

FOLLAS NOVAS

REVISTA DE ESTUDOS ROSALIANOS

Nº7 - PADRÓN 2022

José Luís do Pico Orjais

Cantos Populares: O apêndice musical da *Historia de Galicia* de Manuel Murguía

FUNDACIÓN ROSALÍA DE CASTRO

Cantos Populares: O apêndice musical da Historia de Galicia de Manuel Murguía

PALABRAS CHAVE

Marcial Valladares, Manuel Murguía, Cantos Populares, Cancioneiro tradicional/Muiheira, Alalá

KEYWORDS

Marcial Valladares, Manuel Murguía, Popular songs, Traditional songbook, *Muiheira*, *Alalá*

RESUMO

Marcial Valladares e Manuel Murguía são personagens bastante conhecidos da cultura galega. Este artigo quer pôr o foco numa pequena coleção de partituras da qual ambos são culpados: um como colecionador e harmonizador, e o outro por tê-las incluído em uma das suas publicações. O resultado desta colaboração não poderia ser mais bem-sucedido. Pela primeira vez foi impressa música tradicional galega, estando, pois, perante um monumento absolutamente fundacional.

ABSTRACT

Marcial Valladares and Manuel Murguía are well-known characters in Galician culture. This article wants to focus on a small collection of scores that both are guilty of: one as a collector and harmonizer, and the other for including them in one of his publications. The result of this collaboration could not be more successful. For the first time traditional Galician music was printed, thus being before an absolutely foundational monument.

O meu primeiro interesse pelas partituras publicadas por Murguía na sua *Historia de Galicia* (1865) –H.G. em adiante– remonta ao ano 2000, no início da minha relação com o arquivo musical familiar dos Valladares. Foram vários anos na procura de toda a documentação para compreender minimamente o labirinto dum suposto cancionero inédito, o *Ayes de mi país* (1865) –Ayes em adiante– presente, em verdade, em numerosas publicações da mais diversa natureza.

Foi agora que lembrei como quando abria na altura os dois primeiros tomos da H.G., senti-me repetidamente desiludido, por não ter estes ansiado apêndice musical. Em alguns casos, o folheto de apenas oito páginas ou não fora encadernado com o resto do volume, ou bem era evidente o corte produzido pelo bom trabalho de uma lâmina bem afiada. De fato, a primeira vez que pude estudar as partituras publicadas por Murguía foi na tese de doutoramento do professor Luis Costa-Vázquez Mariño (1999), cujos acertados comentários sobre as mesmas foram-me de grande ajuda. Alguns anos mais tarde, a editorial Dos Acordes, propôs-me fazer uma edição fac-símile e diplomática dos *Ayes de Marcial Valladares*, incorporando à professora Isabel Rei Samartim ao projeto. Na nossa edição estudamos polo miúdo o reportório valladariano, de onde foi escolmado o conjunto publicado por Murguía. Este pequeno artigo é devedor de quanto foi dito na nossa edição do cancionero *Ayes*, motivo pelo que aconselho ler dito estudo a quem quiser aprofundar em tudo o relacionado entre estes dois grandes vultos da nossa cultura: Marcial Valladares e Manuel Murguía.

Provável datação

Na capa dos dois primeiros volumes da H.G. de Manuel Murguía podem ler-se as datas de 1865 e 1866. Barreiro Fernández, (2012, p. 284) afirma que em setembro de 1865 chegava aos subscritores as primeiras entregas de oito páginas em 4º da H.G. de Manuel Martínez Murguía, impressa pelo editor luguês Manuel Soto Freire. Duvidamos deste dato porque em outubro do mesmo ano ainda foi anunciada a sua pronta entrega. Em todo caso é possível datar em fins de 1865 o lançamento da monumental obra de Murguía, que seria publicada em fascículos de forma muito irregular, sem cumprir os prazos comprometidos na sua publicidade. Assim «se foi atrasando a obra, de forma que boa parte das entregas do tomo I se fan no ano 1866, aínda que a portadiña do tomo I leve data de 1885. Do segundo tomo, que leva a data do ano 1866 na portada, en realidade non se distribuíron os fascículos ata 1867, de maneira que apareceu todo el nese ano». Barreiro Fernández (2012, p. 284)

Nos exemplares por nós consultados, o apêndice de Cantos Populares acostuma aparecer encadernado normalmente no T. I, mas, ocasionalmente, foi cosido entre as páginas do T. II. Na minha opinião, por lógica, deve estar no primeiro tomo pois ilustra o Capítulo IX, pp. 248-259 das “Consideraciones Generales” de dito volumem. Porém, a leitura da correspondência de Murguía pode dar-nos mais algumas chaves para refinar um pouco a data certa de publicação.

Carta de 22 de Junho de 1866 de Marcial Valladares a Manuel Murguía.

