

0137-96960

ML 3545

.PA
1909



FONDO
PEREZ MALDONADO

LÍRICA NACIONALIZADA

CARLOS PEREZ MALDONADO

MONTERREY, MEXICO.

LA MÚSICA EN EL FOLK-LORE CATALÁN (1)

El *Folk-Lore* español ha explorado en todos los terrenos del saber *popular*, en la ciencia de este nombre, no solo en la *demopsicología* y, por tanto, en el *sentir popular*, sino en todo lo que se refiere á la vida y costumbres del pueblo y á los usos, ceremonias, fiestas y juegos en que se conservan los vestigios de civilizaciones anteriores, á los que la ciencia prehistórica concede importancia capital.

Todos ó casi todos los puntos de vista distintos de una misma cosa, que compendian la serie de conocimientos que abarca el *Folk-Lore* español, han sido investigados por los literatos, los psicólogos, los esté-

(1) Este estudio sirve de Prólogo á la colección de *Cançons populars catalanes* publicada el año 1891 por el malogrado compositor Francisco Alió.

ticos, los historiadores, los filólogos, los mitógrafos, los ideólogos y hasta por los que aspiran á conocer la biología y desenvolvimiento intelectual de la civilización y del espíritu humano.

Un punto de vista especialísimo, capital y de primera importancia, ha sido preterido con indisculpable negligencia, la Música, la materia primera del *saber* y el *sentir* en el canto popular, vida de la vida de la *cantiga* portuguesa, de la sentida y sintética *copla* andaluza, de la *cançó* mallorquina, de la *corranda* catalana, de la *jota* valenciana y aragonesa, de la *parranda* murciana, de la *leyenda* asturiana y vascuence, y de los *romances* de esa epopeya admirable del pueblo que no se forma por adición sino por integración.

¿Explica lo anómalo de este hecho la falta de ilustración de la mayoría de nuestros músicos, para quienes se ha escrito que el músico que más sabe en España no sabe más que música? ¿Consiste, acaso, en el desvío y en el desapego de los mismos literatos á la música, cuya esencia desconocen por lo general?

Por una ú otra causa, ó por las dos á la vez, sin sacar ahora á cuento otras, podríamos contar con los dedos de una mano, y aun me temo que sobrarían algunos, las colecciones de cantos populares publicadas en nuestra nación en que la música y la parte poética, fonética, gramatical ó ideológica investigada presenten igual interés, perfectamente equilibrado, en todos los componentes *folk-lóricos*.

Ciñéndome al rico y valioso *Folk-lore* catalán, que en pocos años ha tomado entre nosotros tan importantes vuelos, ¿cuántas colecciones se recomiendan en lo que toca á la música, no sólo por el conocimiento

profundo de la etnología peculiar melódica del canto popular, sino por la fidelidad de la transcripción misma? ¿qué decir, entrando en otro orden de consideraciones, de esas muestras que en algunas colecciones aparecen en las que con inexcusable imprudencia se ha pretendido entrar en el terreno peligroso de la polifonía aplicada á una de esas bellas inspiraciones musicales populares, melodías primitivas, *verdaderas melodías en línea recta*, que se resisten, muchas veces, á estas y otras fecundas experiencias importantísimas?

Que existan músicos petulantes que con todo el desenfado de la ignorancia más supina traten todo lo que se refiere á cantos populares de *chochezes de vieja*, ó de cosa peor todavía, ni es de extrañar, ni sorprende; pero que haya músicos con pretensión de saber de su arte y todos sus secretos, que anden dándole vueltas á la melodía de un canto popular durante una hora de experiencias y tanteos hechos, casi siempre, sobre el teclado del piano, sin encontrarle nada á la tal melodía — es la frase — esos pobres músicos son tan músicos como poeta aquél infeliz que cuenta las sílabas con los dedos, ó tan músicos como pintor de historia aquel inocente pintamonas que busca un asunto pictórico hojeando la Historia del P. Mariana.

