I.- Extremadura y la posible regionalización de su música popular.II.- La tradición en la canción extremeña.

I

Al aparecer en los primeros meses de 1882 el Folklore andaluz, consecuencia de la creación en Londres, 1878, del Folklore Society, surgió, como filial de aquél, Folklore Frexnense. Tuvieron ambos efímera vida, fundiéndose en una sola revista el Folklore Bético-Extremeño,(1) primeros destellos de la sabiduría popular. En esta última vemos la positiva repressntación folklórica de esta región; y si bien su contenido es esencialmente literario, apreciamos en sus páginas que varios de sus coleccionistas lamentan no poseer conocimientos musicales para complementar sus búsquedas poéticas. Mas en otras dan noticias más halagüeñas: algunos colaboradores habían recogido canciones populares (v.pag.343 de la obra últimamente citada) ejemplos que por desgracia se han extraviado.(2)

Con los numerosos trabajos de Rafael García Plata de Osma que vieron la luz en la Revista Extremadura(3), quien también publicó en obritas sueltas(4) curiosos estudios folklóricos; los Juegos infantiles de Extremadura(5) por Sergio Hernández de Soto; algunas canciones extremeñas que Rodriguez Marin y Pedrell publican respectivamente en sus obras Cantos populares españoles(6) y Cancionero musical español(7); varias canciones de los siglos XV, XVI,

(1).- Fregonal de la Sierra, 1883-84. Rara revista de la que sólo se conocen cinco o seis ejemplares.

(2).- Hemos seguido las huellas de los herederos de esos incipientes folkloristas. Uno de ellos, de quien se suponía en su poder tan interesantes documentos, hállase actualmente recluído en el Hospital Psiquiátrico de Mérida, según carta de uno de sus familiares, haciendo imposible cualquier indicio sobre el paradero de aquéllos.

(3).- Cáceres. Geografía popular de Extremadura, tomo I, año 1893, pag.320-325; Otoño popular, id.363, 380; Invierno popular, II, 1900, pag.112 y 11; Primavera popular, id.pag. 260-270; Verano popular, id. 360-7; La mi nochegüena, id.643 y 11;

XVII y XVIII que Jesuús Aroca imprimió en Mundial Música,de Valencia,entre las que se hallan algunas extremeñas y las noticias que nos dieron en Badajoz sobre existencia de cantos autóctonos,llegamos a adquirir,por unos y otros conceptos,plena convicción de que Extremadura poseía un rico bagaje folklorico-musical.

Bajo los auspicios del Centro de Estudios Extremeños comenzamos nuestras excursiones que fueron coronadas por el mayor éxito.

El total contenido ideológico de una conferencia que sobre música extremeña dimos en Diciembre de ~~192~~ 1926 en el Ateneo de Badajoz,cuando ya poseíamos 150 canciones,fué aceptado por el docto auditorio.Mas al año siguiente tuvimos que salir al paso de unas declaraciones que un músico extremeño vertió en la prensa local,en las que afirmaba que la conferencia que habíamos realizado no dió ~~nada~~ un resultado positivo.Formoso gran tolvanera en torno al asunto.Naturalmente,los más cultos de los que intervinieron nos dieron la razón.

Publicamos nuestro tomo I del Cancionero popular de Extremadura(8) que en unión de otra obra sobre la provincia de Cáceres que aún se conserva inédita,de Magdalena R.de Mata,fué premiada en el Concurso Nacional de Música de 1932.Las críticas,tanto nacionales como extrangeras,fueron favorables,ex-

Geografía popular de Extremadura,V,1903,277-281;Las tablas.La Nochebuena en Alcalá,VI,1904,628-632

(4).-Coplero de lilas blancas,Cáceres 1918,8.-~~Demografía~~ Demosofía extremeña Cáceres,1918,8.

(5).-Folklore español.Biblioteca de las tradiciones populares españolas.Director Antonio Machado y Alvarez.Madrid,1886.Tomos II y ~~III~~ III.

(6)Sevilla.1883,tomoV,melodías 4 y 29

(7)E.Castells.Impresor-Editor.Valls.Cataluña,Tomo I n.7

(8)E.Castells.imp.edit.Centro de Estudios Extremeños.Badajoz.1932

tremo que no ajuntamos a nuestro haber,sinó al de la región que proporcionó material de positivo valor y sabor.

Otras tentativas de varios coleccionistas extremeños,principalmente del actual director de la Coral Placentina,D.José Mora,de quien tenemos las mejores referencias acerca de la ingente obra que está realizando,nos confirma el interés que despierta el resurgir folklórico de Extremadura.

En los modernos estudios que tratan de folklore en general mencionan a esta región como a una de tantas que contribuyen a la difusión del lirismo popular de la Península.Asimismo es objeto de participación en varias antologías de cantos españoles.Muchas corales de España y en particular las de Extremadura,incluyen en sus programas canciones de este país.Compositores de zarzuelas se inspiran en asuntos y motivos de música extremeñas (9),como igualmente es objeto de tema para escritores(10) y periodistas(11).En suma: Extremadura,aunque tardíamente,va imponiendo en el ambiente folklórico su propia personalidad.

Ahora bien:debemos comprender que por la conocida apatía de sus naturales y su temperamento poco colectivista,la música extremeña no ha llegado aún a una realización práctica.Existe,eso sí,numeroso material de música popular; mas se trata de arte localizado,con excepción de buen número de melodías que se conocen en varias comarcas de una misma provincia y también en las dos.Mejor podríamos decir que muchas de su canciones son regionales,pero sin que hayan llegado a destacarse como tales.

Dado el material regionalizable,serán precisos,para destacarlo ante el

---

(9).-
Moreno Torroba en su popular zarxuela»Luisa Fernanda».Chamiza en»Las Brujas» y otra que tiene en preparación con el Maestro Luna.
(10).-Elías Ehrenburg en su obra»10 H.P.alude de pasada,pag.93,a una canción extremeña del siglo XVI que posee semejanza con dos checoeslovacas.
(11).-Estampa.-Revista gráfica.Número correspondiente al 16 de Abril de 1929
Cantos y bailes populares de Extremadura,por Antonio Otero Seco.

mundo folklorico,muchos factores:completar la recogida de ejemplos;seleccionar los que esten libres de ingerencias exóticas;expandir de estos últimos, los que más se conozcan entre las dos provincias,publicando colecciones sueltas de fácil adquisición que permitan el uso en todas las escuelas de Extremadura;celebración de concursos para premiar las mejores obras de todo orden folklórico;organizar festivales populares entre los que se destaque el uso de trajes típicos de cada comarca,su coreografía e instrumentos peculiares;estimular la formación de coros y conjuntos instrumentales con fines folkloricos;resucitar las costumbres de antaño,lo mismo las profanas y religiosas que las interpoladas de ambos caracteres;mantener con unción las que aún existen,etc.

Estos son los puntos culminantes de más importancia.?Será posible llevar todos ellos a la práctica?Lo dudamos.En Extremadura,principalmente en la provincia de Badajoz,el canto es por esencia individual,lo mismo que su carácter.La afición al llamado cante flamenco y cante jondo es manifiesta,artes monódicos que están en contradicción con el artístico-colectivo.La apatía general,la poca cultura en los bajos fondos sociales;la ausencia de incentivo para el conocimiento y amor a la espiritualidad ds la Naturaleza y la carencia de solidaridad,son las causas primordiales de que Extremadura no haya llegado a una compenetración regional de sus canciones autóctonas.

II

La tradición más antigua de los cantos que hemos recogido reside en el siguiente,recogido en Acenchal(Badajoz).Fué publicado en la Revista del Centro de Estudios Extremeños(12)

1

(12).- Año 1935,fasciculo 2.Badajoz.Tip"La Alianza" Folklore musical extremeño.Principales rasgos de su origen y riqueza tonal.

Poseee las principales facturas de la tendencia meridional:carácter indolente,tristón,melismas(adornos melódicos),desinencias cadenciales al primer grado de la escala andaluza

(2)

armónico unas veces,melódico ~~[illegible]~~ otras.

A esta melodía concedemos excepcional importancia por conservar casi intactas las principales fisonomías arábigas,que tanto influyeron en el S.W.,S. y S.E.de nuestra peninsula.

Aun dentro del purismo tradicional vemos como se va introduciendo la ingerencia europea,signo evidente de evolución,como veremos en este ejemplo:

(3)

Si bien figura en nuestro Cancionero(~~v n.33,I sección;lo hemos apuntado en la menor para facilidad visual~~),,consideramos preciso anotarlo para hacer más asequible el estudio.

El comienzo y el final han sido ~~[illegible]~~ suplantados por la escala menor europea.De los cuatro hemistiquios que abarca la música,tres tienen su terminación en el primer grado de la gama andaluza;contando el primero de aquellos como tercera del tetracordo ascendente.Este romance es el que más define el folklore representativo de Extremadura:modulos andaluces con ingerencias modales europeas.

En nuestra obra es muy abundante este caracter y parece mayor su uso en la provincia de Badajoz que en la de Cáceres,extremo explicable por la diferenciación geográfica e histórica:Badajoz, más próximo a Andalucía y superior transcurso de dependencia muslimica;Cáceres,fuera de contacto andaluz,y por tanto ~~más atraída por Leon~~

más atraída por Leon y Castilla.Veamos cuanto respecta a la situación histórica.

Si bien Badajoz y Cáceres estuvieron sojuzgadas en su integridad al reino visigótico(460-711)sin que ejercieran predominio los cambios territoriales con los otros pueblos bárbaros que se establecieron en la Península,no lo fué así antes del 460,ya que a principios del siglo V,por no mencionar épocas anteriores,estuvo repartida la actual Extremadura entre alanos y vandalos silingos.Estos últimos dominaron en la parte sur de esta demarcaciói regional hasta que fueron desalojados por los visigodos,quienes también vencieron a los suevos,dueños éstos exteriormente del campo alano.

En la España árabe,dicha Extremadura participó íntegra de 711 a 1072,gran espacio para la aclimatación oriental.A partir de este año hasta 1230 estuvo bajo la férula de Leon y Castilla,lo mismo parte de la provincia de Cáceres que la de Badajoz; y resto de la última al imperio almoravide,razón de que un buen sector territorial de la provincia pacense acuse una fisionomía más andaluza que la cacereña.Estas circunstancias históricas,la variedad respectiva de vecindad regional,los extensos focos de aislamiento en una y otra provincia y las diversas comarcas geográficas(Las Hurdes,Valle de Plasencia,La Vera,Campo Arañuelo,parte de La Jara,Las Villuercas,La Serena y Tierra de Barros),hacen concebir que la canción extremeña,tradicional y contemporánea,no se especifique en una sola reperesentación.Por los datos que obran en nuestro poder,nos es dable adelantar estas impresiones,a las que daremos cima cuando recojamos los documentos que aun andan esparcidos en muchos pueblos,vírgenes de exploración folklorica,cuyas delimitaciones haremos en el tomo segundo de nuestra obra,previo estudio de la geografía popular y somero exámen de las costumbres trajes y diferencias fonéticas del dialecto extremeño. Por ello

el folklore mucho

el folklore musical de esta tierra habrá que significarlo más por la ~~xxxxxx~~ variedad que por la unidad..

En el desarrollo de la música tradicional andaluza vemos como su escala va siendo reemplazada por el modo menor ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ europeo y también por el mayor.En nuestro Cancionero existen tres cantos(~~III sección,nums 17 y 33 y XII s. n.24~~)que denuncian semejanza modal y tonal con el ejemplo que de Extremadura publica ~~Temer~~ Torner en su estudio La Canción tradicional española(13),como ejemplo de evolución al modo mayor de una canción antigua andaluza.De las cinco versiones que poseemos(~~la de la canción XII sólo la mencionamos como variante musical~~),cuatro constan ya en dicha obra(~~sección III ya aludida~~),rico presente de la tradición musical,aunque se hayan borrado los principales módulos andaluces:ausencia de melismos,un pasaje conducente a la cuarta del tono y el modo menor característico;pero conservando un acusado relieve rítmico,sin duda por contener igual sentido poético.En el aspecto literario carecen también,a excepción del ejemplo que vamos a exponer,las muestras del primitivo carácter dialogado como lo atestigua un buen ~~xxxxxxx~~ número de romances cuya fuente tradicional estudia amplia y primorosamente Torner en el trabajo mencionado.

Ahora presentamos el que conservamos inédito,no carente de interés.La letra es la más interesante de las ~~xxxx~~ otras versiones que figuran en nuestra colección,por contener las características del diálogo.Si nos hemos de atener al comienzo poético,es hermano gemelo del que publica Menéndez Pelayo en su Antología de poetas liricos castellanos(14).No hemos encontrado el complemento de la letra;mas nos será fácil hallarla en el pueblo de donde procede:Barcarreta,Badajoz

4

(13).-Folklore y costumbres de España,TomoII,Alberto Martin,Barcelona 1931,pag.30

(14).-~~Madrid,1900~~ Madrid,1900,t X,pag.193,num.25

Contiene la rareza bimodal,en la misma armadura de clave,según se observa en su final,aunque no impide que al armonizarse pueda dar término también en el tono de origen.Lleva una sexta dórica,de excelente contraste con la natural del tono que aparece en el siguiente compás.El ritmo es fiel en su discurso evolutivo.

De la gerigonza o ciringoncia ha conservado Cáceres la tradición de tan famoso baile popular del siglo XVI,cuya muestra original se halla en la obra para vihuela del Maestro Fuenllana,Orplenica Lyra,Sevilla,1554. Aunque está muy difundida en el área peninsular,las muestras llevan rasgos independientes de las que conocemos:dos de Asturias,Zamora,Salamanca, Sevilla,dos deBurgos,dos de Murcia y la de Fuenllana

En Trujillo se conoce esta(~~V.nuestro Cancionero,Sección IX,n.2~~)

(5)

Otra de Alcuéscar,con el título de"La Ciringoncia",tiene más carácter coreográfico(~~V n.14 de la Sección aludida y la parte literaria de la misma,donde se describe el uso del baile y el resto de la letra~~)

(6)

Este ejemplo es una reminiscencia del de Fuenllana.De menores proporciones el nuestro,conserva ligeros rasgos melódicos y concordancias rítmicas,por lo que sospechamos(5) guardé tradición directa,salvando las diferencias que ha sufrido a través de cuatro siglos que le separan.En cuanto a su uso como baile,tiene puntos de contacto con el que tiene lugar en Sevilla.Asi se desprende de cuanto dice Torner en su citado trabajo La

canción trad.española (pag.~~127-8~~).

Siguiendo las huellas de la música del siglo XVI, encontramos en nuestra obra una canción de ronda de estrecho parentesco melódico con una de Juan Vazquez, nacido en Badajoz y educado en Andalucía, que Torner con notación moderna consigna en su repetido estudio, pag.129. ~~Vamos a ver:~~

El ~~Este~~ contorno melódico de esta canción también lo hemos oído en Asturias, región que tiene ~~en~~ en su música un ~~5 o/o~~ 5 o/o de concomitancias textual con Extremadura (Vease datos que obran en el material que presentamos en el Concurso Nacional de Música de 1932, Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Velazquez, 29, Madrid).

Con los ejemplos a la vista eludimos aclarar las diferencias modales, rítmicas, de valores, etc. pero que no excluyen los rasgos esenciales de ~~identidad~~ identidad melódica y de cuadratura, salvando la conversión figurativa.

Las letrillas de Gongora, de fuente tradicional folklorica y que tanto influyeron para el futuro de su época en la poesía popular española, también dejaron su esencia en la de Extremadura.:

Que no hay tal andar como estar en casa
que no hay tal andar como en casa estar

Gongora

En Extremadura se oye así

.....
que no hay, Rabadan,
como adorar a Cristo,
como a Cristo adorar.

Lo que Correas expresa en su Vocabulario, pag.219 guarda más contacto

~~Poética~~

poético con la muestra:

No hay tal andar
como buscar a Cristo;
no hay tal andar
como a Cristo buscar.

Torner en su reciente libro Temas folklóricos(15) considera esta letra y la de Gongora como "imitaciones profanas de una canción popular de aguinaldo de Navidad, cuyo estribillo es el que recoge Correas, obra y página citadas. Esta composición se encuentra en Asturias, Salamanca, Santander, y como hemos apuntado, en Extremadura. En unos y otros sitios toman más extensión y está dedicada al Nacimiento de Cristo o a su vida, pasión y muerte, con interpolación de santas figuras de uno y otras, describiendo en cada hora (de una a doce) un hecho suelto.

Lo que nosotros recogimos comienza de esta forma: (~~V. Cancionero Cs XVx VI n.391~~)

Rabadan, que ya va a dar la una;
vereis al Niño en la cuna
en el portal de Belen;
que no hay, Rabadan,
como adorar a Cristo,
como a Cristo adorar.

(continua hasta las doce horas)

Torner aduce en la última obra mencionada (pag.77) que el canto de su colección asturiana(16) es "de los más hermosos del grupo de Navidad y la

(16).- Cancionero popular de la lírica asturiana, Madrid, 1920. N.171, pag.61

más perfecta de otras variantes de su misma obra e incluso de las de otros cancioneros regionales,concepto que conpartimos nosotros,no solo por la belleza de su música,sino por la distribución en coro y estrofas a solo, que en este tipo de canciones es muy característica.Su letra posee también indudable interés.

La música del nuestro no ofrece variante con la de Torner;mas la encontramos en el estribillo del canto n.3 de la sección X,Esquileos:



La de Torner es esta



La música estrófica también participa de los esquemas melódicos que lleva el coro.