«Celebro le hubiesen gustado las cantigas de La Ruada y, comprendiendo con U, que algo las falta; que pocas o ninguna de nuestras cantigas y poemillas desenvuelven una escena, una situación completa y que todos, o casi todos se reducen a simples ayes del corazón, o pensamientos aislados, a lo mejor interrumpidos, cortados y sin casi posible enlace, so pena de forzarlos y hacer pierdan el mérito que así aislados tienen, no dejaré de curiosear en busca de cuanto digno de escribirse considere, así en la Ulla, como en esta de Pontevedra, y todo, todo, será de U. Y, a propósito de esto: Dn. Francisco Anciles, médico de aquí, posee una escogida colección de cántigas, según me dijo. Supongo que U. le trata y que algunas le enviará, si se las pide. De ahí que yo no me anticipe a hablarle sobre el particular; pero, si U. quisiere, ningún inconveniente tengo en hablarle, valga por lo que valiere. Por lo demás, yo prefiero la música melancólica y expresiva de cualquiera de nuestros Alalás a la del Cantar do pandeiro. Sírvase U. fijar bien en el primero de los que tuve el gusto de escribirle y hallará un no sé qué inexplicable; sentimientos dulcísimos del corazón, llenos de vaguedad encantadora, mientras que la de La Ruada nada dice al alma. Ciertamente que, así la una, como la otra, son monótonas pero ese carácter, o defecto, si defecto es, lo tienen los populares aires del campo en todas partes, incluso nuestra dulcísima muíneira y el Maquieló de los salvajes australianos, lo cual se

concebe bien y permite estudiar los impulsos, los verdaderos arranques de la naturaleza, desnudos de toda combinación, o arte». [Museo de Pontevedra]

Carta de 9 de Julho de 1866 de Soto Freire a Manuel Murguía.

«[Recibirá U.] una caja de plumas y papel para imprimir la música. Tengo más que otra tanta puesta en el papel, y creo que todas las cantigas que yo remitiré, son mas bonitas que las de la Ulla y aún veré de poner más. Podemos dar gracias a que Candida sepa cantarlas, pues de otra manera difícil era obtenerlas y aun así, me costó buen trabajo pues yo no sé qué pudo haber o tener con U. que no le agrada, y lo observo más desde que he venido de Monforte».

[Barreiro Fernández, Xosé Ramón & Axeitos, José Luis, (2005)]

Carta de 10 de Julho de 1866 de Soto Freire a Manuel Murguía.

«Mi estimado amigo: adjunta encontrará U. la música popular y me parece que se debían litografiar otras 4 páginas, que equivalen a dos entregas. Si U. conviene, mándelo hacer. [...] Si se imprimen esas nuevas cantigas, avise para mandar papel, pero han de estar en mi poder en toda la semana entrante, si pudiera ser para el día 20».

[Barreiro Fernández, Xosé Ramón & Axeitos, José Luis, (2005)]

O conteúdo das cartas trocadas entre os principais implicados da edição dos Cantos Populares sugerem que a sua publicação deve ter acontecido por volta de junho de 1866 e que poderia ter-se impresso outra coleção, desta vez da autoria de Cândida Fernandez Trelles, mulher de Manuel Soto Freire. Finalmente, Murguía apenas se interessou mais que por a que lhe chegara das terras do Ulla, obra do lexicógrafo estradense Marcial Valladares. Em verdade, os Cantos Populares são uma antologia duma obra muito mais extensa titulada *Ayes de mi país*, 1865. A dia de hoje considero que Murguía provocou, com seu pedido, que Valladares desse forma a um volume que seria o primeiro cancionero de música patrimonial galega concebido como tal.

O próprio Marcial Valladares, em carta a D. Casto Sampedro y Folgar do 17 de novembro de 1891, não deixa margem para dúvidas quando confessa que: «en vista de su atenta y por complacerle, ahí van esas pobres melodías, parte de las que logré recoger hará 25 años, pues otra parte la remití al Sr. Murguía y puede V. verla, si le conviene, en la Historia de Galicia por dicho señor, tomo 1º, página 258 y en la Ilustración gallega y asturiana, tomo 2º, pagina 38». Museo de Pontevedra.

Precisamente, no arquivo do Museo de Pontevedra criado e dirigido por Casto Sampedro durante décadas, encontram-se dois pequenos maços de papel cosido de 22 x 32 cm, aos que chamaremos *manuscrito 1* e *manuscrito 2*, que contém, o primeiro, 8 peças harmonizadas para piano, as mesmas que conformam os Cantos

Populares da H.G., e mais 12, o segundo. O *manuscrito 1* foi descrito por Fernández Salgado (2002, p. 151) do seguinte modo: «O Caderno truncado autógrafo de Valladares está sen datar. Filgueira tense referido a estas como anteriores a 1865. Sen embargo, podemos afirmar que polas grafías empregadas para representar certos fenómenos os restos deste caderno deben ser posteriores a Ayes de mi país (1865) e mesmo tamén ó Cantigueiro popular (1867), pero anteriores ós primeiros anos da década de 1870». Apesar do que diz Fernandez Salgado, na introdução da nossa edição dos Ayes eu manifestava as minhas suspeitas de que o *caderno truncado* do Museo de Pontevedra era o documento que serviu de base à edição de Murguía. Como chegou este a Casto Sampedro continua a ser para mim, a día de hoje, um mistério.

