

# 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](http://www.bn.gov.ar)

**ISBN:** 978-987-1741-61-8

## 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.<sup>1</sup>

---

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.<sup>2</sup>

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”<sup>3</sup>, 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.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup>

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”.<sup>7</sup>

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,<sup>8</sup> 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*.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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 XIX<sup>1</sup>, 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.<sup>2</sup> 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 teórico<sup>3</sup> 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 libro<sup>4</sup> 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 Martín<sup>5</sup> 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 María<sup>6</sup>, 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 1850<sup>7</sup>, 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 hispanoamericana<sup>8</sup>. 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 Rucker, 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.<sup>9</sup>

### **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 afixas 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	<b>a)</b> 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	<b>a)</b> 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”	<b>a)</b> Narcisse Paz, Cahier 6, n.º28; <b>d); f)</b>
9	<i>Bolera</i> “Mucha tierra he corrido y no he encontrado”	3 voces y piano	Re M	Fernando Sor	<b>a)</b> Narcisse Paz, Cahier 6, n.º 29; <b>g)</b> con texto “Cuantas naves se han visto”; <b>h)</b> con texto “Yo sembré una mirada”; <b>i)</b>
9 bis	<i>Bolero</i> “Marinero del alma”	2 voces y piano	Re m	Joaquín Murguía	<b>a)</b> Narcisse Paz, Cahier 5, n.º 22; <b>h)</b> 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	<b>a)</b> Narcisse Paz, Cahier 2, n.º 7
11	<i>Bolero</i> “Sin duda que tus ojos”	3 voces y piano	Re M	Fernando Sor	<b>a)</b> Narcisse Paz, Cahier 5, n.º 24 ; <b>c)</b>
12	<i>Bolero</i> “Cuando de ti me aparto”	3 voces y piano	Sol m	Fernando Sor	<b>a)</b> Narcisse Paz, Cahier 2, n.º 9; <b>i)</b>
13	<i>Canción americana</i> “El potrito”	1 voz y piano	Sol M	Anónimo “Chanson américaine créole”	<b>b)</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>b)</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>b)</b> Narcisse Paz, n.º 4; <b>c)</b>
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>b)</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>b)</b> Narcisse Paz, n.º 6
18	“Bolero del ole”	1 voz y piano	Sol M	Anónimo	<b>b)</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>b)</b> Narcisse Paz, n.º 10
20	“Bolero de la cachucha”	Piano solo	Re M	Anónimo “pour danser”	<b>b)</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>b)</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>b)</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>b)</b> Narcisse Paz, n.º 18
24	“Zorzico”	2 voces y piano	Re M	“Chanson et danse Biscaiénnes, composé par Mr. Le Comte Peña Florida”	<b>b)</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)	<b>h)</b>
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](http://www.bdh.es)), excepto las e), f), i).

Gabriel Schebor<sup>10</sup>

---

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 Lechs und dreiszig Spanischen  
Volksliedern



*Carl Engel*

*Minden 1833*

1. Seguidillas Manchegas

*Piano*

*All.<sup>o</sup>*

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

Seguidillas das Frosinger Mancha

No so da Liebe ist ein Fohner das fah klar-sicht; indan er die hunderst



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

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

nar los - - -

*estruvillo*

Fue muchas veces  
arrastrando imposible  
amor los vencer.

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

### 2. Tirana

Canto

Piano

Y ba un triste ca le ... sero por un

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

tan do ... al son de la canpa - -

No. 2. Tyrannin. - Ein Pöbelchen zog traurig seinen 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

*Immer zum Galant der Glorifizierung eines jenseitigen Jenseits  
 Leben es soll, ungebantete Galant; Leben es soll, ungebantete*

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 Trübsal, und ernehme Hand!*

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...

De klayta das Axwen fingand, sind malinfanta pif dia

*jor las pe nas y los tra ba*

*jor*

Mühen mit Aufzeichnungen des Payot.

<sup>3.</sup> *Bolera*

*Canto*  $\text{3/4}$

*Giano*  $\text{3/4}$

*All.<sup>to</sup>*  $\text{3/4}$

*No pidas sa-crí-*

*fi-* - - - - - *tor a quien no pue* - - - - - *de*

*rf.*

*a quien no pue* - - - - -

*||:*

No 3. Bolero. - Waslanya Wien Bogfa neu dou dro kieren



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. - Glück sind nicht, denn  
 ich will dir nicht unterliegen.

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 -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staff.

A single staff of piano accompaniment for the second system, showing the bass line.

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

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staff.

A single staff of piano accompaniment for the third system, showing the bass line.

