeta*, el *paracumbé*, etcétera) fue postergada por la pujanza cosmopolita impulsada por la casa Borbón a través de la deliberada sustitución de los géneros, estilos e instrumentos propios de la tradición española por aquellos venidos de la influencia italiana y francesa. La contratación de músicos italianos y bailarines franceses por los Borbones incluyó una prolongada residencia con un cargo jerárquico para el famoso contratenor Carlo Broschi “Farinelli” (1705-1782); y la corte española, por su parte, contó con el servicio de Domenico Scarlatti (1685-1757) y de Luigi Boccherini (1743-1805). Ejemplos rutilantes de este proceso que culminó con un contrato de suscripción entre la corona española y el representante de Joseph Haydn (1732-1809) para que este compositor remita periódicamente obras inéditas a la corte.

1. PLESCH, Melanie, “La silenciosa guitarra de la barbarie: aspectos de la representación del Otro en la cultura argentina del siglo XIX”. *Música e investigación. Revista del Instituto de Investigación de Musicología “Carlos Vega”* 4.

Esa sustitución de estilos se correspondió con una profunda reforma de la vida social, de las normas de relación y de los valores sociales, como producto de una conmoción en las estructuras del poder de la sociedad hispana.² Es este un período complicado para las colonias latinoamericanas: las reformas borbónicas implican un aumento serio en los impuestos y las cargas para los trabajadores y los sectores medios criollos e indígenas. Esto se diseñó para producir una transferencia de ingresos que aumentara el fasto de las cortes y favoreciera el enriquecimiento de sectores medios peninsulares, lo que generó descontento y revueltas en toda América, de las que la rebelión de Túpac Amaru es la más conocida. Más adelante veremos en qué medida este proceso tiene que ver con el contenido de *Spanische Volkslieder*.

En segundo lugar, los comentarios sobre música y poesía gauchescas atraviesan la literatura y la pintura. Aparecen a lo largo del siglo XIX impregnados de desprecio y sorna y hallan en Juan Bautista Alberdi un lúcido teórico³ que corporiza en la guitarra su objeto de desdén. En realidad, el disgusto de Alberdi y sus acólitos para con la guitarra refleja algo más que una opción estética: la guitarra es el instrumento del atraso, por su indisoluble ligazón con la tradición española y su raigambre en los sectores populares criollos en un momento en que los intelectuales argentinos comienzan a visualizar el acceso a una modernidad paradigmática que tiene como referentes el liberalismo inglés y el racionalismo francés. En el imaginario liberal, esta modernidad está obstaculizada por la persistencia de la barbarie encarnada en la figura social del gaucho y todo aquello que remeda al clericalismo hispánico, y en términos políticos, por el federalismo y el caudillismo. Y la guitarra constituye el ejemplo musical de esa rémora que debe ser superada.

La producción musical hispanoamericana anterior al siglo XX ha sufrido una consideración parecida en su relación con otras producciones, por una combinación de los dos procesos descriptos.

La decadencia del imperio español, sumada al auge de las potencias imperiales anglosajonas, dio lugar a un desplazamiento simbólico de una importante cantidad de discursos que pasaron a un lugar subalterno: el de ser representaciones del atraso o ejemplos de las “culturas *folk*”, cuya persistencia está ligada a su obstinación atávica por diferenciarse de las líneas dominantes del capitalismo mundial. Ese lugar es el que ha correspondido a una vasta cantidad de músicas y danzas que mantuvieron su circulación en una dinámica intermedia entre la tradición oral e improvisada y la tradición de la música escrita (que hoy llamaríamos “erudita”). Este modo de funcionamiento de los discursos se remonta a un lejanísimo pasado en la cultura hispánica, y ha atravesado estilos y épocas, dejándose ver a través de las magníficas creaciones que pueblan los cancioneros españoles del Renacimiento; las obras para

2. RUSSELL, Craig H., “Spain in the Enlightenment”, en Zaslav, Neal (Ed.), *The Classical Era: From the 1740s to the end of the 18th century*, Londres, Man and Music, 1989. Disponible en <http://works.bepress.com/crussell/21>

3. ALBERDI, Juan B., *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo*, Buenos Aires, 1832, citado en CRUZ CORDERO, Fernando, *Discurso sobre música*. Estudio preliminar de Melanie Plesch, La biblioteca de música, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, Buenos Aires, 2006.

arpa de Diego Fernández de Huete (ca. 1660-1730) o la música para guitarra de Santiago de Murcia (1673-1739), Francisco Guerau (1649-1722) y Gaspar Sanz (ca. 1630-1700); los *villancicos* y *tonos humanos* de Juan Hidalgo (1614-1685), José Marín (1649-1699), Antonio Durán de la Mota (Bolivia, 1694-1740); las *tonadillas* de Blas de Laserna (1751-1816), y ya bien cerca de nuestra temática específica, las *seguidillas* y *boleras* de Joaquín Murguía (1756-1836), Manuel García (1775-1832) y Fernando Sor (1778-1839).

Fue la decadencia del imperio español la que determinó que la producción cultural engendrada en su interior –en particular, aquella que estuvo más ligada a sus clases medias y subalternas– fuese relegada a un papel testimonial, y no esté representada en los grandes medios de generación del gusto o del valor musical y artístico. Pero la supervivencia de esa tradición mixta entre lo oral y lo escrito, de lo que las piezas que nutren *Spanische Volkslieder* son testimonio, está ligada precisamente a un proceso de resistencia cultural de los sectores medios urbanos españoles de finales del siglo XVIII, quienes, frente a la decadencia que suponía la importación de usos, estilos, ropajes, vajilla, música y músicos del extranjero tal como imponía la moda cosmopolita impuesta por la aristocracia, se arraigaron en costumbres y figuras propias de la tradición española. Las palabras de Juan Antonio de Iza Zamácola “Don Preciso”, quien en la introducción a su libro⁴ declara que no desea que todo el conocimiento relativo al *bolero* fenezca –como ha sucedido con las *folias*, la *gallarda*, la *chacóna*, *zarabanda*, *zarambeque*, *xácara*, *cumbé*, *zerengue*, *canario* y muchas otras danzas y canciones tradicionales españolas del siglo XVII arrasadas por el aluvión italianizante–, ilustran este proceso de preservación que se dio en España e Iberoamérica durante el siglo XIX. Sin embargo, para las corrientes dominantes de la cultura europea, prolijamente adoptadas por los intelectuales y artistas que definieron las líneas del proceso cultural y educativo de las ciudades poscoloniales hispanoamericanas, textos como el *Spanische Volkslieder* merecen ser confinados a la categoría de repositorios de exotismos cuyo valor artístico está simplemente ligado a alguna forma de “buen salvaje” que nos recuerda alguna etapa fresca e ingenua pero superada del espíritu humano.

Al dominio anglosajón en los mares, el comercio, la industria y los frentes de batalla, la influencia francesa en las vidas cortesanas decimonónicas y el gran triunfo de la música vienesa en esos mismos ambientes, les sucedieron políticas de hegemonización cultural que trazaron sutiles líneas que han contribuido a generar un “sentido común” del valor musical en el que el legado clásico-romántico germánico es símbolo de sofisticación y progreso espiritual.

Este discurso sobre el valor debe ser puesto en cuestión, porque nuestra herencia cultural reclama que echemos luz sobre sus propios valores, so pena de continuar siendo artífices de nuestra propia subalternidad cultural al ocultar voluntariamente los

4. DON PRECISO, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra, con un discurso sobre las causas de la corrupción y abatimiento de la música española 1799*, citado por Brian Jeffery en *The whole introduction to Seguidillas Book 2 by Fernando Sor*, Tecla Editions, Londres, 2005.

destellos de luces originales y hermosas que vistieron el firmamento de una historia escondida bajo la alfombra de la batalla de Caseros y sus consecuencias civilizatorias.

***Spanische Volkslieder* y su relación con Latinoamérica**

El manuscrito tiene un indudable valor. Posee un título en alemán, arribó a Buenos Aires como parte de una colección de libros comprados en París e incluye obras de autores españoles y anónimos americanos. Sus tesoros musicales formaron parte del repertorio que pobló salones y teatros desde antes de las guerras de independencia hasta aproximadamente 1850.

No es posible hasta el presente saber si las canciones de nuestro libro se interpretaron en las versiones que se dan a conocer con esta publicación, pero sí sabemos que la música para guitarra de Fernando Sor era bien conocida en el Río de la Plata desde antes de 1820, y que este compositor fue profesor de guitarra del general José de San Martín⁵ y de Esteban Echeverría. Pero más relevante resulta el cotejo de la entrada del *bolero* en el contexto rioplatense a través del cronista Isidoro De María⁶, que nos informa que en 1808 arriban a Montevideo procedentes de España cuatro bailarines que introducen esta danza con sumo éxito y que llega a escandalizar a los más enjutos. También se compusieron boleros en el Río de la Plata, siendo de nota uno compuesto por José Prego de Oliver en ocasión de la reconquista de Buenos Aires por las tropas que partieron de la Banda Oriental luego de la invasión británica. Su texto es el siguiente:

*Puesto que quieres que cante
Bolera alegre
Escucha la derrota
de los ingleses
Ve repitiendo
abance! fuego! á ellos!
Que ban huyendo.*

5. Según distintas crónicas, de las que la de Domingo Prat (*Diccionario de guitarra, guitarristas y guitarreros*, Buenos Aires, 1934) es la más fiable.

6. AYESTARÁN, Lauro, *La música en el Uruguay*, volumen 1, S.O.D.R.E., Montevideo, 1953, pp. 477-478.

El *bolero* gana en popularidad y se convierte en una danza de salón, aunque también es un éxito en los teatros, y compite en el favor de las porteñas y montevidéanas con los *tristes* peruanos o el *cielito*. En Montevideo (y presumiblemente también en Buenos Aires) se bailaron en la Casa de Comedias numerosos boleros y *tiranas*, muchos de los cuales están presentes en *Spanische Volkslieder* como las *Seguidillas manchegas*, *Tirana del Tripili*, *Bolero de la Cachucha*, *Cachucha* (que en realidad es una *tirana*) por citar los más populares. Ellos se mantuvieron en los escenarios entre 1829 y 1850⁷, pero probablemente hicieron sus primeras incursiones en los salones antes de la Revolución de Mayo. Por lo tanto, era este el repertorio con el que socializaban sectores criollos y españoles en los tiempos en que se discutía el futuro de las naciones latinoamericanas en un contexto definido por la invasión napoleónica a España, las invasiones inglesas y el surgimiento de los movimientos libertarios y emancipatorios.

Era esta la música de nuestros patriotas, la que se obstinaba en seguir encantando, a pesar de la novedad de la ópera italiana de Rossini, que irrumpió con la fuerza de la modernidad de París, Londres y Viena. Y el repliegue de este repertorio a un ámbito marginal de la escena musical y cultural –cuando no su desaparición–, se produjo de la mano del triunfo del modelo civilizatorio de la modernidad liberal.

