

LA REVUE MUSICALE

DEUXIÈME ANNÉE

1^{er} Octobre 1921

NUMÉRO ONZE

Les Artisans du Folklore musical espagnol

Il est certain que l'intuition de tout art a été donnée à l'homme et, dès le commencement, celle d'une musique *naturelle*, non asservie aux circonstances et aux règles, et capable d'exprimer, comme en un langage, les sentiments qui le touchent et l'émeuvent, douleurs, peines, souffrances, joies, avec une émotion plus ou moins véhémence et d'une manière vague ou précise, suivant qu'il se sert du son pur, chant inarticulé, ou du chant articulé avec l'aide de la parole exaltée, qui, par son exaltation même, est déjà *une certaine musique*.

Pendant des siècles et des siècles l'homme a écouté ou cultivé, personnellement, la pure émanation de cette musique *naturelle*, cherchant en elle l'âme des choses, avec le désir de l'extérioriser pour que tous les hommes pussent la *sentir* ou l'évoquer et en jouir comme lui.

Seule cette musique a persisté et persiste, tandis qu'évoluent et se transforment, incessamment, en mystérieux progrès ou en mystérieux reculs, la technique, les procédés, les conventions, les formes fortuites des modes d'une autre musique *artificielle*. La cellule génératrice de cette musique *artificielle*, c'est l'autre, la musique *naturelle* qui n'a exigé de

l'individu, pour chanter, qu'une âme en état de grâce ou le stimulant de la passion.

Seule cette musique a persisté et persiste, étrangère à toute préoccupation et conservant, dirait-on, le souvenir des âmes et des sentiments qui se sont fondus à travers les âges en d'autres sentiments et en d'autres âmes, transmettant de siècle à siècle le verbe pur de l'émotion d'un individu qui fut et qui créa la musique que d'autres sentirent comme lui.

L'anonyme créateur de cette musique *naturelle* chanta et d'autres chanteurs obscurs, mais dont l'existence est indiscutable, écoutèrent et répétèrent le chant. Pourquoi tel chant survécut-il, tandis que d'autres furent oubliés, aussi beaux et plus parfaits peut-être que celui-là ? Pourquoi fut-il conservé de génération en génération, ce chant-là, et non un autre, sinon parce qu'il exprimait les aspirations de toute une race ? Et pourquoi chacun, en le chantant, croyait-il et sentait-il laisser parler son âme, sinon parce qu'il y retrouvait son propre sentiment ? Et ce fut ainsi qu'une œuvre, artistique à sa naissance, devint populaire et que chacun la fit sienne, parce qu'elle parlait à tous, à tout un peuple.

C'est pourquoi la musique *naturelle* (si nous la nommons de son vrai nom générique), la *musique populaire* et, précisément, la *chanson*, fut, est et sera essentiellement populaire, parce qu'elle est le reflet du peuple ou de la race d'où elle est sortie ; telle est la condition de son existence. Car, où prennent leurs modèles le sculpteur et le peintre, sinon dans la nature accessible à nos sentiments ? L'art vient éveiller seulement ensuite des associations d'idées qui paraissent dormir en nous. Ce moyen serait-il, par hasard, refusé à l'artiste musicien ? La nature est-elle un livre fermé pour le compositeur ? Pour lui, la nature est le domaine infini de cette inspiration populaire, source de beautés innombrables, tantôt en rythmes, tantôt en modalités ou encore en la sincérité même d'un art primitif si riche aux couleurs éclatantes.

C'est en ces termes, ou à peu près, que Pierre Aubry expliquait ce qu'il appelait l'esthétique de Pedrell, dans son *Iter Hispanicum* (paragraphe V, du *Folklore musical d'Espagne*). J'aurai à me reporter à cette étude, qui expose mes propres idées, avec une telle perfection condensée, que je

n'aurais pu moi-même mieux faire. Oublions les systèmes, oublions les écoles, mais rappelons-nous bien que seul l'individu crée : que le peuple reçoit, transforme et donne ce qu'il a transformé. Heureux l'artiste qui, à son tour, restitue en œuvre d'art ce qu'il a reçu du peuple.