No 4 Tirana. Du baltümmerst dich nicht am Sorgen, du duldest

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 -- gran do

wag anfaht derwin fufft 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 Stausstimmung anordinet. Auf Gyrotonium! lindnet lob'



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,  
 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 rital fat du mian

te mi... fe

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

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

The musical score is written on a system of five staves. The top staff is the vocal line, with lyrics written below it. The lyrics are: "te mi... fe" followed by "ay" repeated five times. Below this, there are two lines of lyrics: "pe...ro yo me ven ga re de xando..te para" and "pe...ro yo me ven ga re de xando..te para". The bottom three staves contain instrumental accompaniment, including a piano part marked with a forte (f) dynamic.

*Trunka aufgezogen sind galofiel! Lya, uf unarte nief*

Siempre sentir pe - - nar pa de - - cer

de xando te para siempre sentir pe - - nar

wird man immer auf dich für immer warten, dass du fühlst

pa de ... cer a Dios in grata

pa de ... cer a Dios cru

a Dios ti na na

el a Dios in fiel

folkl. Fjuevanzan zel laiden. Adm, Andrukklenwon

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Aída, Ziguani". The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The first system contains vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines are written on the top two staves of the system, with lyrics "a Dios a Dios" written below the notes. The piano accompaniment is written on the bottom three staves of the system. The second system continues the piano accompaniment on the bottom three staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "a" (piano) and "f." (forte). The handwriting is in black ink on aged paper.



## 6 Bolera

*Canto*

*Piano*

*Quando veces mis ojos te han de clara*

*te han de cla*

No. 6. Bolero. - Wie oft hab' ich die meine Augen schließt und  
 auch die Augenlider zusammen fällt, denn ich schließ' sie

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.<sup>to</sup>*

El co - rru - zón e nel pe - cho  
no le puedo su - je - tar - - - - - conti  
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. The first system has three staves: a vocal line labeled 'Canto' in G major and 3/8 time, a piano accompaniment line labeled 'Siano' in G major and 3/8 time, and a lower piano accompaniment line labeled 'All.<sup>to</sup>' in E-flat major and 3/8 time. The lyrics 'El co - rru - zón e nel pe - cho' are written under the vocal line. The second system continues the vocal line with lyrics 'no le puedo su - je - tar - - - - - conti' and the piano accompaniment. The third system continues the vocal line with lyrics 'go se quiere ir - - - - - so lo me quie -' and the piano accompaniment. The piano accompaniment consists of chords and simple melodic lines. The score is written in ink on aged paper.



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.<sup>o</sup> aun q.<sup>e</sup> deti me separan  
 a lo mas lexo del mundo  
 de nadiè dire que soi  
 pero dire que soi tuijo  
 Mira q.<sup>e</sup> mi afecto &c.

3.<sup>o</sup> dos corazones eridos  
 de una mi ma enfermedad  
 se mueren ambos a dos  
 por no de cur la verdad... (vir)  
 Mira q.<sup>e</sup> 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 "8 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 of staves. The first system includes the vocal line with lyrics "Al mi...rar e...sa san" and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics "dunga y esa cara de afle...gi..." and "o y esa cara de afle...gi...o", with the piano accompaniment. The piano part features a rhythmic accompaniment of chords and single notes. The Alto part provides a harmonic accompaniment. The score concludes with a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

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



Handwritten musical score for a Spanish folk song. The score is written on ten staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom six staves are for the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves.

*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 piano accompaniment continuing. The music is written in a single system with a key signature of one flat and a common time signature. The lyrics are written in a cursive script.



2<sup>a</sup>.

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

3<sup>a</sup>.

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

4<sup>a</sup>.

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<sup>a</sup>.

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

*p.*

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

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: *tuyo mar re sa la - do salero como el*. The music is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: *tu - - - - - yo sa lero como el tuyo mar re sa*. The music is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).



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

la sal de  
la sal de

*estruvillo*  
La sal de España  
por ese Cuespecito  
se te derrama

# Bolero

*Canto 1.º*

*Canto 2.º*

*Piano*

*Mari-nero del al*

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

The image shows a handwritten musical score for a Bolero. It consists of five staves. The first three staves are for vocal parts: 'Canto 1.º' (Soprano), 'Canto 2.º' (Alto), and 'Piano' (Piano). The first two vocal staves are mostly empty, with only a few notes and rests. The piano part starts with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the piano part, with some words like 'Mari-nero del al' and 'Mari ne ro del al - - - - - ma Mari nero del'. The score is written in a clear, legible hand.