Significación musical de *Spanische Volkslieder*

A pesar de la fortaleza de la influencia franco-italiana en la corte borbónica, se mantuvieron ciertas líneas de continuidad de una tradición mixta entre los géneros de la música, la danza y la poesía populares, y la música de tradición escrita. Es fundamentalmente a partir de la difusión de la *tonadilla* –género de teatro musical danzado, con contenidos costumbristas y de crítica social, muy apreciado por la clase media– que se van fortaleciendo ciertos géneros que combinan elementos muy caros a este sector, pero también abrevan en la experiencia vital de otros personajes sociales y regionales.

El contenido musical de *Spanische Volkslieder* resume –al igual que varias de las fuentes similares publicadas o manuscritas del siglo XIX– una combinación de obras de afamados compositores profesionales del período 1790-1830 como Fernando Sor o Joaquín Murguía –escritas con un refinado lenguaje melódico y armónico y una gran demanda técnica para los cantantes– con otras de una relativa sencillez de medios, de autores anónimos cuyos méritos principales son testimoniar tópicos, presentar

7. AYESTARÁN, Lauro, *ob. cit.*, pp. 279-280.

personajes sociales y usos lingüísticos que de otro modo estarían a merced de la suerte variable de la tradición oral. Pero ambos extremos hallan algunos elementos comunes que los hacen perfectamente compatibles como parte de un texto único que ilumina capas de la vida social hispanoamericana cuyas voces habían quedado relegadas por el predominio del discurso de la historia política de la época. De ahí que la recuperación y puesta en valor de textos como el *Spanische Volkslieder* tengan una trascendencia para el propio conocimiento de nuestra historia.

Algunos de los elementos más fuertes que atraviesan los diferentes estilos y calidades de las canciones de *Spanische Volkslieder* son los que refieren a las formas literarias y coreográficas. Más allá de los modismos regionales en el uso del lenguaje, o de la temática específica de las canciones, el apego por las formas estróficas con estribillo y coplas, y en muchos casos la métrica de la poesía, establecen un lazo común. Un punto de partida es la *seguidilla*. Esta constituye un género literario que puede musicalizarse para ser cantado y bailado, que se volvió extremadamente popular en las últimas décadas del siglo XVIII, surgiendo de este género distintas variantes: la *seguidilla murciana*, *manchega*, *jitana*, *malagueña*, y la más refinada de éstas, la *seguidilla bolera*, *volera* o *bolero*. Todas estas *seguidillas* tenían formas literarias y coreográficas diferentes, y, junto con las *tiranas*, se convirtieron en poco tiempo en las danzas más apreciadas en distintos ambientes de la sociedad hispanoamericana⁸. Según describe el gran compositor y guitarrista Fernando Sor, la *bolera* nació como una evolución de la *seguidilla*, que habiendo sido una danza muy popular decayó en su aceptación hacia fines del siglo XVIII por haber incorporado movimientos lascivos y grotescos (tal vez producto de su penetración en sectores sociales más bajos de los que el músico toma como referencia personal). El propio Sor ilustra el siguiente paso, que es la rehabilitación de la *bolera* por un bailarín probablemente murciano llamado Requejo, quien era capaz de realizar notables gracias con las piernas y dar elegantes saltos en el aire, para lo cual se vio obligado a hacer la *bolera* más lenta de lo que se acostumbraba. Sor indica que la influencia de este bailarín define el rumbo futuro del género, pues a partir de su impronta esta danza se vuelve más elegante y gana en refinamiento musical, literario y técnico. Sin embargo, la invasión napoleónica a España en 1808 lleva a la desnaturalización del género, ya que los buenos bailarines migraron de España y exportaron la moda de la *bolera* a otras ciudades en las que las influencias de los bailarines locales la vuelven casi irreconocible.

Desde el punto de vista rítmico, todas las formas de *seguidilla* son ternarias (de compás de 3/4), de fluir moderadamente lento (sobre todo las *boleras*) y se diferencian de las *tiranas* no solamente por su forma textual y coreográfica sino porque las

8. Para más información sobre el género de la seguidilla y la historia del bolero, consultar el artículo de Fernando Sor, *Le boléro*, publicado en LEDHUY, A. y BERTINI, H., *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*, París, 1835. Reproducción facsimilar en JEFFERY, Brian, *Fernando Sor, Seguidillas*, Tecla Editions, Londres, 1976-2003.

últimas llevan un paso mucho más rápido y compás de 3/8. La *bolera* y las danzas latinoamericanas del estilo del *minué montonero* rioplatense o el *minué* peruano posteriores a 1820 mantienen una relación desde el punto de vista musical. Más allá de las diversidades coreográficas y de que los *minués* son instrumentales mientras que la *bolera* frecuentemente tiene texto, hay una evidente familiaridad de modelos rítmicos entre estos géneros.

El manuscrito *Spanische Volkslieder* presenta 36 canciones de origen hispanoamericano entre las que la gran mayoría pertenece a alguna de las variantes de *seguidilla* o *tirana* descrita más arriba. Una de las características más sobresalientes es la presencia de piezas de muy alta calidad artística y gran exigencia vocal, compuestas por Fernando Sor (cuatro *boleras*) y Joaquín Tadeo Murguía y Azconovieta (dos *boleras* y una *tirana*). Aparte de estas obras de reconocidos autores, esta fuente contiene un interesante número de *canciones americanas* cuyo origen exacto es difícil de determinar. Los datos más significativos que hemos podido recabar del contenido de este manuscrito surgen del estudio de concordancias que se exhibe más abajo, y de los propios comentarios que se encuentran en las ediciones de Narcisse Paz que han sido tomadas como punto de partida para la compilación de las *Spanische Volkslieder*.

Este manuscrito pertenece a un género musicográfico que, si bien no fue muy abundante, tampoco fue enteramente desconocido en el siglo XIX, que es el de la antología de canciones populares españolas. Podría agruparse a nuestra fuente junto con otras obras impresas como:

- a. Narcisse Paz, *Collection des meilleurs airs Nationaux Espagnols, Boleras et Tiranas*, Cuadernos 1, 2, 3, 4, 5, 6. Publicación por suscripción, Casa Benoist, París, 1813.
- b. Narcisse Paz, *Deuxième Collection d'Airs Espagnols avec accompagnement de Piano et Guitare*. Publicación por suscripción, Casa Benoist, París, 1813.
- c. Narcisse Paz, *Troisième Collection d'Airs Espagnols avec accompagnement de Piano et Guitare*, publicación por suscripción, Casa Carli, París, 1816.
- d. *Colección general de canciones españolas y americanas con acompañamiento para pianoforte y guitarra* (canciones de Federico Moretti, Manuel Rücker, Pablo Huertos, Carlos Beramendi, Pablo Bonrostro, Ramón Carnicer y anónimos). Calcografía de Bartolomé Wirmbs, Madrid, 1817-1837.
- e. Manuel García, *Caprichos líricos españoles* (6 volúmenes), París, 1830.
- f. *Regalo lírico, colección de boleras, seguidillas, tiranas y demás canciones españolas* (obras de José M. Gomis, Manuel García, Fernando Sor, Pablo del Moral, José León, V. Castelli), Pacini, París, 1831.

- g. Lázaro Núñez Robres, *La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano*, Madrid, 1867.
- h. Eduardo Ocón, *Cantos españoles, colección de aires nacionales y populares*, Málaga, 1874.
- i. Jean Jacques Lacome, *Echos d'Espagne, chansons & danses populaires*, Durand, París, 1871.

Y otras tantas fuentes manuscritas, como:

- j. *Canciones españolas* (Manuscritos Egerton 3288-3289, obras de Fernando Sor), British Museum, Londres.
- k. *Spanish songs / Lady Harriet Clive* (obras de Fernando Sor), colección de Robert Spencer, Londres.
- l. *MS 1065* (obras de Fernando Sor), Rung Collection, Royal Library, Copenhagen.

Concordancias

Un primer estudio de concordancias arroja una conclusión muy significativa: *Spanische Volkslieder* tiene un parentesco muy fuerte con las antologías publicadas por Narcisse Paz en París entre 1813 y 1816, que hasta ahora son las primeras publicaciones conocidas de estos géneros musicales. 30 de las 37 canciones de nuestro manuscrito han sido copiadas textualmente de las antologías de Paz, pero sin el arreglo para guitarra que incluye la fuente impresa. De esta observación resulta muy evidente que el copista de *Spanische Volkslieder* tenía a su disposición todas las antologías –conocidas por nosotros hasta la fecha– de Paz, las tenía en alta consideración, pero no necesitaba de la parte asignada al acompañamiento de guitarra. Las otras 7 canciones, de las que hasta ahora no hemos localizado concordancias, tratan géneros y tópicos afines al resto del material de nuestro manuscrito.

De particular utilidad para el lector e intérprete actual, resultan las anotaciones incluidas en las ediciones de Paz, que están ausentes en el *Spanische Volkslieder*. Adjuntamos dichas anotaciones en el cuadro de concordancias. Las correspondientes a la *Troisième Collection* de Paz no fueron incluidas debido al hecho de que los únicos dos ejemplares de esta colección están en manos de coleccionistas privados en Estados Unidos e Inglaterra, por lo que solamente he tenido a mi disposición los títulos de las piezas, gracias a la gentileza de Brian Jeffery.

Datos sobre los autores conocidos

Narcisse Paz (ca. 1785-1845)

Músico y editor español migrado a París que desarrolló una importante tarea de difusión de la música española en distintos ambientes parisinos, dando a conocer a través de sus publicaciones —probablemente las primeras de este género— las peculiaridades regionales de lo que era la música del área hispanohablante (desde España hasta América o Filipinas).

Joaquín Tadeo Murguía y Azconovieta (1756-1836)

Organista de la Catedral de Málaga. Escribió un libelo denominado *La música como medio para excitar el patriotismo*, con el objetivo de inflamar las almas de espíritu nacionalista favorable a Fernando VII en medio de la invasión de Napoleón a España. Varios de los *boleros* de Murguía son de los más inspirados de esta colección.