Mais rappelons, surtout, que le caractère collectif de la musique s'exerce sur le nombre et que la musique est, pour cela, un art essentiellement populaire, celui que le peuple comprend et préfère, le seul que, par l'instinct ou le génie, et non seulement par le travail, il a fait sien, comme son art de prédilection. « Le peuple — a écrit avec raison Camille Bellaigue — n'est ni architecte, ni peintre, ni sculpteur, mais il est musicien. Un millier de maçons ne sont pas parvenus à bâtir une cathédrale : mais il a suffi d'un paysan ou d'un petit berger pour inventer une chanson. »

Je dois mon goût pour le *Folklore* musical à la solidité de l'enseignement du solfège dans les maîtrises, donné en vue de former des enfants de chœur et d'obtenir de bons *lecteurs*. J'ai expliqué cela dans mes *Jornadas de arte*. Je le répéterai ici : « Les exercices pratiques du solfège alternaient avec la théorie et les questions relatives aux explications faites dans les leçons précédentes. Mon maître donnait beaucoup d'importance à la dictée musicale. Lui ayant demandé un jour où je pourrais trouver des thèmes chantés et vivants pour pratiquer cet exercice, qui m'intéressait extraordinairement, il me répondit : « Écoute, par exemple, ce que joue une musique militaire en passant dans la rue : tâche de le retenir dans ta mémoire, et, ensuite, écris-le. Et si cette occasion ne s'offre pas à toi, écoute ce que ta mère chante à ton petit frère pour l'endormir. Toutes les mères savent chanter des choses très tendres — ajoutait-il. Note-les sur ton cahier de dictées. » Et qui dirait que cette pratique, dont j'arrivai à me rendre maître, devait être mise à profit plus tard par le *folkloriste* ! Ma mère et mon maître furent mes instructeurs en cette science à laquelle est dû le peu que, au cours des années, a su et pu réaliser le compositeur.

En ce temps-là, je ne savais pas ce qu'était la *chanson populaire*, ni ce que signifiait le *folklore musical*. Pour la dictée, j'en comprenais l'excellence et je me mis à noter toutes les chansons que j'entendais chanter par ma mère,

par ma sœur aînée quand elle se livrait à ses travaux de couture, par l'aveugle mendiant qui récitait devant ma porte quelque *romance* à demi-chantée de *San Antonio*, de *Las Hijas del rey*... que sais-je ! Vers 1868, quand je publiai dans un *Almanach musical* un petit article intitulé *La musique de l'avenir* pour me poser en wagnérien avec quatre amis qui voulaient, comme moi, être pris pour des révolutionnaires, je méditais, depuis quelque temps déjà, d'explorer le terrain vierge du chant populaire, et cela dès que me tomba entre les mains ce malheureux *Robin des bois*, arrangement (ou mieux : dérangement par Castil-Blaze) du *Freyschutz*, de Weber que, dans mon enthousiasme, je plaçai tout de suite sur l'autel de mes adorations artistiques. C'est cette préoccupation qui me faisait écrire dans le fameux *Almanach* : « La nation unique sur terre (alors je n'en connaissais pas d'autre) c'est l'Allemagne, qui fut l'initiatrice, le mouvement, l'élément de la vie de son peuple : force mystérieuse et profonde, si longtemps cachée dans le cœur de ce peuple et qui est, — son avènement s'étant produit dès que vibrèrent les cordes de la lyre du chanteur de *Freyschutz* — le véritable signe caractéristique de sa nationalité (1). »