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 six staves. The first two staves are vocal lines with lyrics. The next two staves are piano accompaniment. The final two staves are piano accompaniment with a 'pizz' marking. The lyrics are: "gol - fo que tu di cha con sis - te en un arro - ja mo re na".

Lyrics: *gol - fo que tu di cha con 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 systems. The first system contains the instrumental introduction for the vocalists and the piano. The second system contains the vocal melody with lyrics in Spanish. The third system contains the piano accompaniment for the vocal line. The fourth system contains the guitar accompaniment. The tempo is marked *Alleg.<sup>to</sup>*.

**Canto 1<sup>o</sup>**  
Canto 2<sup>o</sup>  
Piano  
*Alleg.<sup>to</sup>*

*En las tropas a mabler del Dios cu*  
*En las tro pas a mabler del Dios cu pido -*

*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 gos si - - - no ren di - - - gos  
di - - - gos - - - si no ren di - - - gos



no se admiten so berbios si no ren di

no se admiten so berbios si no ren di

estr. <sup>no</sup> Que alto so

Que alto so

D. e.

Estrófillos } Que alto 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

Uo  
Utrio.

D.C.

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

12. *Bolera à 3 voces*

*Canto 1.º*  
*Canto 2.º*  
*Canto 3.º*  
*Piano*  
*And. no*

*Quando de ti mea*  
*Quando de ti mea parto*  
*Quando de ti mea parto de ti mea parto*  
*parto*  
*Quando de ti mea parto*

*sien to enel pe - - - cho*  
*sicutto enel pe - - - cho*  
*siento enel pe - - - cho*

*Siento enel pe - - - - - cho una voz que me*  
*siento enel pe - - - cho una voz que me*  
*Siento enel pe . . . . cho*



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

*trio!!*  
fente amor

fente amor fente  
que me duelen los brazos  
de sostenerte

f.c.

# 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 the piano accompaniment (Piano) in G major and 3/4 time. The tempo is marked *Allegro Vivacento*. The second system contains the vocal line with the lyrics "Tengo yo un po trito negro - -" and the piano accompaniment. The third system contains the vocal line with the lyrics "con el nar cliner muy bue - - nar" and the piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with a *mf* dynamic marking in the first system.

com u nar cliner 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 - - -

D.C.

2.<sup>a</sup>

3.<sup>a</sup>

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

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

4.<sup>a</sup>

El potrero que yo tengo  
lo extraído de la sierra  
y en viendo alguna serrana  
corre relincha y sea legra  
Mi potrero 8.<sup>a</sup>

5.<sup>a</sup>

Este potrero serrano  
v fano en el mundo reyna  
por que yace la ca chucha  
En terrada en la caleta  
Mi potrero 8.<sup>a</sup>

6.<sup>a</sup>

De ladiz me pase al puerto  
para ver una arboleda  
y darle fruta a mi potrero  
por qe se muere por brevar  
Mi potrero 8.<sup>a</sup>

10.<sup>a</sup>

Potrero mio serrano  
Marcha bien no te detengas  
Fue vni aber el bien mio  
Fue mis pasiones gobierna  
Mi potrero 8.<sup>a</sup>

7.<sup>a</sup>

este potrero serrano  
le quiere una panadera  
para que al imdel zeaso  
haga chanzas y corvetas  
Mi potrero 8.<sup>a</sup>

8.<sup>a</sup>

Con mi potrero serrano  
He andado yo muchas tierras  
haciendo mil contravandos  
fiado siempre en sus piernas  
Mi potrero 8.<sup>a</sup>

9.<sup>a</sup>

Las chinas de mi potrero  
solo su amo selas peina  
pues de ninguna persona  
el que te liden se deja  
Mi potrero 8.<sup>a</sup>



14 Cancion Americana La Wola

Canto

Piano

Allegro

The musical score is written on three staves. The top staff is for the vocal line (Canto), the middle for piano accompaniment (Piano), and the bottom for a lower piano accompaniment (Allegro). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are written below the vocal staff. The first system shows the beginning of the piece with a repeat sign. The second system contains the lyrics "si vien ... sar que por tue". The third system contains the lyrics "nojo sie vien sar que por tue ... no jo mehe de". The piano accompaniment consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

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 fal . . . ta . . . ra

ro pa para an - - dar en cueror vivos para an

dar en cueror / vz vos pa ra an / dar en

cueror / vz vos

D.C.

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

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

10

15 *Cajucha*

*Voz*

*Piano*

*Allegretto*

6/8

6/8

e: 3/8

The musical score is written on three systems of staves. The first system contains the vocal line and the beginning of the piano accompaniment. The piano part starts with a forte dynamic and a 6/8 time signature. The second system continues the piano accompaniment with various rhythmic patterns. The third system concludes the piece with repeat signs and fermatas.