Fernando Sor (1778-1839)

Extraordinario compositor y guitarrista catalán, de actuación sobresaliente en España, Londres, París y Rusia. Su obra para guitarra se encuentra entre las de mayor calidad en la historia del instrumento, tanto por sus composiciones para concierto como por su obra pedagógica. Además compuso numerosos *ballets* y *sinfonías* que gozaron de una gran estima y se interpretaron por toda Europa. Su obra camarística también descuella, tanto por sus arreglos de arias italianas de Mozart con acompañamiento de guitarra, como por sus finísimas *seguidillas* y *boleras* para una, dos o tres voces con acompañamiento de piano o guitarra, que son lo mejor que ese género ofrece. Su vida, que entrelaza la música y el exilio en tiempos turbulentos de la invasión napoleónica a España y de restauración monárquica en ese país, estuvo signada por el exilio y el reconocimiento artístico en el extranjero.⁹

Xavier María de Munibe e Idiáquez (*Conde de Peñaflorida*, 1723-1785)

Ilustrado español, músico y escritor en euskera. En 1748 fundó una academia que daría lugar a la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. Estudió en Toulouse donde se contactó con los jesuitas. Volvió a Azcoitia, su ciudad natal, en 1746. Fue nombrado diputado general de la provincia de Guipúzcoa en varias ocasiones y también alcalde de Azcoitia. Desde sus cargos políticos intentó defender postulados ilustrados. Como firme defensor del cartesianismo y de la ciencia experimental, amigo de

9. JEFFERY, Brian, *Fernando Sor, composer and guitarist*, Tecla Editions, Londres, 1977-1994.

Voltaire, se enfrentó dialécticamente al padre Isla. También tuvo ocasión de relacionarse con Jean-Jacques Rousseau. Compuso obras religiosas, *zorricos*, piezas de estilo regional vasco y la ópera *El borracho burlado*.

Blas de Laserna Nieva (Corella, Navarra, 1751 - Madrid, 1816)

Fue uno de los más inspirados, brillantes y fecundos compositores de *tonadillas* escénicas de finales del siglo XVIII y principios del XIX, adquiriendo enorme popularidad. En su labor teatral y pedagógica luchó por mantener el espíritu de la auténtica música española frente al italianismo, pero tuvo que acabar por ceder ante el gusto del público. También compuso óperas, conciertos y música de escena de diferentes comedias. Su producción es enorme, calculándose en más de quinientas tonadillas y casi un centenar de sainetes, muchos con libreto de don Ramón de la Cruz. Dirigió la orquesta del Teatro de la Cruz, en donde estrenó con gran éxito su opereta *La gitanilla por amor*.

Nº	Título e incipit como figuran en <i>Spanische Volkslieder</i>	Orgánico	Tono	Autor*	Concordancias
1	<i>Seguidillas manchegas</i> “Es el amor un ciego que ve muy claro”	1 voz y piano	Fa M	Narcisse Paz	a) Narcisse Paz, Cahier 1, n.º 1
2	<i>Tirana</i> “Iba un triste calesero”	1 voz y piano	La m	Pablo del Moral	a) Narcisse Paz, Cahier 1, n.º 3; c)
3	<i>Bolera</i> “No pidas sacrificios a quien no puede”	1 voz y piano	Re m	Anónimo (<i>composée a la Havane...</i>)	a) Narcisse Paz, Cahier 3, n.º 11
4	<i>Tirana</i> “No te aflixas corazón”	1 voz y piano	Do M	Mr. Huertos	a) Narcisse Paz, Cahier 3, n.º 13
5	<i>Tirana</i> “Huye del amor”	2 voces y piano	La M	Narcisse Paz	a) Narcisse Paz, Cahier 2, n.º 8

Nº	Título e íncipit como figuran en <i>Spanische Volkslieder</i>	Orgánico	Tono	Autor*	Concordancias
6	<i>Bolera</i> “Cuantas veces mis ojos te han declarado”	1 voz y piano	Re M	Joaquín Murguía	a) Narcisse Paz, Cahier 4, n.º 16
7	<i>Tirana</i> “El corazón en el pecho no le puedo sujetar”	1 voz y piano	Fa M	Narciso Paz	a) Narcisse Paz, Cahier 5, n.º 23
8	<i>Tirana</i> “Al mirar esa sandunga”	1 voz y piano	La m	Mr. Huertos “El Lili”	a) Narcisse Paz, Cahier 6, n.º28; d); f)
9	<i>Bolera</i> “Mucha tierra he corrido y no he encontrado”	3 voces y piano	Re M	Fernando Sor	a) Narcisse Paz, Cahier 6, n.º 29; g) con texto “Cuantas naves se han visto”; h) con texto “Yo sembré una mirada”; i)
9 bis	<i>Bolero</i> “Marinero del alma”	2 voces y piano	Re m	Joaquín Murguía	a) Narcisse Paz, Cahier 5, n.º 22; h) con el texto “Dile niña a tus ojos”
10	<i>Bolera</i> “En las tropas amables del dios Cupido”	2 voces y piano	Fa M	Joaquín Murguía	a) Narcisse Paz, Cahier 2, n.º 7
11	<i>Bolero</i> “Sin duda que tus ojos”	3 voces y piano	Re M	Fernando Sor	a) Narcisse Paz, Cahier 5, n.º 24 ; c)
12	<i>Bolero</i> “Cuando de ti me aparto”	3 voces y piano	Sol m	Fernando Sor	a) Narcisse Paz, Cahier 2, n.º 9; i)
13	<i>Canción americana</i> “El potrito”	1 voz y piano	Sol M	Anónimo “Chanson américaine créole”	b) Narcisse Paz, n.º 2

Nº	Título e íncipit como figuran en <i>Spanische Volkslieder</i>	Orgánico	Tono	Autor*	Concordancias
14	<i>Canción americana</i> “La bola”	1 voz y piano	Si m	Anónimo “Chanson américaine créole pour danser”	b) Narcisse Paz, n.º 3
15	“Cachucha”	1 voz y piano	Sol M	Anónimo “Chanson et danse américaine. Familère aux gens de mer, sur les ports”	b) Narcisse Paz, n.º 4; c)
16	“El chungo de la vana”	2 voces y piano	Re M	Anónimo “El chungo de la Habana, chanson a choeur, littorale américaine, pour danser”	b) Narcisse Paz, n.º 5
17	<i>Fandango</i> “Jaléate cuerpo bueno”	Piano y estribillo a 3 voces	Re m	Anónimo “Chanson espagnolle méridionale, pour danser”	b) Narcisse Paz, n.º 6
18	“Bolero del ole”	1 voz y piano	Sol M	Anónimo	b) Narcisse Paz, n.º 7
19	<i>Malagueña</i> “De los trabajos del mundo”	1 voz y piano	Do M	Anónimo “Chanson populaire d’Andalousie”	b) Narcisse Paz, n.º 10
20	“Bolero de la cachucha”	Piano solo	Re M	Anónimo “pour danser”	b) Narcisse Paz, n.º 11
21	<i>Bolero</i> “Aya paces, canario”	1 voz y piano	Re M	Anónimo “Chanson populaire de Madrid”	b) Narcisse Paz, n.º 13
22	<i>Bolero</i> “Ya está el campo por otro”	1 voz y piano	Re M	Anónimo “De la provence de Murcia, pour danser”	b) Narcisse Paz, n.º 14
23	“Abas verdes”	1 voz y piano con estribillo de coro	Do M	Anónimo “Chanson et danse des paysans de la provence de Salamanca...”	b) Narcisse Paz, n.º 18
24	“Zorzico”	2 voces y piano	Re M	“Chanson et danse Biscaiennes, composé par Mr. Le Comte Peña Florida”	b) Narcisse Paz, n.º 19

Nº	Título e íncipit como figuran en <i>Spanische Volkslieder</i>	Orgánico	Tono	Autor*	Concordancias
25	<i>Bolero</i> “Los canónigos”	2 voces y piano	Sol M	Fernando Sor	e) Narcisse Paz n.º 1
26	<i>Bolero</i>	Piano solo	Re m	Anónimo	
27	“El dulce de la Habana”	1 voz y piano	Fa M	Anónimo	e) Narcisse Paz n.º 10
28	“El sereni”	1 voz y piano	Fa M	Anónimo	e) Narcisse Paz n.º 11
29	“El zorongo”	1 voz y piano	Fa M	Anónimo	e) Narcisse Paz n.º 16
30	“El dulce de América”	1 voz y piano	Do M	Anónimo	e) Narcisse Paz n.º 20
31	“La malagueña”	1 voz y piano	Re m	Anónimo (La malagueña Tirana)	h)
32	“Tirana de la caramba y como te quiero”	1 voz y piano	La M	Anónimo	
33	<i>Seguidillas gitanas</i> “El amor que te tengo”	1 voz y piano	Do M	Anónimo	
34	<i>Canción americana</i> “La indita”	1 voz y piano	Sol M	Anónimo	
35	“La lumia”	1 voz y piano	La m	Anónimo	
36	“Tirana del Tripili”	1 voz y piano/ coro a 3	La M	Blas de Laserna	

* Según surge del estudio de concordancias

Fuentes de las concordancias

- a. Narcisse Paz, *Collection des meilleurs airs Nationaux Espagnols, Boleras et Tiranas*, Cahiers 1, 2, 3, 4, 5, 6. Publicación por suscripción, Casa Benoist, París, 1813.
- b. Narcisse Paz, *Deuxième Collection d'Airs Espagnols avec accompagnement de Piano et Guitare*, Publicación por suscripción, Casa Benoist, París, 1813.
- c. Varios autores, *Regalo lírico, colección de Boleras, Seguidillas, Tiranas y demás canciones españolas*, Pacini, París.
- d. Varios autores, *Colección general de canciones españolas y americanas con acompañamiento para pianoforte y guitarra*. Calcografía de B. Wirmbs.
- e. Narcisse Paz, *Troisième Collection d'Airs Espagnols avec accompagnement de Piano et Guitare*, publicación por suscripción, Casa Carli, París, 1816.
- f. Manuel García, *Caprichos líricos españoles*, París.
- g. *MS 1065*, Rung Collection, Royal Library, Copenhagen.
- h. Eduardo Ocón, *Cantos españoles, colección de aires nacionales y populares*, Málaga, 1874.
- i. *Canciones españolas*. Manuscritos Egerton 3288-3289, British Museum, Londres.

Todas las fuentes mencionadas están disponibles en la Biblioteca Digital Hispánica (www.bdh.es), excepto las e), f), i).

Gabriel Schebor¹⁰

10. Profesor Superior de Guitarra (Conservatorio Provincial Juan José Castro), Licenciado en Sociología (Universidad de Buenos Aires). Desde 1994 se dedica a la praxis historicista de la interpretación musical, siendo su especialidad los instrumentos de cuerda pulsada de la familia del laúd y las guitarras antiguas. Comparte su tarea de intérprete solista de estos instrumentos con la participación y la dirección musical de conjuntos y la investigación, particularmente orientada a la música latinoamericana del siglo XVI al XIX. Entre su producción discográfica se cuenta la primera grabación del Códice Zuola (Cuzco, ca. 1670, álbum *El amor, las penas y las sombras*) y del manuscrito *Spanische Volkslieder* para la serie *Raras Partituras*, editada por la Biblioteca Nacional –ambos trabajos realizados con el grupo La rosa púrpura del Plata–; un álbum dedicado al género de la intabulación en el Renacimiento (*Pour ung plaisir*), junto a Ana Paula Seguro; y el primer registro histórico de varias obras latinoamericanas para guitarra del período 1800-1850, con un instrumento de época (*La guitarra romántica y revolucionaria*). Ha realizado conciertos y grabado discos en Latinoamérica y Europa, y es fundador y presidente de la Asociación Argentina de Laúdes y Guitarras Antiguas. Es profesor del Conservatorio Provincial Juan José Castro.

