

Música de Castro-Urdiales. Año 1861.

Barbieri.



Cantu Santa Ana.





AMIGOS DE LA HISTORIA Y DE LA MAR

CANTU SANTA ANA

CABEZO URDIALES

ARMAS, ESCUDO Y SENAL,
CASTILLO PUENTE Y S. ANA,
ALAMES, BALLENA Y MAR LLAMA,
SON DE CASTRO LA LEAL.

ASOCIACION

**MÚSICA DE
CASTRO-URDIALES**

AÑO 1861

FRANCISCO ASENJO BARBIERI

CRÉDITOS

Edición

Asociación de Amigos de la Historia y de la Mar de Castro Urdiales
Cantu Santa Ana

Música

Francisco Asenjo Barbieri
Biblioteca Nacional de España
Música de Castro-Urdiales (Música manuscrita)
47 p.
Año 1861
Fondo antiguo

Textos y análisis musical

Javier Artaza Fano

Proyecto

Ramón Ojeda San Miguel

Coordinación

Aintzane Belmonte Perales
Jana Balemonte Perales

Supervisión y documentación

Nicolás Aspirez Antuñano
Iñaki Belemonte Etxebarria
Rodrigo Cerro López

Fotografías

Asociación Cantu Santa Ana
Caras y Caretas
La Esfera
Ilustración de Castro Urdiales

© Asociación de Amigos de la Historia y de la Mar de Castro Urdiales/Cantu Santa
Ana, 2010
Depósito Legal: SA-507-2010

SUMARIO

II	Prólogo
III	FRANCISCO ASENJO BARBIERI
VIII	CASTRO URDIALES EN LA PRENSA - AÑO 1861
1	MÚSICA DE CASTRO-URDIALES
4	INSTRUMENTOS
5	SILBO Y TAMBORIL
7	DANZAS
8	FANDANGO
22	JOTA
32	CONTRAPAS
37	ZORZICO
47	AURRESKU
51	VALS
54	POLKA
55	CONTRADANZA
59	CONTRADANZA A LA ESCOCESA
62	MINUÉ
66	ALLEGRO
68	RIGODÓN
69	TOCATA
71	CANCIONES
73	JOTA CANTADA
87	CANCIONES
98	JOTA DEL REGATEO



Don Francisco Asenjo Barbieri.

Francisco Asenjo Barbieri está considerado como uno de los mejores compositores españoles del siglo XIX y padre del género de la zarzuela. A esta faceta importantísima hay que añadir la de musicólogo. Y todavía más, como muy acertadamente indica su prestigioso estudioso Emilio Casares Rodicio: “Barbieri es una personalidad llena de prestigio, a la que se estima como compositor, director de orquesta, escritor, filólogo, musicólogo, empresario, bibliófilo, organólogo, e incluso como enólogo y gastrónomo”.

Los castreños tuvimos la suerte de que en el año 1861, por razones de salud, pasara Barbieri el verano en nuestra antigua Villa. De nuevo Casares nos indica que “Barbieri pasó el verano en Castro Urdiales, municipio con el que tuvo una estrecha relación y con cuyo alcalde tenía amistad. Durante las vacaciones estuvo en compañía de su gran amigo Antonio García Gutiérrez. Por las cartas de su madre –quien le pide recetas para cocinar al poeta- conocemos que fueron homenajeados, “me alegro del obsequio que os preparan a García Gutiérrez y a ti” y más importante, habla de “la jota que habéis compuesto”, letra del poeta y música de Barbieri... Se trata de la *Jota del Regateo*, para banda, solista y coro, sobre la lucha deportiva de traineras que ya entonces sostenían Castro Urdiales y Vizcaya; una introducción de banda, un solo y un coro final constituyen la obra”.

Además de la ya famosísima jota, verdadero emblema de Castro Urdiales, el maestro Barbieri nos dejó un legado impagable: una preciosa recopilación de la música que oían y vivían los castreños de hace ya casi un siglo y medio. Don Francisco se paso aquel verano de 1861, libreta en mano, asistiendo a todas las fiestas, romerías y bailes de la Villa. El fruto fue la elaboración de un cuadernillo manuscrito, con el título *Música de Castro-Urdiales*, de 47 páginas (29X32 cm.), que hoy en día se conserva en la Biblioteca Nacional de España, dentro del Fondo Antiguo.

Desde la *Asociación de Amigos de la Historia y de la Mar de Castro Urdiales/Cantu Santa Ana*, como una de nuestras misiones fundacionales es la de recuperar todo lo que tenga que ver con nuestro pasado cultural e histórico, hemos rescatado el manuscrito y decido sacar a la luz el mismo. Pretendemos, y no es poco, que los castreños, tan aficionados desde hace siglos a la música, disfruten con lo que oían y cantaban nuestros antepasados y, además, ¡ojala! sirva para que los abundantes agrupaciones musicales y corales de la ciudad incluyan en sus repertorios este riquísimo acervo musical.

Cantu Santana reconoce, y agradece vivamente, el esfuerzo del profesor Javier Artaza Fano. Gracias a su trabajo podemos hoy disponer de los trabajos de Barbieri en formatos actualizados y temáticamente ordenados. La Asociación tampoco olvida la aportación desinteresada de Jana Belmonte Perales a la hora de confeccionar una portada atractiva; así como la supervisión y guía brindados por Aintzane Belmonte Perales, Nicolás Aspírez Antuñano, Iñaki Belmonte Etxebaria, Rodrigo Cerro López y Ramón Ojeda San Miguel.

Asociación de Amigos de la Historia y de la Mar de Castro Urdiales
Cantu Santa Ana



FRANCISCO ASENJO BARBIERI¹

Nació D. Francisco Asenjo Barbieri en Madrid el día 3 de Agosto de 1823, y fue bautizado el día 5 en la iglesia de San Sebastián, teniéndole en la pila bautismal, por peregrina coincidencia, una hija de D. Blas de Laserna, celebradísimo autor de tonadillas y operetas españolas.

Los padres de Barbieri fueron d. José Asenjo y doña Petra Barbieri. El apellido materno, elegido sin duda por el maestro como más eufónico, o quizá como tributo de gratitud a la música italiana, por la cual sintió siempre verdadera idolatría, se ha sobrepuesto al apellido paterno y pasará a la historia sin que nadie pretenda disputarle la primacía.

¹ Actualidades. Revista Ilustrada del año 1894, Madrid, Imprenta de la Revista de Navegación y Comercio, 1895. Artículo publicado con motivo de la muerte del maestro Barbieri.

Comenzó en 1830 el estudio de las primeras letras, y poco después estudió Retórica y Latinidad en un convento de frailes trinitarios de Santa Cruz de la Zarza.

Los aptitudes musicales de Barbieri se manifestaron cuando apenas tenía catorce años y con motivo de vivir entonces en el teatro de la Cruz, del cual era alcaide D. José Barbieri, abuelo materno del maestro.

Decidida la familia a no contrariarle en sus inclinaciones, dejóle libre el campo para estimularlas; y el mozuelo, después de haber recibido algunas lecciones de solfeo con un músico del teatro de la Cruz, llamado D. José Ordóñez Mayorito, ingresó en 1837 en el Conservatorio de María Cristina, donde estudió el canto, tomó lecciones de piano y de clarinete y cursó tres años después la composición musical con D. Ramón Carnicer.

En 1841 la familia de Barbieri tuvo que trasladar su residencia a Lucena, motivo por el cual quedó solo en Madrid el músico estudiante, que vio abrirse ante sus ojos los fantásticos horizontes de la vida de Bohemia.

El aislamiento no le arredró: agarróse al clarinete y al piano; tocó en las murgas, tocó en reuniones particulares y en la banda de la Milicia, para la cual compuso varios pasodobles enardecido por los *tres reales diarios* que ganaba como primer clarinete nada menos.

Pero un día fatal volvió a la casa de huéspedes en que habitaba: fue a coger el instrumento, abrió el cajón de una cómoda, miró dentro, remiró, buscó con ansia febril el clarinete de sus entrañas y exhaló un lamento de dolor. ¡Se lo habían robado!

Tomó entonces una resolución heroica: Contratóse como maestro de coros y apuntador en una compañía de ópera italiana, destinada a labrar la felicidad de varios públicos de provincias, y abandonó Madrid.

En Pamplona cantó la parte de Don Basilio del *Barbero*, de Rossini, por haberse indispuerto súbitamente el encargado de desempeñarla; fue luego a Vitoria, después a Bilbao, y, terminada allí su escritura, regresó valientemente a Madrid con varios coristas, verificando el viaje... ¡a pie!

Cuando llegó a la corte, la familia de Barbieri había vuelto de Lucena e instalándose definitivamente en Madrid. Esto ocurría en Febrero de 1844.

Transcurren tres meses y ya tenemos al maestro otra vez en campaña y con ascenso, puesto que firma en Mayo la contrata de director de una compañía de ópera italiana que había de recorrer varios teatros del Mediodía: Murcia, Cartagena, Almería, Alicante.

La expedición se perpetró, con acompañamiento de varios trozos de ópera y hasta de una ópera entera *Un`ventura di Scaramuccia*, de Federico Ricci, que, por la parte de piano, instrumentó con la mayor frescura Barbieri.

Sin duda para descargar su conciencia de aquellos pecaminosos desplantes, metióse de nuevo el maestro en el coche de San Francisco y tornó tan campante a Madrid.

¿A qué seguirle ya en la odisea de sus primeros años? Veintisiete tenía Barbieri cuando las segundillas de *Gloria y peluca* y la canción *No te tapes la cara*, de *Tramoya*, estrenadas la primera

en Variedades el 9 de Marzo de 1850 y la segunda en los Basilos el 27 de Junio del mismo año, alborotaron a los madrileños.

Hernando, con *El Duende*, había echado los cimientos del novísimo género y estimulado a su favor la devoción del público; pero hacía falta una obra definitiva para consolidar la naciente fortuna de la zarzuela y darle carta de naturaleza en Madrid.

Cupo tan señalada honra a Ventura de la Vega y a Barbieri, quienes con *Jugar con fuego*, estrenada en el teatro del Circo el 6 de Octubre de 1851, alcanzaron triunfo total, que durante dieciséis noches consecutivas tuvieron ambos que presentarse en escena, donde el público los aclamó poseído del mayor entusiasmo.

Jugar con fuego salvó a la empresa de una quiebra inevitable, y, verdadero amuleto del género lírico nacional, fue brillantísimo nuncio de las victorias que había de alcanzar durante su larga carrera el afortunado compositor, encarnación genuina de la música española, a cuya gloria tanto había de contribuir con incomparable ingenio.

Desde aquel día memorable de la historia de Barbieri se halla en sus obras, caldeadas todas por el entusiasmo patrio, fruto de una actividad y de un talento nunca desmentidos, monumento admirable erigido al canto popular español, por quien dedicó su vida entera a cantar al pueblo.

Barbieri llevaba escrita en su espíritu la inscripción *Nosce te ipsum* del templo de Delfos; había calculado sus fuerzas, sabía cuál era el terreno más apropiado a sus aptitudes. Entró en ese campo y no lo abandonó jamás.

EL ARTISTA

La obra de Barbieri puede juzgarse en dos palabras: es la tonadilla idealizada. Para hablar más claro y en términos sintéticos, Barbieri ha agrandado el cuadro de la tonadilla, encajándola de una manera incomparable en la ópera cómica, y ha conseguido que el canto popular, realzado por las galas de su ingenio, sirva para destacar la individualidad musical quizá más desenvuelta y característica de los compositores españoles de este siglo.

Su ideal fue pura y exclusivamente español. Se propuso, desde luego, indignizar (permítaseme este neologismo, si lo es) la ópera cómica: quiso que el ropaje patrio fuese una casualidad virtual de la zarzuela, y pidiendo a la tonadilla base y apoyo para todas sus operaciones, buscó y halló en el canto popular, travieso, alegre y desenvuelto, el sostén más firme de sus éxitos, la corona inmortal que había de ceñir su frente y la satisfacción de cimentar su celebridad y su fortuna en la idealización de la forma más genuina y natural de la música patria.

Profundo en la música, jamás. En vano se buscará en las zarzuelas del maestro una pieza construida con los elementos complejos del arte, con esa ciencia grandiosa sin la cual no puede haber hoy compositor posible. Barbieri no gusta de vuelos aguileños; no quiere imitar, como tantos otros, a Icaro: por eso no ha caído nunca.

La nitidez y claridad melódica italianas resplandecen en las páginas teatrales de Barbieri, que la vivacidad del ritmo y una instrumentación diáfana y sin pretensiones hacen siempre interesantes y bellas.

Pero, vuelvo a decirlo, la gloria inmarcesible del maestro español está en los cantos populares, que su ingenio ha purificado y engrandecido, encarnándolos en la zarzuela como fotografía acabada de su entidad musical.

La parte dramática no resistirá, en general, a los embates del tiempo: morirá, porque es labor de imitación, porque es falsa; pero los cantos populares de Barbieri son inmortales. Si hoy mismo se formara una colección completa de todos los cantos existentes en las zarzuelas, se tendría una etnografía musical de la nación española.

Francisco Asenjo Barbieri es, en resumen, el compositor de más gracia facilidad e ingenio; el compositor más genuinamente español del presente siglo, español con exageración, español *a outrance*, viva representación del *chauvinisme* en la música.

Sus sesenta partituras, sin contar la música que escribió para *Don Quijote de la Mancha*, comedia de Ventura de la Vega, estrenada el 23 de Abril de 1861 en el teatro del Príncipe, y la que compuso para la comedia *La Maya*, de Antonio Hurtado, representada por primera vez en el mismo coliseo el 12 de Octubre de 1869, contienen, puede decirse, la monografía del canto popular español y muestran el temperamento artístico de un maestro cuya saludísimas creaciones han sido encanto de la nación española durante cuarenta años.

Fuera del teatro hay que mencionar un hermoso motete a voces solas, *Versa est in luctum*, que, firmado con el seudónimo alemán *Vermuth-mesiter* (Maestro Asenjo), se ejecutó por primera vez con extraordinario aplauso en el concierto verificado en el teatro del Príncipe Alfonso en Marzo de 1867, y la bellísima *Sinfonía sobre motivos de zarzuelas*, estrenada en la función inaugural del teatro de la Zarzuela el 10 de Octubre de 1856.

No es sólo en el arte musical donde con tanta intensidad brilló el peregrino ingenio de Barbieri. Su ardiente amor a la música española lo arrastró a los estudios literarios, y dió por este concepto indiscutible autoridad.

Formó una biblioteca riquísima, en la cual reunió obras de todo lin aje, documentos de gran valor de autores nacionales, abundantísimo arsenal de datos y noticias que constituyen un verdadero tesoro.

Comenzó su carrera literaria el año 18149, escribiendo crónicas musicales en el periódico *La Ilustración*, y colaboró después en muchos que vieron la luz pública en España.

Bibliófilo distinguidísimo, fue uno de los fundadores de la Sociedad de Bibliófilos Españoles en 1866, que dio a la estampa en 1872 la rara cuanto interesante obra del Excmo., *Don Lazarillo Vicardi*, descubierta y anotada por Barbieri.

En 1876 publicó un libro curiosísimo, titulado *Los últimos amores de Lope de Vega Carpio, revelados por él en cuarenta y ocho cartas inéditas y varias poesías*, con un retrato de Lope que Barbieri hizo traer a su costa de San Petesburgo y era desconocido en España. El libro está firmado *José Ibero Rivas y Canfranc*, anagrama de Francisco Asenjo y Barbieri.

LAS CASTAÑUELAS, estudio jocoso dedicado a todos los boleros y danzantes por uno de tantos, cuya segunda edición se publicó en 1879, es un delicioso canto popular, puesto en prosa española por el maestro, a quien se deben también otros trabajos literarios, de los cuales sería prolija la enumeración-

Como poeta, débesele principalmente un precioso romance que escribió para el *Romancero de la guerra de África*. Su última obra, obra de recopilador y de verdadero sabio, fue el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, publicado por la iniciativa de esta Academia, y en la cual Barbieri ha dejado un elocuente alegato en pro de nuestra nacionalidad musical y mostrado una vez más la erudición y el amor a la patria que resplandece en todas las producciones del insigne artista.

Réstame tan sólo añadir que Barbieri fue fundador en 1866 de la Sociedad de Conciertos de Madrid, que aún existe y funciona con el aplauso del público, y que sus dotes como director de orquesta le asignaron preeminente lugar entre los directores españoles.

Tales son, expuestos a la ligera, los merecimientos del ilustre artista que ha entrado hace poco en la inmortalidad.

Músico popularísimo, dotado de admirable espontaneidad y de encantadora gracia, su obra, dedicada principalmente a propagar y enaltecer los cantos populares de la nación, quedará perdurable, como modelo digno de imitación, para las generaciones venideras.

Nadie como Barbieri supo encajar el canto popular en el marco de la zarzuela, abrigando su expresión genuina y sirviéndolo al público como exquisito manjar. Fue, por tal concepto, Barbieri el Ramón de la Cruz de nuestra música, puesto que se identificó con el pueblo, cuyo carácter expresó con chispeantes y atractivos colores llenos de donaire y naturalidad. *Nec pluribus impar*.

¡Descanse en paz el insigne artista e inolvidable amigo! Dedicó su vida a amar al pueblo, y murió como un justo, confortado, *in extremis*, por la bendición de Su Santidad.

¡Dios, que es amor y justicia, habrá ofrecido en su piadoso seno la dicha eterna al humilde retoño del pueblo que se elevó por su ingenio artístico a los más altos honores y lejos de desvanecerse, se refugió en su cuna y ha legado al canto popular el inapreciable tesoro que todos conocemos!

¡Ese legado existirá mientras aliente un pecho español, y rodeará siempre de admiración, gratitud y respeto el nombre de Francisco Asenjo Barbieri!

Barbieri no está solo en su tumba. Su fin ha sido el de la primitiva zarzuela. ¡Escríbase, pues, en la lápida *Hic jacent*, que ella yace también allí, abrazada al maestro y regando con lágrimas el cuerpo inanimado de su inmortal mantenedor!

Antonio Peña y Goñi.

CASTRO URDIALES EN LA PRENSA – AÑO 1861

El alcalde de Castro-Urdiales desmiente la noticia de haber destruido el temporal las obras que se hacen en aquel puerto. La verdad, dice, es que subsiste toda la obra de fábrica del cierre de los boquetes de Santa Ana, que es la de más difícil ejecución y más expuesta a los naturales accidentes del mar, habiendo resistido los furiosos embates de éste durante el último invierno, sin estar defendida aun por la escollera o muelle de bloques artificiales que debe protegerla. La verdad es que han desaparecido o se han deshecho unos veinte bloques, únicos que se habían arrojado al mar de los doscientos cincuenta que deben formar la escollera de un fondeadero accesible y seguro para los buques de gran porte y calado, que se vean obligados a acogerse a este puerto en ocasiones en que los fuertes temporales, las malas barras y la falta de agua hagan imprescindible la entrada en los puertos de sus destinos y peligrosa su permanencia en el mar.

La Correspondencia de España. 7 de abril de 1861.