En 1874, ma préoccupation continue d'explorer le terrain vierge des chants populaires me fit projeter d'écrire un opéra... C'était une idée confuse, née sans doute de l'effet que me produisit la lecture (l'assimilation, pour mieux dire), du *Freyschutz*, de Weber, et des commentaires sur le caractère essentiellement teutonique de cette œuvre, exposés dans une étude (je ne me rappelle plus laquelle) qui me tomba alors entre les mains. C'était une idée confuse que celle que j'avais de notre chant populaire à nous, de même que du chant des autres peuples. A force de torturer ma mémoire, je renonçai aux pratiques de *folkloriste* inconscient auxquelles je m'étais livré en notant, sur le conseil de mon maître, tout ce que j'avais entendu chanter par ma mère pendant les jours de mon enfance. Le caractère de ces chants m'enthousiasmait, certes, mais j'ignorais le moyen de les traduire en musique. Je le demandais à la partition de *Freyschutz* ;

(1) *Jornadas de Arte*, Paris, librairie P. Ollendorff, page 39.

je le demandais aux *lieder* de Schubert : le sphinx restait muet... (1)

Je choisis un sujet, qui devint un opéra, *Le dernier des Abencérages*.

En somme, l'opéra composé fut représenté, avec quelques applaudissements, et quelqu'un écrivit : « Dites-moi si vous avez pu trouver dans cet opéra un seul chœur, une seule cantilène, une seule pièce d'ensemble, un simple prélude instrumental où vous n'avez pas vu flotter ces poétiques *phrases*, ces vaporeuses mélodies qui naquirent sur les bords de l'Ebre, du Turia et du Genil... » De tout ce processus, je déduisis ... « que l'exploration réalisée, qui n'était qu'une tentative, tentative honorable si on veut, voulait être approfondie sans s'écarter de la ligne tracée qui, selon moi (et je le comprenais déjà alors, en un clair pressentiment) était la meilleure et la plus sûre (2). »

Mais avant de continuer, le lecteur doit me permettre de me justifier d'un reproche, qu'il m'a fait sans doute, s'il a remarqué que je parle de ce qui me touche directement ou, en d'autres termes, de l'histoire intime de mes œuvres. Comme j'ai prêché par la parole et par l'exemple, nécessairement et fatalement l'exemple et la parole s'imposaient à moi, afin que je me prisse moi-même comme sujet ; d'autre part, la nouveauté musicale de la matière, que nul n'avait encore déflorée en Espagne, que je sache, tout au moins comme je le prétendais depuis longtemps, pour faire œuvre de nationalisme musical, exigeait aussi cette façon de procéder. (Sur ce point de nationalisation je veux, dès à présent, relever la critique, certes bien... passionnée, qui m'a été adressée, que pour faire œuvre de nationalisme « on s'entoure de toutes les collections de chants populaires publiés jusqu'à cette date... » mais que l'œuvre d'art national n'en sort pas, ou que s'il en sort quelque chose, c'est... un monstre.)

Mais suivons. Dès l'époque dont je parle, mes recherches recommencèrent et sachant ce que je cherchais et pourquoi je le cherchais, je mis à contribution nombre d'amis diligents pour m'aider dans cette patriotique tentative ; et je parvins à réunir tant de centaines de chants de toutes sortes

(1) *Op. cit.*, page 71.

(2) *Jornadas de Arte*. Art. VI et, outre divers passages du même livre, le volume intitulé *Orientaciones*, qui doit être considéré comme la seconde partie des *Jornadas de Arte*.

que la nécessité d'une sélection s'imposait pour la publication de mon *Cancionero*, qui est, en somme, la série d'exercices que je me proposai et dont j'ai eu besoin pour faire œuvre de nationalisme musical. Si dans *Por nuestra musica* je donnais déjà ce qui, selon ma propre expression, était quelque chose comme une recette pour écrire des compositions fondées sur ces tentatives, pourquoi me montrer avare du peu qu'en cette matière j'ai pu réaliser et le refuser, mesquinement, à ceux qui doivent me succéder, aux jeunes surtout ?