Cancionero Folklórico Español
Spanische Volkslieder
Edición facsimilar

~~Deberofel~~
Spanish folk songs

36

C. F. Mooijer
Minden 1833.

F. L. Southgate, 59
Avenida,
F.D.
Jasper Road,
Cipoy Hill.

Sammlung
von Lehs und dreiszig Spanischen
Volksliedern



Carl Engel

Minden 1833

1. Seguidillas Manchegas

Piano

All.^o

Es el amor un fuego que ve muy claro...
que ve muy

Seguidillas das Frosinger Mancha

No so da Liebe ist ein Fohner das sehr klar sieht; und er die Fohner...

cla ro pues con no ver es - tor bon ay - - - -

saber alla nar los pues con no ver es tor bon sabella

nar los - - -

Estribillo

Fue muchas veces
arrastrando imposible
amor los vencer.

nicht fängt an sich zu fassen. — Wirklich ist die Liebe die,
möglichkeiten ungraben, nur. befragt.

2. Tirana

Canto

Piano

ca - mi - no can tan do ... por un ... ca mi ... no can -

tan do ... al son de la can - pa -

No. 2. Tyrannin - Ein Possellion zuy traurig seinu Weg mit

ni llas ... que lle - va va su ca ba ba ... llo

que lle - va va su ca ... ballo

A ... Dios a do ... ra - da pren..da

*Ein zum Galant der Glorien malen die neuen Pferde jenseit
 Eden wußt, ungarbente Galanten; Eden wußt, ungarbente*

A. Dios he - chi - zo a do ra - do
 a - cuer - da - te de este tris - te -
 que por - ti va sus pi - ran

Zumbramen! foramen sij des vandenigen der für die fängt;

do due - le ... te de mis pe - sa ...

res due le ... te de ... mis que gran tos ...

de mis que gran tos

¡Sea Mitleid mit unseren Brüdern, mit unseren Lands!

de esta suerte el pobre... ci to se la
men ta ... ba can... tan... do ya - li - via ... ba
... del ca -- mi no las pe -- nas y los ... tra ba...

Do klayta das Axwen fingand, sind malinfanta pif dia

jor las pe nas y los tra ba
jor
 Mühen mit Aufwandungen des Tages.

de con-tri-buir a tus que tos por sus de-be-

res con tri buir a tus que

tas por sus de-be res

Estróbilo
No me ator

Amoy einfügen auf Briefbogen kann
 nicht möglich. - Gehen sie nicht, denn
 ich will dir nicht antworten.

No me atormentes
 que aunque quiero no puedo
 corresponderte

4 tirana

Canto

Piano

The first system of the score consists of three staves. The top staff is the vocal line (Canto) in treble clef with a 3/8 time signature. The middle staff is the piano accompaniment (Piano) in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

No te a fli... xas cor ra ... zora puer tu -

vis te .. a .. tre .. vi miento de amar a quien

Nº 4 Tirana. Du bist barmherzig, du nicht ein Tyrann, du du bist...

no me -- re ce ni aun el fa vor ... del des...

precio ay ti -- ra na pe -- gran do

vi -- so ay ti -- na na lo -- ran do

mayanfaet Arwin jufft einem zu lieben der wiff niemand

mues *ro* *ay zi...* *rana... de*
mi *uz...* *da* *ay ti* *rana de*
mi co ra zon *ay...*

Die Quinte dieses Stimmführung entspricht der Quinte auf Gyrotonium, verbindet sich

ay cruel ay ay cruel de - a me de - a

me pen sa mien - - - to

ich! auf Gyronius! klagend sprach ich! Auf Gyronius mainat
 Labant, auf Gyronius mainat klagend, auf Gyronius mainat,
 danken darf man mich!

5. Tirana

Canto 1.º

Canto 2.º

Piano

Allegro

mor. ti ra no del mundo y sus

mor. ti ra no del mundo y sus

No 5. Tirana. - Fliafa da Linba, da Zyornim da Wall, und

pre ci - - - pi cios - - - - - que a mor to do es

de sen - - - gaño y el mundo to do es pe

de sen - - - gaño y el mundo to do es pe

von Abgänger. Alle Linde sind muthwillig, und die

Handwritten musical score for a Spanish folk song. The score consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are written in Spanish. The first vocal staff has the lyrics: "li gros yel mundo to doer ye... li gros". The second vocal staff has the lyrics: "Ay ti... ra... na... ti... ra na in... grata". The piano accompaniment is written in a single system with two staves.

yaungs Walt ist wohl von Gufafa. Of, undankbar,

ay que

Ay ti rana ti rana cru... el

mal has co... rres por... di... do

ay que mal pagar--

yonufpnea Gyomine; ref, una rebel fat du mian

te mi... fe ay ay ay ay

pe...ro yo me ven ga re de xando..te para

pe...ro yo me ven ga re de xando..te para

Trunka aufgezogen sind galofiel! Lya, uf unarte nief

Siempre sentir pe - - nar pa de - - cer
Siempre sentir pe - - nar pa de - - cer
de xando te para siempre sentir pe - - nar
de xando te para siempre sentir pe - - nar

weilner jidaw is dir für immer wollepa, das du fühlst

pa de ... cer a Dios in grata

pa de ... cer a Dios cru

a Dios ti in na

el a Dios in fiel

folkl. Tjuevanzan zel laiden. Adm, Andrukklenwon

Handwritten musical score for the piece "Aída, Ziguani". The score is written on ten staves, divided into two systems of five staves each. The top system contains two vocal lines and three piano accompaniment staves. The vocal lines are marked with the lyrics "a Dios a Dios" and "a Dios a Dios". The piano accompaniment includes a bass line and two treble clef staves. The bottom system contains two vocal lines and three piano accompaniment staves, ending with double bar lines. The piano accompaniment in the bottom system includes dynamic markings such as *f.* and *f.*. The piece is titled "Aída, Ziguani" in cursive at the bottom left.

6 *Bolera*

Canto

Piano

Cuan *tas* *veces* *mis* *o* *jos* *te* *han* *de* *clara*

te *han* *de* *clara*

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a vocal line (Canto) and two piano accompaniment staves (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano accompaniment features triplet patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The vocal line includes the lyrics 'Cuan tas veces mis o jos te han de clara'. The second system continues the piano accompaniment and includes the lyrics 'te han de clara'.

No. 6. *Bolero*. - Wie oft hab' ich die meine Augen schliess' und
 um's des Oeffnung's ungewohntes Licht, denn ich schliesse

ra ... do lo que el si len cio tie ... ne di si mu

la ... do lo que el si len cio tiene o le ... le di si mu la ...

atrivillo
Pues no mea

D.C.

mf.
weil nicht die Laut zu sagen
dass ich dich liebe.

otr. No. Pues no me atrevo
a decirte de voca
lo que te quiero

7. Tirana

Canto

Siano

All.^{to}

El co - rru - zón e nel pe - cho
no le puedo su - je - tar con - ti
go se quiere ir so lo me quie -

The image shows a handwritten musical score for a piece titled '7. Tirana'. It is arranged in three systems, each with three staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'Canto'. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, labeled 'Siano' and 'All.^{to}' respectively. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The lyrics are written below the vocal line. The first system contains the lyrics 'El co - rru - zón e nel pe - cho'. The second system contains 'no le puedo su - je - tar con - ti'. The third system contains 'go se quiere ir so lo me quie -'. The piano accompaniment consists of chords and single notes, often beamed together in pairs or groups of three. The vocal line features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests. The overall style is that of a traditional folk song manuscript.

re de jar - - - so lo me quie - - re de

jar - - - ay ay ay de mi ay de

mi ay de - - mi mi ra que mi af=

fecto si lo con si deras de ser

muy cons tante tra da do mil prue bar

ay ay ay ay ay ay

ay cru... el ay cru... el de ja

me... ay crue... el ay cru... el cruel

de ja me de ja me

2.^o aun q.^e deti me separan
 ale mar lexon del mundo
 de nadiè dire que soi
 pero dire que soi tuijo
 Mira q.^e mi afecto &c.

3.^o dos corazones eridos
 de una mi ma enfermedad
 se mueren ambos a dos
 por no de cur la verdad... (vir)
 Mira q.^e mi afecto &c.

8 Zirana

Canto
Piano
Alto

Al mi...rar e...sa san

dunga y esa cara de afle...gi...

o y esa cara de afle...gi...o

ff

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Zirana'. It is arranged for three voices: Cantor (Soprano), Piano, and Alto. The score is written in 3/8 time and consists of two systems. The first system contains the first two lines of music. The second system contains the next two lines. The lyrics are written below the vocal lines. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns. The Alto part has a more melodic line. The score ends with a forte (ff) dynamic marking.

qual se de rri... te la
nie ve... toi... ti co... me de... rri...
to to... i... ti... co... me de... rri...

The image shows a handwritten musical score for a Spanish folk song. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: the top staff is a vocal line with lyrics, the second and fourth staves are piano accompaniment, and the third staff is a vocal line with lyrics. The second system also has five staves: the top staff is a vocal line with lyrics, the second and fourth staves are piano accompaniment, and the third staff is a vocal line with lyrics. The lyrics are written in Spanish and include the words "li li li", "que me muero me", "muero por tí", and "ay li". The music is written in a simple, folk style with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal lines are melodic and expressive, with some notes marked with accents or slurs.

to ay li

li li li li li li... que me muero me

muero por tí... ay li li li li li

Lo... que por ti me en... can de lo yo...
 ay li... li que me muero por
 ti ay li lo que por ti me en can

de lo en can de lo yo que por

ti me en can de lo yo

The image shows a musical score for a Spanish folk song. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics 'de lo en can de lo yo que por' and a piano accompaniment. The second system has a vocal line with lyrics 'ti me en can de lo yo' and a piano accompaniment. The third system shows the continuation of the piano accompaniment. The music is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written in a cursive script.

2^a.

Al mirar con ojillos
y ese cuerpo tan Cristiano
Mi corazón angustioso
Esta tocando arrebatado
ay li li li li &c.

3^a.

Al mirar ese meneo
ese cuerpo y esa gracia
toditas mis potencias
seme estan haciendo un agua
ay li li li li &c.

4^a.

Cada vez que yo te veo
esa planta zandun guera
a mi mismo yo me digo
Cuerpo mio ten paciencia
ay li li li li &c.

5^a.

site veo me atribulo
y sien la calle te encuentro
hace movimiento el alma
por se pararse del cuerpo
ay li li li li &c.