Se ha construido de nueva planta en la villa de Castro-Urdiales un hermoso teatro, que se inaugurará el 29 del corriente, y seguirá abierto durante el verano. Este edificio se ha levantado al extremo poniente de la linda alameda conocida por la Barrera, situada intramuros de la población. Con tal motivo se aumentará considerablemente el gran número de bañistas que todos los años acuden a aquel puerto, atraídos por la situación pintoresca del mismo y por lo espacioso de su playa. También se ha construido una plaza de toros que se inaugurará al mismo tiempo que el teatro. Para levantar este, ha habido que derribar una enorme encina que había dado sombra a muchas generaciones, y se consideraba como una de las varias antigüedades que cuenta Castro, entre las cuales figura una columna miliaria que se ve en la Barrera, y otra lápida romana incrustada en la ermita de Santa Ana, notable por su situación en un islote, desde el cual se domina toda la costa, desde el cabo Villano hasta Santoña.

La Esperanza. 26 de Junio de 1861.

La compañía que ha inaugurado el teatro de Castro-Urdiales está a cargo del primer actor D. Pedro Moliné. El teatro es digno por su construcción y capacidad de figurar entre los primeros de las poblaciones de tercer orden. Cuenta diez palcos de platea y otros tantos principales muy espaciosos y cómodos, 102 sillas y un paraíso que completa unos 500 asientos. Las decoraciones construidas por el hábil pintor Sr. Elorriaga, son de muy buen efecto. El telón de boca figura una gran cortina de terciopelo carmesí con franjas de oro, recogida por un lado, por medio de un grueso cordón de oro, para dar lugar a una vista del Castillo y ermita de Santa Ana, rodeados del mar y alumbrado tan bello panorama por el sol en su ocaso. El castillo y ermita citados constituyen precisamente las armas de la villa y puerto de Castro-Urdiales.

La Correspondencia de España. 14 de Julio de 1861.

Los Sres. García Gutiérrez y Barbieri, que residen en Castro-Urdiales hace ya algún tiempo, han compuesto una magnífica jota alusiva al regateo celebrado en Santander en presencia de S. M., en que vencieron los marineros de Castro. Persona que nos merece el mayor crédito, nos asegura que la letra del Sr. García Gutiérrez está llena de chistes y de sal común, y que la música del Sr. Barbieri es tan popular como agradable y graciosa.

La Época. 2 de Agosto de 1861.

Artistas laureados. Hace pocas noches en el teatro de Castro-Urdiales se representaba, con un lleno completo, *el tanto por ciento*, y al terminar la comedia se cantó por los artistas y el público *La jota del regateo*, de los señores García Gutiérrez y Barbieri. Estos señores fueron llamados a la escena en medio del mayor entusiasmo, y se les presentaron dos coronas. Después se les obsequió con una serenata.

La España. 22 de Agosto de 1861.



Don Antonio García Gutiérrez, autor de la letra de la *Jota del Regateo*.

MÚSICA
DE
CASTRO-URDIALES

(Estudio: Javier Artaza Fano)

Francisco Asenjo Barbieri

Si cualquier trabajo de recopilación de la memoria cantada de una localidad tiene importancia por sí sola, en este caso debe añadirse la personalidad de su autor, Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1823-1894) que suma a la de tratarse posiblemente del músico español más relevante entre Antonio Soler e Isaac Albéniz, la de su condición de musicólogo, el más importante sin duda de su siglo. Para darnos cuenta de su trascendencia en este campo podríamos indicar que en 1890 publicó el *Cancionero musical de los siglos XIV y XV*, que es el más importante trabajo musicológico realizado en España hasta entonces, que contiene 459 transcripciones de manuscritos de la Biblioteca del Palacio Real con un detallado estudio bibliográfico. Su aportación al estudio de la antigua música española resulta impagable, por tanto. Y no sólo. Fue el primer músico que ingresó, en 1892, como miembro de la Real Academia Española. Fue también, desde la Orquesta de la Sociedad de Conciertos, el impulsor de un cambio de mentalidad del público musical español que conllevó el estreno en España de obras de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, o de Wagner, con fragmentos del *Tannhäuser* en 1864, y conocimiento intelectual de la música le llevó a colaborar con Marcelino Menéndez Pelayo en toda la parte musical de la *Historia de las ideas estéticas en España*.

El trabajo consta de 51 melodías, 30 exclusivamente instrumentales y 21 melodías cantadas, acompañadas de una pieza de creación propia, la célebre, en Castro, *Jota del regateo*. Las hay de todo tipo, desde las de carácter más “culto” como el Minuet o la Contradanza, a las populares Jota y Fandango (y Fandanguillo), pasando por las más regionales (y aquí la influencia del País Vasco es innegable) Contrapás y Zorzico (tanto en compás de 6/8 como de 2/4). Hay también un Auresku, y vales también, con acompañamiento rítmico de fandango, en una curiosa combinación. Incluso un Vals-polka, y diversos aires: a la malagueña, a la escocesa, o el aire de tango, sin faltar tampoco un Rigodón.

Las canciones recogen, además todo tipo de acciones populares, desde la inauguración del ferrocarril (fierro-carril, como él mismo señala), a la fiesta del carnaval, la procesión de la virgen de agosto, o las victorias en las regatas, sin faltar un curioso sonsonete con el que los marineros de Castro acompañan los golpes de remo.

Es destacable la riqueza modal y tonal que las piezas muestran. Es sabido que la música tradicional no está sujeta forzosa y únicamente a las reglas tonales modernas aceptadas unánimemente por la conceptuada como música clásica. Pueden sorprendernos por ello las constantes modulaciones (al menos en 23 de las danzas se acaba en un tono distinto del que se inicia). Nos falta información para establecer si esa plasmación que Barbieri realiza es real o interviene en ella a fin de hacerlas más comprensibles. En cualquier caso sí es posible percibir un carácter más “elaborado” en la música meramente instrumental, con puntuales elementos cercanos a lo virtuosístico.

Tampoco debemos olvidar los instrumentos que utiliza. En todas las danzas, el “silvo”, equivalente del txistu, está acompañado de tamboril o de atabal, utilizando uno u otro en función de la intención de la pieza.

Si bien el método de recopilación pudiera resultar cuestionable a nuestros ojos por la excesiva utilización que Barbieri hace de la asimilación clásica de géneros que en algunos casos es de difícil justificación, el trabajo es valiosísimo por cuanto recoge una enorme cantidad de melodías que permiten visionar en su conjunto el folklore existente en Castro Urdiales y valorar la innegable influencia que, al menos en este punto, ejerce el País Vasco.

INSTRUMENTOS



SILBO Y TAMBORIL

La mayoría de las danzas recogidas en esta recopilación, están escritas para “*silvo*”, con acompañamiento de tamboril o atabal. Esta es una herencia, la del flautista que él mismo se acompaña por un tambor, que aparece ya en numerosas representaciones en la iconografía medieval y renacentista europea, tanto en escenas musicales al aire libre como acompañando danzas cortesananas.

El txistu es un aerófono. Podemos definirlo como una flauta recta con embocadura de pico de unos 42 cm de largo y 2 de ancho en su parte baja, con boquilla y lengüeta incorporadas de madera o metal. Lleva unas anillas metálicas que impiden su agrietamiento y le sirven de adorno. En la parte baja tiene un anillo destinado al dedo anular para mejor sujeción. Está afinado en fa# y tiene una tesitura de dos octavas.

El proceso de que en el País Vasco la flauta vertical se convirtiera en txistu tuvo lugar en el período que precede al Renacimiento, donde ya se habían impuesto las flautas de madera, y al tocarse con el tamboril permitió que los fabricantes no se preocupasen por la afinación y por tanto de una media estricta de longitud, aunque la que prevaleció fue la de 42 cm de largo, no fijándose esta medida hasta el siglo XVIII y sobre todo el XIX cuando comenzaron a existir los dúos y los tríos de txistu.

Es curioso en el txistu es el desarrollo de su embocadura, que es de metal, en un hecho propiciado probablemente por la importancia de la industria y artesanía del hierro en el País Vasco desde la edad media que influyó en la incorporación del metal a la boquilla y lengüeta.

La figura del txistulari como músico representativo del folklore vasco deriva del siglo XIV cuando la corte de Navarra contrataba juglares, aunque la mayoría de ellos fueran extranjeros. Estos mismos juglares o ministriles también fueron contratados por los señores de Vizcaya. A partir del siglo XV comienzan a ser nacionales y ya entrado el siglo XVIII la contratación de los músicos conoció un paso importante cuando los ayuntamientos, conscientes del papel que desarrollaban, iniciaron la costumbre de contratos fijos¹, con su correspondiente reglamento. Este puesto de trabajo era apetecido por la gente llana y a la larga llegó a ser pieza clave en el mundo musical del País Vasco ya que este no conocía más música que la de la iglesia y la de su txistulari. Este, al convertirse en músico municipal fijo se convirtió en el mejor conocedor de las danzas populares e influyó de forma notoria en el olvido de algunas y en la promoción de otras, por lo que el papel que adquirieron en la evolución y creación del folklore es innegable.

La palabra txistu no aparece como tal hasta 1864, escrita como “chistu”. Se ignora el origen real de la palabra, ya que los diccionarios de euzkera no aparece como tal. Se puede especular con que se trate de una derivación de *ziztu* (silbido) y si juzgamos el hecho de que la palabra

¹ En 1571 en Lequeitio “se dieron a dos hombres tañedores de instrumentos de tamboril e rabel doe arco, por dos días que se ocuparon en tañer en los regocijos del Nacimiento de , Príncipe Nuestro Señor, 740 maravedises. En 602 en Rentería se pagó a Martín de Chipres doce ducados “por su ocupación del instrumento de tamborín en regocijar las fiestas de Pascua, etc y a Nicolás Vidassoro por lo que trabajó con su rabel en regocijar la fiesta de los antruejo”. José Luis Ansorena, Enciclopedia de la SGAE. Vol X, pg 536.

juglar implica un cierto sentido nómada por aplicarse a cualquier tipo de intérprete, es probable que el músico fijo tuviera que encontrar otra denominación específica para definirse.

Es también habitual la designación del instrumentista por el tambor y no por la flauta, aunque cuando el músico es nombrado por la flauta, también se le suele denominar silbo, que es el vocablo que utiliza Barbieri.

Se debe reseñar el hecho de que en algunas de las danzas el ritmo del tamboril esté reforzado por el atabal, que es un tambor de mayores dimensiones y una mayor profundidad de sonido. A mediados del XVIII ya aparecen documentos en los que consta la contratación de dos tañedores de silbo, con sus correspondientes tamboriles, además del atabalero.

En una danza se encuentra el silbote, que es un aerófono. Flauta de pico de 3 agujeros de la familia del txistu. Su origen está a finales del XVIII ó comienzos del XIX. Suena una 5ª baja del txistu y su extensión abarca 2 escalas completas más una 5ª grave. Tiene sonoridad opaca y hace el papel de bajo en la banda de txistus tradicional. Mide 623 cm de largo y 35 mm de diámetro en la cabeza y 26 mm en la parte baja. Por su longitud se construye en dos piezas y el músico debe sostenerlo con ambas manos, lo que impide el uso del tamboril.

El tamboril se define como un membranófono de golpe directo, tubular, cónico y con uno o dos parches.

DANZAS



FANDANGO

En principio, y según el Diccionario de Autoridades de 1735, el fandango es “el baile introducido por los que han estado en los reinos de Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo”. Sin embargo, el origen real no está claro, y a ese respecto hay numerosas teorías:

- procedencia romana (un baile sensual denominado *cordax* también llamado *iconici motus* por el poeta Horacio y por el comediógrafo Plauto. El escritor de sátiras Juvenal una mención específica hacia el *testárum crépitus* (chasquear las castañuelas) que, en su expresión griega temprana, eran usadas como címbalos o platillos para dedos.
- portuguesa: Etimológicamente hay quien sostiene que su origen puede estar en la palabra *fado* (del latín *fatum*: “destino”), y de hecho, se conoce una canción popular del siglo XVI que recibía el nombre de *enfandangado*.
- Evolución de *soléa*, *jabera* y *petenera*,
- Como el resto de danzas, es posible que se formase a expensas de aglutinar otros elementos diseminados en danzas como la folía, el canario, la chacona, la zarabanda, etc
- Similitud con la jota
- Procedencia morisca, avalada por la etimología que la fuente *fandûra* (guitarra) proporciona
- Indiano ó/y africano, ya que la desinencia “*ngo*” se cree de origen africano, o más bien, al igual que el tango, de origen afroamericano.

La más coherente de todas puede ser la última de ellas, debido a tres factores fundamentales:

- la relación de Andalucía con la empresa indiana
- el carácter tonal con que se acompaña al cante por fandango
- la propia denominación de indiano con que se denomina al género a principios del XVIII

Este tipo de danza fue la que se puso de moda entre la aristocracia a finales del siglo XVIII, motivado por la referencia que de ella hacían viajeros como Beaumarchais o Gauier a la que atribuyeron un carácter lascivo debido a los movimientos insinuantes con los que se bailaba . Llegó a darse el caso de verse amenazada de prohibición por parte de la iglesia el baile del fandango, aunque en el proceso en el que el Papa y varios cardenales asistieron a una interpretación del mismo no observaron ninguna razón para condenarlo. Constancia de este hecho queda en el ballet *El proceso del fandango* de Saint-Leon, de 1858.

El fandango español, como el bolero y *la cachuca*, disfrutó de la gran popularidad en los teatros Parisinos del siglo XIX. A partir del siglo XVIII los fandangos han tenido un importante papel en la música culta, pudiendo citar como ejemplos representativos, el final del III acto de *Las noches de Figaro* de Mozart, el *Cuarteto Op 40* de Bocherini, el *Capricho español* de Rimsky-korsakov y el *Bolero* de Ravel, que, en un principio, iba a llevar el nombre de *Fandango*.

La evolución que siguió hasta su definitivo asentamiento a mediados del XIX no está muy clara, pero lo cierto es que hay un gran paralelismo entre la folía, el canario, la chacona, la zarabanda, etc, que cristalizan en el fandango dando como resultado una métrica (3/4 ó 6/8), la forma (coplas de seis versos melódicos con ritmo instrumental) y el ostinato bimodal en el acompañamiento.

En el siglo XX se establecen dos categorías notables:

- los que se interpretan con un ritmo fijo en el acompañamiento: que son los de Huelva, Almería, Lucena, Verdiales etc
- los que, al aflamencarse, se realizan con un ritmo libre, como las malagueñas, tarantas, cartageneras, granaínas, etc

Los pasos del fandango eran bailados los mismo por un hombre y una mujer que por varias parejas y los bailarores seguían el compás de la música con suaves ondulaciones de su cuerpo. La risa ruidosa y los gritos alegres estallaban, y los espectadores, poseídos de gran entusiasmo se lanzaban a tomar parte activa y se balanceaban siguiendo los movimientos de la danza.

La forma del fandango consta invariablemente de dos partes. La primera, llamada *Variaciones*, es instrumental y la integran varias frases rítmicas o melódicas de cuatro, ocho, doce o dieciséis compases desarrollados habitualmente en la escala andaluza. La segunda, o *Copla*, es la parte cantable y suele repetirse hasta tres veces para dar pie a la ejecución del baile. En el caso de los recogidos por Barbieri no procede esta parte por cuanto son exclusivamente instrumentales.

El Fandanguillo, en principio, no se diferencia del Fandango. Es un término que suele emplearse indistintamente con respecto a fandango aunque en ocasiones hace referencia a los diferentes fandangos locales.

Barbieri recoge 2 Fandangos y 2 Fandanguillos y establece diferencias claras entre ellos.

En lo referente a la métrica:

- Los fandangos los establece en compás de 3/4 mientras que los fandanguillos lo están en 3/8. Este hecho hace que mientras que el fandango se compone casi exclusivamente de semicorcheas, el fandanguillo tenga secciones compuestas por corcheas.
- Si bien los fandangos tiene carácter anacrúsico (el compás inicial es más breve que el resto), el llamado por Barbieri *Primitivo fandango* no lo es.

Respecto a la forma:

- Los fandangos son más largos y están agrupados mediante frases pares organizadas de manera libre aunque prevalece la repetición de dos compases.
- Los fandanguillos se organizan siempre en frases de 8 compases

Respecto al tono:

- Los fandangos están siempre en el mismo tono (en este caso sol menor) y sufren a mitad de pieza una pequeña alternancia a dominante con un evidente juego modal en el uso de la sensible (do # y do natural)

- Los fandanguillos cambian la tonalidad a mitad de pieza. El segundo de ellos, incluso, después de cambiar el tono durante 8 compases, regresa al tono principal.

Respecto al carácter:

- Los fandangos tienen un carácter más instrumental mientras que a los fandanguillos se les percibe una mayor herencia melódica y bailable.

Fandango

The musical score for "Fandango" is presented in a multi-staff format. It includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), and Trombone (Tb.). The score is divided into systems, with measure numbers 5, 13, 17, 21, and 25 indicated at the beginning of each system. The music is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. Dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout the score to indicate volume changes. The Flute part features a melodic line with various ornaments and slurs. The Clarinet and Saxophone parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The Trombone part consists of a steady, rhythmic accompaniment. The overall style is characteristic of traditional Spanish dance music.

The image displays a musical score for Castro-Urdiales, consisting of seven systems. Each system includes a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, or Bass) and a piano accompaniment line. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The systems are numbered 22, 26, 30, 36, 45, 49, and 55. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with frequent accents and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The vocal lines are characterized by rapid sixteenth-note passages and melodic leaps. The score is presented in a clean, black-and-white format.

The image displays a musical score for a piece titled "Música de Castro-Urdiales". The score is arranged in seven systems, each consisting of a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment line (T). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The measures are numbered 55, 59, 63, 67, 71, 75, and 79. The vocal line features a melodic line with various ornaments and dynamics. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The score concludes with a final cadence in measure 79.

The image displays a musical score for guitar, consisting of seven systems of music. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The right hand (RH) is indicated by 'RH' and the left hand (LH) by 'LH'. The score is divided into measures, with measure numbers 83, 87, 91, 95, 99, 103, and 108 marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte) are used throughout. The score shows a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

The image displays three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (Soprano, Alto, or Tenor) and a piano accompaniment line. The first system is for Soprano (S. S. b.) and piano (p.), starting at measure 112. The second system is for Alto (S. b.) and piano (p.), starting at measure 116. The third system is for Tenor (S. b.) and piano (p.), starting at measure 119. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *p* and *f*. The vocal lines contain melodic phrases with various note values and rests.

primitivo fandango

The musical score is arranged in eight systems, each consisting of a vocal line and a guitar accompaniment line. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score is marked with dynamic instructions: *p* (piano) and *f* (forte). The piece begins with a treble clef and a common time signature, which changes to 3/4 at the start of the first system. The melody is characterized by rhythmic patterns and grace notes. The guitar accompaniment features a steady, rhythmic pattern with dynamic markings. The systems are numbered 5, 10, 15, 20, 25, and 30, indicating the measure number.

The image displays a musical score for Castro-Urdiales, consisting of seven systems of music. Each system includes a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, or Bass) and a piano accompaniment. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The systems are numbered 32, 36, 40, 44, 48, 52, and 56. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with frequent accents and dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The vocal lines are characterized by rapid sixteenth-note passages and melodic leaps. The overall style is typical of the Basque musical tradition.

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a Soprano (Sillo.) and Tenor (T.) part. The notation is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat. The Soprano parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The Tenor parts are primarily composed of quarter and eighth notes, with dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) indicating volume changes. The systems are numbered 16, 17, 18, 19, and 20. The final system (20) includes a double bar line and a note in Spanish: "sigue la estructura de entonación sobre un ritmo fijo de 4/4".