Tengo youn ... na ca chu ... chi ... ta

en que na ... vego 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: *no 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.<sup>a</sup>*  
 Mi cachucha por el mar  
 atados vientos camina  
 Y nunca hace mejor viaje  
 que cuando va de volina  
 vamos *2.<sup>a</sup>*

*3.<sup>a</sup>*  
 Cuando siente mi cachucha  
 el manejo del timon  
 hace subir a escotilla  
 toda la tripulacion  
 vamos *3.<sup>a</sup>*

*D.C.*

# 16 el chungo de la vana

*Canto*

*Liano*

*All.<sup>o</sup> molto*

1ª vana

2ª vana

The musical score is written on a grand staff with two systems. The first system is labeled 'Coro' and the second 'Solo'. Each system contains two vocal staves and a piano accompaniment staff. 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* *Solo*  
 pa ra mi to... i to... i co como ha  
 pa ra mi to... i to... i co como ha

*Coro*  
 de vi... vir la... gente pa ra mi  
 de vi... vir la... gente pa ra 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 din ga an - - - - - danga  
 zunga ra man - - - - - dunga ma - - - - - dinga an - - - - - danga

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

*a la zunga raman dín ga los cane ... lo nes*

*a la zunga ..ra man dún ga -- 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

*Coro*

ne na - - - ne na na na to i to - - - i co

ne na - - - ne na na na to i to - - - i co

The image shows a handwritten musical score for a Spanish folk song. It consists of two systems of staves. The top system has four staves: two vocal staves and two piano accompaniment staves. The vocal staves begin with a series of notes, each followed by the syllable "ay". The lyrics "to... i... to... i co" are written below the notes. The tempo marking "a temp." is written above the first vocal staff. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The bottom system has four staves: two vocal staves and two piano accompaniment staves. The vocal staves begin with a series of notes, each followed by the syllable "ay". The lyrics "to i... to i to" are written below the notes. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The score is written in black ink on white paper.

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<sup>a</sup> coro

solo ... Ayer tarde me dijeron  
 que ya usted no me quería  
 y seme quedó el parcuero  
 lo mismo q<sup>e</sup> lo tenía

3<sup>a</sup>

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

4<sup>a</sup>

Los Cortejos y las viejar  
 si guen una pariedad  
 q<sup>e</sup> enfultándoles el oro  
 No valen ni la mitad



17 Pandango

Piano

And<sup>te</sup> con moto

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "17 Pandango". The score is written on ten staves. The first two staves are marked "Piano" and "And<sup>te</sup> con moto" respectively, both in 3/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The music consists of a melody and accompaniment. The melody is primarily in the upper staves, while the accompaniment is in the lower staves. The piece features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with repeat signs and some measures with fermatas. The notation is clear and legible, with some decorative flourishes in the first few measures.



A handwritten musical score for guitar, consisting of two systems of staves. The top system contains a melody line and a bass line. The melody line is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The bass line is written in bass clef and includes a triplet of eighth notes. The bottom system continues the melody and bass line, with the melody line featuring a forte (f) dynamic marking and a repeat sign. The bass line includes a sixteenth-note pattern and a repeat sign. The score is written in black ink on white paper.

This image shows a handwritten musical score for a Spanish folk song. The score is written on ten staves, arranged in two systems of five staves each. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several measures with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A marking "crist." is present on the fifth staff of the first system, indicating a change in tempo or style. The score is written in black ink on aged paper.

*Canto*

*Coro*

*Ja lea te cuerpo*

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

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

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

D.C.

2<sup>a</sup>

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<sup>a</sup>

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.<sup>te</sup>

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.<sup>te</sup>). 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 has lyrics in Spanish. The second system continues the piano accompaniment and the vocal line. The third system shows the vocal line and piano accompaniment concluding the phrase. 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<sup>to</sup>.

Viva el ... o le yel 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

*Entrillo*  
 Ya si te digo  
 que yo sere constante  
 para contigo

*2<sup>a</sup>*  
 Si me miras me matas  
 sino me muera  
 Mirame dueño mio  
 que morir quiero

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

19 Malagueña

Canto

Piano

All.<sup>o</sup>

De tra -

bajo del mundo yo no se -

qual 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 three systems of staves. The first system includes a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line has lyrics 'De tra -' and the piano part has a dynamic marking 'f.'. The second system continues the vocal line with lyrics 'bajo del mundo yo no se -' and the piano part. The third system continues with lyrics 'qual es pe - or yo no se' and the piano part. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The tempo is marked 'All.<sup>o</sup>' and the time signature is 3/8. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

qual es pe... or... si el ca...

sar se oel mo rir se... oel ser po...

bre que se... yo!... de los tra...