Aunque nos es dable comprobar otros ejemplos,creemos es suficiente con lo expuesto para evidenciar la herencia o fuente,según el caso,de la tradición extremeña. Aun cuando se trancribiese todo el material peninsular y se concordase documentalmente su evolución -contando que el texto musical no es de facil identificación como lo es el literario,quedaria,como queda en lo conocida,un número considerable de canciones de orígen incógnito,como son: las de ambiente contemporáneo,que lejos de factible atribución a un determinado vínculo regional,no lo son tampoco de la Península ni acaso exactamente europeo,y las que se derivan

textualmente de las composiciones antiguas de entronque popular y erudito; previendo que este último es susceptible del popular y éste como modificación del erudito.

Las características más definibles en cada capa geográfica es la que, libre de esas tendencias, contenga rasgos esenciales mélódico-rítmicos, cosustanciales en su lenguaje y fonética particular. Ayudan a estos elementos poderosos las danzas e instrumentos que hayan perseverado en los usos y costumbres respectivos. Con esto no queremos decir que estas expresiones sintéticas sean caudal cuantitativo, pues que en muchos de esos cantos hemos observado contaminaciones de unas y otras conducciones por las que hacen dudar de su autenticidad. Resumiendo: el folklore musical de cualquier comarca o demarcación geográfico-histórica es aquel que posee, generalmente, en corto número, fórmulas mélodicas especificas, por lo general con antecedentes documentales que se refieran al mismo territorio, y que en todo caso queden perennes en la conciencia del pueblo. bien para renovarlos a través del tiempo, dentro de los giros o esquemas autóctonos, bien para adaptar a éstos la música exótica que por relaciones biológicas llegue a posar en la nueva zona (conocemos casos concretos: trozos artísticos de zarzuelas y de couplets que tomaran en breve tiempo visos folklóricos, y canciones populares que en nuevo clima se fueron borrando los rasgos originarios).

Consignaremos ahora varias canciones que apreciamos de limpia procedencia regional. Esto no nos asegura que sean auténticamente extremeñas; mas da pase a sospecharlo por existir muchas variantes en Extremadura, no haberse oído sus rasgos genuínos en otras regiones y coincidir con la fisonomía arcaica de su propio ambiente.

Cuanto describimos antes para las dos primeros ejemplos de este estudio, con preferencia del segundo, podemos trasladarlo a varios de los que siguen:

9

En Torrejoncillo(Cáceres)toma otro aspecto el carácter tonal:elementos del modo mayor en el segundo tetracordo del menor europeo, con terminación perfecta en lugar de la pequeña cadencia(~~De la misma obra cs.CII,n.34,final del grupo melódico.Transportadas al mismo tono del anterior;~~

10

Como contraste interprovincial, en Oliva de Mérida(Badajoz)se canta con interpolaciones crómáticas,unas veces como parte integrante de sensible cadencial,incluyendo la modulación pasajera al cuarto grado,otras como simples floreos(~~dos melodías que se incluyen hasta el final,con excepción de la numerada con la cifra 15,son inéditas y fueron recogidas por nosotros~~).

11

Complementando la causa anterior,en Arroyo del Puerco (Cáceres)está ausente el cromatismo melódico-cadencial y el de floreo,si bien conduce a los mismos reposos armónicos;con la diferencia de substituir a la sensible el segundo grado(El sostenido en la anacrusa tético-masculina es independiente para cuanto acabamos de decir).

12

Siguiendo los tipos de cantos con escala andaluza e ingerencias europeas,

mostraremos otra,de esencia particularísima:ritmos complicados y encantador contraste tonal en la ~~secundaria~~ secuencia terminal, que hace extremar la melancolía.Acrecienta su rareza la interrupción en el decurso poético de esa secuencia,precisamente en el tercer verso repetido de la seguidilla.Esta carece de estribillo(Fué recogida en Oliva de Mérida,Badajoz):

13

En Guareña(Badajoz)úsase esta canción al parecer judaizante,si hay que ~~[illegible]~~ atenerse a cuanto ~~[illegible]~~ indica la letra

La espada de mi ~~[illegible]~~ amante
tiene un letrero(17)
que ha de bañar en sangre
de un nazareno(Tralará,lará,etc.)

En el mismo punto se conoce también con un estribillo suelto

No,no,que no voy sola,no,

ajeno al de seguidilla.Sirve de unión y complemento a la segunda cuarteta:

Que si sola me fuera,
sola "me fuera";(var."volviera")(18)
la espada de mi amante
me defendiera.

---

(17).-Este verso hace confuso el espíritu interpretativo del resto de la seguidilla.Tenemos noticias del mismo pueblo de que también se substituye por este""tiene dos filos".Mas el asonante no concuerda con el cuarto verso,lo que hace sospechar que la copla tenga vicios de adaptación.Mas tarde hemos encontrado otra variante:

La espada de mi amante
tiene tres puntas
por si acaso se ofrecen
tres muertes juntas.

No obstante,la primera es la más popular.

(18).-El poeta extremeño Luis Chamizo,oriundo de dicho pueblo,nos aseguró, ~~después de que se publicara el verso primit.~~

La música de la primera versión literaria dice así:

14

Segunda versión. ~~Publicada (vs. cs. VI, n. 38)~~

15

Estas dos canciones se desvían de los tipos anteriores. La escala menor europea tiene ya pleno dominio. La segunda melodía guarda mayor riqueza melódica que la primera y alcanza su difusión al partido de La Serena y pueblos limitrofes de Cáceres. La primera, aun repitiendo con mucha insistencia el giro del segundo tetracordo, acusa superior lirismo.

A fin de que esta comunicación no abarque límites despropercionados omitimos comentar los dos ejemplos que nos restan.

"Baile de pandero" en Arroyo del Puerco (Càceres)

(Úsase en la fiesta de la Cruz)

16

Al acompañar con pandero es cogido éste con la mano derecha y batido con la izquierda, la parte grave más fuerte que las débiles; aquella en el lado inferior y las otras en el superior.

---

después de que se publicara el verso primitivo en nuestra colección (v.p. 128), que el verdadero es el de la variante, lo que devuelve a la copla un sentido lógico.

"Rondeña", de Pinofranqueado (Hurdes-Cáceres). Baile popular que hoy se emplea para ronda y bodas. Acompáñale instrumentos de percusión.

17

Diremos únicamente que en el último se aleja todo vestigio de tradición. Aunque no está exento de interés, lo apuntamos aquí por la curiosidad que puede suponer al lector conocer una canción de la comarca más aislada del resto de España.

Con lo expuesto, esperamos que el lector forme buen concepto de Extremadura, en lo que a folklore respecta, sin contar otras manifestaciones que no son de la índole de cuanto vamos hablando. En nuestra obra podrá encontrarse un extenso número de canciones que, a buen seguro, no ha de rebajar el interés de las que aquí se mencionan.

No obstante el pausado desenvolvimiento de Extremadura en este importantísimo ramo de la vida cultural, creemos con firmeza que esta excelente región no escapará a los expertos ojos de los musicólogos más destacados.

Badajoz 13 de Abril 1936

BONIFACIO GIL

Director de la Banda del Regimiento de Infantería Castilla n.16 y ex-director del Conservatorio provincial de Música de Badajoz

---

(19) Boda

Comunicación al

"Congreso de Musicología de Barcelona"

"Sobre armonización del Canto popular"

Conrado del Campo

SOBRE ARMONIZACION DEL CANTO POPULAR

&&&

que gustoso brinde al sincero tributo de mi respetuosa admiación.

Pero, aspectos se ofrecen de actualidad evidente que brindan campo abierto a la meditación y son merecederos de la atención y del exámen de Asamblea tan docta como la ahora congregada en Barcelona con motivo del III Congreso de la S.I.M.

De entre ellos se destaca por su viva significación musical, por la honda influencia que sobre las orientaciones estéticas de nuestro Arte en la hora presente puede ejercer, tanto en el género orquestal como en el de Cámara; en las diversas ramas en que se subdivide el Teatro Lírico, sin olvidar tampoco el canto Coral, rico en realidades y aún más en promesas de un espléndido porvenir, y sobre todo, por lo mucho que contribuir puede a la revelación de las características propias de nuestra lírica nacional, el estudio y práctica de la armonización de la melodía popular para ser utilizada, bien como base temática, bien como elemento episódico, en sentido evocador o pintoresco, por los compositores.

La música popular española, ofrece a la atención del peregrino-artista de-

tado de finas cualidades de sensibilidad y de penetración estética,perspectivas líricas tan dilatadas:contrastes expresivos tan sorprendentes;acentos y cadencias de tan sugestiva calidad evocadora,que es imposible sustraerse al poderoso encanto de sus melodías.Esta música"natural" como Pedrell la llamó,enriquecida y contrastada al correr de los siglos por tantas y tan diversas influencias de razas,y tantas vicisitudes históricas,Grecia,Roma;El Cristianismo;la Lírica trovadoresca,los Arabes,todo ello marcando huella,más o menos fecunda,sobre el fondo sentimental de los pueblos de la Península:esta música"natural",repito,ilustrada en el ~~ór~~ órden litúrgico por los "melodos" y canteres del arte visigótico,y en el profano y popular por Trovadores y Juglares;Ministriles y"romanceros",toda extensa y pintoresca sucesión de anónimos fundadores de nuestra lírica,que desfila por las recias ~~estrofas~~ estrofas del Arcipreste y que nos revela el encanto místico y la ternura popular de sus melodías,penetradas de evocadores arcaismos,por el testimonio venerable del Libro de las Cantigas del Rey Sabio,encierra a través de las líneas expresi-

vas de sus melismas,un íntimo sentido armónico,carácter y fisonomía distintiva y particular,que es la razón de su poder expresivo,y de su fuerte vitalidad longeva,y que tiene en una adecuada y estética interpretación armónica,la más elevada y viva revelación de sus esencias líricas y del contenido expresivo del canto.

La melodía popular de las distintas regiones españolas,está frecuentemente impregnada de inflexiones,matices y rasgos de carácter modal,huella más o menos acusada según la mayor o menor pureza con que el canto se ha conservado, a través de las alternativas musicales de los tiempos y de las "influencias" extrangeras,exóticas y ciudadanas.Esta es la cualidad más acusada de nuestra música nacional y la que imprime en ella el fuerte acento patético apasionado y hondo que con frecuencia la caracteriza,o por el contraste el dilatado y contemplativo estilo de invocación ritual,a un tiempo religioso y campestre; varonil y perezoso,sensual y resignado de que son testimonio esos cantos de Trilla,de siega y de olivares(1),que resuenan lentos,bajo los rayos

(1) recolección de la aceituna

ardientes del sol de mediodia,por los abiertos llanos de Castilla,de Mursia o de Mallorca.Pero em principio,estos cantos,tan libremente estructurados;nacidos y desarrollados al calor de sentimientos honda y vivamente humanos;exentos de toda sumisión e imperativos sistemáticos que estorben el lógico y espontáneo proceso de su lírica formación,mal se acomodan al yugo de la Polifonía que en su evolución ascendente hacia formas arquitectónicas de nobles líneas,pero de compleja estructura imitativa,con su amplitud de elementos expresivos realzados por los potentes medios de la técnica de la composición, parece oponerse al carácter más íntimo,sugestivo y reconcentrado,de aquellas líricas expansiones del alma popular,voces de tradición que es preciso escuchar,cultivar y defender con el más acendrado celo de artista.

Cierto es que en el proceso histórico de desenvolvimiento de nuestra Música nacional,se desarrollan con sorprendente brío en la música profana estilos polifónicos de carácter cortesano reveladores de un arte depurado y de elevado vuelo en los maestros músicos del Renacimiento,de que dan testimonio entre

o

otros documentos el "Cancionero de Palacio", trancrito por Barbieri; los numerosos y valiosos ejemplares encerrados en los libros de nuestros vihuelistas; y en las obras profanas de los sublimes maestros de la polifonía religiosa; y, también en "los cuatro de empezar" de nuestro Teatro Lírico del siglo XVI. Mas no son a estos tipos y variedades de armonización polifónica, ponderada y sumisa al sentido modal y al proceso rítmico derivado de la medida y acentuación del verso, -muy sobrias, por cierto, en la práctica de las imitaciones- a lo que en el párrafo precedente me refiero; sino a la verdadera y en otro aspecto fecunda polifonía vocal e instrumental, a base del diálogo activo de las partes; preponderantemente y, aun sistematicamente imitativa, rica y frondosa de artificios contrapuntísticos y de la que procede, a través de múltiples alternativas y vicisitudes que no cabe anotar en este escrito. la esplendorosa técnica de la música en el órden formal, y a la que hubo de calificar Rousseau, al hablar de la Armonía precisamente, de "invención gótica y bárbara", no sin ~~fundamentoxyxrazón~~ algún fundamento y razón, considerando el

caso desde el personal punto de vista,en extremo primitivo,natural,sensualista y lírico en que se situa el pensador ilustre.

El resurgimiento moderno del culto a la canción popular,cada día más extendido y mejor cultivado,basado en el principio estético de hallar en las esencias del folklore"de cada pueblo las raíces inspiradoras y las fuentes vivas y naturales,que dan vida fecunda y vigorosa a la producción nacional,ha tenido por fortuna en España,iniciadores entusiastas,entre los que se destaca aquel inolvidable y glorioso artista y Maestro Felipe Pedrell.Su labor inmensa de animador,comentador y propagandista de los tesoros musicales de nuestro glorioso pasado,viva está en sus escritos,en que por encima del ejemplo de voluntad infatigable,de que es muestra elocuente la erudición pasmosa,apuntan doctrinas de renovación estética respecto de los métodos y procedimientos de la composición y de la Armonía,que,derramadas por diversos libros y estudios más breves,merecedores son de que una mano piadosa,bien guiada por un criterio de sana orientación las re-

coja y ordene,y,completadas con ejemplificación y comentarios amplificativos,sirvan de enseñanza en problema tan amplio y palpitante como el de la interpretación armónica de la melodía popular y su utilización y empleo estético dentro de las formas de la composición dramática y puramente instrumental.

En lo que a la Armonización de la melodía popular se refiere,a nuestro alcance se halla el "Cancionero musical popular español",en que el inolvidable maestro derramó a manos llenas los tesoros de su sensibilidad,de su dilatada experiencia de artista compenetrado espiritualmente con el sentido interno de la evolución histórica de la melodía y de la expresión modal de la armonía latente en ella,armonizando cantidad numerosa de canciones de toda España,ofreciéndonos con ello un documento del más alto valor y que, también aguarda,por cierto,análisis y estudio meditado y comparativo,que señale el carácter y las variedades de estilo en las diferentes interpretaciones armónicas;las caracteristicas modales de los cantos,reflejadas en el pro-

ceso animado de las armonías;el sentido y la expresión de las formas cadenciales;la aplicación estética de la disonancia;las numerosas y constantes observaciones,en fin que el músico afanoso de investigar y penetrar en el fondo de ese misterio sublime de la belleza musical encerrada en formas de tan simple estructura en apariencia sugiere el meditado exámen de este Cancionero.Señalar algunas observaciones,pocas ciertamente,ya que el tiempo corre y vuestra atención cortés exige de mi parte el obligado gesto de no abusar de ella,en torno al tema de estas aromizaciones populares es el objeto de esta comunicación al Congreso.

La canción popular es homófona por su naturaleza,como antes señalamos,y mal se acomoda,repito a las frondosas y ricas combinaciones de la Polifonía.Su forma mélodica desenvuélvese en líneas-sin amplificaciones extensivas ni ensanchamientos líricos o declamatorios que repugnarian a su íntima espontaneidad,-acentos concentradamente expresivos y sentidas cadencias sabrosamente penetradas a veces,de un perfume arcaico de encanto comparable al de las lejanías y los atardeceres.Todo ello animado de vivo im-

pulso rítmico que imprime al conjunto de la melodía, movimiento y acción.

Claro que en el fondo de ~~aquella~~ aquella, dando carácter a la línea del canto, late una misteriosa palpitación armónica que es como un recóndito signo de expresión. Pues bien; si es evidente que nuestra sensibilidad moderna y nuestra atención, por hábito de siglos, no se conforma con la audición estricta y pura del canto y solicita, y en ello se complace, de un conjunto armónico que anime y amplifique el goce estético de la melodía, subrayando, por decirlo así, el valor expresivo de sus contornos, acentos y cadencias, habremos de realizar una armonización ~~a fondo~~ "a fondo", que se acomode no sola al sentido tonal, esto es sabido, sino también al carácter modal y a la intención poética que la canción refleja, ciñéndose a ella, no cual mero ropaje exterior que la envuelva en una discreta y oportuna atmosfera sonora, sino con lazos de la más intima compenetración expresiva, libre el pensamiento de toda preocupación previa que signifique la "más mínima traba" en la aplicación estética de los elementos armónicos solicitados por la melodía.

A esta tan delicada labor,mejor dicho,elevada función estética,suele aplicársele el desdeñoso calificativo de acompañamiento.Escribir,o,simplemente,poner acompañamiento a la canción o melodía popular. De este modo estimado el procedimiento,no debe sorprendernos el descuido y lo que es más triste,la incomprensión musical con que frecuentemente suele ir aplicada la armonía a estos nobles poemas tan vivamente penetrados de viva emoción.

Una revisión de los métodos seguidos en el estudio de la armonía es necesaria.Desde el conocimiento fundamental de elemento base:la Tonalidad y su fórmula armónica representativa,el acorde consonante natural,hasta sus más avanzadas consecuencias técnicas y estéticas,derivadas del noble afan renovador a que obedece el pensamiento de los modernos compositores.Una revision que oriente los estudios por senderos más vivamente musicales,desdeñando las fórmulas sumisas a una práctica tradicional,venerable,sin duda,pues que reflejo es de toda una época de asombrosa actividad lírica,pero insuficiente ya para corresponder a los afanes creadores de otra generación,ya porque no es fiel

reflejo de la sensibilidad presente o acaso,y así lo creen muchos,poque agotó a fuerza de reproducirlos tenazmente,los recursos de expresión que la absorbente modalidad Mayor con su Menor sumiso y mediatizado y con la dictadura cadencial de la séptima dominante y sus variedades,le impuso.