O *manuscrito 2*, seria o que acompanhou à carta de Marcial Valladares a Casto Sampedro, enviada em 1891.

Os Cantos Populares: a escolha

O Ayes é um conjunto de vinte e nove melodias, quase que todas harmonizadas para piano, recolhidas e arranjadas por Marcial Valladares Núñez. Conservavam-se, na altura da nossa investigação, cuidadosamente encadernadas e custodiadas nos andeis da Casa Grande de Vilancosta. Os oito Cantos Populares da H.G. de Murguía pertencem a este cancionero, sendo a sua cópia literal, sem qualquer modificação ou adição, copiando-se, mesmo, erros óbvios.

A primeira pergunta a fazer-nos é se Manuel Murguía conheceu o cancionero completo de Valladares e, portanto, se foi ele próprio quem escolheu os oito exemplos que passariam para sua edição. Parece evidente que não, se fazemos caso ao que o próprio D. Marcial comunica por carta a D. Casto Sampedro:

«Muy señor mío: En vista de su atenta del 8 y por complacerlo, ahí van esas pobres melodías, parte de las que logré recoger hará 25 años: pues otra parte la remití al señor Murguía y puede V. verla, si le conviene, en la Historia de Galicia por dicho señor tomo 1º, pagina y en la Ilustración gallega y asturiana, tomo 2º, página 38». Carta de Marcial Valladares a Casto Sampedro, 17 de novembro de 1891. Museo de Pontevedra.

A pergunta seguinte responderia a por que razão o estradense escolheu estas e não outras, uma pergunta que quiçá nunca poderei resolver completamente.

Cantos Populares: O reportório

Os Cantos Populares incluem dois alalás, três cantinelas, um cantar do pandeiro, uma moineira e um Ano-Novo. Aparecem, portanto, representados todos os géneros que Marcial Valladares identifica no seu cancionero. Estamos, pois, ante uma primitiva classificação das formas patrimoniais galegas, com uns táxons um tanto

laxos, nalguns aspetos, incluso demasiado laxos. Em todo caso, esta classificação resulta fundamental na historiografia do nosso folclore musical enquanto supõe uma primeira reflexão etic sobre como denominar aquilo que cantam as classes populares. A definição que Murguía faz de canto popular virar-se-à canónica no seu tempo –e até muito depois– estando em consonância com todo o pensamento europeu dos descobridores do folclore: «es aquel que ha nacido ajeno a toda influencia del arte, y del cual el pueblo, es decir, la gente iliterata, ha sido el poeta y el músico». Manuel Murguía (1865) É o trunfo da oralidade e do ruralismo, algo que nos vai privar de que na maioria das coleções haja o valiosíssimo folclore urbano ou do primeiro proletariado. É também muito conhecido o seu exorto a recolher o património imaterial em cancioneros e coleções antes de que, como há dizer mais tarde Inzenga, desapareça *a impulso de la majestuosa y rugiente locomotora*. José Inzenga (1888, p. 6)

«El día, pues, que se conozca tan rico tesoro, el día en que sea posible explicar por esos frutos del ingenio popular, la vida intelectual de estas comarcas, se verá con cuanta razón hemos dicho, que aquí no se cede en esto á los mas afortunados países. Recoger, estudiar, dar a conocer esos trabajos, es una tarea harto difícil, pero que hará la gloria de quien la logre terminada». H.G. p. 252

Finalmente, Murguía divide os cantares, «teniendo en cuenta el origen, naturaleza y objeto», em Moinheiras, Cantar do pandeiro, Alalás, Ano-Novo, Maios, etc. ficando claro ao fechar a série com um etc, que são todos os que estão, mas não estão todos os que são.

O alalá

Aclara Murguía: «Dividiremos los cantares en varios grupos, que los campesinos distinguen con los nombres de Muiñeiras, Cantar de pandeiro, Alalás, Ani-novo, Mayos, etc., siendo los más característicos de todos ellos los primeros». H.G. p.252

Duvido muito que o termo alalá seja uma denominação emic, como se desprende desse que los campesinos distinguen. O próprio Marcial Valladares define no seu dicionário a palavra a-la-lá como «estribillo, o conclusión de las cantigas de los aldeanos», Marcial Valladares, (1884), calcando quase literalmente a Vereia y Aguiar (1838, p. 157). Não se está a referir a uma forma, a uma métrica... apenas a um remate das quadras. Quiçá uma das primeiras pessoas em substantivar a palavra alalá –com a expressão alalála–foi o jornalista José Benito Fandiño (1779 - ca. 1835), no opúsculo Villancico que en la Noche-Buena del año de 1812 cantaron los presos de la cárcel pública de Santiago, Mariño Paz (2012, p.107) e no sainete A casamenteira (1812). É claro que contamos com ilustres precedentes como os de Sarmiento «trabajan con gusto, porque saben que a tal tiempo tendrán la diversión honesta de ir à una romería, y bailando, con su antiquísimo estribillo, A la la la, La la la la...» Sarmiento, (p. 417) ou do Cura de Fruime: «Porque de sus tala-la-las/ en el estribillo

eterno,/ parece que unos batanes/ a coros estoy oyendo». Cernadas y Castro (1779, p. 304) Ambos os dois referindo-se igualmente a um simples estribilho.