En Espagne, comme partout, la chanson populaire s'est conservée par des moyens directs (la création vivante et renouvelée du peuple), ou indirects (l'adaptation de la chanson par l'artiste dans l'œuvre d'art, ce qui est la caractéristique de l'école espagnole dès les origines de l'art moderne).

Parmi les sources du folklore musical, anciennes et générales, figurent un bon nombre des anciens traités de technique musicale eux-mêmes, malgré l'aversion de leurs auteurs pour toute manifestation d'*art vulgaire*. Ce sont les véritables conservateurs de la chanson populaire, conservateurs inconscients, *folkloristes accidentels*, qui font du *folklore* sans s'en rendre compte. Tout ce qu'ils nous ont conservé constitue le fondement du savoir conscient du *folkloriste* actuel.

Nous possédons des sources inépuisables de documentation dans les divers *Cancioneros* : le premier de tous, œuvre d'un seul poète, *Las Cantigas de Santa Maria*, du Roi Savant, Alphonse X (1252-1284), les *Cancioneros* renommés du *Vatican*, celui de *Ajuda*, et celui de Colocci-Brancatti, qui forment le *corpus* de la merveilleuse école *gallaïco-portugaise*.

Puis ce sont, sous leur double manifestation poétique et musicale, comme presque tous ceux que je viens d'indiquer, les *Cancioneros* de musiciens de Cour. Le *Cancionero* des *xv^e* et *xvi^e* siècles, appelé de *Palacio*, publié par l'illustre Barbieri, avec une évidente infidélité, tant musicale que poétique, qui contient 460 compositions sérieuses et érotiques, religieuses, historiques et chevaleresques, pastorales, railleuses et diverses autres. Les auteurs (musiciens et musiciens-poètes) sont nombreux : Peñalosa, Anchieta, musiciens d'Isabelle la Catholique, Encina, Espinosa,

Medina et d'autres moins connus. Tous les auteurs de cette très importante collection, pratiquent l'art courtisan de l'époque, le *cantar*, le *cantarcillo*, le *villancico*, qui n'a rien à voir avec le madrigal de cette époque, choisissant le thème de *cantares*, ou *cantarcillos*, de la chanson populaire correspondante, fait caractéristique de l'école espagnole, peu fréquent, comme tendance, dans la production artistique des autres écoles européennes ; et ce thème n'est pas le madrigalesque libre, qui n'a rien à voir non plus avec la chanson du peuple qui éclate vivante et vole en éludant parfois les subtilités de la construction polyphonique ou se fondant avec elle par une rare et remarquable divination. La troisième partie de mon *Cancionero*, que je viens de publier offre aux hommes studieux de nombreux exemples de cette caractéristique d'école qui apparaît, en ces temps lointains, comme décidément nationale. Il est à remarquer que le musicien le plus génial et le plus habile en ces assimilations de la chanson populaire, c'est Juan del ou de la Encina, le double fondateur du théâtre moderne espagnol musical et littéraire. Lui seul a dans le *Cancionero* cité plus haut, soixante compositions polyphoniques, entr'autres ces *villancicos de empezar* (1) (ou pour terminer) la représentation de ses fameuses *Eglogas*.

Le *Cancionero* existant dans la Biblioteca Colombina de Séville (fonds de livres et de manuscrits de Fernand Colomb) appelé *Cantinelas vulgares* (titre fictif), inédit, quoique j'en possède une copie pour mon usage, faite par mon illustre ami Don Vicente Ripallés, est, aussi, un *Cancionero* de musiciens et de musique de Cour, composée, suivant la tradition de l'école, sur des motifs populaires. Il appartient à la même époque que le *Cancionero de Palacio* et contient de nombreuses compositions que signent les maîtres Triana, Leon, Cornago, Madrid, Bustamente, Gigou, Hurtado de Xeres et Francisco de la Torre.

