

Comentario a la opinión de Pedrell sobre los *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, de Marcial del Adalid

MARGARITA SOTO VISO

En 1877 comienza Adalid la publicación de sus *Cantares viejos y nuevos de Galicia*¹, que no se verá concluida hasta después de su muerte², y que aparecerán sucesivamente en los editores Pablo Martín de Madrid y Canuto Berea de A. Coruña. Esta obra se repartía en cuatro series de seis canciones cada una de las tres primeras y siete la cuarta, en las cuales el autor alterna uno de los Cantares viejos —melodías tradicionales que él indica con la palabra «popular»— con uno de los Cantares nuevos —que no lleva la palabra «popular».

Esta colección de cantares alcanzó en su época gran difusión e influencia, como lo demuestra el hecho de que el propio Juan Montes toma el tema del «A la la» para escribir su célebre melodía *Negra sombra*³. La relación entre la obra de Adalid y los *Cantos y bailes populares de España* de Inzenga⁴ es estrecha, ya que aparecen melodías comunes en ambos autores; saber quién influyó a quién es difícil y posiblemente hubo una sensibilidad común, lo que nos interesa aquí es la gran difusión internacional que alcanzaron los cantos de Inzenga, para ello baste recordar que sirvieron de base para el *Capricho español* de Rimsky y que el canto popular antiguo *Adiós meu homiño, adiós*

¹ SOTO VISO, M., *Marcial del Adalid: Mélodies pour chant et piano. Cantares viejos y nuevos de Galicia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985.

² Adalid publicó en Pablo Martín las dos primeras series, la tercera serie salió poco después de su muerte, posiblemente preparada por Marcial de Torres Adalid y Fanny Garrido. De éstas se hizo una segunda edición por Canuto Berea y Cía. a partir de las planchas originales, propiedad de Fanny. La cuarta serie se publicó por Canuto Berea y Cía. después de 1902 en edición preparada por Fanny Garrido.

³ MONTES CAPÓN, J., (1840-1899), *Negra sombra. Balada gallega, de una fantasía para orquesta*. A Coruña, Canuto Berea, 1893. Vid. LÓPEZ-CALO, J. *Obras Musicalis de Juan Montes*. Vol. I. «Seis baladas galegas». Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1991.

⁴ INZENGA, J., *Cantos y bailes populares de España-Galicia*. Madrid, 1874.

—que coincide con el homónimo de Adalid— sirvió de base a Ravel⁵ para una *Chanson espagnole* que con su ritmo de habanera desvirtúa bastante el sentido de texto y música, y a Silvio Lazary para su *Cavalier d'Olmedo*, cuyo texto en francés, como se deduce del título, nos aleja bastante de Galicia; el acompañamiento pianístico, sin embargo, está más cercano al espíritu de la melodía original que el de Ravel.

Pedrell sintió un gran interés por la figura y obra de Marcial del Adalid y Gurrea, como lo demuestra el hecho de dedicarle un dilatado espacio en su *Diccionario*⁶ que es, sin lugar a dudas, la mejor biografía de Adalid publicada hasta entonces, en la cual, además, separa su persona y obra de la de su primo Marcial de Torres Adalid⁷, también pianista y compositor, con el que muchos autores le confundían. Además, Pedrell es el autor que recopila las noticias biográficas más fidedignas y, aunque no entra en el juicio de su obra —la cual por otra parte tampoco conocía exhaustivamente—, de la extensión dedicada al autor se desprende su interés por él. Solamente comenta Pedrell una obra de Adalid y son precisamente las tres primeras series de *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, publicadas entonces. Leamos el texto de Pedrell:

Adalid sentía el canto popular y, en algunos casos, sabía asimilarlo con verdadera intuición, dada la época en que produjo esta serie de composiciones, no todas felices, a decir verdad. *Soedades*, *Mágoas do corazón* y algunas más de esta serie⁸, no todas populares, ofrecen bastante interés a pesar de la armonización un si es no penosa. Es preciosa la melodía de *A compañía*, aunque no se recomienda la manera como la trató. Las *Queixas*, figura con el número XIV (*A la la* en la colección de Inzenga (p. 27), en cuya colección está mejor tratado el ambiente armónico. La titulada *Canto do berce* tengo para mí que no es popular. Violentó el carácter del *A-la-la* con la armonización coral, y la coda o 2/4 que intercaló antes de repetir el canto no se conoce como canto popular.

*Miña terra, miña terra*⁹ tiene sabor popular, algo destruido por la modulación, impropia del género. Es flojilla la titulada *A noite de San Xoan*, lo mismo que *Non te quero por bonita*, presentando ésta, lo mismo

⁵ RAVEL, M., «Chanson espagnole», *Chants populaires*, I. París, Durand, 1910.

⁶ PEDRELL, F., *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*. Barcelona, 1894-1897.

⁷ SOTO VISO, M., «Marcial de Torres Adalid (1816-1890)» *Anuario Musical XLV* (1990) 189-234.