Com certeza, não existir exemplos anteriores aos que acabei de citar. Porém, considero que o táxon Alalá tem uma origem etic, e que com o passar do tempo sofreu um processo de semantização que o levou a chamar uma forma patrimonial característica do canto tradicional galego de pulso lento, de grande liberdade rítmica, etc. Portanto, o que queremos dizer quando nos referimos aos alalás das coleções Valladares/Murguía? O autor da H.G define-os assim:

«Los cantares de Alalala, son como los castellanos, cuartetos octosílabos; pero desde luego se advierte en la mayor parte de ellas, el empeño de que se correspondan unas a otras, tal vez porque conservan las huellas de su origen, que lo son las regueifas, en las cuales los que se disputan el premio empiezan su cuarteta con el último verso de la anterior, cosa que sucede igualmente en las luchas que entablan las cantadeiras». H.G. p. 253-254

Nos meus comentários a edição contemporânea dos Ayes dizia o que segue: «Consideramos que melhor que perguntar-nos que é um alalá, devéramos perguntar-nos que não é. Se fazemos caso à classificação dos Ayes... e da Historia... poderíamos concluir que um alalá é um termo geral para nos referir à música patrimonial galega quando não o estamos a fazer de alguma das suas formas mais singulares, como os cantos do pandeiro, as moineiras ou os cantos do ciclo do Natal, mas o certo é que as cantigas agrupadas por Valladares sob este epígrafe têm umas características muito marcadas. Em primeiro lugar, não rematam com o característico a-lá-lá do que se nos fala na definição do [DC] ainda que resultaria compreensível que Marcial prescindisse desta marca por não associá-la diretamente a nenhuma quadra concreta, já que o intérprete podia caprichosamente rematar qualquer peça com um petrual ai-la-la-lá. Nos Ayes... aparecem quatro Alalás todos eles em 2/4. O seu ritmo acomoda-se facilmente ao da moineira velha. Junto com os Cantos de Pandeiro seriam as duas formas musicais mais castiças. ». do Pico Orjais & Samartim Rei (2010, p. 62)

A-la-lás I

Recorrência	Forma/Título	Compasso	Tonalidade	Tempo
Valladares	I A-lá-lás	2/4	Bb	Adagio amoroso e flébile
Hª de G	A-la-lás I	2/4	Bb	Adagio
Inzenga	XIV Canto del pais de la Ulla (A la-lá)	2/4	A	Adagio
Adalid	Queixas n.º 17	2/4	F	Allegretto Vivo
Pedrell	Alalá n.º 220	2/4	A	-

De alguma das peças do *Ayes* há duas versões, a segunda com uma aclaração do tipo: *é a mesma melodia anterior com acompanhamento mais singelo*. Esta partitura, supostamente simplificada, é a que se escolheu para fazer parte da H.G. de Murguía.

Para uma leitura analítica de todas as peças do *Ayes* –incluindo, obviamente, as selecionadas para a H.G.– remeto o leitor deste artigo à nossa edição moderna do cancionero de Valladares, do Pico Orjais & Rei Samartim, (2010) Aqui apenas aponto alguma curiosidade quanto às diferentes versões feitas após a publicação dos Cantos Populares.

A mais singular das versões do Alalá I é a de Marcial del Adalid. Em primeiro lugar porque muda o tempo de forma radical. O adagio próprio do alalá converte-se num *allegro vivo*, semínima=126, duplicando a velocidade de execução. Também a letra aparece reformada. A quadra original dizia:

Na alma se me clavou
a rais do teu querere,
mentres no mundo vivire
outro amor non hei de tere.

Na partitura de Adalid lemos:

N'a alma se me clavou
a raís do teu querere,
aunque'a vida me deixou
solo para padecere,
mentres no mundo vivire
outro amor non hei de ter.

Em cursiva o acréscimo adaliniano.

Poderíamos atribuir estes novos versos a Fanny Garrido? É provável.

A respeito de Marcial del Adalid, Margarita Soto Viso (1985) comenta nas notas aos *Cantares Viejos y Nuevos de Galicia* que o compositor incluiu «este tema na sua ópera “Inés e Bianca”, ainda que non como parez aquí senón nunha variante rítmica, na escena 4ª do primeiro acto, no coro das “fanciulle». Soto Viso (185. p. 462)

O arranjo mais elaborado, e na minha opinião, o mais formoso, é o de Felipe Pedrell. O compositor catalão sabia da existência das três versões anteriores, como fica confirmado nas anotações: «lo dio a conocer Murguía, y lo reprodujeron en sus colecciones Marcial del Adalid e Inzenga». Pedrell (1858, T.II, p. 44) Mesmo que não haja indicação de tempo, a dinâmica e a agógica vem marcada com termos como *dolce* ou *ritardando* e com reguladores de intensidade. O mais surpreendente da variante de Pedrell é o troco do texto literário que desta volta é o seguinte:

Unha noite moi escura
 morre a lus o meu amante,
 queira Dios qu'ó dia veña
 e o luceiro se levante.