A côté des *Cancioneros* se placent les œuvres polyphoniques imprimées et composées sous l'influence populaire. En premier lieu, celle qui apparut dans la Bibliothèque d'Upsal, et que publia il n'y a pas longtemps, mon cher

(1) De *empezar* : pour commencer.

ami Rafael Mitjana de Gordon, *Villancicos de diversos cantones, a dos, a tres, y a quatro, y a cinco bozes, agora nueva mente corregidas...*, Venise, 1556. C'est une précieuse collection de chansons de la grande époque polyphonique, presque toutes de caractère populaire; avec textes en catalan et castillan.

Au même ordre d'adaptations populaires à la polyphonie ancienne appartiennent les suivantes :

Odarum (quas) vulgo Madrigales apellamus diversis linguis decantatarum (catalan, castillan, italien)... *Barcinone, in edibus Jacobi Cortey, anno MDLXI*. L'auteur de cette richissime collection est le fameux Pedro Alberto Vila, chanoine et maître de chapelle de la cathédrale de Barcelone.

Las Eusaladas de Flecha... Prague, chez George Negrino, 1581. Cette ingénieuse collection a, à part sa valeur historique, folklorique et ethnographique, une grande importance, parce que les sujets de chaque *Ensalada* font supposer qu'on les parodiait en les représentant, ce qui nous donnerait un ensemble de compositions qu'on pourrait comparer avec celles qui forment le théâtre primitif de la Renaissance italienne, la *commedia musicale* de Oratio Vecchi, qui précèdent l'Opéra des monodistes florentins.

De los madrigales del muy reverendo Joan Brudieu, maestro de la Santa Iglesia de la Seo de Urgel... Barcelone, chez Hubert Gotard, en 1585. C'est une collection capitale que celle de Brudieu, que j'ai appelé « chanteur du malheureux chevalier et très élégant poète Ausias March » ; comme technicien polyphonique, il doit se placer à côté de Palestrina, Lasso et Victoria, et comme poète musicien, au rang le plus élevé parmi tous les maîtres de l'Europe.

Toutes ces adaptations de la chanson populaire appliquée à la polyphonie vocale du XVI^e siècle, se complètent par les adaptations du même genre à la monodie accompagnée avec la *vihuela*, instrument polycorde avant de se transformer en guitare du peuple, qui est à la littérature musicale de l'Espagne ce que le luth ou le téorbe, etc., sont aux littératures musicales française, italienne et allemande. Les principes de l'éducation du parfait courtisan du XVI^e siècle, s'appliquent en Espagne, comme

partout ailleurs, à l'art de manier les armes, à la fauconnerie, etc., et surtout au noble art du chant accompagné de la *vihuela*, selon le système de notation propre, appelé *cifra* (*intavolatura*). L'origine des formes instrumentales modernes, celles de la musique pure ou symphonique, de même que les formes monodiques accompagnées, doivent se chercher dans ces curieux traités de *cifra*. On voit dans ces traités le processus de la transformation de l'art ancien et des modes anciens vers la tonalité moderne, processus curieux si l'on considère la chanson du peuple comme le véritable principe et agent de cette évolution. Et c'est que la *vihuela*, comme le luth et le téorbe, de même que le clavicorde et l'orgue, pouvaient tout se permettre grâce au tempérament, ce qui était impossible aux compositeurs polyphoniques à cause de l'éducation purement diatonique des voix.

Ces *folkloristes* inconscients, précurseurs de l'harmonie moderne et de l'orchestre futur, qui doit aboutir à Beethoven, commencent avec le génial traité *De tañer* (1) *vihuela*, de Luis Milan (1535) et cessent quand la transformation de la *vihuela* en guitare donne la suprématie à ce dernier instrument, qui des mains des musiciens de cour passe à celles du peuple. Alors paraissent les traités de vulgarisation qui alimentent le goût du peuple parce que, en s'emparant de l'instrument qu'il préférera décidément à tous les autres, il se préoccupera beaucoup moins de pincer artistiquement les cordes, comme les *vihuelistas* qui jouaient en pinçant et en arpégeant, que de produire quelques accords très simples. Le très court mais très glorieux règne de la *vihuela* s'achève vers la fin du XVI^e siècle, et l'oligarchie de la guitare commence avec le petit traité écrit par le fameux Docteur catalan Juan Carlos Amat. Mais dès l'époque de Luis Milan, musicien de la chambre du duc de Calabre à la Cour de Valence, traducteur du *Cortigiano* de Castiglione, jusqu'au génial vulgarisateur de la guitare, qui obtint l'honneur de voir réédités en France quelques-uns de ses ouvrages de médecine, que de chansons sur des textes d'anciennes *romances* ! Que de danses et de *diferencias* (variations) sur des thèmes de chants populaires et liturgiques, dans les traités des continuateurs de Luis Milan !, Luis de