Fandanguillo I

The musical score for 'Fandanguillo I' is presented in a system of three staves. The top staff is for Flute (Fl.), the middle for Clarinet (Cl.), and the bottom for Bassoon (Fg.). The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 17, 20, 35, 42, 51, and 58 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Fandanguillo 2

The image displays a musical score for a piece titled "Fandanguillo 2". The score is written for a guitar and is organized into seven systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef staff at measure 1 and a bass clef staff at measure 1. The first system is labeled "1" and the second system is labeled "20". The third system is labeled "32" and the fourth system is labeled "44". The fifth system is labeled "56" and the sixth system is labeled "68". The seventh system is labeled "80". The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also some markings like "x" in the bass staff of the third system, possibly indicating fretted notes or specific techniques. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

fl.
mp

cl.

fb.
mf

fl.

JOTA

A diferencia del fandango que suele ser habitualmente cantado, la jota es el tipo de baile más difundido y practicado en la mayor parte de las regiones de España, y también suele denominarse así al referirse a los cantos y toques instrumentales que sirven como soporte rítmico del baile.

A pesar de la grandísima aceptación y divulgación popular que posee la jota, algunos de sus aspectos de carácter histórico y documental han creado serias divergencias entre los estudiosos. Durante un tiempo se creyó que había sido traída a Aragón por un árabe llamado Aben Jot, al que se le tenía por inventor de este canto. Pero la teoría parece indemostrable, por lo que es más probable que derive etimológicamente del verbo latino *saltare*, que pasando por *sautare*, *sotare*, *sotar*, *xotar*, llegó hasta *jotar* y de ahí a *jota*, lo que implica que en origen la característica más resaltante del baile es que dominaban los saltos. Sin embargo, esto es cuestionable por cuanto ni la jota es el único baile que se caracteriza por los saltos ni en todas las jotas se salta. De hecho, en el norte de la península (Cantabria, Burgos y norte de Palencia y León) donde las tonadas de jota son más antiguas, a estas no se las denomina así. Es raro oír hablar de jota y sí de baile de pandero (Asturias) foliada (Galicia) o incluso Fandango. En cualquier caso, el término jota está extendido por casi toda la península ibérica salvo Cataluña y País Vasco a donde sólo han llegado algunos ejemplos, instrumentales, de la jota actual.

Lo cierto es que parece no tener una antigüedad muy lejana y provenir de un antiguo rito de fecundidad. De hecho no es hasta 1761 en que aparece la primera jota, en el sainete *La junta de los payos* de Ramón de la Cruz, por lo que parece extraño pensar que, al menos de una manera amplia, surgiera mucho antes de esa fecha².

Existen dos tipos característicos, la jota aragonesa, que es la más extendida, y la navarra.

Su característica común es el ritmo, que es la agrupación binaria de dos bloques ternarios rápidos acentuados alternativamente. Su transcripción correcta en la grafía debería ser 6/8 que señala a la vez la base ternaria y la distribución y acentuación binaria, aunque con frecuencia a veces se transcriben con compases ternarios simples como es el caso de las 13 jotas (3 danzas y 10 canciones) así como su propia *Jota del regateo*, aunque si nos fijamos bien es posible la agrupación binaria de estos ritmos, como de hecho, así lo hace el tamboril que refuerza la primera corchea de cada dos compases.

La parte instrumental de las jotas se llama Variaciones y en ellas, al igual que en todas las recogidas por Barbieri, el dibujo melódico es de carácter vivo y está formado por notas de valor corto. Estas variaciones forman frases de 8 compases que generalmente se repite. Estos

² Curiosamente el propio Barbieri estaba en contra de esta tesis. Bajo la argumentación de que la existencia de toda música popular o popularizada conservada mediante la tradición oral no arranca y tiene su punto de partida o creación en el momento preciso y primero del cual tenemos noticia cierta, sino que lo más lógico es que anteriormente a esta primera cita existiera ya, aunque bajo un aspecto distinto. Según Barbieri y otros investigadores ya pueden vislumbrarse aires y ritmos de jota en el manuscrito del Cancionero de Palacio y en las Cantigas de Alfonso X el sabio.

El propio Barbieri catalogó el manuscrito 169 de la Biblioteca Nacional de Madrid un manuscrito procedente de Ávila como finales del XVII o principios del XVIII que tenía dos jotas. El hecho de que también, en el mismo manuscrito, hubiesen dos minuetos, más propios del siglo XVIII, así como otras piezas, induce a pensar que Barbieri confirió excesiva antigüedad al mismo. (Crivillé i Bargalló. Josep. *El folklore musical en Historia de la música española*. Vol 7. Ed Alianza, Madrid 1983. Pg 208-209)

dibujos melódicos no llegan a formar nunca contrastes violentos y se podría decir que, desde el punto de vista rítmico, presentan cierta homogeneidad

Armónicamente, la jota es una alternancia, generalmente de cuatro en cuatro compases, de los acordes de tónica y de dominante.

La jota convencional suele tener 7 frases, aunque en ninguna de las tres instrumentales que recoge Barbieri en Castro-Urdiales, sucede así.

Si bien la medida de tiempo más común suele rondar en torno al valor metronómico de 85 por cada tiempo del compás en 6/8, en la jota del norte de España este tiempo se ralentiza hasta un valor de 70 para cada tiempo del compás. Curiosamente, en ninguna de las 13 jotas Barbieri indica el tempo, de lo que podemos deducir una estandarización del tempo que no hace preciso indicarla.

La jota, presumiblemente por la singularidad rítmica, ha tenido una evidente manifestación en la música culta. Desde Glinka en su *Obertura española nº 1*, con una jota escuchada al vuelo y que repite a Liszt en la *Rapsodia española* a Albéniz en *Aragón ó Zaragoza* y Granados en la *Danza española nº 6*, pasando por Falla en las *4 Piezas españolas*, las *7 Canciones populares españolas* y *El sombrero de tres picos*.

Jota 1

The musical score for "Jota 1" is presented in a system of seven systems. Each system consists of a melodic line and a bass line. The melodic lines are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The bass lines are written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The instruments are labeled as follows: Guitar (Guitarra), Sillo (Sillo), and U (U). The score is divided into measures, with measure numbers 9, 17, 25, 33, 41, and 49 indicated at the beginning of their respective systems. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The overall style is characteristic of traditional Basque folk music.

59

Salto

T.

65

Salto

T.

71

Salto

T.

Jota 2

01-02

01-02

03-04

03-04

05-06

05-06

07-08

07-08

09-10

09-10

11-12

11-12

13-14

13-14

The image displays a musical score for three instruments: guitar, bass, and tabla. The guitar part (top) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins at measure 27 and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes and slurs. The bass part (middle) is in bass clef with the same key signature and time signature, starting at measure 28. It provides a steady accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The tabla part (bottom) is in treble clef with the same key signature and time signature, starting at measure 29. It uses a simplified notation system with vertical lines and dots to represent rhythmic patterns. The score concludes with a double bar line and a 'D.C.' (Da Capo) instruction.

Jota 3

First system of musical notation for Jota 3, measures 1-4. It features three staves: a top staff with a treble clef and a 3/8 time signature, a middle staff with a treble clef and a 3/8 time signature, and a bottom staff with a bass clef and a 3/8 time signature. The music includes various rhythmic patterns and ornaments.

Second system of musical notation for Jota 3, measures 5-8. It features three staves: a top staff with a treble clef and a 3/8 time signature, a middle staff with a treble clef and a 3/8 time signature, and a bottom staff with a bass clef and a 3/8 time signature. The music includes various rhythmic patterns and ornaments.

Third system of musical notation for Jota 3, measures 9-12. It features three staves: a top staff with a treble clef and a 3/8 time signature, a middle staff with a treble clef and a 3/8 time signature, and a bottom staff with a bass clef and a 3/8 time signature. The music includes various rhythmic patterns and ornaments.

Fourth system of musical notation for Jota 3, measures 13-16. It features three staves: a top staff with a treble clef and a 3/8 time signature, a middle staff with a treble clef and a 3/8 time signature, and a bottom staff with a bass clef and a 3/8 time signature. The music includes various rhythmic patterns and ornaments.

Fifth system of musical notation for Jota 3, measures 17-20. It features three staves: a top staff with a treble clef and a 3/8 time signature, a middle staff with a treble clef and a 3/8 time signature, and a bottom staff with a bass clef and a 3/8 time signature. The music includes various rhythmic patterns and ornaments.

System 1: Measures 41-46. Treble and bass staves with a piano accompaniment line below. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

System 2: Measures 47-52. Treble and bass staves with a piano accompaniment line below. The music continues with intricate rhythmic patterns.

System 3: Measures 53-58. Treble and bass staves with a piano accompaniment line below. The music continues with intricate rhythmic patterns.

System 4: Measures 59-64. Treble and bass staves with a piano accompaniment line below. The music continues with intricate rhythmic patterns.

System 5: Measures 65-70. Treble and bass staves with a piano accompaniment line below. The music continues with intricate rhythmic patterns.

46

47

50

56

66

70

71

132

Violin I
Violin II
Tuba

This system contains measures 132 to 135. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents. The Violin II part provides harmonic support with a similar rhythmic pattern. The Tuba part consists of a steady, rhythmic accompaniment.

135

Violin I
Violin II
Tuba

This system contains measures 135 to 138. The Violin I part continues with its melodic line, incorporating some triplets. The Violin II part maintains its harmonic accompaniment. The Tuba part continues with its rhythmic accompaniment.

139

Soprano
Soprano
Tuba

D.C.

This system contains measures 139 to 142. The Soprano parts have a simple melodic line. The Tuba part continues with its rhythmic accompaniment. The instruction "D.C." is placed to the right of the system.

CONTRAPAS

Junto al zortziko, la danza más privativa y genuina del folklore vasco . Pieza solemne en 4/4, al parecer de origen guerrero, suele servir de introducción de otros bailes o como inicio de danzas más largas. Es una especie de marcha de dos o cuatro partes de a ocho compases cada una (el llamado zortziko-periodo), repetidos en esquema AABB, aunque, curiosamente, dos de los tres contrapás recogidos por Barbieri en Castro tienen diferente estructura:

- El contrapás 1, en concreto, tiene 3 periodos, los dos primeros de 8 compases y el tercero de 4.
- El contrapás 2 si guarda el esquema prefijado de 8 + 8.
- El contrapás 3, por el contrario, tiene 4 periodos, los 4 de 8 compases.

El desarrollo interno procede del motivo diseñado en los dos primeros compases, que se va desarrollando en proporciones, en cuatro y finalmente en ocho . Lo mismo en el Mayor que en el menor, su personalidad es de desfile y grandilocuente. Barbieri, en el primero de los contrapás así lo evidencia al indicar que debe interpretarse “*como a paso regular*”.

Al final de cada periodo se perciben caídas tonales a cuyo ritmo el *aitzindari* (el que encabeza la danza) y el *azkenadari* (el que la finaliza) homenajea en nombre de la sociedad a los señores en la plaza.

A nivel tonal, los tres Contrapás presentados aquí tiene diferente constitución, como ya viene siendo hábito. El contrapás 1 tiene una construcción modal en *si menor* que tras pasar por *re menor* vuelve a *si menor*. El Contrapás 2 está exclusivamente en *Re Mayor* y el Contrapás 3 está en *Fa Mayor* aunque module a un *re menor* no explicitado en la armadura.

Destaca también el uso del atabal, que es un instrumento de percusión tocado como acompañamiento de múltiples instrumentos melódicos y orquestas. Se compone de un cuerpo de madera cubierto por ambas partes por dos parches hechos de piel o plástico, el superior o percutor más grueso que el inferior o bordonero llamado así porque se atraviesa por una o dos cuerdas o bordones hecho de tripa. Se percute alternativamente con dos baquetas idénticas. Barbieri lo utiliza aquí por su carácter militar con alternancia de forte y piano.

Contrapás 1

Andante

Como a paso regular de tropa. El sabel como marcha regular de tropa

The musical score is arranged in six systems, each with a vocal line (Sello or Alto) and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal lines. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and articulation marks like accents and slurs. The piece is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Contrapás 2

The musical score for "Contrapás 2" consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The systems are numbered 1, 5, 9, 12, 15, and 18. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is a melodic line with lyrics written below it. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f* and *p*.

Contrapás 3

The musical score for "Contrapás 3" is presented in a multi-system format. Each system consists of a flute part (Flto.) and a bassoon part (Fag.).

- System 1:** Flute part begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The bassoon part is in bass clef.
- System 2:** Flute part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bassoon part is in bass clef.
- System 3:** Flute part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bassoon part is in bass clef.
- System 4:** Flute part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bassoon part is in bass clef.
- System 5:** Flute part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bassoon part is in bass clef.
- System 6:** Flute part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bassoon part is in bass clef.
- System 7:** Flute part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bassoon part is in bass clef.
- System 8:** Flute part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bassoon part is in bass clef.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *p*). Measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, and 25 are indicated at the beginning of their respective systems.

The image displays a musical score for three instruments: Saxo (Saxophone), Flauto (Flute), and Clarinetto (Clarinet). The score is organized into three systems, each with a measure number at the beginning.

- System 1 (Measure 25):** The Saxo staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Flauto and Clarinetto staves provide accompaniment with rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.
- System 2 (Measure 30):** The Saxo staff continues with a melodic line. The Flauto and Clarinetto staves maintain their accompaniment patterns.
- System 3 (Measure 33):** The Saxo staff concludes with a melodic line. The Flauto and Clarinetto staves provide accompaniment, ending with a double bar line.

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Saxo staff uses a treble clef, while the Flauto and Clarinetto staves use a bass clef. The Flauto and Clarinetto staves include dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano).

ZORZICO

El zortziko puede considerarse la danza más característica del País Vasco. Significa, en euzkera, “de a ocho” y se refiere a la sucesión de ocho versos literarios que integran la estrofa poética cuando aquella danza se interpreta vocalmente. Nació, pues, como ritmo musical y literario. Al principio danza y lírica iban juntas, y el zortziko era una unidad melódica y una unidad literaria. Pero eran dos aspectos que no podían por menos que separarse, Cada uno iba reforzando su propia personalidad e identidad. La danza, como fenómeno social sujeta a cambios no sustanciales sino accidentales, fue evolucionando de tal modo que el primitivo verso o la estrofa antigua ya no se ajustaba al nuevo ritmo, y terminaron por distinguirse y separarse.

Podemos afirmar en base a lo anterior que el zortziko comprende una unidad melódica de 8 compases sin relación con ningún compás o medida. La unidad melódica de 8 compases es una realidad occidental y europea, que puede medirse en 2/4 , en 5/8 (proveniente quizás del 6/8), los llamados simplemente zortzikos, y en 6/8. De hecho, la característica del 5/8 como genuinidad del folklore vasco no es muy correcta. Para poner un ejemplo, de las 1001 canciones de las melodías recogidas por Azkue, sólo 55 están medidas en compás de 5/8. Como se sabe hoy con seguridad, el ritmo de 5/8 ha sido desde tiempos antiguos utilizado por los lapones, griegos, fineses y lituanos.

En el folklore vasco el origen de este 5/8 proviene con cierta probabilidad de una evolución por necesidades coreográficas del compás de 6/8³. Lo que verdaderamente es peculiar, pues, no es tanto el compás sino el puntillado peculiar de sus valores. La fórmula métrica que utiliza es preferentemente de 3 + 2 (corchea-corchea con puntillo-semicorchea + corchea con puntillo-semicorchea.)

Los 6 zortzikos que recoge Barbieri están agrupados en dos bloques, los 4 primeros están en 6/4 y como señala él mismo, se perciben faltas en la ortografía musical (si nos fijamos falta una fusa en las primeras partes de cada compás) “*pero los copio así por ser de esta manera como los escriben los tamborileros*”. Los 4 tienen una estructura similar de 4 compases iniciales que se repiten y de estructuras de 4 ó de 8 compases que se enmarcan dentro de una figuración permanentemente puntillada en las semicorcheas. Los otros 2 están en compás de 2/4

La cuestión tonal vuelve a ser diferente en cada uno de los cuatro, y mientras los zortzikos 1y 3 modulan a su modal (el 1 de *La Mayor a la menor* y el 3 de *Sol Mayor a sol menor*) los otros dos modulan a su relativo (el 2 de *Si b mayor a sol menor* y el 4 de *Sol Mayor a mi menor*).

El acompañamiento rítmico del tamboril pasa del forte al pianísimo en compases consecutivos y alternados y el zortziko 2 está acompañado por atabal pero imitando al tamboril.

³ A este respecto habría que recordar el importantísimo papel que juegan los pies en el *dantzari* vasco. Como reseña Gaizka de Barandiarán en la actividad del *dantzari* vasco “*siempre sobria y de trazos rectilíneos y geométricos, no entran ni las contorsiones del cuerpo, ni los movimientos del cuello y la cabeza, ni la expresión de los ojos y de las cejas, ni el juego retorcido de las manos y dedos, ni las percusiones abigarradas de los pies y tacones[...]*El pueblo vasco baila con los pies. Es cierto, por el sentido eminentemente acrobático de la danza vasca, que su descripción detallada se refiere casi exclusivamente a los pies. La actitud del *dantzari* vasco es generalmente erecta, en posición de marcha. No hay contorsión, ni braceos, ni crisar de manos, ni drama. Sólo hay acción de pies espontánea y natural.” Gaizka de Barandiarán, *Danzas de Euskal Erria*, Vol I, Ed Auñamendi, San Sebastián, 1963. pgs 30-31

Zorzico 1

Como se este zorzico cantan en algunos de los que en las sueltas "alacortas" se llama, y como las repeticiones que se de este zorzico cantan en esta forma también buena.
Después al cantar de las sueltas, o sea en el cantar de las sueltas se repite el.

Después

Flauto

Corno

4

Flauto

H.

6

Flauto

H.

10

Flauto

H.

13

Flauto

H.

15

Flauto

H.

Zorzico 2

Largo

The musical score for "Zorzico 2" is written for Violin (Viol.) and Cello/Bass (Vcl. u. Kb. u. B.). The piece is in 6/8 time and marked "Largo". The score is divided into five systems, each with a measure number (1, 5, 9, 12, 15) at the beginning of the Violin staff. The Violin part consists of a single melodic line with various articulations such as slurs, accents, and staccato marks. The Cello/Bass part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, often marked with dynamics like *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Zorzico 3

Con carácter alegre

The musical score for "Zorzico 3" is arranged for a chamber ensemble. It begins with a tempo marking of "Con carácter alegre" (with a cheerful character). The score is written in 2/4 time and consists of 14 measures. The instrumentation includes two flutes (Fl. 1 and Fl. 2), two violins (Vln. 1 and Vln. 2), two violas (Vla. 1 and Vla. 2), and two cellos (Cello 1 and Cello 2). The music is characterized by rhythmic patterns and melodic lines that are typical of traditional Basque folk music. The score is divided into systems, with measures 1-4, 5-8, 9-12, and 13-14. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

19

19

pp f pp

22

22

pp

Zorzico 4

The musical score for "Zorzico 4" is arranged for a chamber ensemble. It consists of five systems of staves. The instruments are: Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Trombone (Tbn.). The score is written in 3/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The first system (measures 1-4) includes dynamics markings of *f* and *mf*. The second system (measures 5-8) includes a *5* fingering marking. The third system (measures 9-11) includes a *6* fingering marking. The fourth system (measures 12-14) includes a *12* measure marking and a *9* fingering marking. The fifth system (measures 15-17) includes a *15* measure marking. The score concludes with a double bar line.