El "Torniamo all´antico" del venerable creador de "Otello" y "Falstaff" que con tan asombrosa y genial serenidad de pensamiento gobernó la evolución de su personalidad hasta su muerte,podemos aplicarlo con frase de profeta,en lo que a la transformación de los procesos armónicos se refiere."Torniamo all´antico" significa volver los oídos hacia las bellas formas cadenciales de las melodías litúrgicas,fuentes inspiradoras de las más primitivas cadencias populares y saturadas de la recia y arcaica "novedad" de la imagen sonora realizar el "progreso" de incorporar a la armonía aquel caudal durante siglos olvidado y sobre tan firmes bases desenvolver las enseñanzas y las doctrinas armónicas,apoyando sus principios en las leyes permanentes de las afinidades sonoras que constituyen las tona-

nalidedes;y en las fecundas y expresivas relaciones modales;examinando ~~analiticamente~~ analítica y comparativamente melodías de caracteres diversos,procurando siempre despertar y avivar la sensibilidad i la intuición del alumno mediante la práctica auditiva y la elección y selección de diferentes ~~interpretaciones~~ interpretaciones,hasta lograr el grado necesario de educación del juicio crítico que nos permite apreciar y razonar estéticamente el por qué de nuestras preferencias electivas.

- - - - - - - - - -

En cuanto a la sistematización de los procedimientos y de los "materiales" permítase la palabra,utilizados en la armonización,es preciso,igualmente,estudiar sus elementos constitutivos y sus cualidades desde un punto de vista estrictamente musical,analizando la significación tonal y modal de las notas que componen los acordes y sus transformaciones expresivas,conforme al sentido tonal de la melodia y a las modificaciones de índole modal que imprimen peculiar fisonomía a los diferentes tipos de las canciones.

Tonalidad y modo: en la clara comprensión de esos dos elementos fundamentales en toda aplicación de la armonía a un tema popular, estriba principalmente el acierto de la empresa. Conviene, pues, para lograrlo, clasificar previamente los intervalos conforme a su naturaleza y sentido musical; subdividiendolos en tonales y modales. Pronto se advierte que los primeros, representados por la octava y la quinta puras, han constituído siempre, en todos los tiempos y épocas de la música, el fundamento de todo sistema tonal, capaz de progresivo desenvolvimiento, en tanto los segundos, a los que corresponden todas las demás distancias melódicas diátonicas, cromáticas y aún enharmónicas -aceptando desde luego, la posibilidad de realizar en la armonía (en el canto, sin duda alguna) este "intensivo" matiz de refinamiento lineal- representan las múltiples variedades de modo de acento patético, lírico y emotivo que ofrecen inagotables perspectivas en el campo de la expresión y ellas constituyen todo el complejo mecanismo de afinidades, sucesiones, contrastes, acentos, flexiones y cadencias que han dado vida y carácter a la melodía, a través de los si-

glos hasta la fecha en que vivimos.La ley de las notas pedales y su aplicación estética,como base de toda interpretación armónica,es testimonio irrecusable de la verdad en que se apoya la clasificación indicada.La formación técnica del armonista debiera iniciarse en el conocimiento de aplicación práctica de los pedales,sencillos y dobles,como fondo tonal de la melodía,modificando sus notas en el sentido de las transmisiones modulativas que pudiera ofrecer ~~xxxxxxx~~ aquella en su desenvolvimiento.

De las relaciones armónicas establecidas entre la pedal de tónica y dominante y ciertos sonidos preponderantes de la melodía por el significado modal que ellos encierran y su coincidencia armónica con el fenómeno físico de la resonancia,brotó el acorde consonante natural,en sus dos aspectos Mayor y Menor, variedades modales debidas a las ~~xxxxxx~~ terceras,que deben ser consideradas folklóricamente hablando,con cierta independencia del elemento fórme e inalterable de la quinta fundamental.No aparece,pues,el acorde constituído en el órden en que habitualmente se explica,sonido fundamental tercera y quinta,sino sonido

fundamental 5a.tonal y 3a. elemento modal este expresivo y variable.De la substitución intensiva de las 3a.mayores y menores por la 2a o la 4a.de la fundamental, brotan nuevos acordes de más acentuada y penetrante expresión que se acomodan artísticamente a gran número de pasos melódicos de tipo popular-y aún diré que igualmente a copiosa serie de melodías gregorianas-acordes que deben considerarse como normalmente constituídos dentro de la armonía,sin acudir a la inadecuada fórmula de llamar apoyaturas a la 2a.o a la 4a. en substitución de la 3a cuando uno u otro de aquellos intervalos,o los dos empleados simultáneamente,carecen del acento característico que corresponde a la apoyatura.Se asimilan,naturalmente,al intervalo matriz que es la nota prima con la 5a y se incorporan al desenvolvimiento del período armónico sin la menor violencia,antes por el contrario,su intervención imprime al acorde un sentimiento gozoso y fondamente evocador.

Pero al llegar a este punto,preciso es abordar el exámen del hondo y palpitante tema de la "disonancia" y su concepto estético dentro del cammpo de la

armonía,y la necesidad imprescindible de combatir el prejuicio que entre buena parte de armonistas y compositores subsiste de considerarle hoy todavía,como elemento de perturbación,más o menos acentuada en el desenvolvimiento de la armonía,y,por estimarlo así,someterlo en su empleo a aquellas previsiones y cautelas que como reglamentación severa contenían los tratados de la armonía en el pasado siglo.Si en cualquier otro aspecto de la práctica armónica,rara vez van de acuerdo los tratadistas y los compositores,en este que al empleo de la disonancia se refiere,la contradicción colma la medida,y ello es más grave,porque en este aspecto,digámoslo sin reservas de ninguna especie, se encierra quizás el secreto de la armonización viva,cálida y apasionada que tanto contribuye a realzar la línea lírica del canto acentuando su sentido y su expresión.No es fácil,ciertamente,alcanzar seguridad y dominio en el empleo de elemento tan complejo y variado,como rebelde a toda sistematización y esto es muy lógico.La Disonancia es movimiento;es inquietud y actividad sonore que rompe el equilibrio reposado y la estabilidad contemplativa de las

puras consonancias de 8a y 5a, libertada por la fecunda actividad del ritmo de su pasiva continuidad sonora, rómpese en numerosa diversidad de combinaciones y formas que incorporan al intervalo tonal la 5a. justa, ley, fuerza y raiz de todos los fenómenos musicales y noble cimiento de toda la armonía, además de los intervalos modales anteriormente citados (acordes naturales mayor y menor y que son, en verdad, base de todos los sistemas) incorporan, repito, a su unidad de consonancia, los variados matices de la 2a. 4a. 6a. y 7a. diatónicas y, con propositos más osadamente intensivos, las modificaciones cromáticas de todas ellas, y enriquecida de tal manera la paleta armónica con tan peregrina variedad de matices y colores, difícilmente se hallará melodía que se resista a una interpretación armónica, ajustada musicalmente a su característica fisonomia modal y al valor expresivo de sus sonidos y de sus cadencias.

"La Historia de la música es la historia de la disonancia"; dice Halm en su breve pero interesante Tratado de armonía, cerrando con esa frase la exposición

de sus doctrinas. La estimo afortunada en su clara y concisa redacción como síntesis de los procesos y evoluciones de la música,y aún me atrevería yo, y dispensad lo que en mi afirmación parecer pueda vanidad sin fundamento,a ampliarla diciendo: La Historia de la música es la historia de la aspiración jamás lograda de traducir en formas sonoras los más íntimos afectos humanos por medio de la disonancia".Y si esto puede dar motivo a discusión en otros aspectos de la música,no creo que la permita al estudio de la evolución maravillosa de la música popular en las épocas que nos son conocidas de la historia del Arte.?Qué moviles,qué afanes,qué otros impulsos que no sean el de expresar libre y desinteresadamente,los más intimos sentimientos,alegrías y dolores,entusiasmos y depresiones del ánimo,pueden haber inspirado tantos bellos poemas como contiene,bajo formas tan breves como naturales,nuestro ríquísimo cancionero nacional??Y qué mejor modelo ofrecer al compositor al realizar su educación de armonista,etapa la más delicada de su educación musical por el especial subjetivismo en que se envuelve la armonía,que el de

la canción popular,para,sobre ella y sus innumerables variedades forjar el estilo,avivar la fantasía y encontrar tal vez el camino por el que un día logre destacarse su personalidad de artista,apoyada en las puras y permanentes calidades de las commovedoras melodías de la tierra,que con vigilante celo conviene conservar libres del contagio del exotismo,o de la frivolidad de los gustos,grave peligro para las artes en la época que atravesamos?

Precisa,pues,para defensa de nuestra lírica y en beneficio del porvenir y eficacia de la difusion de nuestra música desarrollar el meditado estudio de la armonización popular,sobre amplios principios derivados de la propia naturaleza rítmica y melódica. La elaboración de un Tratado o sistema de la armonía aplicada al canto popular español tomando como base la labor desarrollada por el Maestro Pedrell en su cancionero,y utilizando con amplitud de juicio las muchas y bellas realizaciones de los folkloristas actuales,continuadores de aquel maestro,es asunto que debe interesar a los músicos españo-

les especializados en tan nobles actividades y que yo me permito encomendar a las autoridades musicales consagradas a estos nobles empeños de la musicologia práctica, o sea con fines de inmediata influencia en los progresos de la música, que honran con su presencia las reuniones de este Congreso.

CONRADO DEL CAMPO

Quelques exemples de la parenté que montrent des timbres populaires aux XVIIe.et XVIIIe Siècles avec certaines de nos mélodies folkloriques.

Un nombre assez important de chansons recueillies au siècle dernier et au debout de celui-ci dans notre tradition orale populaire existait indiscutablement avec les mêmes formes à une époque assez ancienne de notre histoire.Une concordance des textes verbaux d'alors et des folkloriques,quasi littérale en plusieurs de leurs parties,l'a démontre maintes et maintes fois.Que l'origine de certaines mélodies de ces chansons puisse elle aussi et doive être regardée comme archi séculaire ne serait donc que rationnel.Il faudrait seulement en fournir les preuves.Or où les prendrait-on? Le plus souvent les mélodies folkloriques n'ont absolument aucun rapport avec leurs archétypes présumables.Les autres fois elles en diffèrent à un point tel que l'imprécission,ou l'insuffisance des analogies subsistantes ne nous laissent tout au plus à fabriquer qu'une petite certitude morale,je veux dire extrascientifique.Même losqu'on croit avoir deniché au spectateur impartial un exemple frappant,un de ces maintiens de la ligne mélodique visibles en plus d'un endroit,le doute lui restera permis,voire indiquè- notamment s'il s'agit d'une de ces XXXXXXXXXX »belles» chansons dont le romantisme intrinseque est rentré en faveur vers l'époque du genre troubadour,ou plus prés de notre temps.Au long des périodes d'oubli apparent qui séparent une insertion dans un chansonnier du XVIe.siécle et une publication folklorique,l'intervention n'est point exclue d'un lettré inconnu,plus ou moins frotté de musique,d'ou résulte telle canalisation souterraine convertissant une source ancienne en une moderne rivière dont les eaux lui soient chimiquement identi-

ques.En ce cas et d'autres il ~~n'est~~ n'est pas rare que les ponts suspendus,construits par le musicologue-folkloriste entre l'air ancien et le nouveau ne soient que passerelles fragiles,oú seuls les voyageurs sans bagages scientifiques sont admis a se risquer.Ainsi son désir de creuser et de résoudre le problème d'origines mélodiques trop lointaines et ses efforts,même aidés de notre sympathie,restent décevants.Le chercheur de filiations musicales a bien sujet d'accuser la nature des airs folkloriques.

Néanmoins ceux-ci se présentent parfois environnés de circonstances assez heureuses pour lui assurer la réussite s'il a l'esprit d'en profiter.1.- D'abord parmi nos chansons populaires de tradition orale il y en a dont la venue au monde coïncide presque avec celle des grands-mères de nos grands-mères,ce qui les fait relativement jeunettes.Elles semblent même être le plus grand nombre (1) à passer ainsi à peine 150 ou 200 ans Pareille proximité nous autorise parfois à une reconstitution presque exacte de leur état-civil: époque de naissance,premières amours,mariage ~~et~~ et remariages divers.(2)-2.-Ensuite,de toutes nos chansons y compris les plus antiques pas une peut-ëtre n'est restée fidéle à son premier air.Et à ne considérer que le gros de ce stock entier,les chansons à danser,dont la vie a éte le plus mouvementée,quantité d'entre elles ont convolé dix,vingt,cinquante fois.Elles ont changé d'air chaque fois que la mode a changé.Innombrables,il en subsistait pas mal encore à gambader en divers lieux folkloriques,pourvues tantôt d'un cavalier tantôt d'un

---

(1).-Cf.une brève statistique personnelle dans mes Recherches(etc.)(in 8-,1933,Paris E.Drez).

(2).-Cf.Ibid p.597 et suivantes "La dame au miroir d'argent".

autre lorsque passant par là nos bons antiquaires nous ont pris quelques épreuves de leurs jolies légéreteés.Quant a leurs puinées dont je parlais tout a l'heure,on trouve aussi á en confronter les recentes photos avec les portraits de leur prime jeunesse,les timbres du XVIIe et plus souvent du XVIII siècle.

Il a déjà été au reste procédé a quelques comparaisons de cette sorte(1).On à généralement reconnu alors qu'au jour aú on recueille une version folklòrique donnée,a l'instant où la notation en arrête à jamais les oscil.lations (comme l'épingle fige le papillon dont la palpitation d'ailes frémissantes s'immobilise soudain),la mélodie est l'aboutissement d'une longue série de transformations,elles mêmes consequences des échanges infinis de chanteuses a chanteurs et réciproquement,et de métamorphoses de bouches en oreilles et d'oreilles en mémoires et vice-versa.Hes quelques exemples-ci,pris trop au hasard d'un classement alphabétique entre plus de cent, et bien trop brièvement présentés,auraient donc en outre l'aspect d'une démonstration superflue, s'ils ne portaient souvent en eux témoignage d'une autre vérité un peu plus ignoré:chez nous tres souvent-et sans doute presque toujours-dans n'importe quelle version donnée d'une chanson folklorique,air et texte verbal ne sont pas simultanés,ne résultent pas d'une seule et unique naissance.D'une part tantôt le premier tantôt le second a préexisté.D'autre part quand,dans le version examiné,c'est le texte verbal et qu'il est largement anterieur à l'aparition á nos yeux de l'air en cause,c'est que la chanson a dejà eu une autre existence,qui peut nous être toute inconnue;ses paroles ont disposé d'un autre air,sinon de plusieurs.Enfin,et voici sans doute le fait capital, celui au moins sur quoi on ne saurait trop insister:le premier en date des airs d'une chanson folklorique a chez nous,en régle générale,précédé la naissance des paroles mêmes de la chanson.

---

(1).-J'en ai donné dans mes »Recherches» les éléments de plusieurs,dont une, fort copieuse,occupe les pages 470 a 545.

Aussi loin que nous puissions atteindre à quelque connaissance des conditions d'apparition de la chanson à destination populaire, depuis la fin du moyen âge, jusqu'à celle des temps moddernes où se termine la période d'eclosion, une chanson "rustique" ou "rurale", une chanson des rues ou des foires, qu'elle soi plus o moins apte à devenir folklorique, se chante "sur le chant de", "sur l'air de". C'est l'usage. Les cantiques et noëls le suivent également et l'avaient peut-être emprunté à la chanson populaire comme ils aimaient à faire de ses airs dont jusqu'a nos jours ils n'ont pas cessé de se servir de préférence. Même le titre "chanson nouvelle sur un air nouveau" ne doit pas nous en imposer. L'air nouveau n'est alors, a l'ordinaire, que celui d'un bal, d'un branle, d'une gaillarde, courante, contredanse (etc.) suivant l'époque, ou d'une chanson de musique, d'un air de cour, d'opera, de vaude-ville (etc); c'est encore et toujous un timbre. La chanson folklorique issue de la chanson populaire n'est donc d'abord "chanson nouvelle" que tout au plus par son texte verbal. Elle est pièce versifiée en vue d'un chant donné dont les inflexions et les rythmes ont précédé et influencé les siens. Les subdivitions périodiques conçues par spn auteur, qu'on le dénomme individu on collection hétéroclite d'individus-soit dit pour écarter l'equivoque de collectivité-n'ont jamais été dans la pensée simple ou multiple de cet auteur des stances ni des strophes, mais des couplets. Il nést pas en effet le poéte pur à qui tôt ou tard s'adjoint à l'occasion un compositeur. Il n'est pas non plus le poète-compositeur que sont dits avoir été beaucoup de troubadours et de trouvères; il est tout uniment le chansonnier, le faiseur de copplets sur un air connu. Et si nou écartons le cas, fréquent sans nul doute, où cet air etait deja folklòrique et soulignons qu'il était, dans toute hypothèse, au regard de notre chansonnier au moins un peu mobile, en voie d'alteration, s'ouvrant a sa carriere prochaine, à son devenir, nous pourrons conclure que l'invention ultérieure de la mélodie folklòrique, sa composition à

partir d'une mélodie antérieure est à ce moment à son point d'origine.Delà elle se poursuivra au milieu des pérégrinations de la chanson qui constituent sa tradition orale.