⁸ Primera serie: 1) *Soedades*, 2) *A compañía* (popular), 3) *Mágoas do corazón*, 4) *Queixas* (popular), 5) *Canto do berce*, 6) *A la la* (popular).

⁹ Segunda serie: 1) *Miña terra, miña terra*, 2) *Canta o galo, ven o día*, 3) *Frouseira, triste frouseira*, 4) *Sentate n' esta pedriña*, 5) *A noite de San Xoan*, 6) *Non te quero por bonita*.

que *Frouseira, triste frouseira*, formas típicas derivadas de la *muñeira*, la última, derivación en tonalidad menor. El público no canta, probablemente, la titulada *Canta o galo* con los dúos en 1ª y 6ª que le aplicó Adalid. La melodía *Sentate n' esta pedriña* es preciosa y típica. Lástima grande que la modulación le quite a esta sentida cadencia gran parte de su carácter.

Dudo que la primera y la segunda sean populares¹⁰. Popular o no popular, la tercera es de lo mejor de la colección. Se conoce la cuarta como canción de cuna, aunque en el Rivero se ejecuta durante las faenas agrícolas de la vendimia, pero ¿se canta realmente a dúo? No es de creer. La quinta no tiene nada de gallego. La sexta la trae Inzenga (número X, p. 23) y la entendió mejor que Adalid.

En las melodías de esta última serie no hay números de orden sino los que se refieren a una colección completa, de la cual se han entresacado las de esta serie lo mismo que las de las restantes, sin duda de la colección de obras inéditas revisadas y autorizadas por Adalid para su publicación, que como se ha dicho son unas setenta melodías para canto y piano. La numeración de las de esta serie corresponde a las cifras 51, 52, 5, 61, 15 y 58.

Como se puede ver, Pedrell aborda el juicio de los *Cantares viejos y nuevos*, de Adalid como si de un cancionero se tratara, de hecho lo compara con el de Inzenga, que contiene algunos de los mismos temas que el de Adalid, y desde Pedrell se consideró erróneamente esta colección de canciones como un cancionero. Sin embargo, Pedrell a quien a la hora de juzgar los *Cantares* adalidianos antepone su visión de folklorista a su visión de historiador, no emite juicios morales acerca de estos cantares como hará más tarde el P. Villalba¹¹, quien ensalza a Montes en detrimento de Adalid como autor que sabe comunicar más directamente con el pueblo, ignorando que la *Negra sombra* de Montes está escrita sobre la melodía del *A la la* de Adalid.

Sobre el nacionalismo de Adalid y la utilización de melodías tradicionales en sus obras, la primera muestra es del año 1859 en que publica la *Marcia Triunfal "Galicia"*, y se trata no del trabajo de un investigador de la música tradicional, sino del trabajo de un compositor nacionalista, que utiliza esos motivos a su manera desarrollándolos y armonizándolos como le parece más oportuno. La evolución del lenguaje de Adalid está clara y el nacionalismo supone su cumbre creadora. Sus primeras obras se adscriben al romanticismo encendido que por su edad ya coge en las postrimerías, pasa después a un

¹⁰ Tercera serie: 1) *A mala fada*, 2) *Canteiros e carpinteiros*, 3) *Bágoas e soños*, 4) *Foi po' o mes de Nadal*, 5) *Adiós meu meniño, adiós* (Antigua cantiga popular).

¹¹ VILLALBA MUÑOZ, L., *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Madrid, 1919.

estilo más austero, para lo cual se sirve de las formas clásicas y de un lenguaje desnudo, pero años después de la *Marcha Triunfal Galicia* comienza la composición de su ópera *Inés e Bianca*, en la que desarrolla el lenguaje nacionalista iniciado con la *Marcha Triunfal Galicia*. Todavía no ha sido estudiada la honda importancia que tiene la obra de Adalid en la música nacionalista del siglo pasado y su influencia posterior en Galicia. Al igual que otros compositores nacionalistas, su técnica de composición se basa no tanto en la armonización de temas populares como en la asimilación de los giros melódicos, del color, etc., y su utilización ulterior dentro de un lenguaje personal. En Adalid es, además, especialmente interesante puesto que se trata de un compositor que domina perfectamente la retórica musical debido a su gran cultura y a su exquisito gusto. Por ello en los *Cantares viejos* no solamente es lícita la manipulación del texto literario tradicional y la manipulación del texto musical tradicional con armonías, modulaciones e incluso modificaciones y desarrollos de la melodía originaria, sino que es muy difícil saber en donde termina el dato popular y en donde empieza la elaboración. Por ello Pedrell lleva mucha razón en los reproches que hace a Adalid, al cual sin embargo le reconoce intuición para asimilar el canto popular. Lo que irrita a Pedrell es precisamente la manipulación del dato popular y el presentar una colección de canciones en las que se alternan las populares con las de creación, sin mediar apenas ninguna explicación. A Pedrell le puede, en su juicio, su espíritu de investigador de la música popular y por ello le reprocha a Adalid su falta de objetividad en el tratamiento de lo popular, objetividad que, dicho sea de paso, Adalid nunca pretendió.