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 sólo coman los lobos... bis

20 *Boleto de la Cachucha.*

*Liano*

*And. con moto.*

*Dolce.*

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.



*f.*

*g.*

*All.<sup>o</sup> con motto*

3/8

3/8

Detailed description: This is a handwritten musical score for a folk song. It consists of seven systems of staves. The first six systems are for a piano accompaniment, with the first two systems being for the right hand and the last four for the left hand. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *f.* (forte) and *g.* (pizzicato). The seventh system is for a vocal line, marked *All.<sup>o</sup> con motto*, and is written in a 3/8 time signature. The score is written on a single page with a vertical margin on the right.

This image shows a handwritten musical score for a Spanish folk song. The score is written on ten staves. The first staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff continues the melody. The third staff features a change in tempo and meter, marked with a double bar line, a 3/4 time signature, and the instruction "1.º tempo" in italics. The fourth staff continues the melody in the new tempo. The fifth staff shows a change in dynamics, marked with a double bar line and the instruction "f." (forte). The sixth staff continues the melody. The seventh staff features a change in dynamics, marked with a double bar line and the instruction "p." (piano). The eighth staff continues the melody. The ninth staff features a change in dynamics, marked with a double bar line and the instruction "f." (forte). The tenth staff continues the melody. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

D.e. al principio

21. Bolero

Canto

Piano

Allegro

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 a vocal line. The lyrics are: "ta De gri to", "bar ta que se po ne por me", and "dio to da una ma ja". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f.". The first system shows the vocal line starting with "ta" and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with "bar ta que se po ne por me" and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with "dio to da una ma ja" and the piano accompaniment. The score is written in a clear, legible hand.



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* 

*Ya está el campo por otro ya no hay re*

*cuí so*







2<sup>a</sup>

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<sup>a</sup>

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<sup>a</sup>

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

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Abar Verdes'. It consists of three staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'Canto', and is in 6/4 time. The middle staff is for the piano accompaniment, labeled 'Piano', and is also in 6/4 time. The bottom staff is for a faster piano accompaniment, labeled 'Presto', and is in e/4 time. The lyrics are written below the vocal staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

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 las quiéras o tra



o tra las to ma - - - ra

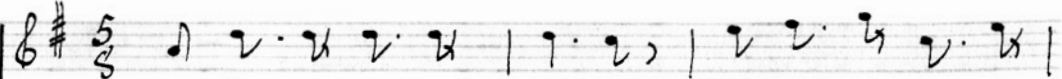
D.c. &

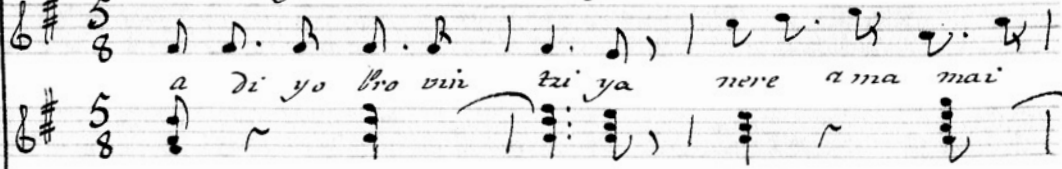
2.<sup>a</sup>  
 el día que yome case  
 has de bailar en mi boda  
 y des púes de haver bailado  
 Yo dormire con la novia  
 que tomalas &

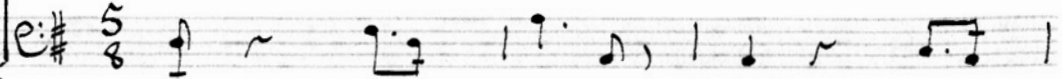
3.<sup>a</sup>  
 si tu no fueras tan fea  
 y yo no fuera giboso  
 todo el mundo no diría  
 ati, linda, y ami hermoso  
 que to ma las &



## 24 Forzico

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

2.<sup>a</sup> *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". The piano accompaniment consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line.

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: "li - - - - - jos q.º los q.º ay en su casa son sobri". The piano accompaniment continues with a treble clef staff and a bass clef staff.