Il faut insister sur orale.Là parait bien être la clef du folklore musical et en tous cas la condition expresse d'une evolution folklorique.Partant du principe qui s'y inclut on se méfiera de l'influence des chansons d'une autre origine et alles aussi capables de longue durée.Les plus importantes sont les "chansons spirituelles"indiquées tout a l'heure,Cantiques et noëls.Leurs paroles,oeuvre de lettrés et demi-lettrés ou connus ou assez facilement déterminables,doivent leur préservation quasi parfaite à leur présence dans des recueils longtemps renouvelés.Leur faveur n'est point toujours spontanée;leur valeur n'est guère intrinséque et souvent ne doit rien à l'art.Leur chant est assujetti à une sorte de tradition surveillée, essentiellement conservatrice et qui utilise la notation musicale.Quand il a eu son point de départ dans certains de nos airs populaires il a donc pu, par une sorte de choc en retour,faire obstacle à leur libre transformation folklorique.

Il a pu également atteindre parfois dans une large mesure le but avoué,cent fois proclamé dans les préfaces des recueils modernes par leurs editeurs:detruire,eliminer des chansons profanes trop populaires qu'on dépouillait d'abord de leurs airs,de leur forme générale et même de leur incipit-verbal et de leurs tours principaux.En outre les objurgations et prohibitions de l'autorité ecclésiastique,la crainte ou le scrupule relligieux des chanteurs n'etaient pas des auxiliaires sans efficacité.Parcontre la concordance d'airs,dont les uns étaient deja en voie de transformation assez avancée,a du parfois échapper et aux pasteurs,et aux brebis,Quoi qu'il en soit il arrive qu'un air populaire emprunté par des chansons spirituelles longtemps maintenues au repertoire relligieux ait fini par disparaître,presque entiérement du répertoire folklorique ou,ce qui revient au même,que com-

plétement transformé il y soit devenu méconnaisable.

C'est pourqupi j'ai écarté de notre présente confrontation, comme n'illustrant en definitive que celle petite observation sur les "rapports" des noëls et cantiques avec la tradition, un timbre classé á mon catalogue alphabetique sous le titre: "Au jardin de mon père" et qu'on trouve aussi fréquemment désigné par " Et gai, gai, gai mon officier" et "Les garçons de Suresnes".(1)

Apres ces quelques explications et précautions nécessaires voici mis en paralléle sept timbres, ou un peu plus, usités aux XVII, XVIIIe. siècles et des (2) mélodies en correspondance avec eux que des noteurs, presumés avoir été, ainsi que leurs prédécesseurs, généralement aptes et de bonne foi, ont recueillies au cours des XIX-XX siècles de la tradition orale populaire. Entre les notations des XVIIe., XVIII siécles appariées, le cas écheant, au ton de l'ainée de toutes et donc chef défile, j'avais tout d'abord jugé devoir établir un rang d'ancienneté strict. Seulement, à la belle apparence de verité qu'offrent des dates résultants de la documentation il ne faut pas se fier ingénûment. Nos possibilités d'erreur sont multiples. Par exemple: la faute, la coquille, étant préalablement écartées, une version présente des différences assez sensibles avec celles que nous connaisons. Donc il n'y a pas eu transcription pure. Arrangement, alors, infidelité? Peut-être, probablement même, mais aussi avec une allure deja quelque peu folklori

---

(1).-Pour qui s'y intéressait néanmoins voici quelques élements d'information: La plus ancienne notation que j'ai relevée jusqu'ici appartient à une chanson spirituelle hollandaise extraite par Van Duyse (Het oude nederlandsche lied, 4, 1907, Anvers, T III p.2173) d'un recueil de 1609 où elle a pour timbre "Die nachtegael int wilde". Il comporte trois périodes de deux phrases chacune, la prémiere phrase bissée constituant la 1ere. periode et la 3e. phrase servint aussi de but a la derniére période. La mésure, binaire, est indiquée indifféremment par 6,2,C,2/4 et 6/8. Chez nous Dandrieux (Bibl. Nat. Vin. 7,1839) le donne, p.52 dans son caractére principal et définitif qui est d'opposer au mouvement de la prèmiere phrase celui de la 3e. Ici la dernière phrase, qui n'est presque jamais la même dans toutes les versions anciennes, et aussi différentes de forme. Pour la reste de la ligne mélodique la Chansonnier français en

que.Visiblement des notations n'ont pas été faites sur une autre qu'on avait sous les yeux et sont conformes a l'honnête memoire du notéur et de son confident.Elles constituent des versions traditionelles,c'est a dire anterieures(et dans une mesure inconnaisable) a la date indiquant leur apparition.D'ou l'ordre chronologique rigoreux n'est qu'un leurre.Aussi l'ai-je souvent modifiée pour des raisons d'affinité entre certaines versions.

La suscription est l'enoncé du timbre tel qu'il figure au classement de mes fiches par ordre alphabétique,suivent quelques autres dénominations auxquelles se sont referées aussi au XVIIIe.siécle des chansonniers,des auteurs de couplets de théatre,de chansons spirituelles etc.En tête,le groupe des principales notations anciennes,puis celui des folkloriques;enfin les notations modernes de noëls et cantiques si elles ont quelque interet.La necessité de fai-

---

1762(in 12,T.XIV air 53)confirme Dandrieu,de même que Favart l'avait fait en 1740(La servante justifiée,scene XV,air 11) tout en adjoignant a l'air quelques facilles ritournelles Léclusse (Desserts de petits soupers agréables etc.8,1755 p. 33) équivaut a Favart.Piis(Les voyages de Rosine,1783, air 80)commence le timbre par le réfrain et de meme font les airs équivalents de:Diners du Vaudeville(in 16,3er.Diner,frimaire en V.Novembre-Desembre 1796, air 4),Dieu la foy(Le Moulin de Sans-Souci an VI,1798,p.48).Despreaux (Mes passe temps,in 8,1806 T.I n.55),La clef du caveau(1811,n.167). Béranger(n.168 de l'édition in 8 de 1860 de Perrotin).

Mais bien que le timbre primitif ressortisse à la vieille chanson populaire traditionelle »Au jardin de mon pére un oranger y a»(cf.Doncieux,p.259) je ne l'ai point reconnu dans aucune de nostrés nombreuses notations folkloriques. Et je ne l'ai trouvé s'affermant de façon nette dans la chanson de »La chèvre du Parlement»attestée dès 1701,qu'a deux versions fournies par Millien (8,1906-10,T.III p.8 et 6 la version I) etant calquée sur le type,la version D) s'en eloignant rapidement.

Or il est attesté plusieurs Noëls dont l'un »Chantons de voix hautaine»déjà donné par Dandrieu,le comporte dans les publications de colportage des Oudot et des Garnier.Il a été noté,dans sa ligne ancienne,conservée et xonsolidée par divers recueils modernes dont Legeay(Noëls anciens,2 v. in fo., 1875-76,II p. 8),Janel(Noëls anciens,in 16,1882,p.59),Grosjean (airs des Noëls lorrains,etc 8 oblong,1886,St.Dié p. 38).

(2).-»Des»,non pas »les».D'autres peuvent(et doivent)exister.Celles que je produis ne résultent d'aucune recherche générale ni spéciale.Au cours du dépouillement des recueils folkloriques en vue du classement de leurs textes à mon catalogue sur fiches,ce qui etait l'objet essentiel de mon attention,elles ont été accidentellement indiquées.

re court étamt primordiale je me borne aux indications indispensables a l'intelligence des exemples proposés et au contrôle de leurs élements.A cet égard je signale en m'en excusant que certaines notations n'ont pu être collationées sur leurs originaux à l'occasion du present tarvail.Ne figurant pas dans les ouvrages se trouvant à ma disposition elles ont été reproduites d'apres mes fiches où elles ont été notées jadis rapidament dans les grandes bibliotheques parisiennes dont je donne chaque fois la cote dans les indications bibliographiques.

Pour la lecture de la musique les phrases mélodiques,séparées en haut par des virgules,y portent aussi des lettres majusqules qui lés désignent.Ces majuscules placées au dessus de la premiére portée valent en principe pour toutes les rangées inferieures.L'indice 1 (A1,B1)indique la reprise d'une phrase eloignée,l'indice r la répétition de la précedente.Aux notations anciennes les passages conformes à la version de tête sont écrits en notes très amincies,les différents en grosseur ordinaire.Aux notations folkloriques ~~les passages conformes à la version de tête sont écrits~~ du ler.exemple(seulement)le procédée est exactement inversé.Il vise a procurer une vue rapide des ressemblances et des différences et à faciliter des impressions d'ensemble.Evidemment trop frustre,contraignant à la subjectivité,ne permettant pas de nuances désirables il n'a de valeur que picturalle ou pédagogique.

Les réferences signalent les ressemblances d'une version folklorique à une ancienne consistent en l'indication du numéro de cette dernière dans une parenthése au bas de la majuscule:B(5)

ler timbre:»C'est le curé de Maule».

Dans son allure de vieil air de danse il fait l'effet d'être fort ancien. François Colletet dans l'édition de ses Noëls de 1675(Bibl.Opéra 44 E)en donne un(p.151)»sur l'air renouvellé du curé de Môle».La prémiere en date

des notations relevées ici ne comprend que deux périodes A-B,C-E,chacune de deux phrases dont l'une,C,est répétée.Cette structure a persisté dans la danse du Sud-Ouest(Yan Petit) aux trois notations folkloriques de début.Mais dès 1724 la chanson à danser de la version 9 fait apparaitre une phrase intercalaire qui dans la version(2) de 1739 fait figure de supplement.L'air est donc alors de trois périodes,dont la médiane ne comprend qu'une phrase bissée.C'est la forme la plus fréquente à totes les notations.Elle tend généralement au genre rondeau,et la dernière perióde n'est plus des lors que la réprise de la prémiere(versions anciennes 3 a 8).-Une version analogue a celles de Soleville et de Lambert est dans les Mémoires d'un enfant de Mme.Michelet(in.12,1867 p.99).-Une version de Yan Petit,à notation assez défectueuse figure à la Bibl.nat.au Ms.fr. 3339 des Poèsies populaires de la France(fo.313).Aux versions Coussemaker,Lootens et Feys consulter les indications bibliographiques de ces auteurs;les compléter par les versions ou références données par van Duyse(ouvr.cité)II,p.1382 et suivantes.-Pour autant que je ne me trompe pas grossièrement en tentant non point de lire, mais de deviner,le suedois,Bergreen(Svenska folk-sanger,8 obl.)p.195 donne sa mélodie comme appartenant en 1624 à l'oeuvre d'un compositeur suedois.

2e.timbre:"Bonsoir la compagnie".

Au contact de notre folklore souvent des timbres rugueux ou communs s'eduquent,se musicalisent,s'assouplisent doucement pour devenir quelque très gracieuse mélodie oú se lisent portant des traits de la phisonomie paternelle(1).Par contre il en est de figés sous cette structure endurcie qui est la marque de races imdomptables.On les voit fort bien revenir d'assez longs voyages folkloriques ayant gardé leurs traits qui se sont encore accusés par endroit.En général,sous l'attaque folklorique ils n'ont pas plié;ils s'y sont rompu quelques membres,y ont bossué leur cuirasse.Mais vaincus,ils ont été mis en piéces;ils se sont écroulés et leur

(1) Un exemple charmant en figure aux "Recherches" p. 616- 618

progéniture qui a gardé leur nom a perdu tout la reste et jusqu'a leur souvenir.

"Bonsoir la compagnie" parait être un de ces braves.Ses notations anciennes par rapport a la prèmiere en date ne témoignent que de changements infimes,si bien que j'ai omis la plupart des versions notamment les manuscrites.Celles-ci conservent toute la tonalité majeure sauf une(Ms.Opéra 199 D Tome I p.80) par erreur peut-être,puisque un de mes manuscrits(provenant de la bibliothèque du duc,plus tard Marechal,de Richelieu)paraissant antérieur a 1730 et contenant la même suite de chansons donne l'air en majeur.- A quoi attribuer cette tendance a persévérer dans l'être,mode y compris? A une existence antérieure inconnue qui aurait procuré une structure simple et définitive? Le timbre a servi sous une foule de couplets,et nombre de chansons religieuses ou profanes.L'une,les Menteries est attestée en 1594(1) 1627(2),1679(3).Mais a ces dates notre timbre n'apparait point.Au contraire le refrain de 1679 se rapporte à une autre mélodie du folklore français.Et je n'ai point rencontré notre timbre avant 1719.Il apparait vers ce moment habillé en une de ces contredanses dont la vogue començait alors(4).Si par hasard il existait auparavant sous une autre forme,celle de"La Boulangére" ne peut être antérieure au début du XVIIIe.siècle et c'est avec celle-ci qu'il devient a la mode.Je n'ai vu le cantique"Voici la venue de Noël" sur l'air de la "Boulangère" que dans "la grande et grosse Bible"(etc)(II pag.100)edité en 1713 a Melun chez Ménissel(Arsenal 7992 B4). Et le timbre"Bonsoir la compagnie" n'est substitué au vieux Joconde des éditions des Chansons de M.de Coulange de 1694(p.138),1698 et 1700(IIp.70)

---

(1) Revue de philosophie, et prov.IV,1890 p.215
(2).-Droux,La Chanson lyonnaise(8,1907,Lyon)p.10
(3).-Opéra de Frontignan(8,1873 Montpellier)p.45
(4).-"La Boulangere" dans les Contredanses données au 2e.volume des Rondes en 1724,de même que dans le Recueil de Contredances"(etc) qu'on trouvait vers 1735 chez M.Chedeville l'aine,Mme.Boivin et le Sieurs Le Clerc(version 3).

qu'a celle de 1754(p. 192,260 etc.)

Dans les notations folkloriques je n'ai mis en grosses nottes que les innovations qu'elles apportent sur les notations anciennes.Ces innovations ne sont saillantes qu'avec les 4 versions des Menteries également dignes de remarque.La première(version 9)témoigne d'une metamorphose en hypophrigien que notre timbre en majeur s'est offerte dans le petit pays de Béarn(Auriac) où une villageoise,marchande foraine nous la chantait en 1913.Cette mutation du moderne en antiquaille n'est pas rare dans notre folklore musical.Dieu sait combien d'auteurs serieux s'y son pipés,faisant remonter ce vieux-neuf pour le moins au Moyen âge tandis que d'autres ne craignaient pas d'évoquer alors les temps mythologiques des Aryens.-La suivante présente apres la 9e. barre de mesure une rallonge que je extrais et note àpart pour la clarté. Cette version à été saisie par Rossat au moment où le type bosselé,défiguré, bras et jambes cassés s'y effondrait.-De même la version Millien se sépare de sa famille après la 6e.barre et essaie en s'etirant de former une sorte de rondeau.-Le dernier air montre surtout sa grande perplexité quant au ton qu'il lui conviendrait d'assurer en se transformant,tel l'Irus de Musset.S'installant d'emblée en ré majeur il ne peut pas s'empêcher de retourner sur son sol majeur.-Pour ce qui est du Noël l'air en a été noté de tradition orale dans les »Vieux Noëls»(etc)(3 vol.en 12,1876,Nantes,Libaros,air 12 p.9 des airs au T.III).Le noteur a choisi entre les variantes des airs de noëls recueillis,ce qui lui en a »Paru preférable et moins irregulier»(cf le verso de la page finale,précédant la table)mais ce qui me semble enlever à son oeuvre beaucoup d'interêt folklorique.

3e.timbre.-»Ce sont les garçons du quartier».

Avec la chanson dont il est l'incipit il manifeste son existance vers la fin du premier quart du XVIIIe.siècle.Mais l'air à une allure populaire si franche qu'on se demande si son apparition ne serait pas une reviviscence,

~~Je ne le trouve pourtant~~

Je ne le trouve pourtant pour la premiére fois indiqué que dans une piéce de la Foire representé en 1723 et publiée en 1737.Vient ensuite une parodie du Noveau Théatre Italien jouée en 1727 editée en 1738 oú il s'appelle:"Sont les garçons du port au bled".Le texte de la chanson est dans un recueil factice de chansons des rues coté 8761 Bl a l'Arsenal et 31.757 à la Bibl.de la ville de Paris(p.61);le permis d'imprimer est daté du 8 septembre 1729.Le timbre a été tres employé par le thèatre à vaudevilles et il a servi à divers chansons dont une,de Vadé,"Stila qu'a pincé Berg op zoom"figure dans plusieurs recueils ds l'époque..

Les quatre notations anciennes suffissent a montrer comment l'air d'une chanson des rues,dès qu'il a un peu roulé,prend une allure libre,dont la fantaisie et le brio ne sauraient plus le satisfaire d'une version unique.Quant aux notations modernes je continue a les transcrire en suivant le principe adopté avec le timbre précédent:en amincir seulement les notes qu'elles emploient à la même place que l'une ou l'autre de versions anciennes.

Je commence par la chanson du timbre,devenue folklorique.Particularité curieuse:une de ses variantes s'est fixée dans le pays de Montbéliard et les régions avoisinantes en y prénant un caractére de chanson locale.L'adaptation aura eu lieu en 1740 d'apres Contejean(Glossaire etc.p.230 et suivantes,en note)qui donne egalement quelques hypothèses,amusantes en ce qu'elles sont aussi bien déduites que fausses,sur l'époque de naissance de la chanson-mére.-

Comme jusqu'a la version berrichonne de Barbillat tous les airs publiées étaient originaires de l'Est,je donne deux versions béarnaises.Pour être complet il faudrait se servir au moins encore de Ritz(Hte Savoie,1916,p.112),Tiersot(Alpes p.394),(Weckerlin(Alsace II p.226-28),Viénot(Montbéliard p.81). Vieux airs(de la societé jurassienne d'émulation I p.53),Revue des Trad.pop. 1 1891 p.477),Archives suisses(1901,p.100),Wallonia(1898 p.20).Mais deja les cinq notations données montrent les chansons s'enjolivant et devenant fort

gracieuse.

Entre le timbre et les chansons suivantes la parenté est bien moins marquée.La derivation n'y serait elle qu'indirecte?Tiendrait-elle plutöt de la contaminatiog?Les textes verbaux des 4 chansons ont une formule rytmique identique et entre quelques versions de chansons différentes il y a,surtout aux débouts,mélange de couplets.