El zortziko a 2/4 es conocido como *Zortziko txiki* (pequeño zortziko), y, además de su menor extensión, se percibe también una menor presencia del puntillado, siendo este de corchea y una mayor presencia de agrupaciones de semifusas.

El matiz del acompañamiento rítmico es fuerte piano (y no pianissimo como en el zortziko de 6/8) y la modulación es en ambos casos al tono relativo. En el 1 de *Fa Mayor a re menor* y en el 2 de *Si B Mayor a sol menor*

Zortziko a 2/4 1

Derivado: especie de *Araute*

The musical score is written for voice and piano. It consists of six systems of staves. The first system shows the vocal line (Soprano) and piano accompaniment (Piano) starting at measure 1. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 12. The fourth system starts at measure 17 and includes the instruction 'Alzaba ronse ronzal' written below the piano part. The fifth system starts at measure 23. The sixth system starts at measure 28. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Zorzico a 2/4 2

The musical score is arranged in six systems, each with a melodic line and a bass line. The instruments are: Flute (Flauto), Clarinet (Clarinete), Saxophone (Saxofón), and Trumpet (Trompa). The score is in 2/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat). The first system (measures 1-6) includes a 'Tutti' marking. The second system (measures 7-12) includes a '7' marking above the staff. The third system (measures 13-14) includes a '13' marking above the staff. The fourth system (measures 15-24) includes a '15' marking above the staff. The fifth system (measures 25-30) includes a '25' marking above the staff. The sixth system (measures 31-36) includes a '35' marking above the staff. The piece concludes with a double bar line.

AURRESKU

Conocida también con el nombre de *Gizon-dantza* «danza de hombres», *Soka-dantza* «danza de la cuerda» y *Esku-dantza* «danza de las manos», hoy se ha generalizado el nombre *aurresku*. Con éste se le conoce al bailarín delantero que constituye la cabeza de la fila de dantzaris que forma el baile. En contraposición, el último de la fila se llama *atzesku*, «mano final», así como *aurresku* es «mano delantera».

El antiguo *aurresku* difiere del que se baila en la actualidad. Se ejecutaba igualmente a son de txistu y tamboril⁴. El actual consta de tres figuras esenciales. En la primera, la fila de hombres

⁴ Juan Ignacio de Iztueta en su *Guipuzkoa'ko dantzak* (1824) describe cómo se baila el *aurresku* «El baile (la fila) de hombres debe salir a la plaza pública de la Casa Consistorial al son del tamboril. Dentro de dicho edificio se pondrá la fila en el orden en que ha de salir a la plaza, acompañado de la mano al delantero el señor Alcalde, y al de detrás, un vecino distinguido del pueblo». 1ª figura. Vuelta a la plaza. «El *aurresku* y el *atzesku* deben salir a la plaza con los sombreros en la mano; no se lo deben poner hasta haber bailado las 2 figuras llamadas puentes, y aun entonces, habiéndose previamente saludado el uno al otro, dirigido después el saludo a los que están a su lado en la fila y por último al público en general». «El delantero no empezará a bailar hasta haber dado vuelta entera a la plaza, pero debe moverse guardando el compás del aire que toca el tamboril». «Empezará a bailar delante del balcón de la Casa del Pueblo, mirando a las personas principales que en él se encuentren, y después de haber saludado primero a ellas y después a los cuatro lados de la plaza.» «Tras haber lucido los bailes más hermosos de su repertorio, procederá a formar el puente como sigue": 2ª figura. Puente. «El delantero levantará su brazo izquierdo, al mismo tiempo que su compañero inmediato levanta el derecho. Por debajo de este puente tienen que pasar todos los que forman la fila del baile, cada uno a su turno, sombrero en mano y saludando. El primero que pasa, es el mismo que forma puente con el *aurresku*, girando al efecto por debajo de su brazo derecho en sentido hacia atrás». 3ª figura. El desafío. «En cuanto se ha terminado el puente, saldrá al medio de la plaza el de atrás, con su inmediato compañero de fila, y poniéndose enfrente del delantero, bailarán ambos dándose cara, las danzas que mejor sepan». 4ª figura. Otra vez el puente. «Inmediatamente después, el último de fila formará con el compañero que está a su derecha el puente, del mismo modo que lo hizo antes el delantero. El *atzesku* levantará su brazo derecho al mismo tiempo que su compañero el izquierdo, y por lo bajo del puente así formado, pasarán uno tras otro todos los de la fila, saludando al *atzesku*. Estos puentes tienen su significación o simbolismo». «Mientras se hacen las figuras de los dos puentes, el tamboril tocará uno de los *zortzikos* para empezar -*asierako zortzikoa*- en 2/4. Terminados los dos puentes, es cuando el delantero y el último de la fila se ponen los sombreros, repitiendo antes los mismos saludos que hicieron al salir a la plaza». 5ª figura. Baile del *aurresku*. En este momento empezará a bailar el *aurresku* y seguirá bailando hasta que el tamboril toque un *zortziko* para *cabriolas* -*saltokako zortzikoa*- en 6/8. Si el bailarín sabe los antiguos dulces y agradables aires, ordenará al *txistulari* que toque *zortzikos* para empezar que desee, y si le place le dirá que toque también *contrapases* y asimismo *zortzikos* para hacer *cabriolas*. «Si no supiera las melodías antiguas, tocará el tamboril nuevamente dos o tres *zortzikos* de los empleados para empezar, hasta el momento en que los sirvientes del baile -así llama Iztueta a los que van a invitar a las señoras- salgan de fila, en cuyo momento el tamboril ataca el *contrapás* para llamar las señoras (*andre-deiko-soñua edo kontrapasa*). «Al empezar esta tocada, se quitarán el *aurresku* y el *atzesku* sus sombreros y no se los pondrán hasta después que, completada la fila con señoras, se repitan otra vez las figuras de los puentes». «Los sirvientes, al ser llamados, dejarán la fila e irán hacia el *aurresku*, sombrero en mano; después de darle las buenas tardes, le dirán que allí están para servirle». «Entonces el *aurresku* les ordenará que vayan al *átzesku* y le digan de su parte señalé para las dos manos (para él y para el *aurresku*) los nombres de dos amables señoras que tenga a bien». «El de atrás dirá a los mandatarios contesten al delantero que elija él las dos señoras y, después de quedarse con una para compañera suya, le envíe la otra». «En cuanto el *aurresku* se entera de la comunicación de su compañero, encarga a los sirvientes vayan a la señora del alcalde del pueblo y le digan por encargo suyo haga el favor de venir a bailar de la mano con él». «Los sirvientes darán el agradable recado a la amable señora de casa y lo harán de la manera más suave y fina, porque las

penetra en la Plaza. En la segunda figura cuatro bailarines abandonan la fila y se destacan para ir a bailar la dama a quien se desea hacer objeto de especial honor. La fila, entretanto, continúa su marcha, y el aurreku su danza, mientras la música ataca este aire. En la tercera figura, se produce el desafío, y la fila se divide en dos mitades, que se

señoras cuando se las invita al baile suelen ser muy puntillosas». «Cuanto mayores sean sus deseos de salir a bailar de la mano con el aurreku y atzesku, tantos más pretextos idearán como si realmente no quisieran moverse». «Al recibir la invitación empezarán a decir, unas veces que no se encuentran suficientemente bien vestidas para salir a la plaza pública, y para ir de la mano con personas tan notables, otras veces responderán que harían bien en llevar a alguna otra que sepa el baile mejor que ellas, o también que al bailarín le gustaría más le llevaran alguna joven de su agrado». «Le dirán los sirvientes, por un lado, que está mucho mejor vestida de lo necesario, y por otro lado, que no se atreverían a presentar ante el aurreku a ninguna otra mujer, porque están seguros de ser ella la única que le agrada por compañera. Todas esas frases de lisonja y aun más, es preciso decir a las mujeres en el momento del baile, y por eso es muy necesario elegir para sirvientes a personas que sepan bien la forma de hablar a las mujeres». 6.ª figura. Presentación de la dama. «Después de todo esto, la etzeko-andre saldrá al baile con mayor gusto y alegría si cabe. Los sirvientes la llevarán en medio y darán con ella vuelta entera a la plaza, por detrás de la fila, colocándola enseguida ante el aurreku, el cual bailará las 304 clases o variantes que mejor conozca, pero teniendo cuidado de no hacer cabriolas de vuelta entera, porque es cosa muy fea que el hombre cuando baila delante de la mujer le vuelva la espalda». «Lo mismo esta señora que cualquiera otra mujer que sale a bailar, antes de entrar en fila, saludará primero a quien la ha invitado, después a los sirvientes que están a su derecha, y por último a los de la izquierda. Hechos estos saludos entrará en fila, mirando de frente al bailarín, el cual le dará a la mano el pañuelo de bolsillo y ella ofrecerá el suyo en cambio, al que le sigue en fila». «Al entregar el delantero el pañuelo a su dama, le dará la bienvenida con palabras dulces, análogamente a como acababa de bailar. En seguida le rogará elija una señora de su agrado para el atzesku, y ella entonces indicará a los sirvientes el nombre de la compañera de dicho atzesku». «Los sirvientes deben indicar al atzesku la persona que para él ha designado la señora del aurreku. Sabido es de antemano que el bailarín se conformará con ella, pero de todos modos es necesario decírselo, antes de traer a su compañera». «Los sirvientes colocarán delante del zagüero a la señora, del mismo exacto modo que 10 hicieron para el delantero, y será recibida en la misma forma con que dicho delantero recibió a su pareja». «Después de haber acompañado a las señoras del aurreku y del atzesku, la mitad de los sirvientes llenará con las mujeres necesarias la parte delantera de la fila, y la otra mitad hará lo mismo con la parte de atrás, hecho lo cual, entrarán ellos mismos en fila en los sitios que antes ocupaban». 7.ª figura. Puentes. «Entonces el tamboril debe empezar la tocata para la segunda serie de dos puentes -bigarren aldiako zubiak egiteko soñua-, que el aurreku y el atzesku, con sus respectivas señoras, formarán de igual modo que los dos anteriores puentes». «Terminados los dos puentes, se tocan también zortzikos de piruetas y cabriolas (en 6 por 8) y entonces se ponen los sombreros el aurreku y atzesku, quienes pueden en adelante bailar cuanto quieran». «Si desean ir bailando por las calles (karrika-dantza) tocará el tamboril el bonito aire correspondiente, al son del cual irán desde la plaza a las calles, para volver a la plaza y terminar en ella el baile». «En los pueblos en que no hay calles, darán la vuelta a la plaza con la misma tocata, dirigiéndose a los sitios preparados al efecto, donde las señoras y muchachas comerán lo que hayan llevado con ellas, haciendo, merced al vino ofrecido por el pueblo, una agradable meriendita.» «En los tiempos de mi juventud, las señoras acudían a esos bailes con sus huecas sayas negras exteriores, y al ir a merendar venían sus respectivas criadas, para llevarse las tales sayas, después de lo cual volvían las señoras al lado de sus bailarines, mostrando hermosas sayas interiores de seda y de calamanco.» «Después de pasar una media horita en la merienda, se organizaba el baile con la misma tocata. Al llegar a un sitio determinado de la plaza, el aurreku hace una señal por medio de palmadas y el tamboril comienza a tocar, a fin de que el atzesku baile, dirigiéndose hacia adelante.» «El atzesku bailará cuantos zortzikos y cuantos bailes antiguos desee, siempre que los haya bailado antes el aurreku, pero de lo contrario, no, porque es cosa fea en el atzesku el dar a entender que sabe más que el cabecera del baile. Al terminar su labor, dará unas palmadas, a fin de que vueltos a la fila de él y el aurreku, pueda el tamboril tocar aire de terminar el baile». «Al terminar el baile, el delantero y zagüero llevarán a sus compañeras, señoras o muchachas, al sitio donde antes se encontraban, y el tamboril tocará el Alkate soñua (tocata del alcalde); asimismo estos caballeros, acompañados del tamboril, las conducirán desde allí hasta sus habitaciones, donde, al despedirse, les darán mil repetidas gracias.»

colocan una frente a otra, de tal suerte, que el aurreku se encuentra en presencia del atzesku. Estos dos protagonistas hacen gala de sus piruetas, aproximándose el uno al otro a manera de desafío. Están a unos tres metros cuando dan el gran salto con el que termina la figura.

En el transcrito por Barbieri el acompañamiento es permanentemente redoblado. No tiene forma estipulada, y hay una pequeña cadencia final más lenta pero sin especificar tempo.

Principio del Baile largo, o sea, el Aurreko

Andante

Fl.

T.

Vln.

Vla.

Cello

Cb.

más lento

VALS

El vals es una danza de tres tiempos que algunos relacionan con la volte, una danza provenzal del siglo XVI, también en tres tiempos. Su nombre deriva del alemán *walzen* en conexión con el término latino *voltere* (girar). Se baila por parejas y girando y su nombre se generalizó durante el siglo XVIII. Aunque en un principio no se difería de otras danzas de la época adquirió importancia en Viena con las composiciones de Lanner y de la familia Strauss.

Dentro de la música occidental es una de las pocas danzas que han sabido unir la música culta y la sensibilidad popular si bien en el folklore español no es una danza muy habitual.

Tradicionalmente se ha considerado que el vals se escribe en compás de $3/4$, pero en agrupación de 2 compases, de manera que algunos sostienen que el compás adecuado sería el de $6/4$ que, además, estaría más de acuerdo con el baile por cuanto separa la parte fuerte. Los dos valeses y el vals-polka que presenta Barbieri están escritos en $3/4$ pero con unidades fraseológicas de agrupaciones de 2 compases.

Al indicar el propio Barbieri que el acompañamiento rítmico es el mismo que el de la Jota y el Fandanguillo y estar estos escritos en compás de corchea, en el acompañamiento que aquí se muestra, al no detallarse explícitamente por Barbieri, se han doblado los valores para que coincidan con el denominador 4. La razón de que Barbieri les denomine Vals puede venir dada por el carácter que la figuración otorga a las tres piezas.

Vals 1

The image displays a musical score for a waltz titled "Vals 1". The score is written for a piano and consists of seven systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked with a measure number of 1. The second system is marked with a measure number of 5. The third system is marked with a measure number of 9. The fourth system is marked with a measure number of 13. The fifth system is marked with a measure number of 17. The sixth system is marked with a measure number of 21. The seventh system is marked with a measure number of 25. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh system.

Vals 2

The musical score for 'Vals 2' consists of three staves. The first staff is for Flute (Fl.), the second for Violin (Viol.), and the third for Cello/Double Bass (Cello/B.). The music is in 3/4 time and features a melodic line in the upper staves and a harmonic accompaniment in the lower staff. The score includes measure numbers 13, 15, and 18.

POLKA:

En su origen es una danza campesina checa (no polaca) a dos tiempos caracterizada por el medio paso, del que tomó su nombre (*pulka* significa “mitad”). Se introdujo en los salones de Praga en 1837 y luego pasó a Viena.

Su rítmica característica es la que toma Barbieri en los dos primeros compases.

Vals-polka

The image displays a musical score for a piece titled "Vals-polka". The score is written for two staves. The upper staff is labeled "S" (Soprano) and the lower staff is labeled "C" (Cello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first two measures of the upper staff show a characteristic rhythmic pattern: a quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note. This pattern is repeated throughout the piece. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

CONTRADANZA

Los orígenes de esta danza deben buscarse en Inglaterra a tenor del nombre “*anglaise*” con la que se introdujo en Francia a finales del siglo XVI, aunque en Alemania se introdujese con el nombre de “*francesa*”. Se supone que su nombre proviene del inglés *country-dance*. Se bailaba en Inglaterra durante el siglo XVI y consistía en una serie de grupos que se ponían en círculo o evolucionaban de frente, según una tradición muy generalizada, pronto se hizo muy popular, lo mismo en la corte que entre el pueblo. De igual manera, fue la danza francesa más popular en el siglo XVIII. La alegría y la novedad de su esquila progresivamente demócrata interesó a la generación más joven, de manera que los maestros de danza franceses pronto compusieron danzas al estilo inglés pero sin traducir el nombre, simplemente pronunciándolo a la manera francesa “*contredanse*”. Como la tradicional danza inglesa basada en dos hileras de frente no se ajustaba al salón de baile francés, que era más cuadrado, se desarrolló de una forma más compacta, la de la estructura cuadrada.

La contradanza llegó a su forma más desarrollada a mediados del XVII: una figura elaborada que se danzaba nueve veces, precedida cada vez de una introducción diferente. Por lo tanto, tenía una melodía con dos secciones que se repetía: la primera, de ocho compases para la introducción, y la segunda, de ocho compases o más para la figura. El ritmo es binario (2/4 ó 6/8) de movimiento vivo y a menudo empezando a mitad del compás (segundo tiempo). Predomina la tonalidad mayor, con alguna incursión en la tonalidad menor.

Mientras que la contradanza fue la danza más popular de la sociedad urbana francesa, el minué fue cada vez más relegado a los formalismos ceremoniales.

Fue origen de cantos y tonadas populares de todas clases.

En España el Diccionario de autoridades lo define como “cierto género de baile nuevamente introducido, que se ejecuta entre seis, ocho o más personas, formando diferentes figuras y movimientos. Utiliza lazos ya conocidos en España y adquiere características diferentes, empleando música española (Seguidillas o fandangos) e introduciendo los pasos correspondientes a la pieza empleada.

Muy habitual en Argentina, Colombia, Costa Rica, Cuba, Paraguay y, sobre todo, Uruguay, en el País Vasco se adoptó como baile de Salón y cobró un importante auge durante el siglo XIX.

Las tres contradanzas que transcribe Barbieri tienen la misma extensión y estructura de 3 periodos de 8 compases en repetición aunque la 3ª añade un periodo más. Tonalmente la primera y tercera modulan a la subdominante (hecho único en toda la colección) de manera que la 1 modula de Re M a Sol M y la 3 de Si B Mayor a Mi B Mayor, mientras que la 2 modula modalmente de La mayor a la menor

Contradanza 1

The musical score for "Contradanza 1" is presented in four systems. Each system consists of a vocal line and an instrumental line. The vocal line is written in a soprano clef (C1) with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The instrumental line is written in a bass clef (C2) with the same key signature and time signature. The score includes measure numbers 8, 15, and 22. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Contradanza 2

The musical score for "Contradanza 2" is presented in four systems. Each system consists of two staves: the upper staff is for Flute (Flauto) and the lower staff is for Tuba (Tuba). The music is written in 2/4 time and the key signature has one flat (B-flat major or D minor). The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system starts with a measure rest (0) and includes a repeat sign. The third system starts with a measure rest (15) and also includes a repeat sign. The fourth system starts with a measure rest (22) and concludes with a double bar line and the marking "f. c.". The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents.