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

*no - - tie nen* *hi - - jos* *q<sup>e</sup> los q<sup>e</sup> hay en su casa son sobri*  
*no - - tienen* *hi - - jos* *q<sup>e</sup> los q<sup>e</sup> hai en su casa son sobri*



mi - - - - to

mi - - - - to

fin

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

ay madre # d mi - - - - a ca no ni go que - -



no para ser ti a

no para ser ti a

D. C. 3.ª volta

la fin

*Noto caran 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: *Piano* (top staff, F major, 3/4 time) and *Allegro* (bottom staff, C major, 3/4 time). The *Piano* section begins with a series of chords and a melodic line marked with a *v.* (ritardando). The *Allegro* section features a rhythmic melody with eighth notes and rests. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the *Piano* part.

A handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with the tempo marking "Alleg. 2 mas." written in cursive. The score is written in black ink on aged paper.

# 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) and two piano accompaniment parts (Piano and All: a ray). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a vocal line with the lyrics "De la aba - na han be ni do por" and piano accompaniment.



*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<sup>a</sup>

De tanto comer dulce  
 q<sup>e</sup> bien me sabe <sup>bi</sup>  
 se han quedado sin pinas  
 Mamita mia mi paire y maire <sup>bi</sup>  
 Yo quiero quiero <sup>ca</sup>

3  
 De tanto comer dulce  
 q<sup>e</sup> bien me sabe <sup>bi</sup>  
 a la barriga me he puesto  
 Mamita mia echa un jarabe <sup>bi</sup>  
 Yo quiero quiero <sup>ca</sup>

# 28 El sereni

*Canto*

*Piano*

The musical score is written on three systems of staves. The first system includes a vocal line (Canto) and two piano accompaniment lines (Piano). The vocal line is in 3/8 time and begins with a whole note rest. The piano accompaniment consists of two staves: the upper one in G major (one flat) and the lower one in C major (no sharps or flats). The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the vocal melody with the lyrics: 'So den ma can tan la ca chu cha' and 'so q'ien ma te rias de gur to'. The piano accompaniment continues to support the vocal line.

*y na y da canto el se re de mi se re*  
*mi se re mi se re ni*  
*se re ni se re ni 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 &ª



# 29. El Zorongo

*Piano*

*Presto*

*Canto*

The musical score is written on three systems of staves. The first system contains two staves: the top staff is for piano and the bottom for presto. Both are in 3/8 time and B-flat major. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the presto part has a more rhythmic accompaniment. The second system includes a vocal line (Canto) on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The vocal line is in B-flat major and 3/8 time, with lyrics written below the notes. The piano accompaniment continues the rhythmic pattern from the first system. The third system shows further piano accompaniment with various rhythmic figures and accidentals.

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  
 9<sup>e</sup> con tar ha uria mar 9<sup>e</sup> con tar  
 ay zo rongo zorongo zo - rongo 9<sup>e</sup> zo 9<sup>e</sup> 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<sup>a</sup>

Ala una me en varg.  
 alas dos puse la vela  
 alas tres en Alicante  
 alas quatro en Cartagena  
 Ay Zorongo N.<sup>a</sup>

3<sup>a</sup>

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

4<sup>a</sup>

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

5<sup>a</sup>

todo el mal q. te deueo  
 layga sobre tus costillas  
 Mira si yo soy Generoso  
 En conservar yo las mias  
 ay Zorongo N.<sup>a</sup>

6<sup>a</sup>

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



# 30 El Dulce de America

Canto

Piano

Alleg.<sup>to</sup>

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

The second system of the score consists of two staves. The top staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef and a key signature of one flat. The music is in 6/8 time and features a series of eighth and sixteenth notes. A 'Porgo' marking is present in the upper right corner of the system.

The third system of the score consists of two staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a bass clef and a key signature of one flat. The music is in 6/8 time and features a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the vocal line.

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 aquel q<sup>e</sup> come un dulce  
 sin saber si esta podrido  
 Puede q<sup>e</sup> se halle alquidia  
 a repentido  
 ay infeliz Xª

5ª  
 Los q<sup>e</sup> nacisteis golosos  
 tomad exemplo de mi  
 este mal lo causo un dulce  
 q<sup>e</sup> yo comi  
 ay infeliz Xª