Pour chacune de ces derniéres je ne cite qu'une mélodie.La 1ere.est en mineur et notre air gai et pimpant devient chez d'Indy lent et grave et s'empreint d'un caractere douloureux.Un air idéntique(en C et 3/4)dans Tiersot(Alpes p.129)Une seconde version dans Millien I p.724,B)Partout la ligne du type est à peine réconnaissable.

Dans »La commission oubliée"elle s'efface davantage encore.Peu d'airs de cette chanson ont eté publiées(Cf.Les Chansons de France,n.22p.253 de la Rev. des Trad.pop.1888 p.77).

Je ne cite que la derniére période de la chanson finale;la premiere est entiérement differente du type.

4e,Timbre

»L'Allure«

»J'ai fait jouer un bal,mon cousin"

Ces comentaires,tendant à impliquer la dépense,par delà les limites convenables,d'un temps plus à d'autres qu'a moi,je les réduis de plus en plus et abrège jusqu'aux exemples qui restent au peu près seuls à parler.

L'Allure apparait en contredanse vers 1735 et dans un vaudeville attesté vers 1736.Mais en même temps(sinon avant)c'est une chanson populaire(depuis folklorique)la Flamande,contenue dans le recueil de l'Arsenal ou de la Ville de Paris cité au précedent timbre(p.104-105 de la 2e.partie double permis d'imprimer est de 1732)et figurant avec son air dans le ms. de Castries de la Mazarine(XX 3974 p.150 du texte et 68 des airs).Dans un ms. de l'Arsénal donné comme

donné comme s'étendant de 1719 a 1732(Ms 2931 fo.194 v) l'air est également noté.Employé au théatre par les vaudevillistes(Carolet,Nau,Lanjon,Radet,Dieulafoy,Piis,Deschamps,etc) il sert aussi à des chansonniers comme à des auteurs de cantiques et noëls/Parmi ces derniers,Hélion(Nouveaux cantiques etc in 12,Avignon),Pourvoyeur(Nouveaux Noëls,in 12,Troyes,Garnier,perm.de 1737) p.39,et Peyrol menuissier d'Avignon(Gesus de bon matin).

Les 5 notations anciennes placées sous l'air Chédeville le repètent sauf les différences(ou plutôt les nuances) indiquées.

Peu d'années sans doute ont passé quand ce timbre,en mineur,a cedé une bonne partie de son efficence(son potentiel)au timbre,en majeur?"J'ai fait jouer un bal",de même formule rytmique.Il lui abandonne à peu près exclusivement l'air de la Flamande.Tous deux d'ailleurs s'enlacent,s'unissent pour procreer d'autres airs folkloriques,et par exemple certains des airs les plus délicieux de la Fille à la noizille(aux noissettes).Ces airs ressemblent davantage tantôt a l'un,tantôt a l'autre et même qualquefois attestent le passage d'un tiers.

5e.timbre "Et ran tan plan tire lire".

Le cabaret du Mouton Blanc oú Racine aurait composé les Plaideurs est-il aussi celui dont l'enseigne "Au petit Mouton Blanc" a l'honneur de commencer la premiere chanson citée? En tout cas la mélodie que donnent les deux manuscrits,dont l'un est anterieur a 1730 cités pou "Bonsoir la compagnie",est liée a une forme elémentaire de ~~xxxxxxxxx~~ "Ran tan plan tire lire".En outre les paroles en sont reprises en partie pour une chanson chantée au XVIIIé siécle sur ce timbre et qui a pris la plupart de ses autres couplets a une autre(la Belle endormie) figurant deja dans les Brunettes de Ballard(I p.265) et devenue folklorique également.Le texte d'une troisieme chanson folklorique, la Cheville,artificieuse polissonnerie,est encore apparentée"au petit Mouton blanc".

La forme definitive de notre timbre, employé par nombre de chansonniers et de vaudevillistes(Favart, Vadé, Laujon, Guetant, Piis, Guichard, Theaulon, Leclerc, etc.)comporte deux types très voisins dont l'un se montre vers 1751 dans un Conte de Crébillon fils et l'autre en 1761 dans les Plaisirs de la societé. Un de mes manuscrits de l'époque prérévolutionnaire(Musique vocale, version 6)présente quelques signes de l'evolution prochaine. Celle-ci s'est poursuivie souvent, semble-t-il, jusqu'a la disparition totale. D'autres fois elle est dissolution ne laissant subsister que la trace, l'ombre de l'air original, telle la ligne grise d'une cigarette qui s'est consumée toute seule sur le cendrier(version 18). Mais aussi de temps à autre elle s'est continuée avec un grand bonheur et même s'achève parfois avec une grace charmante(version 12)

6e. timbre. "Ah il n'est point de fête"

Je ne puis le faire remonter plus haut que la ronde-vaudeville qui clôt l'"Annette et Lubin" de Favart, à qui appartient le timbre. Quant a l'air il est permis de penser que Favart, à son ordinaire, a bien pu ne le faire qu'en rhabillant un air, à déterminer, choisi dans le répertoire populaire. Serait-ce l'air de cette chanson du duc de Savoie que Le Duc dit avoir extraite d'un manuscrit de 1715? Mais il ne donne aucune preuve et ne dit point si ce manuscrit comportait les airs notés. En outre sa notation elle-même(le refrain à part) est en général voisine de celle de Favart jusqu'a la identité(version 2).-Cet air d'Annette et Lubin a bénéficié de très grand succès de la pièce. Il a été aussitôt emprunté par des chansonniers et des vaudevillistes(Taconet, Piis et Barré). Il accompagne des versions de deux chansons folkloriques, l'une peut-être plus ancienne(le Roi de Sardaigne ou le Duc de Savoie), l'autre certainement(la Femme qui fait de son mari un martyr); celle-ci est deja dans les Rondes I, p.142(1724) et dans le Ms de Castries de la Mazarine 3976 p. 418(17.39). Enfin une de ses phrases forme

le noyau d'une danse locale,le saut basque "Peyroutou".La mélodie folklorique du rond d'Estavayer,en mineur,offre une si grande simplification de l'air qu'on hésite a la croire postérieure au timbre.A ce degrè de simplification on en trouverait les motifs dans mainte autre chanson folklorique.Par contre le rhitme de l'air de la Gruyère,également en mineur,parait bien désigner celle mélodie,elle-même proche parente de celle d'Estavayer,comme une déformation pure et simple de l'air Favart ou Dumersan.

7e timbre:"Coucou"

Une chanson populaire d'emouvante grandeur a dit,avant Tennyson,Maupassant ou Charles-Louis Philippe,le retour du soldat ou marin dont la femme qui le croyait mort s'est remariée.La meilleure mélodie,a la hauteur du texte,á été publiée par Jérôme Bujeaud.Sa beauté simple est si pure que certains ont douté.Même cette méfiance a prolongé son ombre sur l'oeuvre entiére de ce bon collecteur qui l'emporte peut-être sur toutes les autres de chez nous en valeur artistique tant est si riche sa moisson musicale.Ayant moi-même,deux générations ou plus aprés son passage,passé a mon tour dans le champ folklorique poitevin,j'ai pu maintes fois reconnaître un bon aloi a son honnêteté.Mais c'est ailleurs que je crois avoir trouvé une preuve de l'erreur commise au préjudice de Bujeaud par ceux qui ont suspecté l'authenticité folklorique de l'air du "Pauvre marin":La ligne en était fixée en 1797 dans la prémiere notation encore fruste du timbre Coucou,et la mélodie de la Clé du Caveau au rhytme rectifié est dejà presque la folklorique.L'existence du timbre est attestée en 1792 par par plusieurs chansons dont une de Ladré l'auteur de la Carmagnole.De nombreuses variantes s'en trouvent dans nos versions folkloriques du Retour du mari soldat(Doncieux,p.~~227~~ 407).J'en ai recueilli moi-même 6 inédites.Le chanson se trouve aussi en Italie,aux Pays Bas,en Allemagne. L'air de Willems(p.281) et un autre trés voisin,dans van Duyse(I p.750)gar-

dent encore ferme la ligne mélodique.Par contre la mélodie s'affadit dans Erk et Böhne,Deutscher Lieder hort(I p.585).-La mise en parallele des 2 notations anciennes et de celle de Bujeaud paraissent suffire à clore cette petite série d'exemplea.

J'espére ques ces 7 confrontatiogs,qu'on multiplierait,aisément aideront à voir comment nos mélodies populaires se son formées,pour la plupart en dehors de la musique savante.La seule influence un peu lettrée qui se soit exercée sur elles,en général par les cantiques et noëls est peu importante pour tant d'airs répandus à peu pres exclusivement parmi un peuple qui ne savait pas lire la musique ni même lire du tout.Sans doute la formation dans les autres pays des mélodies populaires n'a-t-elle été guère différente puis qu'elles ressemblent aux nôtres comme des soeurs.Non pas néanmoins,malgré quelques européennes exceptions,comme des jumelles.Elles ont dans leurs pays propres une originalité nationale qui,sur un fonds commun d'humanité rustique imprègne leurs phisiononmies,marque leeurs inflexions et leurs tours.Toutes ou presque se plaisent à se signaler d'abord par cet accent qui est le leur, le plus régional,le plus cantonal même,celui du crû,et chacune,~~xxxxxxxxxxxxxx~~chansons d'Europe,n'éleve sa voix a élle que pour quelque universelle harmonie Ainsi dans ce pacifique concours musical à coté d'une musique plus haute,les franches mélodies folkloriques ont une telle vérité d'allure jointe a un tel goût de simplicité que chaque peuple les entend toutes et que l'auditeur savant lui-même ne saurait se retenir de vibrer,ému par leurs voix particulières et sensible a l'accent profond de communauté générale où elles se fondent. c'est pourtant ~~dans~~ dans des communautés speciales que elles se sont ouvrées d'après un modéle préexistant.Mais depuis l'art classique et même depuis toujours que de traductions ou transpositions plus belles que l'original! Aussi

nombre de nos petites mélodies extraites du grand trésor de la musique ingénue sont-elles aptes a figurer a leur tour comme d'authentiques innovations d'art, a donner cette impression de la composition individuelle qui, placée ici hors de toute personnalité singulière, n'est pas moins pareille à ce qu'on aime encore à nommer création.

ETNOFONIA E CIVITTÀ MEDITERRANEA

(Le basi della storia della musica)

Gli illustri e benevoli colleghi che mi anno fatto l'onore de chiamarmi a queste importante congresso, mi anno pero mese nella difficilissima condizione de non tradire la fiducia da essi posta in me e, pese ancor piú grave per le mie deboli spalle, di tenere alto, con la rinnovata fede nei destini della Patria in noi accesa dal nostro Duce, supreme animatore, il buon nome che l'Italia s'e guadagnata anche nel campo della musicologia.

Per l'una regione e per l'altra riserbato a queste terze congresse della Societá Internazionale di Musicologia una primizia ch'io e reputate di qualche importanza. Primizia, in quanto ció che oggi e l'onore di esporre, sia pura in sucinta forma, e il nucleo, la parte forse piú interessante di un ampio studio che vedra la luce tra non molto e deve trattare "delle origini della musica, della sua preistoria e paleoetnofonia e della sua sopravvivenza nella tradizione". Che tale primizia valesse e meno di essere qui portata se degna sia della gloriosa tradizione della musicologia italiana, giudicheranno i miei illustri colleghi. Io deve sole avvertire che per ovvie ragione di spazio e di tempo, e dovute limitare le citazioni bibliografiche al minimo indispensabili ed escludere completamente fotografie, disegni di forme craniche, di strumenti e di altre compresi gli esempi musicali. Ma i dotti cui questa comunicazioni e destinata sapranno di certe facilmente supplire a tali lacune anche là deve il mio discorse sara costrette a qualche incursioni nei campi d'altre scienze quali l'antropologia, la glottologia, la etnologia e l'archeologia. Scienze affini, del reste, strettamente legate a filo doppio e delle quali nessuna pue essera intesa senza una buena conoscenza delle altre.

x

x x

Finora, almeno ch'io sappia, l'origine della musica e stato studiata dal lato diró cosi psicologico, da quali bisogni cioé e moventi sentimentali sensoriali e anche utilitari umani e animali e sorta nei suoi diversi aspetti e forme in quei tali momenti. In questo senso se ne occuparono Erasmo Darwin nel suo studio Dell'istinto, il suo grande nipote Carlo ne L'origine dell'uomo e la scelta in rapporto al sesso apparso nel 1871 e ne L'espressione dell'emozione nell'uomo e negli animali, un anno dopo; lo Spencer in Essays Scientific, Political and ~~xxxxxxxxxx~~ Speculative 1858, The origine and ~~Xxxxx~~ Function of Music; Giuseppe Segi in Dolore e piacere e ne L'origine dei fenomeni psichici nei quale sostiene la teoria della Spencer; e altri minori. Ma delle origini della musica nel senso geografico e piú precisamente di geografia antrophologica, ben poco finora e piú studi particolari su i diversi sistemi musicali, come ad esempio quelli dello Stumpf e dell'Ellis su le scale siamesi e del Land su quelle giavanesi; che ragionamenti comprensive e comunque tendenti a une conclusione generale.

A me il problema delle origini della musica nel senso antropogeografice non poteva mancare di presentarsi e si e presentato come logica consecuenza, come naturalle ~~xxxxxxx~~ corollario ai mei precedenti scritti: Unitá ~~xx~~ di essenza e di formi nella musica primitiva, Contributo alle ricerche sulla genesi della musica e ai molti studi di etnofonia comparata con i quali da trent'anni a questa parte abbiamo cercato di dare ordine, consistenza scientifica e serieta alle ricerche su la musica pastorale per molto, troppo tempo trascurata anche da colore che si dilettavano a raccogliere ~~quelle ma~~ testi poetici dialettali, o al piú presa con degnazione quale materia da cucirci raccolte di "canzonette" buone per trastullare il volgo e la signorina "crisi".

~~Ma il pre~~

Ma il problema ingrandisce e si allarga non appena lo si esamini con occhio attento e ci si para innanzi il fondamentale:monogénesi e poligénesi?

x

X X

E questione che a sempre,in tutti i tempi,occupato ed appassionato i piú potenti intelletti,le menti piú acutamente speculative,tenendo peró presente piú specialmente,se non unicamente,l'uomo.

Creazioni successive;unitá di ~~cenzioni~~ creazione? Cuvier e Blainville furono,ai loro tempi,i paladini di queste due teorie e il Flourens ne trattó, assieme ad altri inerenti problemi,nel corso delle sue magnifiche lezione tenute al Museo di Storia Naturale di Parigi nel 1854 sotto il genérico titolo De l'entologie naturelle,ou Etude des êtres.Cosi pure l'alto intelletto di Edgardo Quinet,nella sua importante opera su La Création,cha la maggior parte dei pseudo musicologi allegramente ignora benché vi siano studiati alcuni problemi strettamente connessi alla filosofia e alla stetica della musica,si ferma innanzi alla Unité ou pluralité des origines de l'espéce humaine dicendo: »Unité,pluralité des origines humaines.Chacune d'elles a ses raisons ses defenseurs,ses necessités pparentes.Le première a pour l'habitude reçue; la seconde,les sentiments de touts les peuples anciens qui se disaient nés de la terre qu'ils habitaient». Il Gfroerer nella Histoire primitive du genre humain sostiene la tesi da molti abbracciata,ed alla quala parve anche a me per un momento dover aderire,della monogenesi.Lo stesso Darwin, con l'unitá della specie pare stare par la monogenesia;e cosi,per altro verso,il Quatrefages.

Anche il nostro compianto amico Alfredo Trombetti,l'eminente glottologo universalmente noto per le poderose opere sul linguaggio umano,in Unitá d'origine

d'origine del linguaggio e in Sullo state presente della glottologia genealo-GICA prepende per la tesi del monogenismo.

Volendo ora studiare il problema della monogenesi e poligenesi della musica,per conto nostro,dovremo risalire alli fonti stesse della vita perché monogenesi e poligenesi delle specie animali potrebbe essere preba concomitante e anché decisiva allo scopo prefissoci.Ma cio riservando al promesso volume qui ci contenteremo di esaminare fugacemente il problema della nascita della specie umana come problema strettamente connesso alli arigini della musica.Infatti,essendo il canto estrinsecazioné primordiale del sentire,monogenesi umana verrebbe dire monogenesi della musica,e viceversa.

Procediamo con ordine.

x

X x

Il Klaatsch ammette un solo centro antropogenico,posto nel sud dell'Asia e il Trombetti,in base ai raggruppamentá linguistici da lui operati,e che ~~fanno~~ farebbero crollare tutti i gruppi creati dal Müller nel 1876 a base della glottologie genealogica ultra poligenetica,di poco sposta il punto della presunta culla dell'umanitá.

Il Trombetti dice: "La questione piú importante connessa con la glottologia e senza dubbio quella che riguarda l'origine unica e non unica dell'uomo. Delle quattro combinazioni che,astrettamente parlando,si possono fare: 1.-monogenesi dell'uomo e ~~monogenesi~~ del linguaggio;2.-poligenesi dell'uomo e monogenesi del linguaggio;3.-monogenesi dell'uomo e poligenesi del linguaggio; 4.-poligenesi dell'uomo e del linguaggio;dimostrata l'unitá d'origine del linguaggio la terza e la quarta sono eliminate e restano solo le altre due:1.-monogenesi dell'uomo e del linguaggio;2.-poligenesi dell'uomo e monogesi del ~~lingua~~ linguaggio.