Alalá II

Recorrência	Forma/Título	Compasso	Tonalidade	Tempo
Valladares	IV A-la-lás Cuatro	2/4	Bb	Andante
Hª de G	A-la-lás II	2/4	Bb	Andante
Inzenga	XV Canto del pais de la Ulla (A la-lá)	2/4	A	Andante
Pedrell	Alalá n.º 217	2/4	A	Poco Lento

Este alalá é, na minha opinião, uma das peças mais lograda dos Ayes. Sobre o arpejo da mão esquerda, tónica e dominante, a mão direita desenvolve uma voz contrapontística com amplos intervalos.

O arranjo de Inzenga está fortemente influenciado pelo de Valladares, sendo em certo modo, uma versão simplificada de este. Veja-se o incipit comparado de ambos na ilustração de abaixo.

Valladares/
Hª de Galicia

Análise paradigmática

A versão de Inzenga foi transportada à mesma tonalidade da de Valladares.

Inzenga

Pedrell volve a introducir uma letra insólita:

Airiños d'a miña terra,
airiños d'ó meu lugar,
airiños, airiños, aires,
aires, vídeme buscar.

Cantinelas

As cantinelas, por suspeitas de pouco enxebres, tiveram escasso sucesso em obras posteriores a sua publicação. Marcial Valladares recolheu cantos populares que não se cingiam aos parâmetros definidores da música tradicional, mas que podiam ser muito populares por volta dos anos cinquenta ou sessenta do século XIX. Haveria aqui peças que poderiam ter sido trazidas de outras terras, como Castela ou Cádiz, lugares de emigração massiva das gentes do Ulha; cantigas dos portos, nomeadamente de Vila-Garcia, onde Valladares acudia a tomar banhos de mar; cantos de cegos, como *As três comadres*, a n.º XVII dos *Ayes*; etc. O fato de ter alguma destas canções refrões em espanhol deveu ter sido definitivo para que fossem apartadas de qualquer coletânea. Outra das características para o reconhecimento das cantinelas como um reportório valiosíssimo para o conhecimento do nosso folclore, é que podemos estar ante os primeiros exemplos de danças, pouco depois de ser introduzidas na vida musical das aldeias. São os bailes agarrados, como a polca ou a mazurca, que para além de ser condenados por pecaminosos, também não eram do gosto dos guardiãs do enxebrismo.

Cantinelas I

Recorrência	Forma/Título	Compasso	Tonalidade	Tempo
Valladares	XI Outras Cantinelas 2	2/4	B	Allegro vivo
Hª de G	Cantinelas I	2/4	B	Allegro vivo
Inzenga	XVII)	2/4	C	Allegro vivo
Pedrell	Pasacalle o marcha-alborada n.º 176	2/4	C	Allegro

A Cantinela I consta de duas partes, a primeira em Bb e a segunda em Bbm. Em ambas o acompanhamento da mão esquerda é feito por oitavas. Na mão direita, a primeira voz da tríada coincide com a melodia do canto. Apresenta um ritmo de marcha e parece evidente que se trata duma canção para fazer caminho, talvez dalguma quadrilha de ceifeiros.

Inzenga oferece no seu cancionero um formoso arranjo, mas a versão que merece um comentário demorado é a de Pedrell.

A primeira cousa que achamos estranha e o título, Pasacalle o marcha-alborada e a indicação de ter sido recolhida por D. Ramón de Arana. Nas notas escritas por Pedrell sobre esta peça lemos:

«Copio la melodía de ese pasacalle, que trae Inzenga en el cuaderno de su colección destinada a Galicia. El amigo don Ramón de Arana me dice que “puede considerarse esta melodía como *marcha-alborada* de gaita, pasacalle, si se quiere, que solía ejecutarse tiempo atrás en las procesiones de Santiago”. Tenemos pues aquí una tonada, pasacalle o marcha-alborada para gaita mejor que para canto. Quizá naciera para canto y gaita, caso frecuente y socorrido entre gaiteros, que aditamentan a voluntad tonadas y canciones. Dejémoslo así, tonada, pasacalle o marcha-alborada para gaita, para canto, o para las dos cosas a la vez.

Pero hay otra cosa más grave en esta tonada. Y es la homologación de la tonalidad de la segunda parte, que me pareció muy rara, rarísima en nuestro folklore. Consultado sobre tal rareza mi amigo Arana, díjome: “Yo también, como usted, no estoy muy conforme con el final en cuestión, pero así vino. Vea usted el apunte de esa marcha o pasacalle tomado por mí, y de cuya autenticidad doy fe”. Es una de las tonadas que copia Murguía, en su *Historia*, de la cual la extractaría, sin duda, Inzenga. En suma, es la que me remitió mi excelente amigo y lucido *folklorista* Arana; documento rarísimo popular de homologación de tonalidad, de do mayor a do menor». Pedrell (1958, T. II p. 35)