Contradanza 3

The image displays a musical score for a piece titled "Contradanza 3". The score is written for two staves, likely representing a piano and a guitar or similar accompaniment. The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning: 1, 9, 14, 20, and 25. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

CONTRADANZA A LA ESCOCESA

De entre las contradanzas antes comentadas se popularizó en Francia una procedente de Escocia con acompañamiento de gaitas y a la que se llamó *anglaise* o *écossaise* (escocesa). Entre 1800 y 1830, esta danza, ya afrancesada, se hizo muy popular en Alemania, donde músicos de la talla de Beethoven, Schubert o Chopin compusieron *écossaises* para piano. Por la misma época, y por evolución de este baile escocés que habían recibido a través de Francia, surgió en Alemania una variante de la *écossaise* a la que se dio por nombre *Schottisch* (palabra alemana que significa "escocés") y no estuvo de moda más que un par de generaciones, pues hacia 1840 fue desplazada por la polca de procedencia checa.

La transcrita por Barbieri es el único trío (cuarteto si se cuenta el tamboril) de toda la colección y la única pieza en la que utiliza el silbote, que suena una 5ª baja con respecto al txistu y que sirve de bajo armónico y de contraste rítmico con respecto a los dos silbos.

Contradanza a la escocesa

Vivace

The musical score is arranged in three systems, each with four staves. The instruments are Flute I, Flute II, Clarinet, and Bassoon. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Vivace'. The score includes dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The first system shows the initial entry of the instruments. The second system begins with a double bar line, indicating a new section. The third system continues the piece with similar dynamics and phrasing.

Flauto
Clarinete
Fagote

f *p* *f* *p*

Flauto
Clarinete
Fagote

f *p* *p*

MINUÉ

Baile de origen francés que tuvo una gran difusión en el siglo XVIII, escrito en compás ternario. Es uno de los bailes más populares de la sociedad aristocrática desde mediados del siglo XVII hasta final del siglo XVIII. Se utiliza en movimientos de la Suite barroca y frecuentemente como movimiento central de sonatas, cuartetos de cuerda, sinfonías, etc. Muchas veces se ha emparentado con el Trío de esas mismas piezas.

Aunque su origen es desconocido ya se sabe que se bailaba en el corte de Luis XIV en torno a 1660 y su nombre puede derivarse de *menu* (delgado, pequeño) en referencia a los pequeños pasos de baile que se empleaban para bailarlo. Como baile aristocrático el minué era elegante, relajado y nada afectado, al contrario de lo que algunas reconstrucciones modernas puedan sugerir. La atención de los bailarines y de los espectadores era dirigida a esa interpretación elegante y aparentemente sin esfuerzo de las unidades de paso, consistente cada uno en 4 pasos diminutos en 6/4 en ritmo contrario en dos compases en la música de 3/4, y de manera secundaria al movimiento de los bailarines en modelos escritos en el suelo.

Las primeras coreografías surgen en la década de 1680, y han llegado hasta nosotros más de 45 coreografías anteriores a 1700. Generalmente se bailaba por una pareja a la vez mientras el resto del salón miraba y valoraba sus logros. Después de hacer honores al Rey o a quien presidiese el acto, los bailarines se movían siguiendo una serie de modelos de pasos prescritos en diagonal con respecto a los lados opuestos de un área rectangular. Desde allí se movían de nuevo con los pasos típicos del minué a lo largo de una imaginaria letra Z, de modo que pasaba cada uno a la mitad y terminaba la figura en posiciones enfrentadas (antes de 1700, el modelo del suelo era una imaginaria letra S, en referencia al Rey Sol Luis XIV). Después de realizar varias Z, los bailarines presentaban sus manos derechas el uno al otro en la mitad del rectángulo y girando en un círculo completo, se retiraban a sus esquinas enfrentadas. Una vez hecho eso, avanzaban en una figura similar con las manos izquierdas seguidas de más figuraciones de la letra Z, siendo el punto culminante la presentación de ambas manos, durante las cuales los bailarines giraban varias veces antes de retirarse juntos para hacerse los honores el uno al otro y al presidente del acto.

Los 4 pequeños pasos de una unidad de paso de minué siempre empezaban con el pie derecho, y se utilizaban diferentes unidades de paso, pero todos terminaban con el peso del bailarín sobre la parte anterior de la planta del pie. Los modelos se podían bailar en cualquier dirección y cubren una distancia aproximada de un metro. Cada paso está relacionado directamente con las figuras utilizadas en la música y en función del tipo de paso elegido se hace coincidir el pie con una corchea u otra.

Una razón para la evidente longevidad de este baile es la gran variedad de pasos que el esquema citado permite absorber.

Instrumentalmente el minuet suele estar configurado por un compás ternario con los tiempos bien delimitados en figuración que suelen agruparse en compases pares. El hecho de que Barbieri utilice este término para transcribir 2 de sus danzas, puede venir derivado por el hecho de la similitud de compás (3/4), la escritura rítmica en bloques, el aire que se sugiere (andante en el primer minuet y sin especificar en el 2º); fraseística par (12 +16 en el primero y 8 + 8 en el segundo). La elección de la unidad rítmica que sugiere el tamboril en alternancia forte y piano no obedece estrictamente a una interpretación historicista del minuet. A este respecto cabe decir que en la segunda parte del minuet 1 el matiz del tamboril es

exclusivamente piano, en contraste con la primera parte alternante. El segundo minuet no especifica acompañamiento de tamboril.

Minuet 1

Andante

The musical score is arranged in four systems, each with a string instrument part and a bass line. The first system includes a Violin part (labeled 'Violín') and a bass line. The second system includes a Viola part (labeled 'Viola') and a bass line. The third system includes a Violoncello part (labeled 'Violoncello') and a bass line. The fourth system includes a Contrabajo part (labeled 'Contrabajo') and a bass line. The tempo is marked 'Andante'. The score consists of 24 measures, with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, and 24 indicated at the beginning of their respective systems. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The Violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Viola part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Violoncello part plays a steady eighth-note accompaniment. The Contrabajo part provides a simple harmonic support with quarter and eighth notes.

Minuet 2

The image displays a musical score for a piece titled "Minuet 2". The score is arranged in five systems, each representing a different instrument. The instruments are: Flute (Fl.), Bassoon (Fagot), Clarinet (Clarinete), Violin (Violín), and Cello (Cello). Each system consists of a melodic line in a treble clef and a bass line in a bass clef. The music is written in a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics markings such as *f* (forte) and *p* (piano) are present throughout the score. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

ALLEGRO

El allegro no es ningún tipo de baile específico. El término Allegro se refiere a un tempo alegre y rápido. El hecho de que Barbieri eligiese ese nombre para dos piezas puede deberse a la uniformidad existente entre ellas y a su carácter difícilmente achacable a otro tipo de danza.

Alegro 1

The image displays a musical score for a piece titled "Alegro 1". The score is written for four staves, each labeled "Violín" (Violin). The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 3/8. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The second staff starts at measure 2, the third at measure 14, and the fourth at measure 20. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, typical of a classical or romantic-era instrumental piece.

Alegro 2

The musical score for 'Alegro 2' consists of four staves with lyrics underneath. The lyrics are: 'VAMOS A TRABAJAR CON UN GRAN INTERÉS Y CON UN GRAN ESFUERZO PARA LOGRAR LAS METAS QUE NOS PROPONEMOS'. The score includes dynamic markings like 'D.C.' and measure numbers 5, 13, 14, and 23.

RIGODÓN

El Rigodón es una danza muy animada, más rápida que la gavota, generalmente expresada en dos tiempos y que comienza con una anacrusa. En su origen era una danza popular de Provenza y se bailaba en círculo. En el Siglo XVII llegó a París y se convirtió en un baile cortesano estilizado aunque conservó su ámbito modal y, a la mayoría de las veces, su tonalidad mayor (aunque aquí no sea el caso).

Ocasionalmente, se introdujo en las suites de los clavecinistas barrocos

Llamada de los pescadores

Aire de Rigodón

The musical score is titled "Llamada de los pescadores" and is an "Aire de Rigodón". It is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The score consists of four systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a double bar line and a repeat sign. The second system includes a first ending bracket labeled "E". The third system includes a second ending bracket labeled "F". The fourth system concludes with a final double bar line.

TOCATA

La Toccata es un término que aparece en Italia a finales del Siglo XV, para designar un tipo de composiciones tocadas de forma aislada o al principio de un oficio o de un concierto y destinadas a permitir el lucimiento del intérprete. Son piezas formalmente libres, con frecuentes modificaciones rítmicas o con juego ornamental ligado a cierta riqueza melódica.

En este caso la Toccata parece inclinarse por el picado de la articulación y la figuración constante de la figura corchea con puntillo.

El término Orrabis hace referencia a las máscaras de brujas utilizadas en el carnaval

Los Orrabis, ó Toccata de Carnaval

Esta toccata, es para un instrumento papaya de Castro, se solía tocar y bailar en un momento

Andante

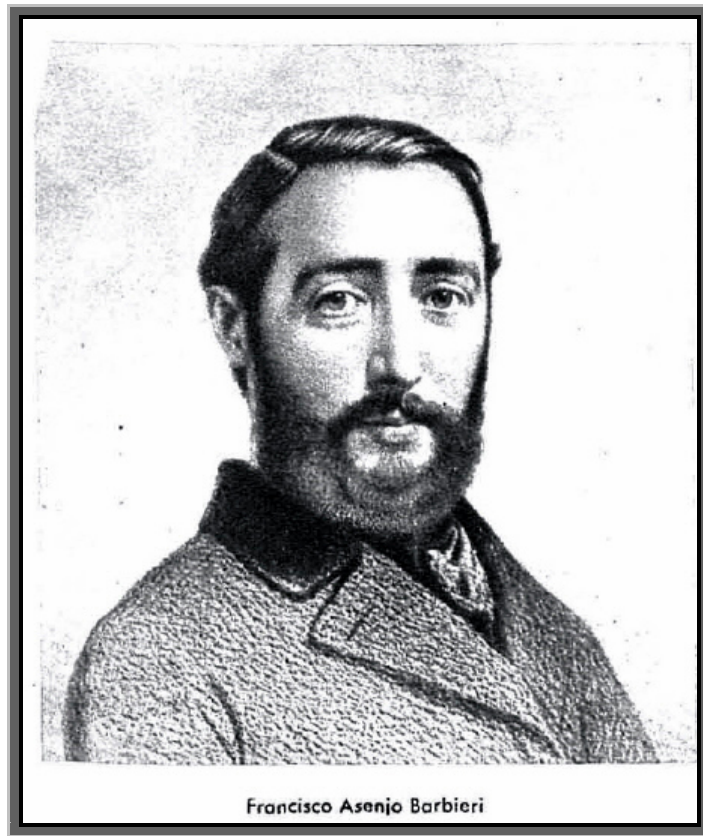
1

7

13

19

25



Francisco Asenjo Barbieri

CANCIONES



Ave María

La música de del coro de la Virgen de Agosto, de la sede de la iglesia Mayor, a lo largo de la historia, se ha basado en el repertorio musical en coro de la zona, las cantando se van ofreciendo a lo largo de la historia, con un ritmo bastante de los instrumentos de la época y a veces con la música cantada a todo el coro, como el "Cantata" y en las últimas décadas.

Voz

San - ta Ma - ri - a, Ma - dre de Dios, que se pa - re - ce - so - lo pa - ra - do - ros, que a ya - ce - ro do - na - ro - na - ro, que a ya - ce - ro do - na - ro - na - ro

JOTA CANTADA

Es importante señalar el carácter aparentemente anacrúsico (primer compás incompleto) que en realidad no es tal por cuanto el acompañamiento comienza en parte fuerte, es decir, el primer tiempo de compás.

Se han establecido 3 tipos de sistema melódicos dentro de la jota:

- el llamado *arcaico*, compuesto por melodías modales y alternancias de valores largo-cortos + corto-largo (Trocaico y yámbico) y que aparece en el noroeste de la península (que suelen ir acompañados por pandereta),
- el *intermedio*, el más común y al que pertenecen las 13 melodías de Barbieri, que tiene una estructura de valores uniforme y con una presencia armónica tonal, y
- el *reciente*, que alterna acordes de subdominante y tónica del modo mayor con una variedad de valores más acentuada.

A un nivel tonal, es interesante destacar que las 3 Jotas instrumentales que recoge Barbieri tienen cada un procedimiento armónico diferente. La Jota 1 es de evidente carácter modal y modula de un *si menor* a *mi menor*. La jota 2 hace una modulación modal en el sentido de que comienza en *Sol Mayor* para modular luego a *sol menor*, mientras que la Jota 3 aunque no se explicita en la clave, aún estando en *Sol Mayor* modula en mitad de la misma a *sol menor*.

El fraseo se articula sobre la estructura cuatripartita de la cuarteta octosílaba con una fórmula binaria de comienzo y de final, pero con muy diferente articulación. El estribillo, de igual manera, es muy libre, y suele ser de diferente planteamiento rítmico del de la estrofa

Se pueden establecer hasta 8 tipos de jota. Sin entrar en detalles técnicos farragosos, podemos esbozar esta tipificación en base a los diferentes tipos de plasmación de la copla y el estribillo:

- El tipo I es el de la jota que sólo tiene copla, con una cuarteta octosílaba de 8 compases en 6/8
- Tipo II. Copla y bordón (o muletilla), similar al tipo I con el añadido de una frase al tercer verso.
- Tipo III. Copla y estribillo corto: mismo tipo I pero con un estribillo de texto fijo repetido después de cada estrofa. Su duración se amplía hasta los 12 compases.
- Tipo IV: copla y estribillo normal: estrofa de 8 compases y estribillo de otros 8. Es el más abundante.
- Tipo V: Copla normal y estribillo imbricado en la estrofa, como variante del Tipo IV, en el que el inciso tiene el aspecto melódico perteneciente a la estrofa y el aspecto literario forma parte del estribillo, del que es comienzo.
- Tipo VI: Preludio y estribillos instrumentales y copla vocal acompañada por instrumentos
- Tipo VII: estribillo instrumental en aire normal y coplas en ritmo lento y estilo adornado
- Tipo VIII: Preludios e interludios instrumentales, coplas y estribillos vocales.

Jota

(Viven las niñas bonitas)

Voz

1 Co se en sea, warriga d'ho re, se no mar ta me re, d'ho re, se no mar ta me re, d'ho re.

12 de no se que do se se re, d'ho re, se no mar ta me re, d'ho re, se no mar ta me re, d'ho re. par que ha que se no se re.

25 Estribillo
 26 Si cas a cas as ni ha ha ni ha, ni ha se na cas as cas al hel re, se no se cas la

32 he de re sa que de pi can de a cur ca, mar, que des a de re, se no se cas la

Ya no puede un hombre soñar
 de ver la mujer por ahí,
 de que a la falta el cuerpo
 siempre se vea a solas
 aunque se vea de cerca

Vivan vivan...



Jota

(Asorata, niña)

En 1876 salieron los marineros en carnaval hacia los puertos de Asturias, que fue puesta en música por el compositor de la Mía D. Eugenio Blanco Aro, y que se hizo popular, siguiéndose cantando desde entonces por los pescadores.

Voz

A la puerta se me lle- ga do-ñe... (1)

(2)

o-ñe-ña... (11)

(22)

... (22)

(33) **trillo**

... (33)

(44)

... (44)

(55)

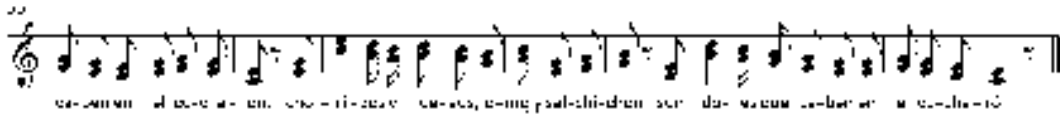
... (55)

(66) **Dand en billo de asorata**

... (66)

(77)

... (77)



Estando el hambre que tengo
cuando tanto no me da vida
le falo a mi abuelita
cuando a mi abuelita

(Estribillo)

La canje que el estudiante
una línea se dedica,
firmámente se parte
si profecía se dedica

(Estribillo)

Aunque te he en el talón
y el gas, soy generoso,
no dejo de ti, de dar
amarte te refoco

(Estribillo)

Cuando se me he con un
que no se he en un
con el amor de un
digo Recuerda tu amor

(Estribillo)

Jota

(Vivan las montañas de Reinosu)

El año 1998 hubo en Asturias una fiesta en la que cantamos los cánticos con las letras que y estos otros con los que ahora antes se cantaba a siguiente jota.

Voz

1
 12
 20 Estrofa
 25

Quedós no gres mo ma ta ba
 que re che se ha bi ye
 quedós no gres mo ma ta ba
 que re che se ha bi ye

Ve-ga-ri-á-ber-me-ces cu-je
 que re-je-ces me ni-á-ber
 que re-je-ces me ni-á-ber
 que re-je-ces me ni-á-ber

me re-je-ces me ni-á-ber
 que re-je-ces me ni-á-ber
 que re-je-ces me ni-á-ber
 que re-je-ces me ni-á-ber

De la montaña arriba
 me hecer el aman
 a unan me en el pecho
 y a gna en el corazón

(estrofa)

Quando un padre está queriendo
 y el niño está creciendo
 a la casa del marqués
 Dios me saque la cruzada

(estrofa)

Aire de Jota

Indicación que aparece en algunos ejemplares: este canto se le atribuyó el P. BSA por los rebeldes de Castro-Urdiales

Voz

Si ca x me dura ran jo a sa a no ran jo en re re Si ven re guar da re e re que can re

11
a ca re te ca ca Guar das e' si los ser los Guar das e' si los

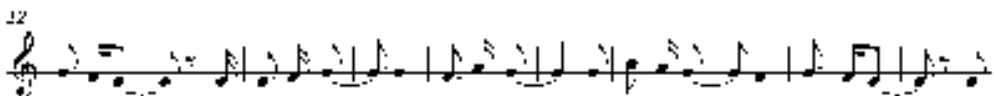
20
e - ran ca ca Guar das e' si los ca ca que van por a ca re te a

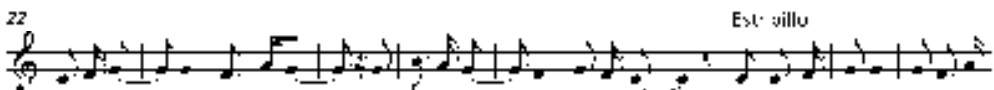
Si ca x me dura ran jo,
ca ca x me dura ran jo
ca ca no ran jo en re re
Si ven re guar da re e re
que can re e' si los
Los más fuertes son,
los más fuertes son,
los más fuertes son
que van por el más lo efuere

Jota

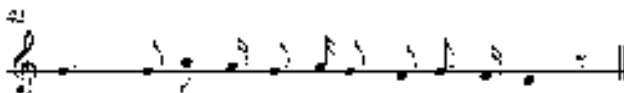
(Canti alacorchos y gaiterriak)

Sillo 
Ves - ti - ce - da - za - z - do - Cu - pl - ce - va - ser - la - ce - ca - ves - ti - ce - da - ca -

12 Sillo 
ce - dar ce - d - fan - do - mas - se - ve - ra - va - que - re - se - de - se - ve - ra - cul -

22 Sillo 
cu - en - na - se - ve - re - ra - que - de - la - ra - ta - a - tu - ra - con - tra - ba - ce - ta - jo - ma - ra - Est. villo