Per mantenere la seconda

Per mantenrere la seconda ipotesi farebbe d´uopo supporre il lenguaggio sorto da una specie d´uomini e tramesso poi agli altri uomini già fornite di un ~~lenguaggio~~ linguaggio propio(perché l´uomo alalo e una contraddizione in termini).L´ipotesi e cosa inverosimile che,per quel ch´io sappia,non e state finora sostenu ta da nessuno mentre ciascuna delle altre ha avuto sostenitori di grande valore.

Il Trombetti afferma in fini a pagina 56 ~~che~~ che "la glottologie conchiude con l´unitá originaria delle lingue e,per conseguenza,con l´unitá originaria della razza umane".

Ma secondo il nostro ~~debole~~ debole giudizio,che pero i pure quello di altri valentíssimi studiosi,cio che appunto non e esaurientemente provato e la monogenesi del linguaggio..

Alla fin delle fini,che cosa e che rimane indicutibilmente provato dai minuziosissimi ed eruditissimi studi comparatívi dell´ilustre glottologo?Queste: che tutte la lingue,tutti i dialetti adoperati dell´uomo,anno una base fonica simile,uguale,identica,se si vuole e nulla piú.Ma da queste a poter affermare l´origine unica del linguaggio,ci corre;che anzi,al contrario,questa identitá fondamentale fra tutte le lingue potrebbe non d´altro essere prova se non di queste:che l´uomo,posto nelle stesse condizioni dí spirito,sotto qualunque latitudine,reagisce identicamente.Potrebbe insomma anzicche conermare la monogenesi del linguaggio,attestare la sua poligenesi,essendo l´uomo sorto contemporaneamente in piú punti della terra ma nella stessa forma.

Ma il Trombetti che certo s´aspettava una tale obbiezioni da suoi futuri letteri,antecipatamente vi risponde a pagina 41 della sua opera citata, affermando cha"La parola non e un suono rifglesso(Reflextant,Lantreflex) o, per ~~meglio~~ meglio dire,non e il predotto di un movimento riflesso come voleva Steinthal,ne gli nomini sono campane uquali che percosse in mode uguale devone dare necessariamente suoni úguali". Pero e precisamente questa argomentazione che

ne che non ci seddisfa,che non ci convince,che anzi ci fa piú fortemente ricadere nel dubbio.Infatti,e nostre modesto parere che possa esssere ciό che il Trombetti recisamente nega.

El fondo materiale dell'uome,le forme principali della specie umana, sono sempre la stesse pari per l'individuo nato in Asia e in Africa,in Europa e in America,nonostante la infinite e minute differenze da razza a razza,da paese a paese,da individuo a individuo.Ora,dato che fino a questo momento non si pue tenere per provata la unitá d'origine della specie umana,questa identitá fondamentale di tutti i reppresentanti della specie pue tanto essere indice della monogenesi quanto della identitá formale e sostanziale delle manifestazioni della natura,anche quando sono contemporaneamente multiple.E cio che abbiamo detto del fondo materiale della specie pue essere del pari detto per il sue fondo psichico,per le sue primordiale reazioni senserie e sentimentali,che anno,si noti bene,un principio principio atavico asserbito dall'ueme nato all'equatore come al pole,

Il dolore e la gioia,el pianto ed il rise si manifestano identicamente,per mezzo delle stesse contrazioni facciali tanto sul viso dell'europeo come su quello dell'australiano e di qualsiasi altre ueme.E pure identica ela caratteristica fondamentale di ritme e ti timbre del sύpne espressive che accompagna sempre e fa parte delle manifestazioni dи dolore e di gioia dell'ueme sotto qualunque latitudine del globe sia nate.Di qualsiasi ueme,anche a nei completamente straniere,di diverse celere de pelle,di diversa forma del nase, degli ecchi,della bocca,del quali ci riesca assolutamente incomprensible l'idieme,pure sapremme dire subite se i gesti esprimano ostilitá e amicizia, se il viso esprima odie e amore;se sia addolorate e allegre;possiame anzi, anche sense vederle,dire,argumentando dalla sola estrinsecazioni fonica,se piange e se ride.Un ueme,sia esse un indigene delle isole delle Papuasia e

un predetto evoluto della reffinatta Parigi,colpito nel suoi affetti,piange. Il libero scorridere della "pampas" d'America è il mondano frequentatore dei grande caffé di Vienna,selleticati,rideno.E i due pianti ei due risi sono assai simile nei loro caratteri fondamentalí e quindi intelligibili a tutta l'umanitá.E ció veramente sarebbe proprio una prova abbastanza chiara di quanto il Trombetti nega,che,cioe,gli nomini sono proprio come tante campani uguali che percosse in modo uguale danno un suono uguale.

Ma c'e dell altro.Ci sono anche dei fatti che provano la poligenesi e che non e troppo facile distruggere.Ci sono soprattutta la diverse razze umane con i loro ben spicatti deifferenziali caratteri originari.La razza mongolica e ben diversa da quella africana e questa della europea e non c'e tempo ne'soggiorno,per quanto lungoi che possano cangiare un giapponese e i suoi discendentí in essere a tipo italiano,francese e spagnolo.Questo,menostante l'allegra affermazioni dei signori Forichon e Maupied che citano il case dei portoghesi stabiliti in Africa e divenuti negrí in poche generazioni.E,si noti bene,oggi come oggi un francese puo,dopo certo periodo avere dei discendenti neri e gialli mediante ripetuti incroci,ma il caso dell'incroccio verrebbe escluso dalla teoria monogenetica perché ammessa una sola razza,questa anche se trasmigrata in altra parte del mondo non aviebbe avuto possibilitá d'incrociarsi che con se stessa.Le modificazioni quindi avviebbero dovuto essere solo dovute alla forza etnica,cosa,come abbiame detto,assai piú difficile a inghiottirsi che il seppente di mare quale e ri predotto in una incisioni del De gentibus septentrionalibus di Olao Magno del 1555 e il famoso mostro di Lochness.

Con la teoria darwiniana delle trafermazioni fu ben ammeso discendere l'uomo de una scimmia,o,forse da un essere intermedio,l'uomo-scimmia.Ma da quale antropomorfo? Anche qui la teoria poligenetica si regge meglio perchè meglio spiegherebbe le differenze anatomo-fisiologiche delle diverse razze

diverse razze umane perché discendenti da diverse razza antropomorfe.Ciò a di spetto di von Luscha che doppo avere sarcasticamente accennato a ~~xxxxxxx~~ colore "che gollegano una razza paleolitica al gorilla e un'altra all'urango" insisti per l'origine monogenetica dell'uomo.

~~xxxxxxxxxxxxxx~~

x

x x

Giuseppe Segi,l'eminente antropologo non ancora apprezzato quanto ~~xxxxxxxx~~ l'altissimo valore dei suoi studi merita,fin dal 1897 si era occuppato dell'origine dell'uomo terziario scoperto in Lombardia e delle lunghe e accanite lotte che si fecero in proposito fra geologi,paleontologi,antropologi,etnologi e naturaliste;e si dichiarava per la polifiletica,unica teoria che spiegherebbe l'estinzioni delle razza umane in vari periodi storici e nel presente.Nel suo,libro intitolato La piú antica umanitá vivente fa,com'egli stesso dice: "La mirabile ricenstruzione di un arcaico tronco umano i cui rami si distesero dall'Africa in Europa,Oceania,América".Tronco umano arcaico,che in epoca ancora incerta,forse nella pliocénica,per l'origine e la dispersione si distese nelle regioni ora rammentate.E il Sergi ne fa la ricenstruzione sicura fondata sugli avanzi fossili e sulle popolazione ancora esistenti in quelle terre abitate.Tronco umano cui il Sergi dette il nome di Palaeanthropus e che altri aveva dalla sua apparizioni in Europa fissato come una specie separata da tutta l'umanitá col nome di Homo Neanderthalensis.Dal Palaeanthropus due forme craniali:il Cameplaticefalo e il Dolicocefalo,il quale ultimo il Serge segue nelle diverse ~~xxxxx~~ migrazioni.A queste proposito aggiungo che io in un dipinto di un antico manoscritto cinesse sulla cosmogenia cinesse,che raffigura Pan-ku-sce,Dió creatore,dal cranio pelato,e riscontrato chiaramente espressa la forma Dolicocefala.Con questo studio si entra

in piena p[illegible]

in piena poligenia.I crani,e palissiane,sono tutti crani e cioe anatomicamente simile perché formati dallo stesso numero di essa della stessa forma,suturate allo stesso modo nello stesso ordine ed e cio che fa proclamare a prima vista cranio tanto quello di di un esquimesse quanto quello di qualsiasi altro animale; ma ab imis,fin dai prime prinzipe in cui e segnalata la comparsa dell'uomo,i crani umani si differenciano par alcune linee di costruzioni che li fa raccogliere in diversi gruppi ben distinti e distinguibili e classificati dagli antropologhi.Questi gruppi segnano le diverse fonti,i diversi luoghi,la varie razze primigenie umane.

Con la poligenesi spieghiamo le difference delle primigenie civittá a quindi per la porta maggiore passiamo nell'ordine di idee di una civittá mediterranea.

x

x x

Civittá mediterranea! E per intenderci e togliere cio cha puo esserci di vago nella generica denominazioni di Mediterraneo come luogo du confluenza dei tre continenti del mondo antico,Africa,Europa,Asia,dico subito che l'Africa s'intende quale fonte; l'Europe come fucina massima di civitta;l'Asia come punto d'arrivo,e meglio dove la civittá mediterranea muore lasciandovi qualche tracchia ma soverchiata dal colore dú un'altra civittá locale che proprio dall'Asia irraggia.Questa sarebbe,grosso modo,la grande divisioni etnofonica,la quale del resto coincide,sempre grosso modo,con la etnologia,la glottologia,l'antropologia,poiché,mi piace ribadirlo,anche gli ultra monogeniste non possono fare a meno,prima di stringere nel pugno tutta una scienza,di mostrarcene i diverse fili principale cha la compongono, seano essi zone etniche,gruppi linguistici e famiglie umane.

Le so,rincresze rinunciare alla tesi della culla unica.Essa si presta a settili i

a settili e ingegniesi agienari,ad argementazieni mirabili.Dipui,esiste tutta una biblioteca ~~xxxxxxx~~ in merite.E un po come nel nestre campe eve si continua a scrivere la partiture con note che nen sene quelle che devene essere eseguite,per i cesi detti strumenti traspositeri,unicamente perché treppa musica e stata già stamptata con queste baracce sistema e perché gli editeri ne anne i magazzini pieni.

Ternande alla etnefenia,e naturale che nen vi siane musiche disconnese perché sene tutte unite dal settestrate fendamentale del sentimente e del sense Le varie ed evidente celerazieni e increstazieni stilistiche,che ci fanne subite riconescere se un tema primitive e erientale e eccidentale,sene devute alla caracteristiche delle diverse civittá,del temperamente psichice dei diversi pepeli.Fra queste celeraxieni principali,comprendenti cioe le piu vaste zene,primeggiane quella mediterranea e quella ~~xx~~ asiatica.

x

x x

Riprendende in esame la appassienante questione delle possibili origini delle costruzzieni preisteriche della Sardegna chiamate nuraghe,une delle piú acute e colte menti della vivente archeelegia,Giovanne Patreni,costruiva e sviluppava tutta una teeria di raffronti da cui risulterebbe una scia di civittá erientali preisteriche e pretesteriche che aviebbe teccate nel sue passaggie Egitte,Caldea,Curdistan,~~xxx~~ Grexia,Baleari,Sardegna,Puglia. O velute seguire anch'ie queste itinerarie ma de musicelege,naturalmente,ed e,con serpresa e piacere,viste che affinitá tematica legava assieme l'etnefenia delle sppra citate regieni.Ma quante a dire quale il punte di partenza di questa scia e altre affare.Se pere vegliame seguire le svelgimente naturale della cesa,quelle cioe di andare dal semplice al ~~xxxxx~~ complesse,dal primitive,dal rezze,dal tentative,all'evelute,al belle,al complicate,cens-

truzione lapidea e musicale,si mostrano piu primitive verso l'Africa e la sardegna e pui evolute man mano che si avvicinano alla Grecia e da questa s'inoltrano nell'Asia.Logica conseguenza di tale constatazione:essere il tema di cui e questione,e quindi la razza che lo a creato,con tutti i suoi usi i costumi,nato in Africa,in Sardegna,in quegli altri centri che facero parte del continente africano ne per poi evolversi e stendersi in piu ampio respiro melodico,a misura che una gola piú atta al canto gli prestava la sue virtu e si inoltrava verso altdi paesi.

Queste epotesi trovano conferma in altri fatti che allargano l'orizonte della zona etnofonica mediterranea.Se il Trombetti a dovuto,in ultima analisi,ammetere diverse gruppi linguistici,se molti scienciati ammettono diversi centri antro pogenetici,se l'archeologia e la etnologia an dovuto constatare linee di demarcazione fra zona e zona,noi possiamo ben soggiiungere cha la piú vecchia Europa e nella parte che bagna il Mediterraneo e piu specialmente in quella parte che ci e piu cara,fare da cui sprigionasi la gran luce della civittá anche nel campo musicale.

Se incauto ci sembra Luigi Ugolini che,preso dal soggettto,nella sua opera Malta,Origini della civittá mediterranea non a essitato affermare essere questa civittá sorta nella piccola iseletta italiana,siamo pero pronti ad admettere che Malta fu une delle varie fucine da cui irradió la civittá mediterranea.Ma non piú.La modeste ma pazienti indagini e i raffronti operati nel campo etnofonico,sia nell elemento musicale (cadenzale)delle diverse parlate,sia nel materialle tematico vocale,sia in quelle strumentale delle danze,sia en quelle organologico degli strumenti musicale e coreografico delle danze,ci anno convinto essere centro genetico dell'etnos musicale mediterraneo la zona comprendente l'Africa (Tunisia,Algeria e piu indietro l'Egitto) e Sardegna e Malta che furono pei ponte de tramite all'Italia;la Corsica ove forse l'etnofonia

primitiva meri senza ulteriori sviluppi e emigrazioni;le Baleari che furono ponte di transito alla Spagna.Della diffusione poi che dall'Italia e dalla Spagna per mezzo della Francia si ebbe nul reste dell'Europa,ove a misura che s'allontanava dal centro d'origine,venne attenuando e scomparendo del tutto il colore primitive si anne tracce evidenti in alcune zone della Francia e piu su in altre paesi devi el colore iniziale treve buon terrene in carattere etnici similari.Queste dato fenice,e ci insistiamo va d'accorde con tutti gli altri dati etnelegici.

x

x X

I musicisti e perfine i musicofili conoccono bene l'impertaziene tutta nel nase dei cantanti francesi ed e noterie quanta fatica costi in principie far aprire bene la bocca all'inglese allieve di cante.Dati anatomici e fisiologici,propri della razza(forza etnica quindi clima,altitudine, ecc.)dande maggiere e minere capacitá toracica,allargade le coane e sviluppande certi musceli mascellari,costringende a parlare con la boca e apperta e e semichiusa,imprimene caratteri speciali di timbre e di cadenza alla musicalitá incipiente ch'e nelle lingue,arrivande a creare sueni particulari per le diverse lingue.Bisogna anzi tener presente come la candenza,la musicalitá dalla quale possiame identificare per veneto un individue,anche se parla italiane,e per cinese anche se parla francese,e la base indestruttibile delle lingue perché l'ueme prima di avere svilupatte a vere e propie linguaggie il sue mezze fenice di comunicazione,si e certe servite di pochi sueni variamente cadenzati.Inizie,benché di grade superiere,che aveva certe affinitá con l'espressione fenica di altri animali che dispengene di un li-

mitate numero di sueni ma variamente espressivi.E perché non mi si tacci d'impancarmi a glottelege,mi permete ricordare che chi sceperse l'affinitá fra la diverse lingue comprese nel gruppo bantu non fu un glottelege,ma un zeelege.Lichtentein,il fendatere del giardine zeelegice di Berline.Sara perció a un musicelege permesse di parlare di lingue che in fende sene suene,cioé musica.

Ie nen e sceperte nulla ma dice che vi e un settestrate etnefenice cemmune a tutte il centre della civittá mediterranea che,affierande e affermandesi in decisa materia musicale,a date temi musicali etnici similari. Dice che é la stessa malinconia e le stesse genere di allegria chi pervade certe meledie e certi temi di danza dell'Africa,della Sardegna,di Malta,della Sicilia,della Cersica,delle Baleari,di certe regieni spagnele e italiane e francesi.E qui nen posse tacere che se nei Sardana assunti a fedel guardia dei Faraeni in Egitte é lecite ricenescere gli antichi abilateri della Sardegna,cesi nella Sardana usata in Catalegna,e lecite ravvisare una importazione dall'isela di Sardegna.Dice che simile e nel cestume e nella espressione fenica l'use di cantare ai difunti in Algeria,Sardegna e Cersica, Abruzzi,Calabria,Baleari e via via per l'Europa in Grecia.Dice che simile é le zufele a beca zeppata nelle sue fendamentali espressieni: di breve canna per il selitarie pastere;di lunge cannelle associate al tamburo,in tutta la regiene mediterranea,cen musica simile.Dice del mediterranee la doppia fistula ad ancia semplice battente con l'extremità libera rivelta all'ingiu,dalla piú alta preisteria,come dimestra una bronzea statuetta sceperta in Sardegna e da me illustrata,all aules che dalla classica Ellade tuttera vive nelle greche compagne.Dice del Mediterranee la preferenza delle strumente a corda pizzicata con le dita,che dell'al'- ud arabe fa il liute e pei la chitarra.Mentre per contrapposte l'etnefenia asiática si piace delle cerde di seta pizzicate col prettre,degli strumenti an ancia

doppia che squittiscono nelle acute regioni, dei campanelli, dei tam-tam, degli strani concertini delle geishe.