Quando Valladares enviava esta peça a Murguía, Ramón de Arana (1858-1936) tinha arredor de sete aninhos. A melodia de Pedrell não há qualquer dúvida que é a mesma, mesmo exata, que a de Murguía/Inzenga, e o compositor catalão é consciente disto. Como, então, pode acreditar na palavra de Arana? E o musicólogo do Ferrol, como pode ter inventado tal coisa? Pois, porque talvez o Arana não esteja a mentir. Na altura é possível que alguma peça do cancionero de Inzenga estivesse a ser interpretada por músicos populares. De fato, uns anos após a troca de cartas entre Pedrell e Arana, outros gaiteros, neste caso os de Soutelo, popularizavam uma das melodias coletadas por Inzenga, o Maneo, baixo o título de *Foliada de Tenório*. Mesmo, durante alguns anos, foi considerada obra composta pelo próprio Avelino Cachafeiro.

Cantinelas II

Recorrência	Forma/Título	Compasso	Tonalidade	Tempo
Valladares	XIII Cantinela Outras 4	3/4	D	Allegreto
H ^a de G	Cantinelas II	3/4	D	Allegreto

Menos êxito que as anteriores teve a cantinela *Nena que vendes as peras*, que não passou a fazer parte dos cancioneros posteriores, talvez porque tinha um refrão em espanhol por *seguidillas* ou porque alguém descobriu a mensagem encriptada nos versos da sua estrofe. Casto Sampedro qualificou esta peça como agarrado e mazurca. Ver: Xavier Groba, (2012, p. 657)

Cantinela III

Recorrência	Forma/Título	Compasso	Tonalidade	Tempo
Valladares	XIV Cantinela Outras 5	2/4	E	Allegretto
Hª de G	Cantinelas III	2/4	E	Allegretto

Esta cantinela, como a anterior, não aparece em nenhum dos cancioneros posteriores, a exceção de no excêntrico *Así canta Galicia* de Daniel González (1963), quase que um século após a sua publicação na H.G.

Casto Sampedro recebeu dois fragmentos do Ayes autógrafos de Valladares, a quem denominamos, para nos entender, *manuscrito 1 e 2*. Das 29 peças que aparecem no cancionero original, há oito que Valladares descartou nos seus manuscritos, que, como já dissemos, o primeiro fora enviado a Murguía, e o segundo ao Casto Sampedro. Os oito descartes somam um alalá, três cantinelas, um canto de pandeiro, uma moineira, um vilhancico e um canto de reis. Este repertório inédito nos *manuscritos 1 e 2*, ficou igualmente inédito em todas as coleções posteriores e não foi publicado até a nossa edição moderna.

A esta cantinela referiu-se Casto Sampedro como agarrado, polca. Ver: Xavier Groba, (2012, p. 657)

Cantar do Pandeiro

Marcial Valladares chamava a este primeiro Canto de Pandeiro da sua coleção como Ruada. Assim o vai denominar também Murguía, que incluirá o texto completo na página 258 da H.G. É mais que provável que a estrofe do Canto de Pandeiro, na que Murguía identificava uma tríade celta, influísse em boa medida em que finalmente a coleção de Valladares fosse publicada.

Recorrência	Forma/Título	Compasso	Tonalidade	Tempo
Valladares	XVIII Cantar do pandeiro	2/4	G	Allegretto
Hª de G	Cantar do pandeiro	2/4	G	Allegretto
Inzenga	XVI Cantar d'o pandeiro	2/4	Ab	Allegro
Adalid	Queixas n.º 19	2/4	G	Allegro non troppo

Esta peça serve perfeitamente para ver-mos qual era a atitude de Marcial del Adalid fronte à música patrimonial. O maestro de Lóngora toma uma melodia tradicional e a modifica a vontade, segundo lhe dita o seu instinto musical. Sou da crença que isto nem tão sequer precisa de ser um ato voluntário. É mais que possível que Adalid tocasse o Canto do Pandeiro tal e como aparecia na H.G. e que, no transito de fazer a sua própria versão, fosse perdendo elementos originais pelo caminho.

The musical score consists of two staves, M. V. (Melody) and M. A. (Accompaniment), in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into ten measures, numbered 1 through 10. Measures 1-6 show the initial melody and accompaniment. Measures 7-10 show a continuation of the melody and accompaniment, with some rests in the melody line.

Se comparamos as melodias de Valladares/Murguía e a de Adalid, vemos como as alturas das notas são praticamente as mesmas, sendo a duração a que muda, numa espécie de jogo de agudeza visual ou auditiva. O compasso 2 e 3 está ocupado por uma longa + breve e duas longas, métrica que se inverte nos mesmos compassos de Adalid, e dizer, duas longas, uma longa + breve. Isto repete-se nos compassos 5 e 6, e mesmo com cadência agógica no caso do compositor corunhês, também nos compassos 8 e 9. Marcial del Adalid modifica assim também as estrofes, que passam a estar constituídas por três períodos de três versos cada uma, com novos textos literários, suspeitamos que adaptados por Fanny Garrido.