33 Sillo 
E - por - di - los - ge - no - ros - pe - ro - no - ga - fi - Con - tra - bi - de - ta - vo - cul - se -

41 Sillo 
se - por - di - los - ge - no - ros - va - mi - mu - ja -

Jota

(Debajo del p. ante ya la vi pasar)

13

Los tres por donde me pasa la
de un me se oca me la
Los tres por donde me

16

camo a
ya me voy a tu de ja
con de me con Dize pe - lo - ra
con de te so. Dize pe

25

Ferribilla

e ma que me voy a tu de ja
de sa ja de pase te ya la vi pa - ser y me ha de se

30

de me se me me me me, x - de me de me, De me me - te de de ra a que se a tu

33

me te be il si me, ou ro ra

Si mi madre casa me
y ya me va en la
me, ya de de la me
sala por me me me

[Estrofa]

sta se a calle del me
a calle del me me
donde se me me
tu ca zón con me

[Estrofa]

E la la la de la me
de me me me me me
con me me me me
a me me me me me

[Estrofa]

Paras an los me
con me a me me me
con me me me me
e me me me me me

[Estrofa]

De qué me me me
me me me me me me
e me me me me me
me me me me me

[Estrofa]

Jota

(Vivan los ojos negros)

Voz

En el valle vamo en tré parcer cuera de: con to: : Ille ta val fice

13

Estribillo

nar ce yelce - sar ge face dan - ce vivan los ojos negros ce mina - ra

25

re, ra ma eyru: man re me muyan: a la: ye la re: ca - ra cas la: nace: mar

35

ma te nar: sal pi: ber en re: ce: ra: rón: ma: ra re: afe: ra: ra re: can:

o ye en re, na te re no,
 e no a se re no he re fella,
 renga: n gey re na a he re
 que a val de es..... fite:

Estribillo:

Jota

(No me seas tan crue)

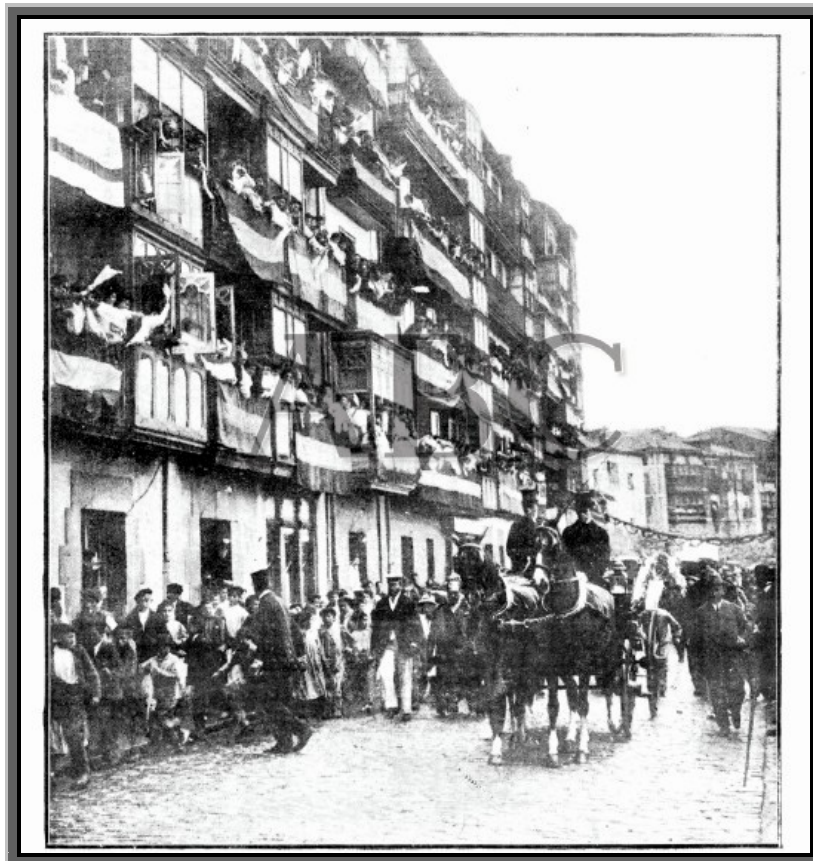
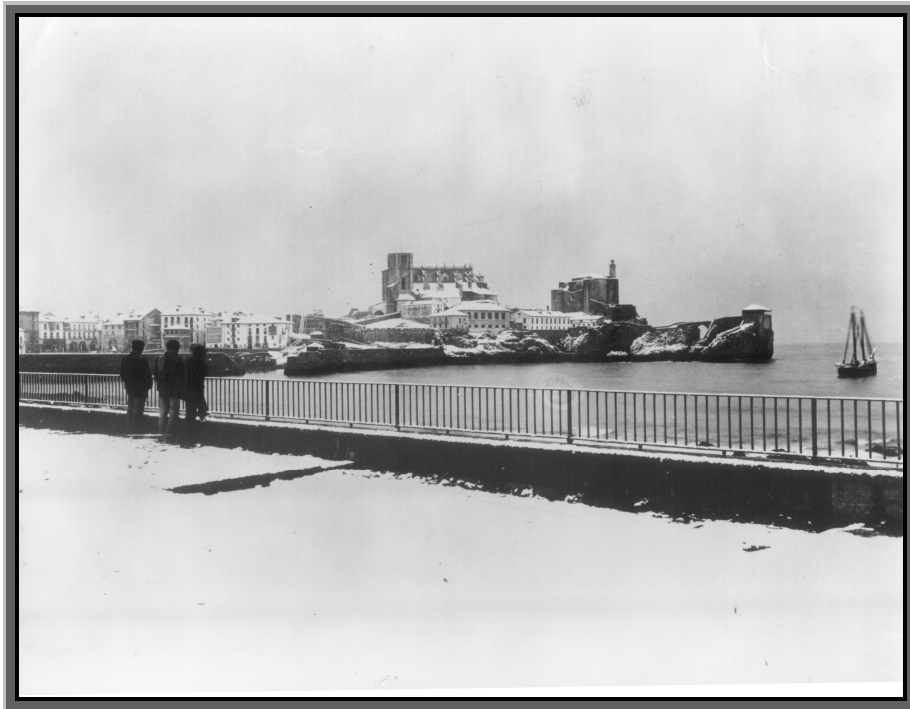
Si tu ven-der-Las que me-jo-ran el-gre que-ate - rre a de-ter - tar me-rua

12 me-ja que me-jo-ran-tan-te que be-ni - rre a el-al - La que me-jo-ran me-rua

22 ro - ca que me-jo-ran-tan-te que be-ni - rre a el-al - La que me-jo-ran me-rua

32 re - ar tan crue

38 re - ar tan crue



Canción del Ferrocarril

La canción del ferrocarril de Castro-Urdiales se canta desde la inauguración del camino de Hierro de Santander, llamado de Babilonia.

Allegro moderato

es - tu - ra - de - a - que - a - si - en - ca - ra - de - la - her - mo - sa - ra - en - se - que - nos - ha -

ro - ta - do - de - le - que - com - pro - tu - ra - Fer - ro - ca - rri - de - re - ra - de - re - que -

re - que - no - se - que - re - que - no - se - que - re - que - no - se - que - re - que - no - se - que -

Tres veces cogí la puma,
tres veces cogí la tina,
tres veces me cogí el hocico
y otros tres cogí el suelo.

Castro-Urdiales

Más que cogí que ya
no ha más en la tina,
se cogió un poco de tierra
y otros tres cogí el suelo.

Castro-Urdiales

Canción

(Cantado por los niños de la escuela)

Allegro

15 Cuando una barca meca
va por la calle
y era la noche y era
una noche

20 no - va, pum y el no me lo pa - gas no voy con - ta. pum. ca - ta - pum, chi,

25 e in - ta - ti - ca - ti, ga - ti - na voy con - ta. pum

Cuando una barca meca
va por la calle
y era la noche y era
una noche

Si quieres que te cuente
siempre me lo cuenta
y me cuenta a cada
momento

La otra noche se labo
con un cefante
me caba con la cefante,
y era mi mamá

Canción

(Letra de los autores)

La siguiente canción tiene que decirse con el ritmo de letra más larga, pero en las versiones de Castro Urdiales no saben más que este

Allegro moderato

Voz

8

Aun-cu-an-que que-me-re-va-ca-ten-da, no-mi-er-da oc-ci-di-ta-que-ten-go, e-gre-gium-que que-me-re-va-ca-ten-da no-mi-er-da oc-ci-di-ta-que-ten-go.

CanCIÓN

(Tía, que te pilla el loro)

La siguiente canción, cuyo origen se remonta a la época de la guerra, le canta a los hijos de los soldados que los habían
dejado en el campo de batalla y a los niños que cambiaron de familia.

Allargo

Voz

14 Si tu pío afor can go — se me quita — be — si o pío afor dan go — se me olta — ha — so

22 como la ca — lla — para me ca — es — ay, ay, ay — de — que me ca — es — ay, ay, ay —

22 *Estribillo*

yo se me ca — es — te me ca — es — te me ca — es — te me ca — es — te me ca — es — te me ca — es —

30 se ca — e — ra — ga — se — ca — e — ra — ga — se — ca — e — ra — ga — se — ca — e — ra — ga — se — ca — e — ra — ga —

37 se — ca — e — ra — ga — se — ca — e — ra — ga — se — ca — e — ra — ga — se — ca — e — ra — ga — se — ca — e — ra — ga —

Arapate que comes
no ca gas nada
que afor que na tengo
se si a nada

[Estribillo]

Te ca e de la caña
te ca me se da
es si afor, ca e de
na tengo nada

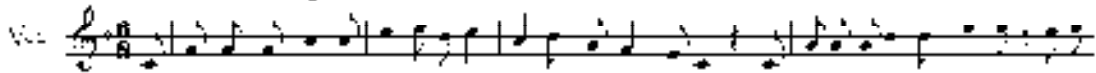
[Estribillo]

Canción

(Sebastopol se está quemando)

Aire de Lango

Voz



El que se que en ca - se - con - ra po - ga - lo he - go al ca - se - lo - ve - do - se - me - se - con - sa - te - tu se

10



re - cón - con - ra - se - lo - ve - do - se - me - se - con - sa - te - tu se - que - me - se - que - en - ca - se - lo

Enrribilla

17



ve - no - po - ga - lo he - go al ca - se - lo - ve - do - se - me - se - con - sa - te - tu se - que - me - se - que - en - ca - se - lo

24



re - cón - con - ra - se - lo - ve - do - se - me - se - con - sa - te - tu se - que - me - se - que - en - ca - se - lo

29



re - cón - con - ra - se - lo - ve - do - se - me - se - con - sa - te - tu se - que - me - se - que - en - ca - se - lo

A toledo de la ha sanc
 Elar saca que lo de re
 quenda - se - me - se - que - en - ca - se - lo
 un la zambra se me se

[x x x x x]

En re - ce - le - case - he - re - luc
 e - le - se - me - se - que - en - ca - se - lo
 el - se - me - se - que - en - ca - se - lo
 ve - do - se - me - se - que - en - ca - se - lo

[x x x x x]

Canción

(Aunque en medio me quise)

Aire de Tango

Voz

1. Yo al día del viaje me fui, me fui a la primera misa, al misa del día de san José, me
 20. co - lo - lo - to - ra - ría a. Ah - ora tu madre se que - ra, que - rí - do ca - ra - co - ra.
 20. tes y ve - go al nos pre - gun - tan di - re - re hoy vá - le hoy no el
 20. di - que - res ca - ra vos, re - ca - la - do - res de - ría. Yo el di - que - res ca - ra mas vos
 20. ca - ra lo - to - ra - ría

La currundería de
 a currundería de
 a currundería de
 y en medio de un momento

[Estrofa]

La currundería de este año
 fue de este a este a
 para el momento de estar
 en los momentos de estar

[Estrofa]

La currundería de este año
 por dentro tiene el año
 por dentro de la currundería
 por dentro que sea el año

[Estrofa]

Canción de la Parranda

15
Canto

Si te ve de ca - ti - los la sa - ran - de ca - ra - so - lus - ne

16
Canto

en la ca - se he ple - ti - los pe - ro en mi so - lo - lle - va la pa - rra - da de ca - ra - so - lus - ne

17
Canto

pl - los a Pa - rra - da de ca - ra - so - lus - ne

21
Canto

pl - los a Pa - rra - da de ca - ra - so - lus - ne

Si pienso que he muerto
si moro y lo imagino
tengo los amores de otros
en el corazón más fino

Los miembros de Castro
cuando no están a tu mor
se claman en la plaza a
yempre a un un - un - un

En la Barraca de la Ibaña
¿me dices a lo que
como dulce está el
resaca de la barraca?

Esta es la canción que cantaban los señores de la Barraca de la Ibaña después de un día de fiesta y cuando se iban a dormir. Cada noche cantaban con un acorde de guitarra, y el ritmo seguía el del canto que siempre era muy perfecto y un ritmo rítmico que seguía un ritmo y que se seguía a la canción.

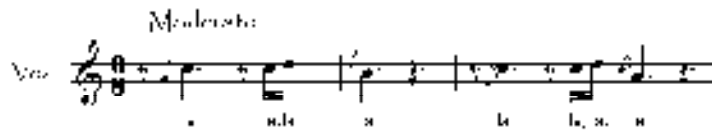
Canción del miriñaque

Airs de Jota



Sonsonete marínero

Todos los marineros de música flamenca e los sonsonetes con el objeto de hacer a los marineros a cargo y a escarga del buque, el castro y el arbolado y demás manobras que se hacen en un buque de guerra. Los de Castro-Urdiales tienen también el de ser el más principal el que se usa, y que se cantan con la intención de tener en los estropos a los marineros. Un marinero solo lleva a voz y todos riman al compás de sonsonete como me a lo de pr a é de pre e que este se entera



y este se va siempre en ritmo. La primera parte de cada compás correspondiendo a un golpe de remo.

Ronda a la francesa

La siguiente canción, que es una adaptación francesa, se cantaba mucho en Castro hacia los años 1997 y 98, y tenía una letra sagrada, que era como una oración, pero hoy se canta alegre y a personas que me lo ha cantado me recomendaría más que lo siguiente.

Allegretto andante

2 veces Valé, valé me fui del país, me fui del país, me fui del país, me fui del país. *con el coro* Ma-ri-a, Ma-ri-a, Ma-ri-a, Ma-ri-a, Ma-ri-a. *2 veces* Ma-ri-a, Ma-ri-a, Ma-ri-a, Ma-ri-a, Ma-ri-a. *1 vez al coro* Ma-ri-a, Ma-ri-a, Ma-ri-a, Ma-ri-a, Ma-ri-a.

Seguirán a continuación otras coplas, en la misma forma

LA JOTA DEL REGATEO

La Jota del regateo.

Letra de D.^o Antonio Garcia Sabinero, música de D.^o Juan Benito Basterri.

(Esta Jota fue compuesta a mediados de Julio de 1861, con motivo de unas regatas que hubo aquéllos días en Santander, entre vizcainos y castreños, y en las cuales esta última alcanzaron los dos primeros de la estrofa. Se hizo tan popular esta jota, que todos, chicos y grandes, la cantaban por las calles después de haber sido cantada en el teatro de Castro-Urdiales, con una gran concurrencia de los autores de ella, y siendo cantada por muchas veces con acompañamiento de la popular banda de música que tenía el pueblo).

Allegro animato

Voces

Piano

D. G.

La Jota del regateo

Letra: K. D. Arango. Música: G. C. García. Música: G. D. P. Fernández de Pineda

Esta jota fue compuesta a medida de la prosa de B. D. Arango, el gran maestro que se quejaba de la dureza de las tareas, de las largas jornadas, que los males del mundo acaecían en el día de menos de la semana. Se nos dio regular en el ritmo, en los compases, en los tiempos, en los que debía ir a taban por las calles, de los que se iban a casa en el día de menos de la semana, en un día de reposo, en un día de descanso, en un día de alegría y de contento, por muchos años con acrobacia y tiempo de la vida, de la vida de los que con el pueblo.

Allegro animado

Voz

Voz

Allegro animado

Piano

Piano

12

Piano

20

30 *Andantino*
De - sa - lu - to - re de la Sa - lu - ta - ción Es - pe - ran - za

40
v - me - de - sus - fru - tu - so - ra - y de - sa - lu - ta - ción de - sa - lu - to - re de - sa - lu - to - re

50
pa - re - ce - a - me - de - sus - fru - tu - so - ra - y de - sa - lu - ta - ción de - sa - lu - to - re de - sa - lu - to - re

60 *Allegretto*
de - sa - lu - to - re de - sa - lu - to - re de - sa - lu - to - re de - sa - lu - to - re de - sa - lu - to - re

The musical score is presented in four systems. Each system includes a vocal line (soprano and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are in Spanish and are placed below the vocal line. The tempo markings are *Andantino* and *Allegretto*. The piano part features a consistent rhythmic accompaniment of chords and moving lines.

68

ab-ria pa-tri M-que C-ri-M-ben-ia de-us-ia ab-ria, con-

69

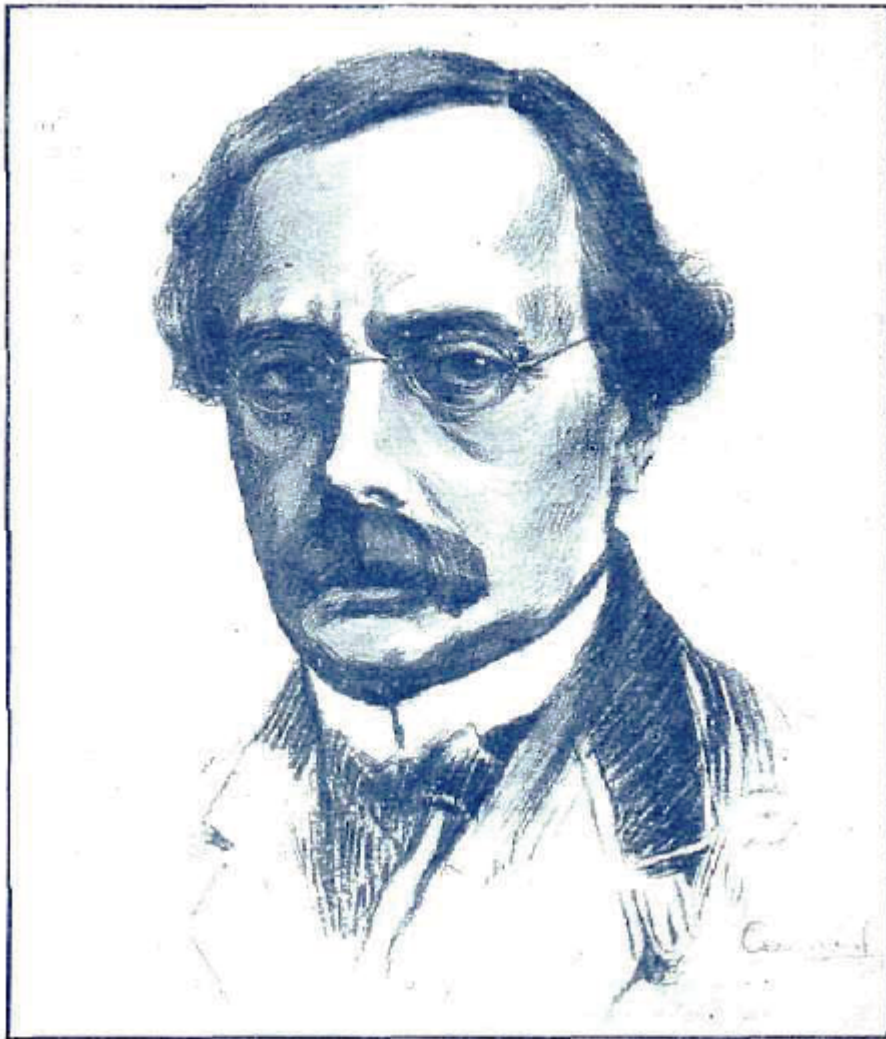
tu-ve-ria pa-tri con-stra-cto popu- lum-qui

70

pa-tri con-stra-cto popu- lum-qui

71

pa-tri con-stra-cto popu- lum-qui



Don Antonio García Gutiérrez.