9. *Bolera*

Canto 1.º
Canto 2.º
Canto 3.º
Liano
Alleg. to

Mucha tierra he co
rri do i no en con tra do
Mucha tierra he co rri do
I no he en con tra

do y no heen con tra ... do

do y no heen con tra ... do

do y no heen con tra ... do

Y no heen con tra ... do sa le ro co mo el

Y no heen con tra ... do sa le ro co mo el

Y no en con tra ... do

tu yo mas re sa la do

tu yo mas re sa la do mas re sa

sa lero como el tuyo mas re sa la do

mas re sa la do sa lero como el

la do sa lero como el tu

mas re sa la do sa lero como el

mar re sa la - - - do
la - - - do
mar re sa la - - - do

la sal de
la sal de

trivillo
La sal de España
por ese Cuernecito
se te derrama

Bolero

Canto 1.º

Canto 2.º

Piano

Mari-ne ro del al - - - ma Mari nero del

ma Mari nero del alma ay... o... le... o... le hecha tealgol
al... ma ay... o... le... o... le hecha tealgol

fo' e cha teal
fo' e cha teal

Handwritten musical score for a Spanish folk song. The score consists of seven staves. The first two staves are vocal lines with lyrics. The next two staves are piano accompaniment. The fifth and sixth staves are vocal lines with lyrics. The seventh staff is piano accompaniment. The lyrics are: "gol - fo que tu di cha con sis - te en un arro - ja mo re na".

gol - fo que tu di cha con sis - te en un arro - ja mo re na

sis - te en un arro - ja mo re na

sis - te en un arro - ja mo re na

...

miã... ole o... le que tu di cha con

remp miã... a o... le que tu di cha con si...

siste ay... o... le... o... le en un arro... jo

siste ay o... le... o... le en un arro... jo

Estri villo

Mira no

Mira no

D. c.

Estri villo

*Mira no tardes
que suele en un momento
Mudarse el aire*

10 Bolera

The musical score is arranged in four staves. The first two staves are for vocal parts: **Canto 1º** and **Canto 2º**, both in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The third staff is for the **Piano**, in treble clef with a 3/4 time signature, featuring a complex melodic line with many sixteenth notes. The fourth staff is for the **Guitar**, in bass clef with a 3/4 time signature, marked **Alleg.^{to}**, and contains a rhythmic accompaniment. The lyrics are written below the piano and guitar staves: *En las tropas a mabler del Dios cu* and *En las tro pas a mabler del Dios cu pido*. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, key signatures, and dynamic markings like **f.**

pi - - - - - do del - - - - - Dios - - - - - cu *pi* - - - - - do
pi - - - - - do del - - - - - Dios cu *pi* - - - - - do

del Dios cu *pi* - - - - -
 del Dios cu *pi* - - - - -

do no sead mi ten so ber bion si - no ren
do no sead mi ten so ber - - - bion si no ren
di - dos si - - - no ren di - - - dos
di - - - dos - - - si no ren di - - - dos

no se admiten so berbios si no ren di

no se admiten so berbios si no ren di

estr. 110

Que alto so

Que alto so

D.C.

Estróbillos } Que a lo soberbios
 Los pavan por las armas
 Del menor precio

11. *Boleto*

Canto 1º
Canto 2º
Canto 3º
Piano

Sin duda que tu
Sin duda que tu o jos tienen ve
Sin duda que tu o jos sin duda que tu

8

o joy tie nen ve ne no
 ne no ti enen ve ne no
 o joy tie nen ve ne no
 ti enen ve ne no der de que me mi
 ti enen ve ne no
 ti enen ve ne no

ras - - - - - te me' toi mu rien
der de que me mi raste me estoi mu rien
der de que me mi raste me estoi mu rien
do der de que me mi ras - - - - - te
do der de que me mi ras - - - - - te
do der de que me mi ras - - - - - te der de que mi ras

des de que me mi ras te me estoi mu rien

des de que me mi ras te me estoi mu rien . . . do me estoi mu rien

te des de que me mi ras te me estoi mu rien

do

do

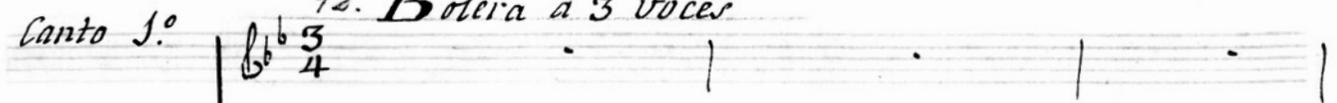
do

Utriv.

D.C.

Ay! que me mueru
que me traigan el oleo
de tu salero.

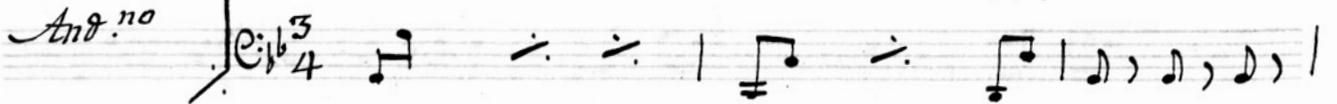
12. *Bolera à 3 voces*

Canto 1.^o 

Canto 2.^o 

Canto 3.^o 

Piano  *Quando de ti mea*

And.^{no} 

Quando de ti mea parto

Quando de ti mea parto de ti mea parto

parto Quando de ti mea parto



di - - - - - ce hombre g.º har e - - cho hom
di - - - - - ce hombre g.º har e - - cho hombre
u na voz q.º me di - - ce hombre g.º har e - - cho hombre
bre g.º har e cho
g.º har e cho u na voz que me
g.º har e cho u na voz que me dice

u na voz que me di ce hom bre q'har he - - - -

dice q' me - - - - di - ce hom bre q'har he

u na voz que me dice hom bre q'har he

cho

cho

cho

triu. 1^o
fente amor

fente amor fente
que me duelen los brazos
de sostenerte

13 El Potrito Cancion Americana

Canto

Piano

Allegro Vivacento

The musical score is written on three systems of staves. The first system shows the vocal line (Canto) and two piano accompaniment lines (Piano). The second system includes the vocal line with lyrics and two piano accompaniment lines. The third system continues the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro Vivacento'. Dynamics include 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte).

tengo yo un po trito negro - -

con el nar cliner muy bue - - nar

com u nar clinar muy bue --- nar
 yen mon tun do -- fe con gra -- cia ---
 se que da sobre las pier nar ---

se que da sobre las pier - nar ---

Presto

Mi po trito co mo galo pea que corre que

salta que bien se me nea -- ay po ... trito po...

tri - - - to lle va me aber a mi mo re - - - na

lle va me aver a mi mo - - - re na - - -

2.^a 3.^a D.C.

es mi potrito salado
 que cuando va a la Calota
 todas sus habilidades
 en a quel barrio las echa
 Mi potrito &c.

A la una de la noche
 tu duermes yo estoy en vela
 y le digo ami potrito
 ahora des canca mi negra
 Mi potrito &c.

4.^a

El potrigo que yo tengo
lo extraído de la sierra
y en viendo alguna serrana
corre relincha y sea legra
Mi potrigo 8.^a

5.^a

Este potrigo serrano
ufano en el mundo reyna
por que yace la cachucha
En terrada en la caleta
Mi potrigo 8.^a

6.^a

De ladiz me pase al puerto
para ver una arboleda
y darle fruta a mi potro
por q^e se muere por brevar
Mipotrito 8.^a 10.^a

Potrigo mio serrano
Marcha bien no te detengas
Fue un aber el bien mio
Fue mis pasiones gobierna
Mipotrito 8.^a

7.^a

este potrigo serrano
le quiere una panadera
para que al imdel zeaso
haga chazar y corvetas
Mipotrito 8.^a

8.^a

Con mi potrigo serrano
He andado yo muchas tierras
haciendo mil contravandos
fiado siempre en sus piernas
Mipotrito 8.^a

9.^a

Las chinas de mipotrigo
solo su amo selas peina
pues de ninguna persona
el que te cuiden se deja
Mipotrito 8.^a

14 Cancion Americana La Wola

Canto

Piano

Allegro

The musical score is written on three staves. The top staff is for the voice (Canto), the middle for piano accompaniment (Piano), and the bottom for a lower instrument (Allegro). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score begins with a double bar line and a repeat sign. The lyrics are written below the piano and lower instrument staves. The lyrics are: "si pien ... sar que por tue no jo sie pien sar que por tue ... no jo mehe de".

dar con las pa- - - re der yo no se tem-

plar qui- - tarra yo no se tem plar qui-

ta ra de se no ja - te si quieras bo la

to li tay mar bo la mo re ... na ven

te con ... migo que no te ful ... ta ... ra

ro pa para an - - dar en cuer os vi vos para an

dar en cueror / vz vos para an / dar en

cueror / vz vos

D.C.

2.^a
 el amor en las mugeres... (vi
 como fuego es de letama,
 q^e el primer instante quema (vi
 y des pues no quema nada

3.^a
 Cerca de un año te quise... (vi
 Morena del alma mia,
 Y yo te digo q^e ocho meses... (vi
 solo fuiste mi homicida.

10

15 *Cajucha*

Voz

Piano

Allegretto

The musical score is written on three staves. The top staff is for the voice, the middle for piano, and the bottom for an instrument marked 'Allegretto'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piano part begins with a forte (f.) dynamic. The score consists of several measures of music, with some measures containing complex rhythmic patterns and trills. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Tengo yo un na ca chu chi ta

en que na vega re no che yen to can

do la los tre mos ya re ce

que voy en co... che va me nos... china del

al... ma va... mo... nos... a Por... tu gal...

que pa... ra... pa... ar tra ba... jor lo mis...

Handwritten musical score for the first system. The top staff is the vocal line with lyrics: "mo es a qui quea lla va mo ... nos ...". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The music is in a common time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes.

2.^a
 Mi cachucha por el mar
 atados vientos camina
 Y nunca hace mejor viaje
 que cuando va de volina
 vamos *va*

3.^a
 Cuando siente mi cachucha
 el manejo del timon
 hace subir a escotilla
 toda la tripulacion
 vamos *na*

D.C.

16 el chungo de la vana

Canto

Liano

All.^o molto

1ª vana

2ª vana

The musical score is written on a grand staff with two systems. Each system contains two vocal staves and two piano accompaniment staves. The lyrics are written below the vocal staves.

Coro

mu la - - - - - ta me ha muer to pa ra mi
mu la - - - - - ta me ha muer to pa ra mi

Solo

to -- i to -- i co no hay quien prenda a er sa mu la ta
to -- i -- to -- i co no hay quien prenda a er sa mu la ta

Coro
 pa ra mi to...i to...i co *Solo* como ha
 pa ra mi to...i to...i co como ha
 de vi... vir la... gente *Coro* para mi
 de vi... vir la... gente para mi

solo

to...i to... i co si no prenden a quien

to...i to... i co si no prenden a quien

Coro

ma ta para... mi to...i to i co...a la

ma ta para... mi to...i to i co...a la

Zun ga ra man - - - Dunga man Dinga an - Danga
 Zun ga ra man - - - Dunga ma - - - dinga an - - - dan ga

a la zunga ra man - - Dunga la mu chi - - - tanga
 a la zunga ra man - - - Dunga la mu chi - - - tanga

a la zunga raman durga los canes... lo nes

a la zunga...ra man durga los ba rri co nes

Alto

a la ne na - - - - ne na na na ya la
a la ne na - - - - ne na na na ya la

ne na - - - ne na na na *Coro* *ti to - - - i co*
ne na ne na . . na na *ti to . . . i co*

The image shows a handwritten musical score for a Spanish folk song. The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The top system contains two vocal lines and three piano accompaniment staves. The bottom system contains two vocal lines and three piano accompaniment staves. The music is written in a single system, with a double bar line indicating a section change. The tempo is marked "a temp." above the first vocal line. The lyrics are written below the vocal lines. The first vocal line has the lyrics "ay ay ay ay ay" followed by "to... i... to... i co". The second vocal line has the lyrics "ay ay ay ay ay" followed by "to... i co... i co". The piano accompaniment consists of chords and melodic lines. The bottom system has lyrics "ay" followed by "to i... to i to" for both vocal lines. The piano accompaniment in the bottom system includes a key signature change to one sharp (F#).