Moiñeira

Recorrência	Forma/Título	Compasso	Tonalidade	Tempo
Valladares	XXII Muiñeira	6/8	C	–
Hª de G	Muiñeira	6/8	C	–
Adalid	n.º 23 Non te quero por bonita	6/8	Bd	Vivo ma non troppo/Meno

É provável que este seja o mais popular de todos os Cantos Populares, graças à versão que Marcial del Adalid elaborou para os seus *Cantares Viejos y Nuevos de Galicia*. O maestro de Lóngora acrescentou à melodia original um belo prelúdio. Também somou duas novas quadras ao texto dos Cantos Populares, aquelas que dizem:

N'aquela corredeiriña
en aquel anoitecer
o qu'entrambos nos xuramos
ti-lo sabes eu tamén.

Miña vida está em teus ollos
miña morte está tamén,
dame a vida ou dame a morte
para mim todo ven bem.

Mais uma vez o labor de Fanny Garrido?

Na partitura da moinheira de Adalid aparece duas vezes a palavra pandeiro, acompanhando a uns compassos que indicariam um possível acompanhamento para este instrumento. Penso que é a primeira vez que o ritmo de um pandeiro galego, ou talvez de uma pandeira, é levado a um pentagrama.

Ani-Novo

Recorrência	Forma/Título	Compasso	Tonalidade	Tempo
Valladares	XXVIII Ani-Novo	2/4	Bd	Allegro Vivo
Hª de G	Ani-Novo	2/4	Bd	Allegro Vivo
Inzenga	XX	2/4	Bd	Allegro Vivo

Nos *Ayes* aparece representado todo o Ciclo do Natal, com cantos da Noite-bona, o Ano-Novo e os Reis. Estes cantos acostumam a ser cantados em bandos quando a

gente da aldeia acode de porta em porta a pedir o aguinaldo. Normalmente, principia-se por pedir licença. Se os amos das casas a dão, o coro interpreta um dos cantos do Natal, segundo a época, com textos religiosos alusivos ao nascimento de Cristo, cenas da vida da Sagrada Família ou o périplo dos Reis Magos. Finalmente, canta-se a despedida com vivas aos que deram generosamente o aguinaldo. O texto do Ano-Novo que recolheu Valladares e que não foi publicado na H.G. –apenas a quadra no interior da partitura– é como uma sucessão de licenças e despedidas, costuradas num único documento, mas talvez não para ser cantadas todas juntas.

Conclusões

Na nosso estudo introdutório ao Ayes ficava claro que os Cantos Populares, o apêndice musical da H.G., eram apenas uma seleção do conjunto recolhido e harmonizado por Marcial Valladares Núñez. A sua data de publicação foi por volta de junho de 1866, passando a ser um referente para todas as coletâneas que vieram depois. Neste artigo que fecho com estas breves conclusões, apenas me referi aos cancioneros clássicos, todos eles anteriores ao processo de *limpar, fixar e dar esplendor* ao nosso folclore musical que Casto Sampedro acometeria a fins do século XIX. Mas o transporte de melodias dos Cantos Populares aos cancioneros do século XX foi igualmente importante. Do mesmo modo, também chegaram os ecos musicas da H.G. à música académica, como chegaram muitas outras melodias do resto das coleções.

Para medir o impacto da publicação dos Cantos Populares basta dizer que Marcial del Adalid utilizou três das suas melodias, Inzenga cinco e Pedrell outras três. Alguma destas canções podemos encontrá-las nos cancioneros de Casto Sampedro (5), Bal y Gay e Torner (6), Fernández Espinosa (4) e falsificando-lhe a sua procedência, quase a sua totalidade no de Daniel González.

É claro que para lograr tão grande difusão, os Cantos Populares contaram com dois elementos a favor: o da sua antiguidade e o de ser assinados por uma personalidade absolutamente inquestionável, D. Manuel Murguía.

Não quisera terminar estas breves reflexões sem um último comentário. Na primeira edição da H.G., Manuel Murguía confessa dispor de escassos materiais folclóricos. Acode a Marcial Valladares em auxílio, e este lhe oferece aqueles cantos que ele considera oportuno. Mesmo há alguma outra coleção que poderia ter ocupado ou acrescentado a recolha do estradense. São as de Candida Fernández Trelles, ou mesmo as do médico Francisco Anciles ou a do historiador Villamil y Castro. Seme-lha que a de Valladares se ajustava muito melhor aos seus propósitos, por vir dum homem de grande reconhecimento em assuntos relacionados com a cultura popular da Galiza, mais ainda se este lhe proporcionava um bom argumento para reivindicar as tríades celtas. No entanto, Murguía convivia com uma mulher música e grande conhecedora do folclore galego, ao que só dois anos antes, em 1863, glosara nos seus

Cantares Gallegos. Mesmo que Rosália não pudesse harmonizar as melodias tradicionais e levá-las a papel, seriam legião os voluntários para fazer este labor, e teriam chegado a nós as músicas que acompanharam as quadras que a autora dos Cantares recolheu de boca do povo. Que pena!