MÚSICA MANUSCRITA

FRANCISCO ASENJO BARBIERI



**CUADERNO ORIGINAL
DEL MAESTRO
FRANCISCO ASENJO BARBIERI**

Música de Castro-Urdiales Música manuscrita

Barbieri, Francisco A. (1823-1894)

Título: Música de Castro-Urdiales [Música manuscrita]

Publicación: 1861

Descripción física: [47] p. ; 29 x 32 cm

Contiene: P.1: Fandango [para] silvo y tamboril -- P. 3: Jota -- P. 4: Minuet -- P. 5: Contradanza. Otra contradanza -- P. 6: Otra contradanza. Zorzico -- P. 7: Otro zorzico. Fandanguillo -- P. 8: Vals-polka. Alegro -- P. 9: Otro alegro. Contrapás. Otro contrapás -- P. 10: Otro contrapás -- P. 11: Zorzico a 2/4 -- P. 12: Otro zorzico a 2/4. Vals -- P. 13: Otro vals. Otro minuet -- P. 14: Otro fandanguillo -- P. 15: Otra jota -- P. 16: El primitivo fandango -- P. 17: Otra jota [para] 2 silvos y tamboril -- P. 19: Zorzico [para] 2 silvos y tamboril -- P. 20: Zorzico [para] 2 silvos y tamboril. Contradanza a la escocesa [para] 2 silvos, silvote y tamboril -- P. 21: Principio del baile largo, o sea de El Auresco -- P. 22: Llamada de los pescadores. [Acompañamiento al Ave María que se canta en la víspera del día de la Virgen de Agosto] -- P. 23: Jota, "Cadena de amor me echaste" [íncipit] -- P. 24: Jota estudiantina / puesta en música por Dn. Eugenio Blanco Allú -- P. 26: Jota, "Que dos negros me mataban" [íncipit] -- P. 27: Aire de jota, "Urra la media naranja" [íncipit] -- P. 28: Otra jota, "Vestido de cazador" [íncipit] -- P. 29: Otra jota, "Los tejados me hacen sombra" [íncipit] -- P. 30: Otra jota, "En una cueva me entré" [íncipit] -- P. 31: Canción del ferrocarril -- P. 32: Canción, "Cuatro reales me debe la tabernera" [íncipit]. Canción, "Aunque me ves que me vaya cayendo" [íncipit] -- P. 33: Aire de tango, "Si quieres que arda Bayona" [íncipit] -- P. 34: Canción, "Arenal de Sevilla" [íncipit] -- P. 35: Canción aire de tango, "El día del regateo" [íncipit] -- P. 36: [Baile al aire del altillo], "Si supiera que andando" [íncipit] -- P. 37: Canción de la parranda : aire de malagueña -- P. 38: Otra jota, "Si tú pensabas que era yo un tigre" [íncipit] -- P. 39: Canción del miriñaque : aire de jota -- P. 40: [Sonsonete que acompaña el golpe de remo en las regatas de Castro-Urdiales] -- P. 41: Los Orrábis o Tocata de Carnaval -- P. 42: Jota de la palomita blanca -- P. 43: La jota del regateo / letra de Dn. Antonio García Gutiérrez ; música de Dn. Franco. Asenjo Barbieri -- P. 46: Canción "Válgame Dios del cielo" -- P. 47: Antigua jota, llamada del Tururú

Materia: Canciones populares

Materia: Música -- Manuscritos

Término geográfico: Castro-Urdiales -- Música

Autor Secundario: Barbieri, Francisco A. (1823-1894)

M-C⁹ 67
4420



San Diego

William K. Mills with K.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The staves are connected by a single vertical line, suggesting a single melodic line or a specific instrumental part. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The notation includes many beamed notes and rests, indicating a fast or intricate piece of music. There are also some larger notes and symbols interspersed throughout the staves.

A.S.

A.S.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and appears to be a complex piece, possibly for a multi-instrument ensemble or a large choir. The first staff contains a series of rhythmic patterns, possibly a bass line or a specific instrument part. The subsequent staves show more intricate melodic and harmonic lines, with many notes beamed together. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The paper is aged and shows some wear, particularly at the edges.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A circular stamp is visible on the sixth staff.

Alta



Al.

Handwritten musical score for a Minuet in G major, Op. 34, No. 3 by Franz Schubert. The score is written on ten staves, showing the first system with treble and bass clefs, and the second system with a grand staff (treble, alto, and bass clefs). The tempo is marked "Minuet" and the dynamics "Andte". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, along with rests. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

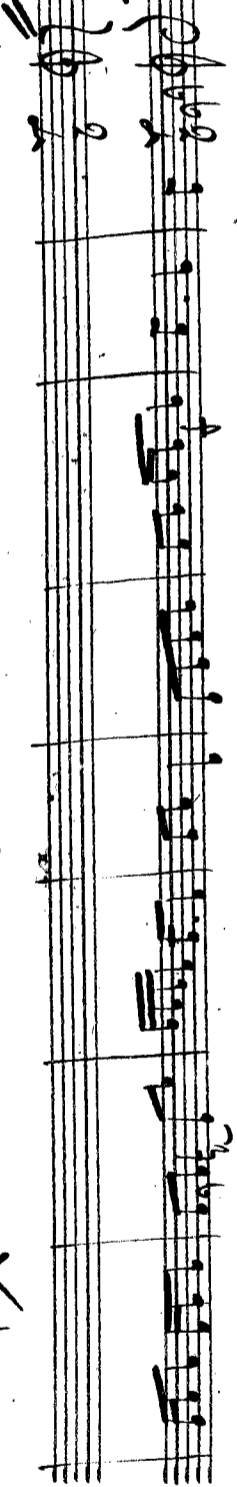
Conchabanza

Handwritten musical notation for the section titled "Conchabanza". The notation is on a five-line staff and includes a key signature change from one sharp to two sharps. A circular stamp is visible on the lower part of the staff. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

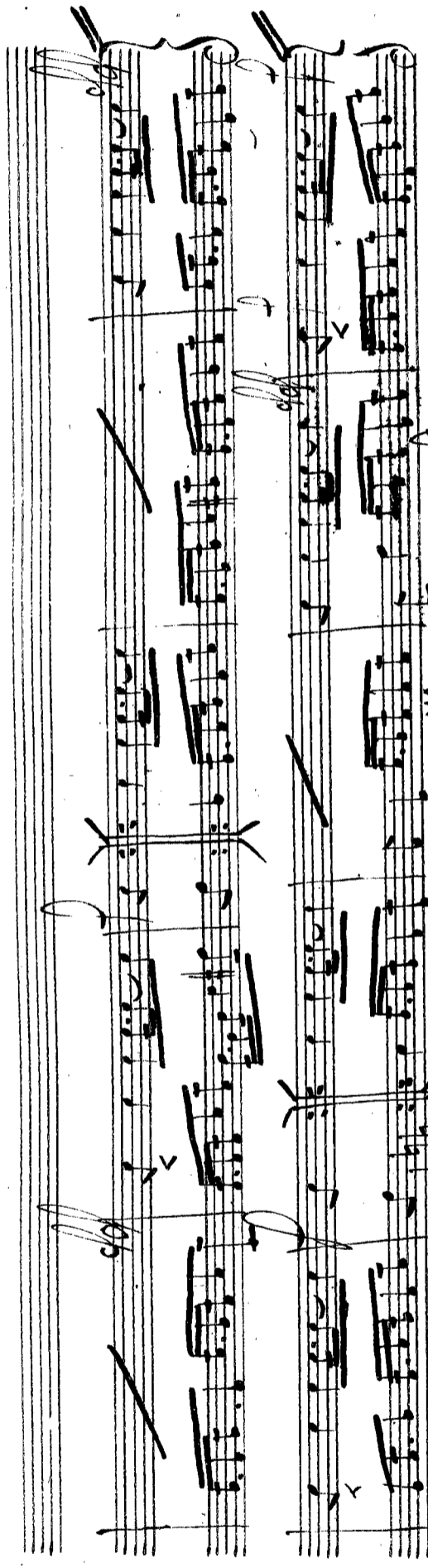
Ma Conchabanza

Handwritten musical notation for the section titled "Ma Conchabanza". The notation is on a five-line staff and includes a key signature change from two sharps to one sharp. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Mrs. Conradi



Amrico



4
Fando en este bello valle de Agramon de la gran
de uera fama en la orgánica mudica, pero en lo
por las bellas montañas como los músicos los han
propósito al modo de fandangos, viene el estrofo bello y
en general.

lento
Mro Lorcio

tr
Corno et Fagotto

tr
Corno et Fagotto

tr
Corno et Fagotto

Andante
Fandango

tr
Corno et Fagotto

tr
Corno et Fagotto

121



Handwritten musical score for a piece titled "Valse-polkka". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The music is in 2/4 time, indicated by the time signature on the first staff. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *Allegro* and *Andante*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots on the final staff.



Allegro

Violin I

Violin II

Andante
 Contrabaixo

Como a pua regular de fropa. / Abadas como marcha regular de fropa

Allegro

Allegro
 Oboe Contrabaixo

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is written in black ink on aged paper. A circular stamp is visible on the fifth staff from the top. The notation appears to be a complex piece of music, possibly a concerto or a symphony movement, given the density of the notes and the use of multiple staves.

Alto Contrapunto



Handwritten musical score for a piano piece. The score is written on ten staves. The title is "Horacio, a 2/2". The tempo and mood are indicated as "Adagio: opus de andante". The piece is in the key of D major (one sharp) and 2/2 time. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style.

Horacio, a 2/2

Adagio: opus de andante

Da bene poter equatibus de fer

Stalabed

9 of path cross of handbird



Pro Corina, a 1/4

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the piece with similar rhythmic patterns.

Handwritten musical notation on a single staff, showing a continuation of the melodic line.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a continuation of the piece.

Handwritten musical notation on a single staff, showing a continuation of the piece.

Handwritten musical notation on a single staff, with the word *Wals* written above the staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the piece.

Handwritten musical notation on a single staff, concluding the piece with a final cadence.

The Minnet

The Vals

This is a handwritten musical score on ten staves. The first five staves are grouped under the title "The Minnet" and the next five under "The Vals". The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as *mf* and *f*. The score concludes with a double bar line and a fermata on the final note of the last staff.



Pro Andantino

Handwritten musical score for piano, consisting of ten staves. The notation includes treble clefs, a 3/4 time signature, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is titled "Pro Andantino".

A.C.

Handwritten musical notation at the bottom of the page, consisting of several staves with notes and rests.

Messa

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/2 time signature. The notation is dense and rhythmic, featuring many beamed notes and rests. A circular stamp is located on the bottom staff, containing the text "MUSICAL INSTRUMENTS" and "LONDON".

This block shows the top edge of the reverse side of the page, where musical notation is visible. It appears to be a continuation of the piece, with notes and clefs visible at the top of the page.



Primitia Sambang. $\text{C}^{\flat}\text{C}^{\flat}\text{C}^{\flat}$ 2/2

Handwritten musical notation on a single staff.

Handwritten musical notation on a single staff.

Handwritten musical notation on a single staff.

Handwritten musical notation on a single staff.

Handwritten musical notation on a single staff.

Handwritten musical notation on a single staff.

Handwritten musical notation on a single staff.

Handwritten musical notation on a single staff.

Handwritten musical notation on a single staff.

Handwritten musical notation on a single staff.

Handwritten musical notation on a single staff.

Handwritten musical notation on a single staff.

Handwritten musical notation on a single staff.

*Les quatre
Instruments
par lesquelles
possibles en la forme
abus en Sinala.*

Maria Joha



Alto 2^o
Fagott

Handwritten musical score for the piece "Maria Joha". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The first system is labeled "Alto 2^o" and "Fagott". The music is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

Maria Joha

121

This image shows a page of handwritten musical notation, numbered 171 in the top right corner. The page contains 12 staves of music, arranged in two columns of six. The notation is dense and appears to be a single melodic line. The first staff on the left begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a series of notes, many of which are beamed together, suggesting a fast or rhythmic passage. There are several double bar lines and repeat signs throughout the piece. The handwriting is clear and consistent, typical of a composer's manuscript.

This image shows the bottom edge of the musical notation from the previous page, where the staves are cut off. It shows the continuation of the melodic line and the bottom of several staves.

Lento

Compassi meno avaro

A handwritten musical score on aged paper, featuring five systems of staves. The top system includes a vocal line and a guitar line. The guitar line is marked 'Guitarra' and contains a complex, dense texture of sixteenth-note patterns. The subsequent systems continue the guitar part, with some systems showing a vocal line above. The notation is in a historical style, with a key signature of one flat and a common time signature. A circular library stamp is visible on the lower left side of the page.



A partial view of musical notation from the reverse side of the page, showing the continuation of the handwritten score.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of three staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of three staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of three staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Principio del Tercer Largo *Allegro*

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of three staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Principio de el tercer Largo *fancioso*

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of three staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Esto lo que dura este principio del tercer Largo el tambor hace un redoble con un solo



Al.

mus lento.

Allegro
 le los peradores
Ande de Madon

La Virgen de el Rio de la Virgen de agosto todo de la gloria
 sal quohuer
 mayor la proccion del ayora: en ella vie ma tern de muchadas
 cantado el que Maria con acompaña miento de instrumentos de viento;
en 4^a mayor.

y a cada memoria sentada todo el mundo, en las fermias
sin acompañamiento;

Ande
 venientel
 san ta Ma - ri - a ma dre de Dios
 roga por no - s - tros

pe - ca - dores agra y en la ho - ra de muera muer tam de - us.

Alto *Allegretto*
A-de-na-de-na mor mecha-ke
yal mo mado me ren di-
mia

mi amor lo por lena no fue lo di-
vino si-
no fue lo di-
vino si-

por qe te que-
ro me re-na-
Adriano
Muy, ovin-
tas mi nos lo-
mos, que-
ro

madal es-
fai ad-
dal-
con-
er-
ro-
ta-
bis-
de-
ra-
que-
los-
piden-
de-

ti-
nos-
de-
a-
mor-
que-
los-
piden-
de-
licia-
de-
a-
mor?

4
en un punto con dante pinto

tenor la mujer bonita

por que se le falta el agua

triste al vino y lo la pinta

amgueta la baron de rodrigo

Adriano



El año 1856 laborea los misioneros en Camanahua sacando los
sonidos de esta orquesta, que fue puesta en música por el organista
de la villa de Cuzco, y que se hizo popular,
pareciendo también haberse originado por las paradas,

de tu puerta honor de gozo, y
sa-terro, sa-terro, sa-terro,

lodo, Menor Quinta, queda mi y
mo-rena, mo-rena, que-rida,

Sa-terro por Dios un to-ralo, y
yá sa-terro, sa-terro, sa-terro,

del qui-sa-do de tu ci-ma, y
mo-rena, mo-rena, que-rida, et

lante mía a' e-se balcón, y
veras la fama con el muchacho

e-chau na-pe-seja, y
mo-rena, con mu-cho do-naire a-terro

tu-dian-tina, la-mina, que
va por la calle, mo-rena, mo-rena,

Quero 1859 tanto em cantar e viver repato em ser que sou
carriera com os meus com os caridos e ota saltem ser
reber, deo cantos e tanto de seguinte

Nota. Que los negros me me taban amo che o nada no

que los negros me me taban quem fuo hermoso o los quem fado me me

taban quem fado me me taban y am cheito nada no quem fado me me

rae de lei nota quem oriam los cantos quem oriam los fijos de

Canto quem fado me me taban

Deu me nome a la mia quem me nome a la mia
me fado me me taban quem me fado me me taban
el lion me me taban quem el lion me me taban
y el negro em el canto quem y el negro em el canto

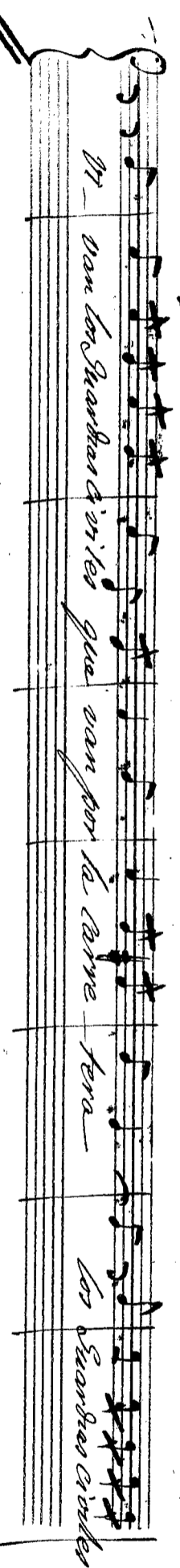
(Chirillo)

de un amor que sigue a la que mal generalmente se nombra en
la actualidad (1867) por las calles de Capto urbales.