Handwritten musical score for a song. It features four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics "i co" written below them. The bottom two staves are instrumental accompaniment. The music is in a simple, folk style with a key signature of one sharp (F#). The score ends with a double bar line and the initials "D.C." written to the right.

2^a coro
 solo ... Ayer tarde me dijeron
 que ya usted no me quería
 y seme quedó el parcuero
 lo mismo q^e lo tenía

3^a
 Gonzalvo Caro ensegovia
 Cojo manco, tuerto, y calvo
 Y engañaron a Gonzalvo
 que tal sería la novia ?

4^a

Los Cortejos y las viejar
 si guen una pariedad
 q^e enfultándoles el oro
 No valen ni la mitad

17 Pandango

Piano

And^{te} con moto

The musical score is written on ten staves. The first two staves are for the piano part, with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked 'And^{te} con moto'. The remaining eight staves are for the guitar part, with a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines characteristic of a Spanish folk dance. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical score for guitar, featuring a melody and accompaniment in a key with one sharp (F#). The score consists of seven systems of two staves each. The first system includes a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment on the lower staff. The second system features a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is on the upper staff, and the accompaniment on the lower staff includes a triplet of eighth notes. The third system features a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is on the upper staff, and the accompaniment on the lower staff includes a triplet of eighth notes. The fourth system features a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is on the upper staff, and the accompaniment on the lower staff includes a triplet of eighth notes. The fifth system features a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is on the upper staff, and the accompaniment on the lower staff includes a triplet of eighth notes. The sixth system features a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is on the upper staff, and the accompaniment on the lower staff includes a triplet of eighth notes. The seventh system features a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is on the upper staff, and the accompaniment on the lower staff includes a triplet of eighth notes.

This image shows a handwritten musical score for a Spanish folk song. The score is written on ten staves, with the first six staves grouped by a brace on the left. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including 'poco' written in a cursive hand on the fifth staff. The music is written in a single system, and the paper shows signs of age and wear.

Canto

Coro

Ja lea te cuerpo

bue no ja lea te cuerpo - - bue no si quie ra por un mi

nu .. to y le daras a es te cuerpo e .. se ra ti to de

guir to ja ... lea ... te Cuer po ... bueno

D.C.

2^a

De la obra sale el morto
 De la aceituna el aceite
 Y arte querer que te tengo
 sale de mi rechupete
 De la tuba sale el morto

3^a

Taleate Cuerpo bueno
 que te vas aniquitando
 Con el Calor del Invierno
 Con el frío del verano
 Taleate Cuerpo bueno.

18 Bolero del ole

Canto

Piano

And.^{te}

res --- a la me di --- ta de mis de se--

de mis de

Detailed description: This is a handwritten musical score for a piece titled 'Bolero del ole'. The score is written on three systems of staves. The first system includes a vocal line (Canto) and two piano accompaniment parts (Piano and And.^{te}). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano parts feature a rhythmic accompaniment of eighth notes. The vocal line begins with the lyrics 'res --- a la me di --- ta de mis de se--'. The second system continues the piano accompaniment and the vocal line with the lyrics 'de mis de'. The notation is in a cursive, handwritten style.

se - - - - - or puer no quiero enel - - - - - mur - - - - -

ni mas ni me - - - - - ni mas ni me - - - - -

- - - - - not ni mas ni me - - - - -

al^{to}.

Viva el ... ole y el jo peo e sa ... gracia e se me

neo a quien ... no ha de jon ja ... bar e sa ... gracia e se me

ne .. o a quien ... no ha de jon ja - bay. Puer

no quiero en el ... mun ... do ni mas ... ni me --

not

ya si te

1^o trivillo

Ya si te digo
que yo seré constante
para contigo

2^a

Si me miras me matas
sino me muera
Mirame dueño mio
que morir quiero

3^o trivillo

Que ojos tan bellos
que me muera y me vuelva
loco por ellos

D.C.

19 Malagueña

Canto

Piano

All.^o

bajo ... del ... mundo ... yo no se -

gual es pe ... or ... yo no se

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Malagueña', numbered 19. The score is written on five staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'Canto', and contains the lyrics 'De tra -' and 'yo no se -'. The second staff is for the piano accompaniment, labeled 'Piano', and contains the lyrics 'bajo ... del ... mundo ... yo no se -'. The third staff is for the piano accompaniment, labeled 'All.^o', and contains the lyrics 'gual es pe ... or ... yo no se'. The score is written in 3/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'f.' and 'p.'. The handwriting is in a cursive style, and the paper shows signs of age.

Handwritten musical score for a Spanish folk song. The score is written on three systems, each consisting of a vocal line and a guitar accompaniment line. The lyrics are written in Spanish and are partially obscured by dashed lines, indicating a continuation of the text.

The lyrics are:

qual es pe... or... si el ca...
sar se oel mo rir se... oel ser po...
bre que se... yo!... de los tra...

The musical notation includes a vocal line with a treble clef and a guitar accompaniment line with a bass clef. The guitar part features a series of chords and melodic lines, typical of a guitar accompaniment for a folk song. The lyrics are written in a cursive hand and are partially obscured by dashed lines, indicating a continuation of the text.

ba...jos del mundo

2.ª

La luna va tras pimiendo
 por encima del corral... bis
 y el sueño me va viniendo
 Hazme en tu cama lugar

3.ª

La mma que está baylando
 Me la comiera yo solo... bis
 y el baylador que la vayla
 que se lo coman los lobos... bis

20 *Boleto* de la Cachucha.

Liano

And. con moto.

The musical score is written on ten staves. The first two staves are for the vocal line, with the tempo marking *Liano* above the first staff and *And. con moto.* above the second. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like *pp.* and *dolce.* The piece concludes with a double bar line on the tenth staff.

Handwritten musical score for a piece in 3/8 time. The score consists of several staves of music, including a piano introduction and a final section marked *All.º con motto*. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various dynamic markings such as *f.* (forte) and *g.* (pizzicato). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The final section is marked *All.º con motto* and features a simple, steady rhythmic pattern.

A handwritten musical score for a Spanish folk song, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system, with a large brace on the left side grouping the staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score begins with a treble clef and a common time signature. The first staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody. The third staff features a change in time signature to 3/4 and includes the marking *f.* and *1.º tempo*. The fourth staff continues the melody. The fifth staff features a change in time signature to 5/4 and includes the marking *f.* and *1.º tempo*. The sixth staff continues the melody. The seventh staff features a change in time signature to 3/4 and includes the marking *f.* and *1.º tempo*. The eighth staff continues the melody. The ninth staff features a change in time signature to 3/4 and includes the marking *f.* and *1.º tempo*. The tenth staff continues the melody. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for the beginning of a piece. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The piece ends with a double bar line and the handwritten instruction "D.e. al principio".

21. *Bolero*

Canto

Musical notation for the vocal part, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation shows a few notes and rests.

Piano

Musical notation for the piano accompaniment, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation shows a series of chords and melodic lines.

Allegro

Musical notation for the allegro accompaniment, starting with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation shows a series of chords and melodic lines.

Handwritten musical score for the vocal line with lyrics. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are written below the notes. The piece ends with a double bar line.

A ya pa ces ca ... na ... rio de gritos bas ...

Handwritten musical score for a Spanish folk song. The score is written on a grand staff with three piano accompaniment staves and one vocal line. The lyrics are written below the vocal line.

Lyrics: *ta De gri to*

Lyrics: *bar ta que se po ne por me*

Lyrics: *dio to da una ma ja*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f.*

que se pone por me ... dió toda una ma ... ja

estribillo

Si no hacen caso
 Lo cavan a defuntos } bis
 en todo el barrio

2ª

El lunes me enamoro
 Martes lo digo ... bis
 Miércoles me declaro } bis
 Jueves Conrigo }
 Viernes Soy Celos
 Y Sábado y Domingo } bis
 Busco amor nuevo }

3ª

Si pienso que a otro quiero
 por que le miro ... bis
 Le digo que no sabes } bis
 lo que es cariño }
 que en ocasiones
 El mirar a otro evita } bis
 que haya habladores }

22. Bolero

Canto

Piano

Allegro

The musical score is written on three systems of staves. The top system shows the vocal line (Canto) and piano accompaniment (Piano) in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegro'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a more active treble line. The vocal line begins with a long rest, followed by a melodic phrase. The second system contains the lyrics 'Ya está el campo por o tro ya no hay re' written under the vocal line. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The third system shows the vocal line with the lyrics 'cui so' and continues with the piano accompaniment. The score concludes with a final cadence.

Ya está el campo por o tro ya no hay re

cui so

ya no hay re cur so - - - ya esta el campo por o - - - tro - - -
 ... ya no hay re - - cur so - - - - - - ya esta el campo por
 o - - - tro ya no hay re cur so - - - - -

2^a

Ya no hay recurso
aun que llores amares } bi
En llanto es mulo . . . }

Estribillo

Es muy constante
Ya te lo dije a tiempo
No te enmendaste } .-bi

3^a

Traygo neutral vándera } bi
Por que conozco . . . }
que una firme alianza
la guardan pocos

Estribillo

De Esta manera
estare asta que encuentres } vi
fe verdadera }

4^a

Registra bien tu campo }
General sabio . . . } bi } dos veces
Y evita los Peligros
para avanzar lo } bi

Estribillo

Que en los avances . . . }
el que ciego se arroja } bi
pierde sus lances

23. *Abar Verdes*

Canto

Piano

Presto

6/4

6/4

e/4

Di . . . cen

que no nos que remos por que no nos ven a

blar a tu cora — zón y al — mi . . . o

COTTA

se lo pueden pre gun - - tar Que

to ma lar que da ca lar que to ma lar a ... lla ...

que si tu no lar quiéras o tra

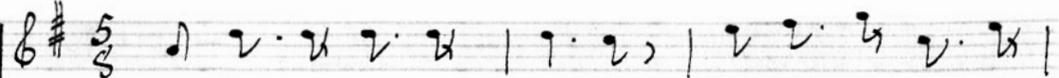
o tra las to ma - - - ra

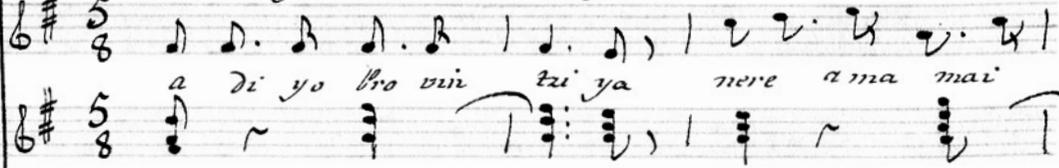
D.c. $\frac{3}{8}$

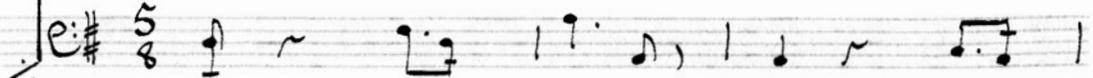
2.^a
 el día que yome case
 has de bailar en mi boda
 y des púes de haver baylado
 Yo dormire con la novia
 que tomalas &.