Razza vuol dire luogo, construzioni fisica e "forma mentis" che nell' Asia fossilizava ogni modo di essere in forme e stili strettamente aderenti al suo spirito e al suo senso estetico, che la chiudevano come in un anello magico che a se stessa non consentiva sortirne e a noi restava completamente estranea e guardata solo come oggetto di curiositá con la sua pagose, la porcellane e ninnoli; mentre la civittá mediterranea guidata da uno spirito puntato verso l'avvenire con poliedriche vedute, s'e avviata direttamente e senza soste, verso il progreso infinito, creando in atto il problema del moto perpetuo. Cosi nel campo musicale, lo spirito asiatico perdutosi in speculazioni metafisiche, si esauriva nel breve ambito di una musica preziosamente primitiva musica non esprimente ne trasmettente che il puro piacere sensoriale superficiale del suono; mentre la civittá mediterranea, che giá nei temi fondamentale primitivi va oltre il suono stesso per essere espressioni dei sentimenti primordiali animali (dolore e gioia; odio e amore) si é venuta evolvendo fino a darci i piú grandi capolavori musicali ove all'arte si sposa in modo superbo l'artifizio, creando le Sinfonie de Beethoven, le Melodie di Bellini, le armonie di Wagner, il dramma musicale di Verdi. Nel quale dramma, Verdi, aberrente dalla citazione di colore locale, che nell'Aida vole creare un colore egiziano con musica tutta di sua invenzione, per l'incensciente atavica che polla dall anime sue, nette, sensa avvedersene, forza etnica, proprio nella stessa Aida il tema etnofenico che nella sua terra d'Emilia serve al grido dei rivenditore di erbi campestri, e ne rivesti la parole: "Numi pietá..." Ed e pure e ancora la civittá mediterranea che da Roma, l'Urbe Eterna, diffonde par il mondo intero la melodia cristiana.

x

x x

Menogenesi e poligenesi?

Comunque, due grande correnti etnofoniche si disegnano evidenti nel grande mare della musica preisterica: l'asiática, senza ulteriori sviluppi; la mediterranea che si eleva a dignitá altissima d'arte nell'Italia da cui si diffonde pel mondo col melodramma delle Camerata fiorentina, con la scuola di canto di Pistocchi e Mancini, con la Sinfonia e la Sonata dei nostri settecentisti, col violini di Gaspare da Salé e il pianoforte di Bartolomeo Cristoferi che per il Corelli e Muzio Clementi danno la basi alla scuola di questi due grande strumenti.

Il tema e preposto e mi é grato che mi sia afferta l'occasione di proporla qui, nella nobile cittá di Barcellona in cui conto tanti eminenti amici e che cosi magnifico esempio a dato del campo della musica del popolo, a cominciare dal grande scomparso ma non dimenticato né dimenticabile Felipe Pedrell col su Cancionero Popular Español ad arrivare alla colossale Obra del Cançoner Popular de Catalunya cui portarono il loro prezioso contributo tanti egregi studiosi.

Il tema epreposto e noi stesso, come abbiamo detto in principio, ci proponiamo di ripresentarlo in piú ampia forma in un prossimo volume.

La discussione e aperta e sta ai miei illustri colleghi portarvi la parola giusta, frutto del loro sapere e della loro intelligenza.

GIULIO FARA

Pesara Marzo 1936 XIV

Trabajo folklórico que envía el prof.Emirto de Lima,miembro correspondiente de la Sociedad Internacional de Musicología,a esta entidad,para el Tercer Congreso de la S. I. M. que se reunirá en Barcelona del 18 al 25 de Abril.

LAS FLAUTAS INDIGENAS

&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&&

Ilustre Señor Presidente profesor Dent:

Distinguidos colegas:

Van con las presentes líneas un cordial mensaje de salutación que os envía desde estas lejanas tierras el último de vuestros colegas.Acompañan a la vez a este humilde escrito las fervientes votos que hace el suscrito por el brillante éxito de las labores de esa prestigiosa asamblea.

Séame permitido también el placer de expresaros mis deseos porque gocen de la más completa ventura personal todos los miembros de la S.I.M. que se encuentran en la Ciudad Condal.

x

x x

Desde la época precolombiana usaban los índígenas de Hispanoamérica estos dos instrumentos musicales: la flauta y el tambor.Descubierto por Cristóbal Colón en 1492 el continente americano,y,transcurridas ya varias centurias,hemos alcanzado a poseer actualmente una civilización y

una cultura que no se distingue

una cultura que nos enorgullece.Sin embargo,los pueblos de nuestra América conservan aún,y en casi su forma primitiva,aquellos dos típicos instrumentos que heredaron de sus antepasados.

Pero,qué espectáculo más estupendo constituye el contemplar en nuestros inmensos campos y en nuestras fértiles llanuras,en nuestras majestuosas montañas,en nuestros tupidos e imponentes bosques,a las orillas de nuestros caudalosos ríos,en nuestros caminos,veredas,labranzas,pampas,ya sea en México,Cuba,Colombia,Argentina,o en cualquiera otra de estas veinte repúblicas hermanas,al bravo,fornido,y heroico pueblo,esto es,al legítimo representante de las razas autóctonas,desafiando muchas veces las inclemencias de comarcas abarcadas por climas inhóspitos,laborando y cultivando briosamente la tierra,al són de sus nostálgicas flautas y del ritmo monótono de sus tambores! Y al acudir el visitante a la plaza pública,en los días de regocijos populares,cuántas escenas típicas no pasan por su retina subrayadas por el quejumbroso acento de alguna flauta típica o enardecido por el redoble insistente de algún tambor!

Existen entre los indígenas de este continente,una enorme cantidad de diversas flautas.Muy de paso nombraremos algunas.

En Chile usan los araucanos la trutruka,fabricada de una caña llamada kula y el músico que la ejecuta es designado en el lenguaje de ellos con el nombre de tunkamañ o sea en castellano trutrukero .

En Bolivia los indios poseen varios tipos de flautas: el pinquillo de eco sonoro,el quemacho,el quemali la kokana,que tiene un sonido muy dulce.Casi todos estos instrumentos tienen siete orificios que corresponden a la escala musical.En ciertos lugares de Bolívia usa el pueblo estas otras clases de flautas: el aykori,la tarka,la pulula,el sicu,esto último parecido a la flauta mitológica de Pan.

Hay,además, otra flauta en Bolivia que se conoce con la denomi-

de los armoniums, donde posa sus labios el ejecutante, y en el otro extremo van cuatro cavidades equidistantes. El ejecutante coloca en estos hoyitos los dedos de la mano derecha, porque la izquierda sirve para sostener el instrumento, y el pulgar de esta mano la destinan para tirar una pequeña cuerda de cáñamo que introducen en la ranura y también lo emplean con el fin de tapar la cavidad longitudinal del instrumento para variar el timbre de éste y producir, según dicen ellos, sonidos tapados.

En la costa de Colombia siembran el maíz en los meses de Mayo y Junio y lo cortan a fines de año. En diciembre es, pues, la época en la cual abunda la fabricación de las flautas de millo. Los flautistas renuevan constantemente su surtido de instrumentos musicales. Hay quien se proporciona hasta 20 flautas para las fiestas de Pascuas, con el objeto de escoger, entre todas, las dos o tres que salgan con mejor timbre. Después que cortan el maíz y arreglan las flautas, las limpian con una rama del corozo. Una vez ajustadas, las cuelgan en los techos de sus casas pajizas para que se seque y endurezca la madera. Allí duran unos quince días. Hay bellos ejemplares de estas flautas. Las hemos visto pulidas y finas y de variados colores: amarillas, color caoba, verde, veteado, etc. Cerca de la ranura donde pone los labios el ejecutante amarran los indígenas otra hebra de cáñamo (pero mucho más gruesa y más larga que la que nombramos primero) la cual sirve para el mejor sostén del instrumento. Esta hebra la envuelven en los dedos índice, medio y anular. La manera como los flautistas criollos sostienen y ejecutan sus instrumentos es algo que riñe con la estética. Parece que el ejecutante quisiera más bien devorar el instrumento. Tal es la fuerza que emplea en el soplo y la forma como pone los labios. Presentamos a continuación el

nación de Manchay-Puito.La ejecutan los indios introduciéndola en un cántaro de barro que tiene aberturas apropiadas en los costados para meter las manos.El sonido de este instrumento es profundamente tétrico y sombrío.

En Venezuela poseen la tura(especie de quena peruana o capador colombiano)En algunas comarcas de Venezuela este instrumento sufre cambios en la denominación.Por ejemplo,en el oriente de esta república la llaman yapororo o tupururo.En otras regiones la titulan cubarro o botuto o botuto.Los indios Timotes usan en Venezuela otra flauta llamada chirimía. En muchos lugares de esta nación se sirven también de unas flautas que son una especie de pitos de carrizos,cañas o pencas de papaya.

La flauta indígena más renombrada en el Perú es la quena.Se parece a la zampoña.Posee un sonido delicioso,e indeciblemente triste.Los indios la tocan con una dulzura que enternece y acongoja al mismo tiempo.Qué de evocaciones no traen a la mente del viajero al oir un indio del Perú sollozar en su quena, melodías de este género:



(1)

Es muy conocida en el Ecuador otra flauta parecida a la quena que llaman allí rondador.

Los indios de la región de San Blas en la república de Panamá,poseen la flauta designada por ellos con el nombre de kamu.De estos instrumentos existen el macho y la hembra,tal como acontece con la gaita colombiana.

(1) tomada por el notable musicólogo André Sas en Coracora,departamento de Huarás,en el Perú.

Una de las repúblicas de la América latina más ricas en folklore es indudablemente el Brasil. Parte de esto se debe a que es la más vasta de nuestras repúblicas y de mayor población. Pero también hay que confesar que el pueblo brasileño es muy amante de la música. Es extensísima la lírica popular de este país y los instrumentos musicales típicos que usan allí forman legión. Los Cantos de Trabalho, Danças, Tanguinhos, Saudosas, Fandangos de Madrugadas, Dramáticas, Cántigas Miltares, Cántigas de bebida, Cocos, Estribilhos, Toadas, Zambras, Maxixas, Romances sertanejos, Martelos, Desafíos, Chulas, Lundús, Modinhas, Pregões, etc. que han recogido, transcrito, armonizado y estilizado últimamente los musicólogos brasileños de fama, sobretodo el infatigable e ilustre Mario de Andrade, constituyen una de las mejores contribuciones que ha recibido la musicología latinoamericana en estos dos últimos lustros. Y por entre esa inmensa cantidad de melodías populares, cuántas y cuan diversas flautas brasileñas desfilan en manos de los mulatos del Norte del Brasil, (región del Pará) y los indios de los Estados de Pernambuco, Minas Geraes, Sao Paolo, Río Grande y del interior de la república. En algunas comarcas suelen ejecutar contrapuntos especiales entre dos flautas en las pequeñas orquestas populares.

He aquí los nombres de diferentes instrumentos musicales de la familia de las flautas en esta nación: batacotô, chechere, ganzâ, caiguatazû, curugú, jararaca, inubia, adjá, afofiê, membí, membí-chuê, membí-tarará, agogó, vatapí, maracâ, boré, oufuá, etc. Los musicólogos brasileños reunen todas las flautas de su país en una sola familia compuesta de tres grupos.

En Colombia tenemos también muchísimas flautas indígenas, de figuras, tamaños y sonidos distintos.

Por las tierras del departamento del Cauca usan la castruera, que es un intrumento netamente campestre. En otra comarca, el departamento de Boyacá, donde los habitantes son muy dados al cultivo de la tierra, fa-

bricán y tocan los indios el capador,que consiste en un instrumento a modo de flauta,pero formada de una serie de canutos de carrizo,de diversa longitud y calibre,combinados en forma caprichosa para la gradación de los sonidos.Estos canutos son amarrados con la hebra de un cáñamo y colocadas en la forma de los tubos de un órgano.

El timbre del capador es dulce y pastoral;pero su afinación es de lo más caprichosa.

Hemos examinado una inmensa cantidad de capadores.Todos dan notas distintas,porque siempre existe alguna diferencia entre los tamaños y espesores de los canutos.Además los hay chicos,medianos y grandes.

Damos a conocer la afinación de un pequeño capador de diez tubos que hemos tenido en nuestras manos:

(2)

Ahora presentamos la afinación de un capador de treinta tubos,hecho por un famoso flautista indígena,y cubierto ligeramente con finísimas plumas(de vivos colores) de aves canoras.

En los departamentos de Colombia,bañados por el mar Atlántico,posee el pueblo una flauta de caña llamada aquí flauta de millo,porque la fabrican con la caña del millo,que es una planta de la familia de las gramíneas,con el tallo grueso,de uno o dos metros de altura,hojas largas,planas y puntiagudas.Es parecidísimo al instrumento musical que en España se conoce con el nombre de Caramillo.Se trata de un instrumento pequeño,delicado,que tiene por lo general 25 o 30 centímetros de largo cuyo sonido,como el de todos los instrumentos de este género,es melancólico.En un extremo lleva una ranura con una especie de lengueta

diapasón de una flauta de millo: (3)

Pero,como mueven tanto el pulgar de la derecha suelen alcanzar a producir estas notas graves,cuyo timbre,generalmente,es un poco desagradable: (4)

Esta flauta es indispensable en todas las fiestas populares.La tocan acompañada de algunos instrumentos de percusión.Bien se ve que lo esencial para los indígenas es que haya melodía y ritmo.La armonía, la polifonía y todas las complicadas combinaciones de notas y acordes, no existen en la mentalidad del indio.Muchas veces,oyendo a los campesinos de estas repúblicas tocar sus sencillos instrumentos musicales,hemos pensado en el efecto que les causaría hallarse frente a una gran orquesta sinfónica de Europa bajo la dirección de un Artuto Toscanini,un Felix Weintgarner,un Philippe Gaubert,ejecutando una página wagneriana o un episodio sinfónico de algún autor moderno.Y si hubiera,seguimos imaginando,cerca de este campesino latinoamericano en esos instantes un aparato capaz de captar y marcar todas las emociones que pasan por su alma buena,sencilla,ingenua y generosa,qué de cosas íntimas no nos contaría!

Como los indígenas que ejecutan las flautas entre nosotros no tienen idea exacta de lo que son melodía,alteración,tiempo,aspiraciones,pausas, sus giros melódicos son siempre caprichosos,queremos decir que el indio no toca exactamente igual dos veces una misma melodía de su cosecha.Por esta razón resulta difícil la tarea de pasar al papel pautado los cantos indígenas.

En el repertorio musical de ellos figuran una gran cantidad de melodías que designan con el nombre de sones.Existen sones para las fiestas de Cumbiamba,para tocar el Gavilán,etc.Cumbiamba es el baile popular del pueblo de la Costa de Colombia en el que las parejas danzan ardorosamente sin tocarse,ni menos agarrarse y van girando hieráticamente en derredor de un centro,llevando las mujeres un paquete de velas encendidas, a manera de antorchas.Para animar este baile los indígenas emplean una orquesta de seis músicos compuesta así:el músico mayor es el flautero (los indígenas no dicen nunca flautista);el segundo músico es el tamborero;el tercero es el bombero,que toca un inmenso tambor;el cuarto músico es el llamador,que ejecuta un tamborito especial cuyos golpes marcan los tiempos de la danza;el quinto músico es el maraquero,-este maneja dos maracas a un mismo tiempo-(la maraca es un instrumento de madera con aldabas o mazos que al sacudirlo producen ruidos desapacibles);y el último músico es el guachero o sea el tocador del guache(otro instrumento en el cual van introducidos muchos escrupulillos con los que se produce un ruido muy particular).Al empezar a ejecutar esta pequeña orquesta,el flautero hace un registro especial,como suelen usar en ciertas regiones del Brasil los indígenas,después anuncia el són.Terminado este preludio comienzan los demás músicos a desempeñar su tarea.

Tocar el Gavilan tiene el siguiente significado: cuando las cosechas son buenas, invitan a cien o doscientos amigos a recorrer triunfalmente todo el pueblo, provistos de bastante aguardiente y comida suculenta para manifestar su alegría por lo abundante de las cosechas.

Hay sones que evocan las aves: el són del Gallo,el de la Pava,el de la Gallina Blanca,el del Pavo Real.Componen los indígenas también cantos muy tristes especialmente destinados para ser ejecutados en la madrugada.Otros cantos entre ellos muy comunos para celebrar las Pascuas son unas melodías llamadas Sones de Maya.Es curioso también oirles

efectuar los sones con los cuales describen los gestos y aullidos de los animales feroces.Por ejemplo,el són del Tigre,que consta de muchas semicorcheas picadas y constantemente interrumpidas con breves silencios.Los sonas más suaves son los del Sueño y los que describen el vuelo y el encanto de los pájaros: el són de la Codorniz,el del Loro Azul,etc.

Entre la inmensa cantidad de sones que les hemos escuchado nos ha llamado poderosamente la atención un giro melódico que poseen y con el cual hacen pública la alegría que les causa la contemplación de una mujer hermosa. Este són lo llaman de la Engrición(quieren decir engreimiento).Narran los indígenas que con este són se engríen de gozo tanto ellos como las indias que se encuentran en su derredor.

He aquí uno de los sones que usan para cortar el maíz en la provincia de Sabanalarga.Lo hemos tomado de los labios de un renombrado flautero de esa comarca,en una de las tardes asoleadas de estos trópicos:



Para concluir ofrecemos a nuestros ilustres colegas un cuadro popular tomado en la Costa de Colombia durante las festividades carnestoléndicas.

Comienza a desfilar jubilosamente por la plaza pública los siguientes grupos de Carnaval con sus respectivas orquestas típicas:El Congo

Bajero, La Maestranza, El lazo Rojo, Los Indios Huacos, La Burra Mocha, El Paloteo, El Nacimiento de José Carnaval, Los Caribes o sean los Indios Bravos, El Garabato, El Congo Grande, Las Aves del ~~Paraíso~~ Paraíso, Los Gallinazos, Los Indios de Trenza, El Conguito reformado.