Amé de Jota

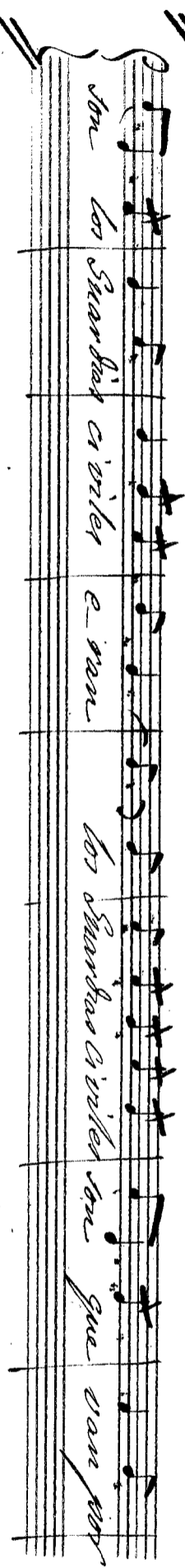


Ma - na la media na ranga, si - na la maranga en te - na

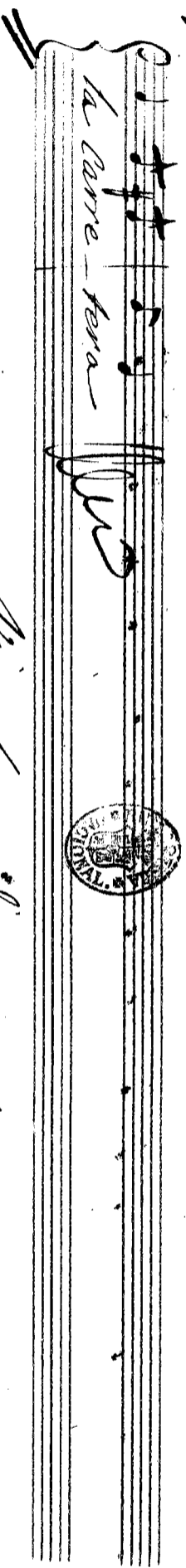


Ma - na los Suardos a riles que van por la Carre - te - na

los Suardos a riles



son los Suardos a riles e van los Suardos a riles son que van por



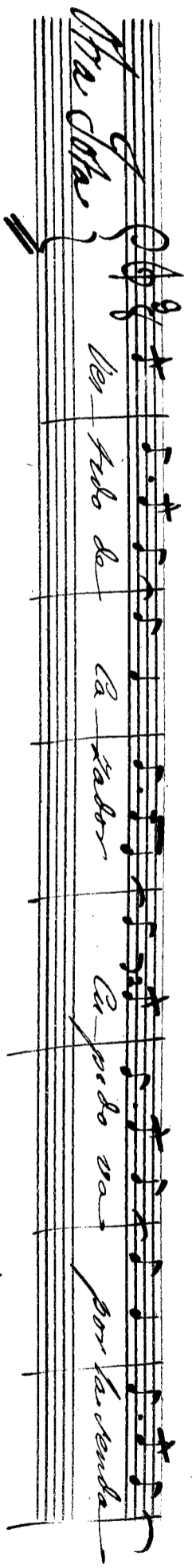
la Carre - te - na

Museo Nacional de Historia Natural

Mira la media maranga,
Mira la maranga chifera,

~~Mira los marromitos~~
que van por el muelle afuera,
los marromitos van,

los marromitos van
los marromitos son
que van por el muelle afuera,

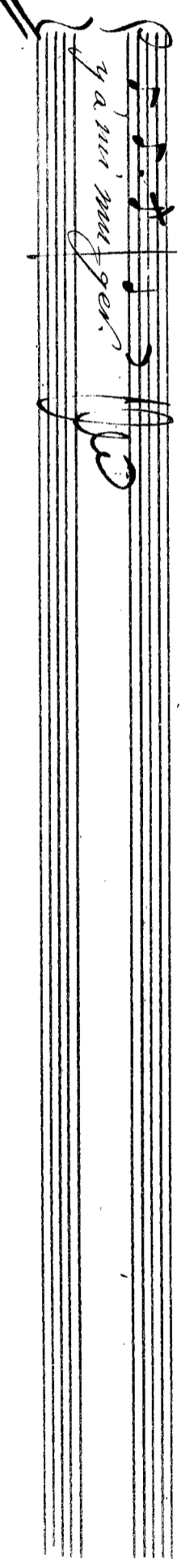
Mus. de la 

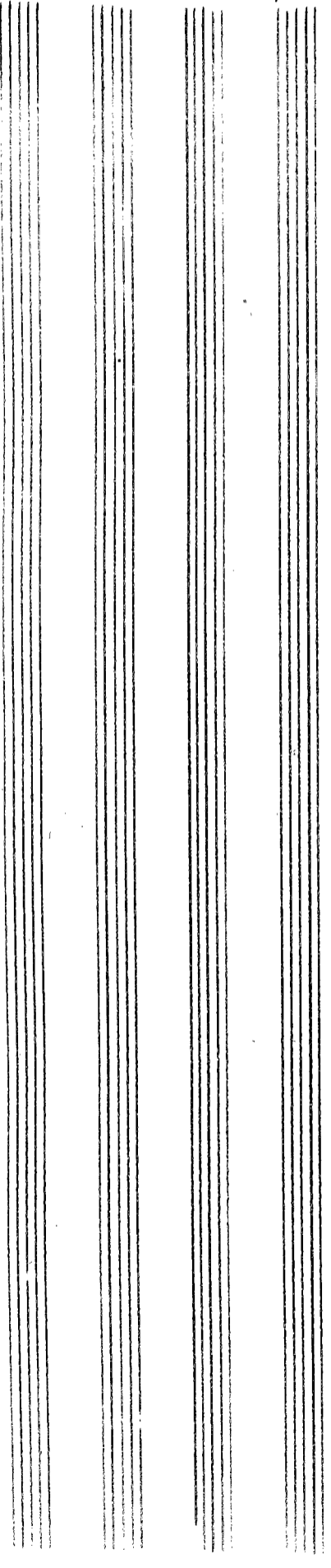
Ma-ri-a de la Sa-ber Ma-ri-a de la Sa-ber Ma-ri-a de la Sa-ber Ma-ri-a de la Sa-ber Ma-ri-a de la Sa-ber Ma-ri-a de la Sa-ber

que no se de Se-ñor y el que no se de Se-ñor que se le co

ma-la her-a **Strivillo** *Canta-ban bi-ta yo me me a' per-di' los gene-ros*

pero no a' si. Canta-ban bi-ta yo quie-zer per-di' los gene-ros

ya mi mu-ger 



Marcha

Los rayos me hacen sombra +
 La luna se va a mi

ten
 Los rayos me hacen sombra
 Yo me voy a
 de lo que

que late con Dios, por lo ma
 que late con Dios, por lo ma
 que

Chirrido

Oronda a mane cer
 de bajo del puente yo la vi pa dar y

me kapare a lo di' rema del mar, di' rema del mar, *Herencia* hora a
 di' mi madre fuera mora

quisita, fue monte de Misma Ma' rera,
 y pa ma'ina con el ped
 ranguera de Chababina
 tod' por remite a ver

(Chirrido)

En la calle del aire
 se para un valenciano
 con un perro *cataton*
 y una rera en cada mano

(Chirrido)

Parces un bergantín
 cuando te estah' arremando
 con las mayores arriba
 y mandalos calados *(Chirrido)*

de que se vive al vapor
 toda la noche apurando
 si al tiempo de disparar
 le falta la munición *(Chirrido)*



Para Jhar } *En una cueva me habia* *por ver lo que traia dentro*
En una cueva me habia por ver lo que traia dentro

a *Me habia el fin del mundo y el de ser ga no del tiempo* *Me am los*
Me habia el fin del mundo y el de ser ga no del tiempo Me am los

o los negros & mi mo oena *de, como say ma manta me mi' se en*
o los negros & mi mo oena de, como say ma manta me mi' se en

e la *y ella con sus mi' radas Me mas sea mor* *me hemer rados*
e la y ella con sus mi' radas Me mas sea mor me hemer rados

tando mi' co pa con mi' co ra con mi' co ra con
tando mi' co pa con mi' co ra con mi' co ra con

de tener, am la, am la
de tener, am la, am la

si no orenas no hacer falta?
si no orenas no hacer falta?

pero a guadales de la que falta
pero a guadales de la que falta

(Enrrolla)
(Enrrolla)

(Empty musical staves)

Allegro

Canon

Cuando me deso la fa ber me ay pum, cada

pum, chum, chum, go-ri, go-ri, go-ri la fa ber me ay pum, y si no me da

pa-ga me voy con ella, pum, cada pum, chum, chum, go-ri, go-ri, go-ri me

Cuando una buena moza si quieros que se quieros

voy con ella, pum, *que por lo tanto siempre me divertia* *y andaba a caballo como el viento*

La siguiente cancion es un que debe ser con el canto

quillo de otra vez larga y pare las palabras de cada un lado me sa-
ben mas que esto:

Allo mod. *Allo mod.* *Allo mod.* *Allo mod.* *Allo mod.*
cuando me des que me vaya a gendo, es el an bar publico que

tengo, y cuando me des que me vaya a gendo es el an bar publico que tengo,

La otra noche sonaba
que un elefante
me daba con la trompa,
y era mi amante

de una noche volando
que un elefante
me daba con la trompa,
y era mi amante

Cancion

Ande de Pápa
Tanto si quier y arda de yo ma pe ga se fuogo al ca rillo de

no como se com bate fu to ruzon con el mio, fu co ruzon con el mio, fu co

ruzon con el mio si quier y arda se yo ma pe ga se fuogo al ca rillo de tu

por se esta que man do ya la chi mita ya la chi mita. Saben de pacha do, se han

de pacha do, mo rera, saben de pacha do, si, si y ha quedado la su mana para

de ber cha co ti. (Sings) pa der bi ver tis

En aquella casa hay luz chabache de la Habana
allí se vivan acorados bien haya quien se pinto
allí está el bien de mi vida yendo una hermana por agua
y yo por agua por donde en la sombra de verde (Sings)

(Sings)



Para Voz ou flauta (soprano)

Antônio

All. more

de re-mat de de-olla, de re del o-ro, de re del o-ro, de re del o-ro

pa-y. forre del o-ro bon de los re-ori. Honor jagum ad ro-ro

Moderato

Jagum ad ro-ro jagum ad ro-ro All. deito par fu a-bro

me de' can go ja me de' longoia ad ver que le fal raba la mejor

hoja, de preta-olma mia, de preta mia mor de preta tien mio g'ham dabo tao bar: ad'

ver que le fal raba la mejor ho ja jaue p'ram dia! fal bar lead li-bro

santo la de'ta mia: de preta-olma mia, de preta mia mor de preta tien mio g'ham dabo tao

bos; fal bar lead li-bro santo la de'ta mi'

! Viva el Rey de España
Viva España, (Cany.)
Viva los ojos negros
de mi gitana! (Cany.)
Ahora en este momento
de su alegría,
que ha perdido la presa
en cuenta plaza. (Reynolds, de
! ¡y para una
cuanta brocha has visto
mi batona. (Reynolds, de.)

Parroca a la Reina
con su honor (Cany.)
Viva a don Fernando
con batona (Cany.)



Un habit tardiere
guardaba un feito
y otro se lo rogaba
que era una brava
dego, una reina
y el feito la era
que una guerra
(Reynolds, de.)

Canzon

Stretto Tempo

Si mi par ragionato, re calata proude mia, et

Schivillo

lia del re ga teo nos capo la loto via
stam que tu madre no

guiera, querendo fu ya el bay y
cuyo n' un pre guntan si non, no hay

na, no hay na: el ga que nos a semos, re calata proude mia, y el

ria que nos a semos nos capo la loto via.

Esta noche tempo de ir
a dormir al hartadero
han de ir a por el

esta noche de mi madre
y en brazos de un marnero
se han levantao de adora

(Subito)

(Subito)


de manta en manta
por dentro como engano;

no te tra de lo que manta


por donde que sea el mano.

(Subito)



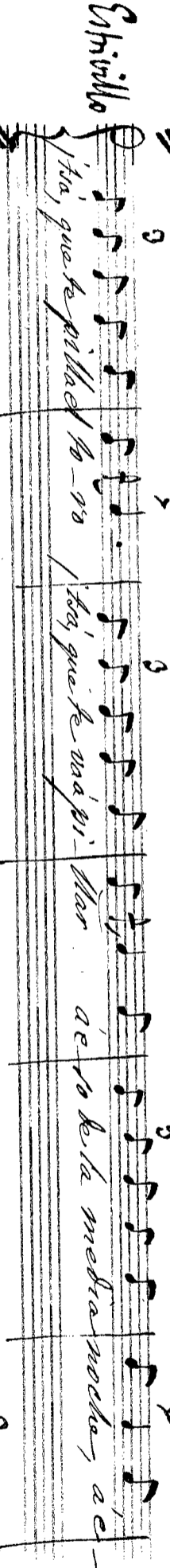
de la siguiente Compañia y suplo, arropen, en su parte el Mungabo
 de muba y se baila al aire del *Chillo* con un ritmo así:  *Ar.*

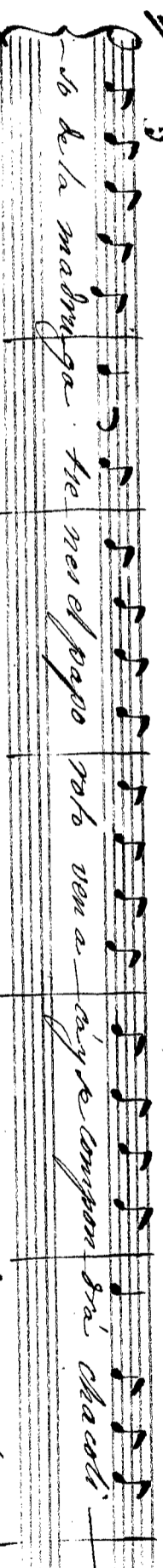
yo la vi bailar, cantaba acompañamiento de un guitarrero y un
 almirez que imaba como el tambor en el *Chillo*.


Chillo  *Suprima gran Sando*

Sando  *te me gusta ba en la mañana ba yo camina ra*

Chillo  *¡ay, sala da! yo camina in ¡ay, sala da yo camina ra*

Chillo  *¡ta, que se pillad do do ¡ta, que se wa pi Mas ac se la media noche, ac*

 *so de la mañana he me el papa rato ven a ay se compon sin chaco!*

 *Arropate que inda! de hoy de la luna no cargas mato he por mekendo que sumo que tengo del apurar cobardo no tengui mudo*

(Chillo)

(Chillo)

Ar



Quince de la Parranda

Que de Malagueñas
 de Me vale los pilas
 pilas
 La Parranda estaba

buena
 si Me vale los pilas
 pilas
 pero como no está

Me va la Parranda va de
 pilas
 La Parranda va de
 pilas

La Parranda va de
 pilas
 La Parranda estaba
 buena si Me

me vale los pilas
 si Me vale los pilas
 Me vale los pilas
 Me vale los pilas

de la Parranda
 cuando me mandaba
 de Me vale los pilas
 y empiezan a cantar
 como padre putativo
 enojada me están dote

(Nota) de esta manera me que he escrito esta canción en la imitación que me ha ocurrido para ser una idea aproximada de la manera que me parece haber sido escrita como un acompañamiento de guitarra y de cual me entiendo de la vaguedad del canto sigue siempre un ritmo perfecto y uniforme cambiados al corde según conviene y con arreglo a la cadencia

Pro Solo
di tu pen sa - tas
deus tuus tuus
deus tuus tuus

a de us tuus
e ra tua man te
firme con stan te
deus tuus

a mi - san -
U na no bis
feme ra ta
yo mea omnia tu la -

rel no me de us no me
san tu la - in gra -
tia
ag - no me de us

san tu -
el no me
san tu -
de us
de us
san tu -
el

de us
san tu -
el

Empty musical staves

Cancion del misionero


Ohre de Jota  De que le sirva el am-
no te nos los por-
nos de

pla-
ta y la ca-
de mi-
ra de-
no si-
la lib-
er-
ta-
de que le sir-
ve el am-

tal-
ta si-
la lib-
er-
ta-
de que le sir-
ve el am-

ti-
no y por e-
ta no nos, soy de-
pues para los mision-
eros

la In-
quisi-
cion, por-
que un dia de a-
si re-
nos hay-
temos que se-
que el me-

ni-
do si-
la mu-
jer 

Empty musical staves.

Les Aravis, a l'instar de l'Almanach

Violon

Andantino

Violoncelle

En Solo, exhaustivement populaire en Canton

ou antiquissima y de origen immemorial



Sota de la Palomita Blanca

Queen of mi la co ja — Ma pa la ma re na go

Queen of mi la co ja — queda tu madre lo mundo como

yo More por ti — Como yo More por ti — una pa —

lo ma re na go — Palomita Blanca pacha to lo ma go ani — to lo

Palomita Blanca of or la do por eso te digo vicias con un budo de la

mor por mi mere suela — ser budo do —

De Jotas del repato.

Debra de San Antonio de San Sebastian, musica de San Juan de los Rios.

En Jotas fue compuesta a medida de Jotas de San Juan con motivo de
una repata que hubo en Jotas de San Sebastian, en la que
y cantaron, y en las cuales esta alhaja alhaja con los
de la repata. Se hizo con repato en Jotas, y en Jotas
grandes, se cantaban por los rios de San Sebastian en
el Jotas de San Sebastian, con una grande musica de los
aunque de ella, y Jotas cantada por muchos con un repato
mucho de la repata de musica que se hizo en Jotas.

Alto amirado



Voces

Piano

171

Handwritten musical score on a page with 12 staves. The score is written in a historical style, likely 17th or 18th century. It features a vocal line with lyrics and a keyboard accompaniment. The lyrics are in Spanish and refer to the Virgin Mary and the infant Jesus.

San pascualina
de tan to de la Reina de los Espanas con

a mi sin un fuerto Rey vir co ya de tanta de la Reina de

los Espanas non a me sin un fuerto Rey vir co ya
que en regia

Te o *gloriosa* Te o *is-ta mar-tyr-um su-um ma-ri-merit,*

Coro general:

gloriosa *si-aer-de* *gloria* *ma-nu-que* *so-que san-ctus or-is* *so-ria*

Para concluir

Para concluir

Para concluir

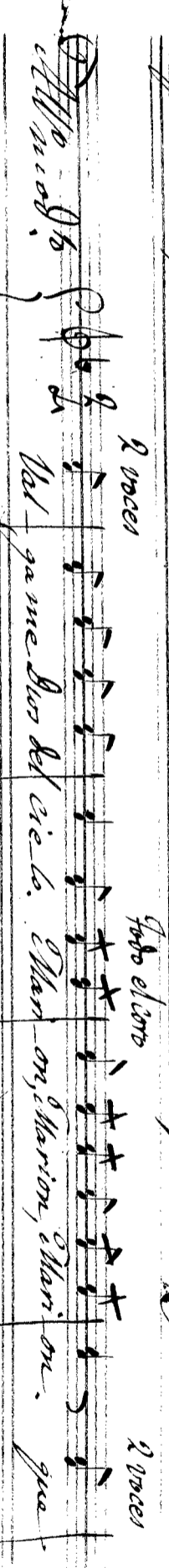
Para concluir

De Aguirre Marim; que es una especie de Ronde á la francesa. Se
cantaba mucho en Castro Viejo los años 1857 y 58, y hacia una

lata seguida, que era como una guitarra; pero hoy se canta poco y

la persona que me dice de la cantata no recuerda una que lo aprendió:

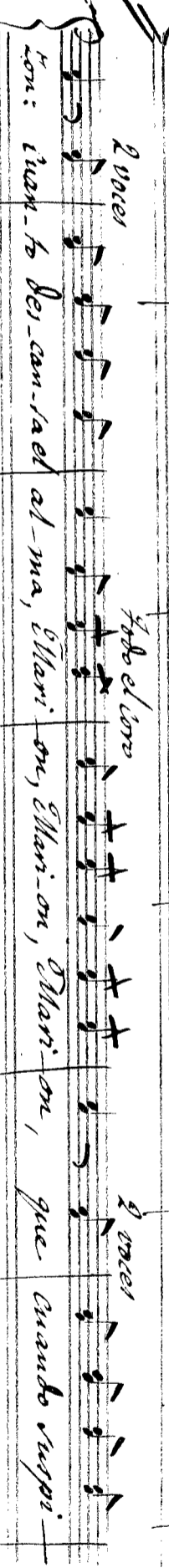
Alto. Os Mal game Dios del cielo. Mari on, Mari on, Mari on. que



2 voces
Si-jou na mi na. Mari on, chin, chin, Mari on, bon, bon, Mari on, chin chin, & mi co-na



2 voces
ton: non-to dei can-sa el al-ma, Mari on, Mari on, Mari on, que cuando suppi-



2 voces
Ma, Mari on, chin, chin, Mari on, bon, bon, Mari on, chin, chin, & mi co-na ton.



de Segura.
a dos y unidos.
A las copias, etc.
A la misma forma.