# 31. La Malaguena

*Canto*

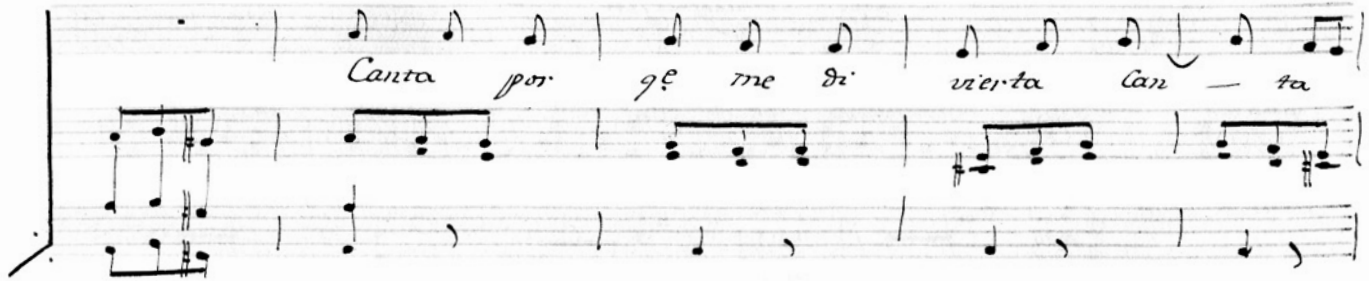
*Piano*

*All.<sup>to</sup> non trop.<sup>o</sup>*

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 with a key signature of two flats and a 3/8 time signature. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. The tempo is marked 'All.<sup>to</sup> non trop.<sup>o</sup>'. The second system continues the vocal line with the lyrics 'Can ta por. 9.<sup>a</sup> me di.' and the piano accompaniment. The third system continues the vocal line with the lyrics 'vierta Can ta me tu vi da mi a' and the piano accompaniment. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and eighth-note patterns.



Canta por g<sup>e</sup> me di vier-ta can - ta



y me g<sup>e</sup> dare dor mi - da puerto g<sup>o</sup>a



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





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

*fai ti gar g.<sup>e</sup> me a gan teu*

*fai ti gar*

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



# 32. Tirana del paramba y Comotequiero

*Canto*

*Piano*

*Alleg.<sup>o</sup>*

*A-yer*

*me di jir ter q' hai 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' and contains a vocal line with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The middle staff is labeled 'Piano' and contains a piano accompaniment with a treble clef, the same key signature, and a 3/8 time signature. The bottom staff is labeled 'Alleg.<sup>o</sup>' and contains a bass line with a bass clef, the same key signature, and a 3/8 time signature. The music consists of several measures, with the vocal line and piano accompaniment starting together. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line has a melodic contour that rises and then falls. The piece concludes with the word 'A-yer' written above the final measure of the vocal line. Below the piano accompaniment, there are two lines of lyrics: 'me di jir ter q' hai ayer me di'. The lyrics are written in a cursive, handwritten style.

jir te que boy hoy me di-ces que ma  
 ña na y ma ña na me di- - ras  
 gº te se pa - so la ga - na gº 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 quiè ro sim pa - - - - der lo

re - - me - - diar ay - - - -

ay re-me-dias

re-me-dias

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

3<sup>a</sup>  
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.<sup>o</sup>*

*el amor q<sup>e</sup> 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 at the top and two guitar accompaniment staves below. 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 note values, rests, and bar lines. The guitar accompaniment features rhythmic patterns and chordal structures typical of Spanish folk music.

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<sup>o</sup>

Y de esta forma  
mientras mas se retira  
mas me enamora

2.<sup>a</sup> / Son tus ojos flecheros  
arcos tus cejas  
mi corazón el blanco  
de tus saetas

3.<sup>a</sup>

estruv. 1<sup>o</sup>

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 (Canto) and a piano accompaniment (Piano) with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. 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: 'a cha pul te - pe que a ver ... la'. The piano accompaniment continues with chords and single notes. The score is marked with 'Va. mos' in the second system.

*Va. 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 ha

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 staves. Each system has a vocal line (top staff) and a guitar line (bottom staff). The first system contains four measures of music, while the second system contains five measures. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The guitar line features a prominent tremolo pattern in the first measure of each system. The score concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure of the second system. Below the second system, there are four additional empty staves.

## 35 La Luvia

Canto

Piano

*Alleg.<sup>to</sup>*

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. 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 melody. The third system includes the lyrics: "Que ma la estre - - - lla es la nua que rre mal di -".