Aparece un flautista, hombre alto y enjuto, presidiendo su comparsa y lanza a los aires ~~esta~~ una invitación musical:

Todos los del grupo corean y gesticulan y dan saltos maravillosos. Como la comparsa se llama La Danza de los diablos, empieza ahora la coreografía ardorosa e infernal. El sonido de la flauta se torna chillón al conjuro de los labios secos del ejecutante y salen del instrumento, como chorros incontenibles, centenares de notas bulliciosas. La danza cobra un entusiasmo extraordinario y momentos después llega al paroxismo de locura, al son de los tambores que redoblan de una manera formidable.

Mariano de la Hoz Jiménez, viejo flautista costeño, ejecuta otra melodía

Después ejecuta otro son vivo que ~~ahora~~ incita a todos a que intensifiquen su alegría.

Centenares de indígenas cubiertos de avalorios, plumajes relucien-

tes y telas vistosísimas,giran desaforadamente al compas de esta música primitiva,fuerte y sensual,que trastorna los sentidos,enerva los animos y siembra espasmos en el espíritu.

EMIRTO DE LIMA

Barranquilla Marzo 2 de 1936

19 mars 1936.

Monsieur Julien Tiersot.

Paris.

Monsieur,

Je tiens à vous exprimer ma profonde ~~reconnaissance~~ gratitude pour ~~la communication~~ la si intéressante et si opportune communication que vous avez écrite pour notre Congrès musicologique. Je tiens aussi à vous dire combien nous regrettons de ne pas vous avoir entre nous à l'occasion du Congrès et d'être ainsi empêchés de vous manifester personnellement toute notre admiration et toute notre sympathie. Ce sera un honneur pour nous de donner lecture à votre communication, laquelle sera imprimée dans le volume du Congrès ; dans le temps opportun nous vous enverrons les épreuves de votre travail afin que vous puissiez les corriger.

Agréez, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués

Paris, 7 Mars 1936

Messieurs et chers confrères

Je veux répondre de mon mieux à votre aimable invitation, et, puisque je ne pourrai pas aller à Barcelone, être avec vous en pensée et collaboration. Veuillez donc trouver ci-inclus le manuscrit d'une communication que j'ai préparée à l'intention de notre congrès musicologique et folklorique et par laquelle j'espère intéresser notre réunion; je pense que le sujet vous paraîtra bien approprié. Je pense que l'un de vous en voudra bien donner lecture à l'assemblée, et qu'en même temps mon texte sera imprimé: quand ce moment sera venu, je vous demanderai de m'en envoyer une épreuve, car je tiens toujours à réviser mon texte, surtout imprimé en pays étranger. Je vous remercie à l'avance des soins que vous voudrez bien donner à cette publication.

Recevez, je vous prie, l'assurance de mes sentiments les plus dévoués

Julien Tiersot

Bibliothécaire honoraire du Conservatoire de Paris.

33, rue Jacob. 6me

19 marzo 1936

Sr. D. Agapito Marazuela.
Madrid.

Muy distinguido Señor: Por indicación del Sr. Donner tengo el gusto de dirigirme a V. para manifestarle ~~en forma de Consulta~~ que durante los días 18 a 25 del próximo mes de Abril se celebrará en nuestra ciudad un Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (adjunto hallará V. el programa detallado del mismo) y que tenemos el mayor interés en que una de las tres Secciones en que se dividirá dicho Congreso, la de Folklore musical y danzas populares, revista la mayor importancia posible. Uno de los actos principales de esta Sección será la celebración d'una gran fiesta de danzas populares que tendrá lugar la tarde del día 25 de abril. Deseamos que la región castellana esté representada en esta fiesta, como lo estará la región Vasca, la mallorquina la valenciana y probablemente hasta la portuguesa. El Sr. Donner nos ha indicado que V. podría darnos el consejo para lograr que las Diputaciones castellanas enviasen un grupo de danzantes con sus trajes correspondientes contribuyendo así al esplendor de esta fiesta nacional. Mucho le agradeceremos

D. J. Rincón Larcano

(para D. Agustín Maranula)

Biblioteca Municipal

Fuencarral, 94

Madrid

Torre

Segovia y Avila

Collet - Nim.

Paris, le 19 février 1936.

Monsieur,

Je vous remercie de l'invitation que vous avez bien voulu m'adresser de prendre ma petite part de collaboration au prochain congrès de la S.I.M. Elle m'a été particulièrement agréable venant d'une personnalité telle que la vôtre. J'ai eu, dans les premiers mois de 1933, la bonne fortune de faire – très indirectement votre connaissance en me procurant les fascicules parus des "Materials" (dont le dernier hélas! date déjà de 1929). Votre nom et vos travaux m'y ont été d'autant plus sympathiques que j'ai pu y profiter de votre étude en français: je regrette de ne savoir lire correctement ni le catalan, ni l'espagnol. Je n'en ai pas moins pu apprécier ainsi l'importance de votre contribution au très bel et grand oeuvre du "Canconer popular del Catalunya".

Le rêve d'un voyage à Barcelonne m'est pas permis. Une fort grave maladie, survenue au printemps de 1933 (qui m'a toutefois laissé, Dieu merci, bien intactes mes facultés intellectuelles) m'interdit tout espoir d'un déplacement qui ne soit pas pour aller de chez moi à chez moi, et même s'oppose sans doute à ma présence personnelle à une réunion officielle quelconque. Ce qui ne va peut-être pas au reste sans quelque avantage pour la valeur, au moins quantitative, de mon travail.

En outre le grand plaisir que j'aurais à répondre à votre bienveillant appel ne me paraît pas facile à atteindre. Dans cette de mes divers papiers qui soient à peu près en forme, rien qui puisse convenir. Ma dernière élucubration de quelque étendue a d'ailleurs été une petite étude sur les "Dyades et triades dans la pensée et l'expression" donnée au début de l'an passé au Journal de Psychologie de G. Dumas. Bien qu'elle paraisse s'écarter de notre sujet favori elle y avait pourtant son inspiration; elle est née d'un besoin d'éclaircir un chapitre de Montaigne où la chanson populaire est nommée, peut-être pour la première fois dans notre littérature française. Si je ne doutais qu'elle puisse avoir un intérêt pour vous je vous en enverrais bien volontiers le tirage à part.

Ce n'est pas que je manque absolument de sujets (ou d'objets) de méditation susceptibles de devenir projets de communication musicologique. Mais, pour en rédiger quelques paragraphes qui aient au yeux, ou plutôt aux oreilles, de quelque intérêt l'avantage de mériter l'attention il faudrait bien un peu de temps de réfléchir. Et le délai restant, si bref, me paraît de nature à faire courir autant de risques aux auditeurs qu'à l'auteur. Pourtant huit ou dix pages sur les origines prochaines des mélodies folkloriques dans l'ancienne chanson française traditionnelle seraient-elles à votre avis acceptables? Pour base d'enquête on pourrait en prendre une petite collection dans un recueil unique, lui-même de peu d'ampleur, et qui soit très connu. J'en vois un assez grand nombre d'discernables au premier coup d'oeil dans le recueil consacré par d'Indy au Vivarais. Lui-même ne se dentais assurément pas du fait, puis qu'à la page 12 (sic) il dit avoir banni de son recueil "les timbres de vaudevilles, manifestations bâtardes"(!) Y aurait-il là matière à intérêt? qu'en pensez-vous? Dois-je me mettre en mesure de donner à observer? Et si oui quel délai et quel nombre de pages (des présents format et écriture) m'accorderiez-vous au maximum?

Voudriez-vous me faire savoir aussi si les communications au Congrès seront intégralement publiées ou rendues à leurs auteurs? et agréer avec mes compliments cordiaux l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Patrice Coirault.

(x) et si je devrais verser une cotisation quelconque?

Expéditeur: COIRAULT
72, Bd de Port-Royal - PARIS Ve

Paris, le 10 mars 1936

Monsieur,

Le temps écoulé depuis ma lettre du 19 février dernier, faisant suite à votre invitation du 15 reçue le 17 au soir, m'a très largement permis de réfléchir à la question. C'est pourquoi, dans un simple souci de vérité, je crois devoir brièvement rectifier et compléter les indications que je vous avais suggérées.
Ma lettre était à peine partie que je l'estimais trop précipitamment pensée et écrite. Le projet de rapporter à des timbres connus et classiques les mélodies rassemblées par un collecteur folklorique déterminé m'a semblé tout de suite assez désobligeant d'apparence d'exécution trop longue et difficile et, au demeurant, insuffisamment probant. Lorsque le timbre est évidemment parent de la mélodie postérieurement recueillie, ou même quand celle-ci dérive (j'ai montré notamment pour "le beau Dieu" et puis "le Mistletoe" Recherches V pages 470 et suivantes, 614 et suivantes) la question de l'origine du timbre lui-même subsiste. Elle n'est résolue qu'après que nous l'avons identifié avec l'oeuvre de celui qui l'a publié pour la première fois. Et encore ! Favart (ou l'un de ses acolytes) peut-il être dit l'auteur des airs qu'il a manifestement plagiés sur des airs populaires préexistant sûrement ou très probablement et qu'il a transformés ? Il est vrai qu'il y a des cas plus simples comme en présentant Lully par exemple, ou quelques petits auteurs oubliés.
Toujours est-il que ma lettre du 19 février n'était fondée que sur une impression (ce qui est un cas épistolaire assez fréquent), et que la présente peut faire état d'un examen rapide des premières fiches (A à C) de mon répertoire de timbres anciens. Il s'ensuit que si j'avais désormais sur le sujet envisagé une communication à faire à un congrès ou un article à une Revue (ce qui ne paraît pas être actuellement le cas), mon étude partirait des timbres eux-mêmes. Et elle devrait se résumer à peu près ainsi : "L'influence de quelques timbres populaires aux XVIIe ou XVIIIe siècles sur des mélodies folkloriques conservées par notre ancienne chanson traditionnelle"
J'espère que vous voudrez bien, en agréant l'expression de mes sentiments les plus distingués, m'excuser d'avoir tenu à cette explication.

Jean Aubry

Expéditeur : COIRAULT
12, Bd du Port-Royal - PARIS V^e

19 Mars 1926.

Monsieur Patrice Coirault.

Paris.

Monsieur.

Une indisposition m'a empêché de repondre avant à vos lettre du 19 février et du 10 mars. Je le fais aujourd'hui pour vous exprimer notre sentiment de ne pouvoir compter avec votre assistance au Congrès et notre reconnaissance pour votre offre de nous envoyer une communication. Je trouve très juste les considérations qui vous ont guidé à modifier votre plan primitif et j'estime très intéressant le sujet que vous vous proposez de traiter, sous le titre: "L'influence de quelques timbres populaires aux XVIIe et XVIIIe siècles sur des mélodies folkloriques conservées par notre ancienne chanson traditionnelle," dont je prends note sur la liste des communications à lire dans les séances du Congrès.

Quand a l'extension de votre communication vous pouvez compter sur une durée de 15 a 20 minutes de lecture, ce qui peut revenir à 8 ou 10 pages de votre ecriture dans le format de vos lettres. Pour le délai il serait convenable que vous expediez votre communication le 12 avril au plus tard. Toutes les communications seront publiées intégralement dans un volume, après la célébration du Congrès. Comme je m'interesse beaucoup à vos travaux, je possede la collection complete de vos Recherches. Je vous serais très reconnaissant si vous aviez l'obligeance de m'envoyer un exemplaire de votre travail sur

Palau de la Música Catalana

Liquidació .....

.....

.....

.....

	Pessetes	Cts.
Lloguer de Sala		
Personal		
Llum		
Calefacció		
Contribució		
Timbre		
Impost municipal		
Dret d'autors		
Impresos		
Anuncis en els periódics		
Orquesta		
Subvenció al Orfeó Catalá		
Ficsació de cartells		
Timbre cartells		
.....		
.....		
.....		

Barcelona de de 19

Heinrich y C.ª Ltda.

LICEO MUSICALE ROSSINI
PESARO
BIBLIOTECA e MUSEO

Prot. N. .....

OGGETTO

.....

ALLEGATI N. .....

Jll.mo Signor

.....

.....

.....

Soc. Tip. Nobili

Li 28 febbraio 1926 a. XIV

Ill.mo Sig. Francesco Fujol
Barcellona

La ringrazio delle cortesi espressioni e di avere voluto ricordare il mio modesto nome. Non so se mi sarà possibile avere l'onore e il piacere di intervenire di persona al Congresso della S.I.M., in ogni modo farò di tutto per inviare una comunicazione che tratterà del soggetto di un mio prossimo volume.

Le porgo intanto di voler gradire assieme ai rinnovati ringraziamenti i sensi della mia più alta considerazione.

Suo
Giulio Fara

Viale S. Martino - 34
Pesaro
(Marche)

19 mars 1936

Monsieur Giulio Fara.

Pesaro.

Monsieur,

Je suis en possession de votre honorée du 29 février, et je vous exprime notre profonde reconnaissance pour avoir déféré à notre invitation pour le prochain Congrès de la L. I. M. Nous aimerions bien pouvoir compter avec votre présence; en tout cas nous comptons sur une communication pour être lue dans les séances du Congrès, et dont je vous prie de me faire savoir, aussitôt que vous l'aurez choisi, l'énoncé du sujet pour le continuer dans la liste des communications.

Avec tous nos remerciements, recevez, cher Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués

ARCHIVES MUSICALES
DE FOLKLORE

ATHÈNES le 7 Mars 1936

CRÉATION, A ATHÈNES, D'ARCHIVES
MUSICALES DE FOLKLORE

-:-:-

Il a été créé, à Athènes, des Archives Musicales de Folklore, dont la direction scientifique a été confiée a Madame MELPO MERLIER.

Le but des Archives est:

a) d'enregistrer le plus grand nombre possible de chansons, surtout celles des réfugiés de Thrace et d'Asie Mineure, qui risquent, dans quelques années, de disparaître; (1)

b) de préparer l'edition des chansons enregistrées;

c) de constituer une collection d'instruments populaires, de les étudier et d'organiser des auditions de ces instruments, soit avec des artistes populaires, soit avec des musiciens et des musicologues.

xxx Les Archives musicales de Folklore possèdent 222 disques sur

---

(1) Ces réfugiés sont venus en Grèce en 1922, à l'époque du désastre d'Asie Mineure. Ce désastre s'est accompagné alors d'un exode sans précédent des populations grecques de l'Asie Mineure et de la Thrace. En application du traité de Lausanne les gouvernements grec et turc ont procédé, en 1924, a l'échange des populations demeurées en Turquie et en Grèce. On évalue le nombre des réfugiés grecs à 1.200.000 personnes, près du tiers de la population de la Grèce avant le désastre.

lesquels ont été enregistrées 635 chansons.(2)

----------II---------

Plus de la moitié des chansons recueillies sont des chansons des réfugiés - et des chansons du Dodécanèse,îles,grecques de population,de la mer Égée.De ces chansons de réfugiés les collections les plus importantes sont celles du Pont et de la Cappadoce,provinces de l'Asie Mineure dont les populations grecques sont parmi les plus intéressantes et les moins étudiées,et d'une partie de la Thrace Orientale.

Les autres chansons se répartissent de la manière suivante:Macédoine, Épire,Thessalie,deux départements de la Grèce Continentale (Attique et Béotie,Phtiotide et Phocide) Péloponnèse,Crète.

Les enregistrements n'ont pu encore être repris depuis 1931, faute de ressources,mais la préparation des éditions se poursuit sans interruption. D i x recueils de chansons sont prévus pour le matériel deja enregistré.Mais à coté des recueils,qui forment la première section des publications des Archives, nous avons constitué une seconde série

---

(2) Ces enregistrements ont eu lieu en 1930 et 1931,à la suite d'une proposition faite par M.Hubert Pernot,Professeur de grec modernne à la Sorbonne,alors Directeur de l'Institut de Phonéthique et du Musée de la Parole de l'Université de París.Les enregistrements ont été exécutées par la Maison Pathé.

d'ouvrages, qui comprendra des textes poétiques, du folklore, et des études comparatives et critiques, cette seconde série étant destinée à compléter la première. Car notre plus cher désir est de donner les chansons de chaque région avec le folklore qui les encadre et les explique. Pour certaines parties de l'Asie Mineure et de la Thrace- habitées jusqu'en 1924 par des Grecs, aujourd'hui refugiés- ainsi que pour quelques provinces de la Grèce continentale et insulaire, on peut dire que le Folklore reflète la vie du peuple comme il répresente sa seule expression d'art. Ce sont ces considérations qui ont fixé le programme de travail, lentement élaboré et sans cesse contrôlé, des Archives Musicales de Folklore.

J'adresse au bureau du Troisieme Congrès de la S.I.M. avec le très vif regret de ne pouvoir assister et prendre part aux travaux de ses membres, les deux premiers volumes de nos éditions. Je me permets en même temps de les prier vivement de bien vouloir envoyer à la jeune bibliothèque des Archives, dont les ressources sont très restreintes, leurs livres et travaux sur le folklore, ainsi que les revues et périodiques qu'ils éditent. Nous nous ferons un devoir et un plaisir d'échanger contre ces derniers les publications des Archives.

Ainsi que vous pouvez le constater par les volumes envoyés, nous avons décidé, a côté de l'édition grecque, de procéder aussi à une édition française, afin que nos livres puissent être lus par nos confrères occidentaux, balkaniques et orientaux. Par les échanges de publications, comme par l'édition française de leurs travaux, les Archives helléniques de folklore musical s'efforceront sans cesse d'apporter, dans la mesure de leurs moyens, leur contribution au progrès des études de folklore et de musicologie.

MELPO MERLIER
Directrice des Archives musicales de Folklore