(1) Jouer

Narvaez (1538), le chanoine Alfonso Mudarra (1546), Enriques de Valderabano (1547), Pisador (1552), imprimeur de son propre traité et maître de *vihuela* de Philippe II ; Miguel de Fuenllana, aveugle de naissance, l'un des premiers à considérer l'élément accord comme une véritable valeur harmonique...

L'orgue, de même, affirma et compléta la tendance évolutive des *vihuelistas* ; il ne faut pas l'oublier, car sur le clavier de l'orgue et du clavicorde trouvèrent un asile sauveur, pour la postérité, nombre de chansons, de danses et de variations qui donnent au discours musical des formes développées, inconnues avant la découverte du principe de la variation sur un thème, qui a été d'un si grand secours pour l'art musical. Les œuvres d'orgue et de clavicorde d'Antonio de Cabecon (1510-1566) (soit dit en honneur de cet inventeur de la *diferencia* sur des thèmes de la chanson ou de la danse, à qui, en fait d'influences de tout genre, doivent tant les *virginalistes* anglais) sont pleines de chansons populaires et de rythmes de danse, comme presque toutes celles des organistes classiques qui suivirent les traditions de l'école espagnole...

Dans cette très rapide énumération, je ferai figurer aussi le nom d'un *folkloriste per accidens*, Francisco Salinas (1515-1590), parce que dans son œuvre capitale *De Musica libri septum* (1557) et dans le *Liber V*, destiné à examiner *quid sit Rhythmus*, obsédé par l'idée d'assimiler la métrique grecque à la latine, confondant l'accent avec la quantité — préoccupation des humanistes ses contemporains, et ses prédécesseurs — il cherche des confirmations de sa théorie dans la chanson vulgaire, sur laquelle il nous donne une documentation précieuse et, ce qui vaut plus encore, des preuves de sa persistance souveraine dans le cœur du peuple : à ce point souveraine que nous savons aujourd'hui comment se chantaient et comment se récitaient de son temps les anciennes *romances*, les chansons de geste et les chansons de table, comment chantaient les faucheurs, les glaneurs, et que nous connaissons aussi les *tornades* de quelques chansons qui ont persisté jusqu'à nos jours (1).

(1) Voir l'étude *folk-lone musical castellano del sig'lo XVI* dans mon ouvrage *Litica nacionalitrada, estudios de folk-lone musical*, P. Ollendorff, Paris.

Depuis l'époque de Salinas jusqu'à celle du jésuite P. Antonio Eximeno (1739-1808), l'auteur *Dell' origine e delle regole della Musica* (1774), le fustigateur cervantesque des musiciens qui « placent des astrolabes de contrepoint sur les huit tons du plain-chant », le *folklore* musical cesse d'être inconscient ! c'est une nouvelle science qui commence. Devançant les temps modernes, « le P. Eximeno fut le premier qui parla du goût populaire dans la musique, et qui insinua que sur la base du chant national chaque peuple devait construire son système. »