3.^a
 si tu no fueras tan fea
 y yo no fuera giboso
 todo el mundo no diria
 ati, linda, y ami hermoso
 que to ma las &.

24 Forzico

1.^a *Voz o Canto* $6\# \frac{5}{8}$  *a di yo pro vin - - ti ya nere ama mai*

2.^a *Biano* $6\# \frac{5}{8}$  *a di yo pro vin ti ya nere ama mai*

Allegretto $e\# \frac{5}{8}$ 

ti...a chit as co sen ti - - tzen - det zu des pedi ti

ti...a chit a co sen ti - - tzen det zu des pedi ti



a Bañan orren ga ti --- can nere vi yo tri
a Bañan orren ga ti --- can nere vi yo tri
 an --- mai te i zan go ... zai tut al de ran ar ti an ---
 an --- mai te i zan go ... zai tut al de ran ar ti an ---

25 Bolera

Canto 1.º

Canto 2.º

Piano

Allegro

Musical notation for the first system of the Bolera score. It features four staves: two vocal staves (Canto 1.º and Canto 2.º) and two piano accompaniment staves (Piano and Allegro). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics for the vocal parts are: "los la no ni gos madre no tienen".

Musical notation for the second system of the Bolera score. It features four staves: two vocal staves and two piano accompaniment staves. The lyrics for the vocal parts are: "hi - - - - - jos q.º los q.º ay en su casa son sobri".

mi *for* *don* *la no ni got* *Madre*
mi *for* *lon* *la no ni got* *madre*

no - - tie nen *hi - - jos* *q^e los q^e hay en su casa son sobri*
no - - tienen *hi - - jos* *q^e los q^e hai en su casa son sobri*

mi - - - - 407

mi - - - - 407

fii

ay madre

ay madre mia - - - ca no ni go - que -

mi - - - - a ca no ni go que - - -

no para ser ti a

no para ser ti a

D. C. *Andante*

la fin

Notarán campanas
quando yo muera
que la muerte de un trije
muy poco suena
Y en las pars quias
el interes tan solo
muebe las dolras

26 Bolero

The musical score is written on a grand staff with five systems of staves. The first system is divided into two parts: the upper part is marked *Piano* and the lower part is marked *Allegro*. The *Piano* section begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. It features a series of chords and a melodic line with slurs and accents. The *Allegro* section begins with an alto clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a more rhythmic melody with slurs and accents. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the lower part of the staff.

A handwritten musical score for guitar and voice. The score consists of eight staves. The top staff is a guitar part with complex chordal textures and melodic lines. The second staff is a vocal line with lyrics written below it. The third staff is another guitar part, possibly a second voice or accompaniment. The remaining staves continue the guitar and vocal parts. The score concludes with a double bar line and the instruction "Al seg.º 2 mas." written in cursive.

27 El Dulce de la Habana

Canto.

Piano

All: a ray.

The musical score is written on three systems of staves. The first system includes a vocal line (Canto) in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. Below it are piano accompaniment (Piano) and guitar accompaniment (All: a ray) staves, both in the same key and time signature. The piano part features chords and moving lines, while the guitar part has a rhythmic pattern. The second system continues the piano and guitar accompaniment. The third system shows the vocal line with the lyrics "De la aba - na han be ni do por" written below the notes. The piano and guitar parts continue to provide accompaniment for the vocal line.

e son mares por e son ma — rer dulce

que le llaman ma mita mia el bien me sabe

Yo quiero quier dame lo dame para que diga que vien me sabe

mejor qe el limon verde la dulce pinda yel rico

co ce mejor me save ay re ay re ay re

qe me lo dia mi mai re ay re ay re ay re

el rico bien me sabe.

D. C.

2^a

De tanto comer dulce
 q^e bien me sabe ^{bi}
 se han quedado sin pinas
 Mamita mia mi paire y maire ^{bi}
 Yo quiero quiero ^{ca}

3
 De tanto comer dulce
 q^e bien me sabe ^{bi}
 a la barriga me he puesto
 Mamita mia echa un jarabe ^{bi}
 Yo quiero quiero ^{ca}

28 El sereni

Canto

Piano

The musical score is written on three staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'Canto', and the bottom two staves are for the piano accompaniment, labeled 'Piano'. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/8. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The lyrics are written below the piano part, with some words in italics. A '8a' marking is present above the piano part in the second system.

8^a

So den *Can tan* *la ca* *chu cha*
so den *ma te rias* *de* *gus to*

y na yoda canto el se re mi se re
 se re mi se re mi se re mi se re mi san dun

guero seré — ni q' me gusta usted a mi —

— seré — ni q' por usted me muero —

2ª
al punto q' las muchachas
yo las canto el sereni
sin que puedan remediarlo
les pide el cuerpo jollin
sereni &c.

29. El Zorongo

The musical score is written on three systems of staves. The first system contains two staves: the upper staff is marked *Piano* and the lower staff is marked *Presto*. Both staves are in the key of B-flat major (two flats) and 3/8 time. The piano part consists of a simple melody, while the presto part features a more rhythmic accompaniment with eighth notes. The second system is labeled *Canto* and consists of three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is a piano accompaniment, and the bottom staff is a more complex piano accompaniment with sixteenth notes. The key signature remains B-flat major. The third system continues the piano accompaniment from the second system, with the top staff showing a melodic line and the bottom staff showing a rhythmic accompaniment.

un Navio - dos na vi os - un
na vio dos - na vi os - tres na vios por
la mar si hu biera qua - tro na vios

si lu biva qua - tro na rior # ha uria # mar
9e con tar # ha uria mar 9e con tar
ay zo rongo zorongo zo - rongo 9e zo # 9e # mi

ma dre me com pra me pongo me ha com pra do u

na ca mi si ta g no me cu bre la parri

qui ta D.C.

2^a

Ala una me en varg.
 alas dos puse la vela
 alas tres en alicante
 alas quatro en cartagena
 Ay Zorongo N.^a

3^a

Bendiga Dios ese cuerpo
 tan llenísimo de gracia
 que solo con verte quedo
 de estuco como una estatua
 ay Zorongo N.^a

4^a

Si mi vecina quisiera
 prestarme por un momento
 a quello q. urto ya sabe
 que daría yo contento
 ay Zorongo N.^a

5^a

todo el mal q. te deueo
 layga sobre tus costillas
 Mira si yo soy generoso
 En conservar yo las mias
 ay Zorongo N.^a

6^a

Si no me miras me matas
 Y si me miras me mueres
 Entiendes esta mowirga
 al ma mia cuerpo buero
 ay Zorongo N.^a

30 El Dulce de America

Canto

Piano

Alleg.^{to}

The first system of the score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a 6/8 time signature. The middle staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef and a 6/8 time signature. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef and a 6/8 time signature. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

The second system of the score consists of two staves. The top staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef and a 6/8 time signature. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef and a 6/8 time signature. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

The third system of the score consists of two staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a 6/8 time signature. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef and a 6/8 time signature. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

Como me comi un dulce y sin saber como

rido al cabo de algunos días me encontre he

rido ay ay Un feliz de mi qe me gusta el

dulce por go — loso me veo yoa

2ª
 Por a aquel mal dito dulce
 me alio yo de esta manera
 ni para echar un requiebro
 fuerza me queda
 ay infeliz Xª

3ª
 Con los Dulces de las damas
 Contiento se debe andar
 Pues de lo contrario suelen
 hacer gran mal
 ay infeliz Xª

4ª
 todo a aquel q^e come un dulce
 sin saber si esta podrido
 Puede q^e se halle alquidia
 a repentido
 ay infeliz Xª

5ª
 Los q^e nacis teis golosos
 tomad exemplo de mi
 este mal lo causo un dulce
 q^e yo comi
 ay infeliz Xª

31. La Malaguena

Canto

Piano

All.^{to} non tropp.^o

The musical score is written on a grand staff with three systems. The top system shows the vocal line (Canto) and piano accompaniment (Piano). The vocal line is in a soprano clef, and the piano part is in a bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'All.^{to} non tropp.^o'. The lyrics are written below the vocal line. The piano part consists of a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Can ta por. 9^a me di.

vierta Can — ta me tu vi — da — mi — a

Canta por g^e me di vier-ta can - ta

The first system of music consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "Canta por g^e me di vier-ta can - ta". The piano accompaniment is written on two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a simple bass line.

y me g^e dare dor mi - da puerto g^a

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "y me g^e dare dor mi - da puerto g^a". The musical notation follows the same format as the first system, with a vocal line and piano accompaniment on two staves.

la qui ta - ra - mo - re na mi - a

The third system of music concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "la qui ta - ra - mo - re na mi - a". The musical notation follows the same format as the previous systems, with a vocal line and piano accompaniment on two staves.

a la le a la le va ti ra na — pu
 li a — — a li vá rar mis — penar y
 mis fai ti — gar a la le a le —

le va ti ra na pu li a y mis

fai ti - gas y mis fay ti - gas

a Dios ma laga ra be

ay se que da el alma mi - a

ay se que da el alma mi -

ay ti ra - na ti rana g.^º me a s gan las

Handwritten musical notation for the first system. The vocal line includes the lyrics: *fai ti gar g.^e me a gan leu*. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns.

Handwritten musical notation for the second system. The vocal line includes the lyrics: *fai ti gar*. The piano accompaniment continues with chords and rhythmic patterns.