BIBLIOGRAFÍA

- Barreiro Fernández, Xosé Ramón & Axeitos, José Luis: 2005 Cartas a Murguía. Colección Galicia viva. (A Corunha: Fundación Barrié de la Maza)
- Barreiro Fernández, X. R. (2012) *Murguía*. Vigo: Galaxia.
- Cernadas y Castro, Antonio (1779) Obras en prosa y verso del cura de Fruime D. Diego Antonio Cernadas y Castro, natural de Santiago de Galicia T. III Madrid: Impresor D. Joachin Ibarra.
- Costa Mariño, Luís (1999) *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936* [Tese de doutoramento, USC] Santiago de Compostela: USC.
- Fernández Salgado, X.A. (2002) *Marcial Valladares (1821-1903)* Lingua, literatura e folclore [Tese de doutoramento, USC] Santiago de Compostela: USC.
- Groba, Xavier (2012) O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937): o canto galego de tradición oral [Tese de doutoramento, USC] Santiago de Compostela: USC.
- Inzenga y Castellanos, J. (1888) *Cantos y Bailes de España*. Madrid:Ed. A. Romero.
- Mariño Paz, R. ed. (2012) *Papés d'emprensa condenada (II)* Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Murguía, M. (1865) *Historia de Galicia*. Lugo: Soto Freire.
- Sarmiento, M. in El ídólara de Galicia : periódico sabatino de literatura, ciencias y artes en jeneral, historia, moral y costumbres: Número 4 22 de octubre de 1841
- Valladares, Marcial (1865) *Ayes de mi país*. Manuscrito. Edição moderna de do Pico Orjais, J.L. e Rei Samartim, I. (2010) Vigo: Dos Acordes.
- Verea y Aguiar, J. (1838) *Historia de Galicia* Ferrol: Imprenta de D. Nicasio Taxonera.
- Viso Soto, M. (1985) *Marcial del Adalid. Mélodies pour chant et piano. Cantares viejos y nuevos de Galicia*. Barcelona: Fundación Barrié de la Maza.

APÉNDICE MUSICAL

Cantos populares da
Historia de Galicia
de Manuel Murguía

Cantos Populares

Marcial Valladares Núñez (1821-1903)

Rev. Orjais

Adagio A-LA-LÁS I

Na al - ma se me cla - vo - u a ra - is do teu que - re - r - e,

Piano

8

men - tras no mun - do vi - vi - re ou - tro a -

Pno. tremol

12

mor non hei de te - - - r - e.

Pno. tremol

Andante A-LA-LÁS II

A - dios non ti non mo di gas, qu'é che

Piano

5

pa - la - bra moi tris - te, e en - tre

Pno.

9

dous que se ben que - ren, cos - ta

Pno.

12

ca - ro des - pe - dir - se.

Pno.

Allegretto **CANTAR DO PANDEIRO**

Ve - n'õ pan - dei - ro e a ru - a - re,

Piano

4

qu'es - tas son as ma - za - ro - cas

Pno.

7

qu'ho - x'a - qui hei de fi - a - re.

Pno.

Allegro vivo CANTINELAS I

Uns cor-ren pa - ra Cas - ti-lla, ou-tros. pa-ra Cá-is se van, _

Piano

9

e so-lo Dios e o que sa-be en don-de a for - tu-na es - tá...

Pno.

17

Fa - lan - do c'un - ha me - ni - ña es - mo - re - ci-do que - dei;

Pno.

23

a - co - lleu - me na sua ca - sa e c'o a me - ni-ña ca - sei.

Pno.

Allegretto

CANTINELAS II

Ne-na que ven - de - las pe - ras, can - tas che man - da - ron da - re? Pa - ra

Piano

6

ti, meu ga - lan - ci - ño, non m'as man - da - ron con - ta - re. Je - sus que do -

Pno.

10

lor, por so-l'un cla - vel, por so-l'un - ha flor, cau - ti-vo es - t'a -

Pno.

13

quel_____ ren - di - do d'a - mor.

Pno.

Allegretto

CANTINELAS III

A som-bra d'un li - mo - ei-ro pu - xen m'a con-si - de - ra-re o pou -

Piano

6

co que va - l'un ho - me can - do non ten xa que da-re. Meu a-mor n'a

Pno.

10

ca-ma non o po - do ir ver. Ai, Je-sús que mor-re! Ai que vai mor - rer!

Pno.

Andante maestoso ANI-NOVO

Des-pe - di - da d'a-no ve - llo, en-tra - di - ñas d'a-ni-no - vo, os se -

Piano

8

ño - res d'es-ta ca - sa as con - ten con gran - de go - zo.

Pno.

MUIÑEIRA

Non te que - ro por bo - ni - ta, que xa sei que non a es.

Piano

6

Pno.

Qué-ro t - e por mo - re ni - ña e - po l - a lei que me

10

Pno.

tes. Qué-ro te - por mo - re ni - ña e - po l - a lei que me tes.

D.C.

Publicamos este sexto número de *Follas Novas*
grazas ao patrocinio do Concello de Arteixo

Arteixo



A Matanza
15917 Padrón
+34 981 811 204

www.rosalia.gal

FUNDACIÓN
ROSALÍA DE CASTRO