L'esprit divinateur de Pablo Piferrer (1818-1848), grand poète, archéologue artiste, et, plus que poète, critique intuitif musical, fraya la route à Mariano Aguilo et Manuel Mila y Fontanals, le Gaston Paris catalan ; la voix fraternelle de Quadrado arrivait du fond de l'île de Majorque en récitant la *romance* catalane *Don Joan y Don Ramon*, publiée dans l'avant-dernier fascicule de *La Palma*, journal majorquin de 1840, *romance* que Piferrer traduisit en castillan et publia dans le volume *Mallorca, des Recuerdos y belleras de Espana* (1845). Un an plus tôt, Mila avait publié son *Arte poética* où il donnait, dans une note, *La Dama de Aragon*, en disant que « la poésie populaire des Portugais et celle des Catalans forment simplement deux ramifications particulières de la poésie populaire espagnole » et où il manifestait l'espoir de voir bientôt arriver le jour « où la mode, qui envahit et dévore tout, s'emparerait aussi de l'innocente poésie de nos ancêtres ». Les mêmes idées et les mêmes tendances rendent plus chaude l'inspiration du *Gayter del Llobnegat* (Rubio y Ors), de *El Trovador de Montserrat* (Balaguer). Presque en même temps paraissent les *Observaciones sobre la Poesia popular, La poesia héroico-popular castellana*, et, peu après, les *Cansons de la terra*, de Pelay Briz, les *Cansons y follies*, de Bertran y Bros...

Grâce à Fernan Caballero, le Folklore se réveilla subitement dans la région andalouse, où l'annonçait déjà l'amour illimité pour tout ce qui est indigène et traditionnel de l'ingénieur écrivain Estébanez Calderon (El Solitario), alors naquit le groupe *folkloriste* de Séville, résultat, en grande partie, des initiatives de Machado y Alvarez (*Demofilo*), secondées princi-

palement par Rodriguez Marin (*Bachiller francisco de Osuna*), Montoto, de la Torre et Salvador (*Microfilo*)...

Subitement aussi, se réveilla le *Folklore* galicien, avec son initiateur, P. Sarmiento, et ses successeurs, Manuel Murgnia, Rosalia de Castro, Saco y Arce, Fulgorio, etc., qui ont laissé comme descendants Emilia Pardo Bazan, Castro Sampedro, Pérez Ballesteros et beaucoup d'autres de notre temps.

Les écrits de Amador de los Rios et surtout ceux des frères Juan et Ramon Ménendez Pidal, de même que ceux de Joaquim Costa, furent le cri de *surge fora* du *folklore* asturien, comme le furent ceux de Manterola pour le réveil du *folklore* basque : ceux de Barraibar Juan Garcia (Amos Escalante), Pereda, etc., pour le *folklore* cantabre...

Mais dans ce réveil subit du *folklore* (il faut dire la vérité, quelque douloureuse qu'elle soit), les musiciens, les musiciens professionnels, sauf de très rares exceptions, ne figurent absolument pour rien. Je n'ai pas la prétention téméraire de faire des investigations sur cet abandon coupable, que j'attribue, en tout premier lieu, au manque de culture artistique. Il se forma d'innombrables collections de musique populaire, mais faites par des musiciens si ignorants, qu'en en regardant l'adaptation harmonique (!) on est forcé de répéter douloureusement avec le poète « *Guarda e passa* » ; quant à la fidélité dans la transcription des documents *folkloriques*, « *guarda e passa* », également. Le *traduttore* est toujours *traditore* — quand il n'est pas *trucidatore*. C'est la tare dont sont frappées les anthologies *folkloriques* de Mila y Fontanals, de Pelayo Briz, et presque toutes celles de leurs continuateurs : ces auteurs sentaient la musique, mais comme ils manquaient de pratique pour la noter, ils durent se fier à ceux qui se disaient professionnels, et qui avaient le tort de ne sentir ni la musique en général, ni le charme de la délicieuse monodie populaire : cela est si vrai, que toute la musique de ces collections a dû être refaite, dans d'autres adaptations postérieures, sous les auspices d'un meilleur jugement et d'une plus grande capacité musicale.

FELIPE PEDRELL.