Sin embargo, Pedrell parece madurar en su apreciación de los *Cantares* de Adalid, pues cuando años más tarde hace varias referencias a ellos en su *Cancionero*¹², su opinión es más matizada.

Existe una variante de esta última canción, que el malogrado compositor D. Marcial del Adalid incluye en la tercera serie de su colección de «Cantares viejos y nuevos de Galicia» y le dedica «A mi María» cantares, inspirados, dicho sea de paso en los del pueblo y su recuerdo. La escribió a dos partes vocales a coro. Omito la transcripción, porque ya se adivina cómo sintió la melodía, modulando del tono menor primitivo a otro tono menor, constituyéndolo sobre su dominante, constituida en tónica del tono a que se modula. Esto que es característico de la canción rusa, como el ejemplo de Adalid, o también otro género de modulación, propio asimismo de los rusos, que consiste en pasar de la tónica de un modo mayor al menor constituido sobre la tercera o mediante de aquel

¹² PEDRELL, F., *Cancionero popular español*. Valls, Eduardo Castells, 1918-22.

tono primitivo, no es propio de la canción del pueblo, que jamás es modulante. Oyó, sin duda, Adalid en sus viajes a Londres y a París estas novedades de modulación que lo eran en su época (1826, La Coruña), y su alma de artista se las asimiló prontamente, y ningún cargo folklórico se le puede hacer por esto, porque ni el folklore había nacido en aquella época, ni era muy común en España la modulación empleada en la canción *Axeitam'a polainiña*, aprendida quizá en Londres, en la clase de Moscheles que frecuentó con aprovechamiento¹³.

Aquí ya concibe Pedrell los *Cantares* como una obra de creación, aunque inspirada en la música folklórica, y excusa las faltas que otrora había encontrado en los *Cantares*, en base a que todavía no había nacido el folklore en la época que fueron compuestos, cuando, sin embargo, en el *Diccionario*, hablando de los mismos *Cantares*, no hace ninguna referencia en este sentido.

Es de notar que Pedrell prestó mucha atención al texto musical de los *Cantares* de Adalid, sin embargo, no reparó en el texto poético, al cual se le pueden achacar las mismas faltas que encuentra Pedrell en la música. Los textos de los Cantares nuevos aparecen firmados en bastantes ocasiones por F. G. de A., iniciales de Fanny Garrido de Adalid, la esposa del compositor e insigne escritora y traductora. Cuando están firmados por su autora, los textos no suponen problema, más difícil es saber si los textos del resto de las canciones son tradicionales o no. La mano de Fanny parece descubrirse a veces en ellos, al igual que en otras ocasiones se utilizan textos populares —que coinciden con algunos de los utilizados por Rosalía de Castro¹⁴ en *Cantares gallegos* en los *Cantares nuevos*. Hay que hacer constar que Fanny poseía una gran pluma y dominaba bien la prosodia del gallego y su relación con la prosodia musical, tanto que, ya después de muerto su esposo, publicó una canción del mismo (*La tour enchantée*) con texto de ella en gallego, retitulándola *Mondariz*¹⁵, consiguiendo una prosa musical excelente, tanto que si no conociéramos la canción originaria nada haría pensar que la letra de *Mondariz* fue compuesta después de la música.

Se puede decir que tanto el texto como la música de los *Cantares viejos y nuevos de Galicia* es una obra de creación, en la que a veces sus autores se inspiran en temas populares. El idioma gallego en los textos es una referencia clara a lo popular en un momento histórico en que el idioma se toma como estandarte nacionalista, quizás por ello Pedrell ni se llegó a plantear la procedencia popular o no de los textos, dado que estaban en gallego. Pudiera ser

¹³ PEDRELL, F., *Cancionero*, I, p. 89. Canción núm. 127.

¹⁴ CASTRO, R. DE, (1837-1885), *Cantares gallegos*. Vigo, Juan Campañel, 1863.

¹⁵ ADALID, M. DEL, *Mondariz*. A. Coruña, Canuto Berea, 1902.

que el simple hecho de utilizar el gallego licitara, desde su óptica, la ascendencia popular de los textos, o bien que no fuera sensible al tema. Esto es curioso porque en los nacionalismos españoles la lengua siempre fue lo primero a reivindicar. También pudiera ser que Pedrell no concibiera que un folklorista exclusivamente musical se inmiscuyera en cuestiones poéticas. El caso es que la opinión de Pedrell acerca de los *Cantares viejos y nuevos de Galicia* sentó cátedra, más bien porque nadie se volvió a ocupar de los mismos con la partitura delante y reprodujeron la opinión de Pedrell sin más. Por ello, hasta la fecha nadie reparó en los textos ni en la autora de los mismos, cuando éstos comparten, al menos en un cincuenta por ciento, la responsabilidad en lo que al contenido popular de los *Cantares* se refiere.