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

- - *taes mi suerte* 9.<sup>o</sup> *ma la estre lla es la mia* 9.<sup>o</sup> *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 eres lu mia eres man-ta*  
*eres lu-mia a bo-re-ble Came la co*

me la to - - ma q<sup>e</sup> tan bien ca - - me la re -

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

3.<sup>a</sup>

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

4.<sup>a</sup>

Maldita sea el alma  
 En q<sup>e</sup> puse mi cariño  
 En la mas infame embra  
 de todas las q<sup>e</sup> 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: a vocal line labeled "Canto" and a piano accompaniment line labeled "Piano". The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The score is written in a cursive, handwritten style. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The lyrics are: "Do me pa - rio mi ma - dre me pario en un Campa" and "na - rio quan do - vino la Co - ma - dre ya esta". The name "Juan" is written at the end of the first line of the vocal part. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

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



*anda chi quilla anda con gracia g.º me ro van el*  
*al ma anda chi quilla anda con gracia*  
*g.º me ro van el al ma*

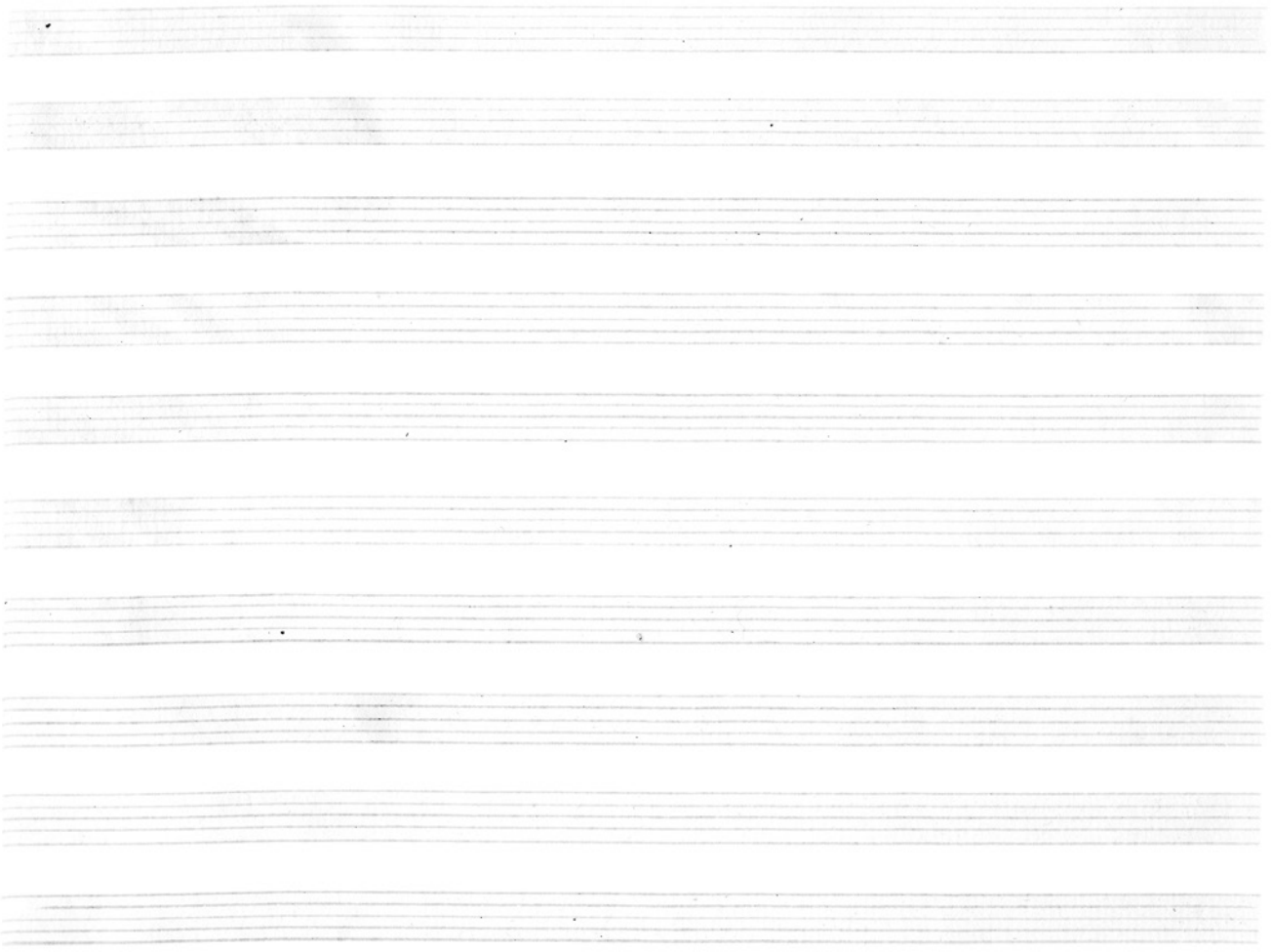


2.<sup>a</sup>

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

3.<sup>a</sup>

Al alabar tu rostro bello  
Señora yo me atribulo  
Por q<sup>e</sup> 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