*A Dios Malaga la bella
 Ciudad donde yo naci
 Para todo fuiste madre
 Y madrastra para mi
 ay tirana g.^e me canso de vivir*

32. Tirana del paramba y Comotequiero

Canto

Piano

Alleg.^o

A-yer

me di jis ter q' hoí ayer me di

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "32. Tirana del paramba y Comotequiero". The score is written on three staves. The top staff is labeled "Canto" (Vocal) and the middle staff is labeled "Piano". The bottom staff contains the lyrics. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The tempo marking is "Alleg.^o". The music is written in a simple, folk style. The lyrics are "me di jis ter q' hoí ayer me di". There is a "A-yer" marking above the second measure of the vocal line. The score is written in black ink on aged paper.

jir te que boy hoy me di-ces que ma
 ña na y ma ña na me di- - ras
 9º te se pa - so la ga - na 9º te

se pa... so ta... gana ay ti... ra... na

de mi vida por que me tra... tus tan

mal si sa... ver que yo te quiero

con muy fi - - na vo lun tad caram
ba co mo te quie ro sim pa - - - - der lo
re - - me - - diar ay - - - -

ay - - - - - re - me diaz

re - me diaz

2^a
una vez q^e me ofendiste
intente darte al olvido
y por poquito me muero
de miedo de con seguirlo

3^a
si doblasen las campanas
no preguntes quien murio
quien a deser vida mia
quien ha de ser sino yo.

33. *Seguidillas Gitanas*

Canto

Piano

All.^o

el amor q^e te tengo ole yo -

le pa re ce som bria

The image shows a handwritten musical score for a Spanish folk song. It consists of three systems of staves. The first system has three staves: a vocal line and two guitar accompaniment staves. The second system also has three staves, with the vocal line containing the lyrics "pa re ce - - - som". The third system has three staves, with the vocal line containing the lyrics "bra quanto mas a par ta do mas cuerpo". The music is written in a traditional style with various rhythmic values and articulation marks.

pa re ce - - - som

bra quanto mas a par ta do mas cuerpo

tu - - - ma ay ay ay ay quanto mas a par

tado o le yo le mas cuerpos to - ma - - -

estruv. 1^o

Y de esta forma
mientras mas se retira
mas me enamora

2.^a / Son tus ojos flecheros
arcos tus cejas
mi corazon el blanco
de tus saetas

3.^a

estruv. 1^o

Detente ingrata
q. si muchas me tiras
Pronto me matas.

34 La Indita

Canto

Piano

The musical score is written on a grand staff with three systems. The top system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The piano accompaniment consists of two staves: the upper one in treble clef and the lower one in bass clef, both with a 3/8 time signature. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the piano accompaniment. The third system includes the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The lyrics are: 'a cha pul te - pe que a ver . . . la'. The word 'Vá - mos' is written above the piano part in the second system. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Vá - mos

a cha pul te - pe que a ver . . . la

pie dra que su da va mos a cha pul te
pe que a ver — la pie dra que su — da
y de . . . ca . . . mi no ve re mos al mo —

nar - ca monte zu - ma y de - ca

mi no ve re mos al mo - nar - ca monte

zu - ma - va mo - nos chi na del alma

va mo - - nos a zan briz - - Uij - -

y a - ver si en zam briz - - Ne da ha Na

nos a mon te zu - ma va mo nos

The image displays a handwritten musical score for a Spanish folk song. It consists of two systems of two staves each. The first system contains the main melody and accompaniment. The second system continues the piece. The bottom of the page shows several empty staves.

The notation is written in black ink on a white background. The first system consists of two staves. The upper staff contains the melody, featuring a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final double bar line. The lower staff contains the accompaniment, primarily consisting of eighth notes and sixteenth notes, with some rests and a final double bar line. The second system also consists of two staves. The upper staff continues the melody, and the lower staff continues the accompaniment. The piece concludes with a final double bar line. Below the second system, there are four more empty staves.

35 La Luvia

Canto

Piano

Alleg.^{to}

The musical score is written on three staves. The top staff is for the Canto (voice), the middle for the Piano, and the bottom for the Allegro accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score is divided into three systems. The first system shows the initial chords and a few notes. The second system contains the main instrumental accompaniment for the piano and the vocal line. The third system includes the lyrics: "Que ma la estre - - - lla es la mia que rre mal di -".

Que ma la estre - - - lla es la mia que rre mal di -

- - taes mi suerte q.º ma la estre lla es la mia q.º rre

mal di - - taes mi suerte pues no puedo con se

quir ni aun me dión con - - tenta ver te e res

lu mia eres man ta eres lu mia a horre
ci ble e res lu mia eres man - ta
e res lu - - - mia - - a bo re - - ce ble Came la co

me la to - - ma q^e tan bien ca - - me la re -

2.^a
 Si interiormente me vieras
 como tengo el corazón
 no digo q^e te murieras
 pero quasi que sé y si
 eres lumia &c.

3.^a

Tres mil veces cada día
 me acuerdo que me quisiste
 y tres veces mil me acuerdo
 que lo q^e fue ya no existe
 Eres lumia &c.

4.^a

Maldita sea el alma
 En q^e puse mi cariño
 En la mas infame embra
 de todas las q^e yo he visto
 Eres lumia &c.

36 Tirana del Tripili

Canto

Piano

Juan

Do me pa - rio mi ma - dre me pario en un Campa
na - rio quan do - vino la Co - ma - dre ya esta

The image shows a handwritten musical score for a piece titled '36 Tirana del Tripili'. It consists of two staves: 'Canto' (Vocal) and 'Piano'. The vocal line includes lyrics in Spanish. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The score is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lyrics are: 'Do me pa - rio mi ma - dre me pario en un Campa na - rio quan do - vino la Co - ma - dre ya esta'. The name 'Juan' is written at the end of the first vocal line.

va yo re pi - can do quan do - vino la co ma dre
ya es - ta vayo re pi can do tri pi li. tra pala
tri pi li tra pala g'esta ti rana se cantay se vayan

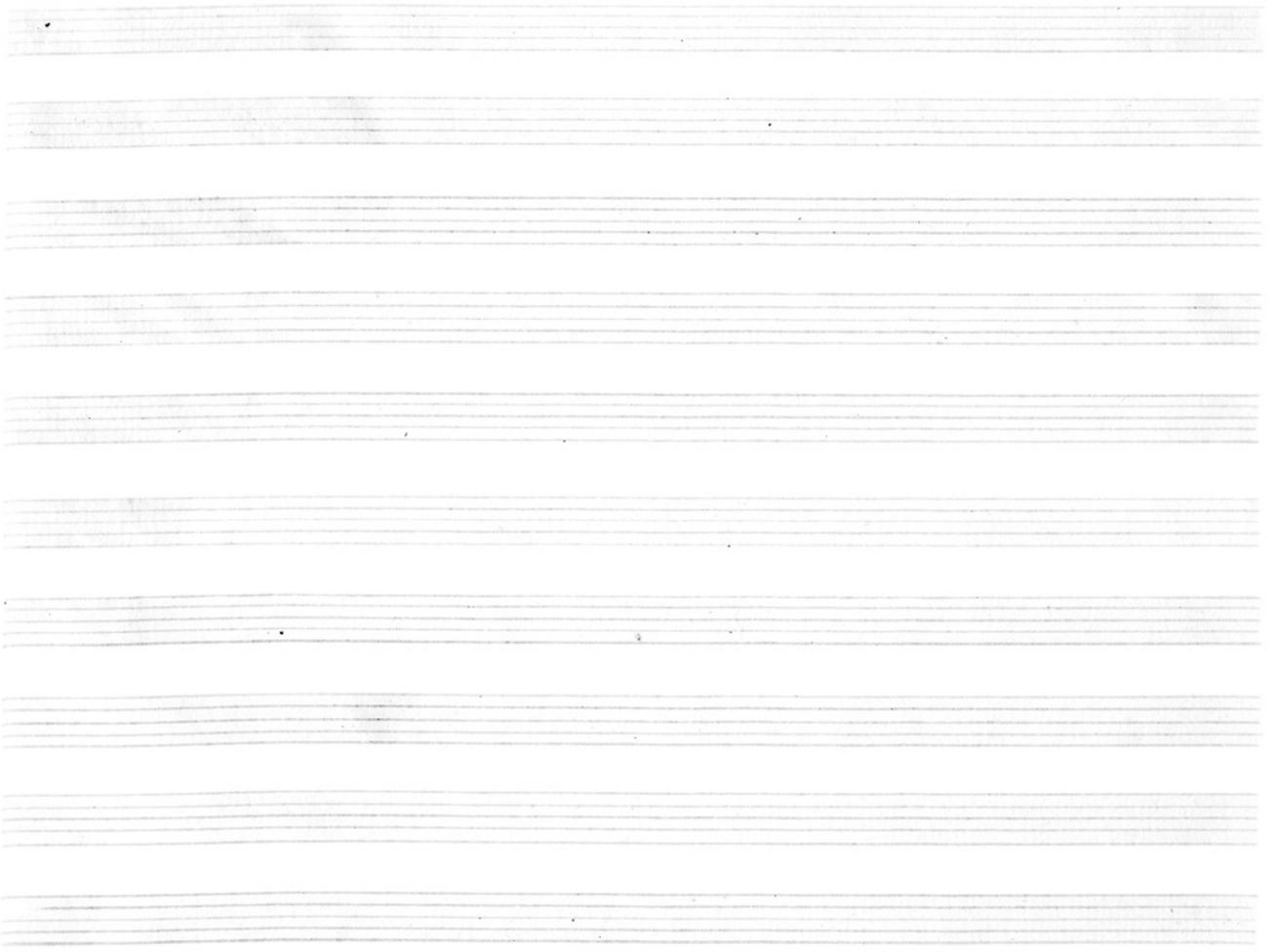
an da chi quilla an da con gracia g.º me ro van el
al ma an da chi quilla an da con gracia
g.º me ro van el al ma

2.^a

un frayle estaba en su quarto
dando suspiros al aire
Por no poder sujetar
la cabeza de otro frayle
Frijili V.^a

3.^a

Al alabar tu rostro bello
Señora yo me atribulo
Por q^e es tan blanco, tu cuello
que alon cristales amulo



La colección *Cuadernos de Música* apunta a la reconstrucción de una memoria musical de nuestro país a través de la publicación de la documentación que contiene su producción artística y las ediciones relevantes de la música en Argentina. *Spanische Volkslieder* –Cancionero Folklórico Español– pertenece a la colección Foulché-Delbosc, uno de los tesoros más significativos en cuanto al valor histórico de la Biblioteca Nacional, y constituye el primer ejemplar de esta colección reeditado. Este manuscrito nos acerca las canciones que musicalizaron los salones rioplatenses a comienzos de 1800 y que acompañaron la época de la independencia. Su publicación puede considerarse un aporte singular respecto a la posibilidad del conocimiento público de un repertorio que pone en cuestión la clásica distinción entre "música erudita" y "música popular", en la medida en que ambas formas de concebir la música se encuentran reunidas en estas producciones artísticas enraizadas en las tradiciones populares, pero al mismo tiempo elaboradas con los más refinados lenguajes de la composición musical. Este cruce entre mundos aparentemente hostiles, cuando no contradictorios o indiferentes, puede arrojar pistas interesantes para las discusiones contemporáneas, a la vez que vuelve a manifestar la importancia de los archivos en los pliegues del presente.

ISBN 978-987-1741-61-8



9 789871 741618