Y si esto pasa entre esa clase de músicos, obreros de la solfa, ¿qué no sucederá entre aficionados exclusivos de la *romanza de salón* de la fuerza de la *Stella confidente* y toda la demás basura de salón, según la justa expresión de Pérez Galdós?

De unos y otros libbrele Dios al autor de esta primorosa colección, que necesita todo el valor del temerario para publicar una obra, estudiada con grandísimo

amor, exponiéndose á luchar con el desagrado del musicastro y la intransigencia del aficionado de gustos exclusivos cerrados, de ese terrible aficionado que no ha de cantar ni siquiera ensayar una sola melodía de las que le ofrece esta colección, no sólo por sus exclusivas y poco envidiables aficiones, sino porque — ¡y esta es más negra! — porque la letra « ¡ay! ¡ay! está escrita en catalá », y porque el catalán para las orejas de esa gente... ¡no es musical!

Alió, viéndose en el caso apurado que es de suponer, expuesto á quedarse sin público, ha hecho lo que debía hacer, dorarle la píldora, ó, en otros términos, prestarse á una concesión que es de elogiar.

Me explicaré.

Entiendo que la tarea confiada al músico en este orden de estudios, si ha de llenar cumplidamente los fines *folk-lóricos*, ha de consistir en primer término en la transcripción inteligente y concienzuda, exacta y rigurosa del canto tal como se presente para la voz con ó sin instrumentos acompañantes; y en segundo término, utilizando el documento recogido, en la aplicación de la polifonía al ambiente musical adecuado á la melodía transcrita dentro de sus modalidades propias, antiguas ó modernas, intentando en las antiguas, caídas en desuso, aquellas últimas experiencias y aplicaciones á la polifonía moderna que están llamadas á enriquecer y ensanchar, no me cabe duda, los restringidos ambientes de las tonalidades exclusivas del arte moderno.

Ciñéndose Alió á los dos únicos términos que explican y reclaman la intervención directa del músico inteligente en esta clase de estudios, habría escrito una

obra que sólo apreciarían los que saben lo que valen las investigaciones en este ramo de la ciencia del *saber* y del *sentir* popular, cerrándose, impremeditadamente, esa ancha puerta detrás de la cual está el sufragio del público.

Se ha colocado en punto bien escogido del segundo término, y con laudable pericia ha aplicado la polifonía moderna al ambiente de las melodías que nos ofrece en su colección para que, asimilándoselas, convirtiéndolas en arte y, á veces, en arte personal, se introduzcan en el salón, proclamen su excelencia é importancia y hagan allí y fuera de allí, después de una y otra tentativa, lo que, al fin y á la postre, está llamada á hacer la melodía popular en general, nueva fuente de Juvencio que rejuvenece todo cuanto se baña en ella, sea Música, sea Poesía.

Porque hay que desengañarse, y bueno es decírselo y repetírselo á nuestros músicos. Si no estudiamos todos esos preciosos y admirables documentos en los cuales vive, late y habla nuestra nota característica en la vida del arte, seremos músicos alemanes ó italianos en la vida del arte cosmopolita, según nuestras tendencias, músicos de segunda mano, como quien dice, pero jamás músicos catalanes, músicos verdaderos hijos de la madre patria.

LOS CANTOS FLAMENCOS

No tienen nada que ver con este ligero apuntamiento los flamantes autores de esa insípida balumba de ramplonas composiciones, que pretenden aparecer inspiradas en los melancólicos temas de uno de los cantos característicos de nuestra nación más raros y de procedencia más discutida y que circulan, desgraciadamente, con bastante crédito por el extranjero como muestras genuinas de nuestra música nacional, gracias á los perversos gustos de tales autores, á los indoctos de la muchedumbre, y á determinadas direcciones tomadas por el flamenquismo zarzuelero de estos últimos tiempos que, afortunadamente, va de capa caída y morirá de saciedad. No tienen nada que ver aquí, repetimos, los tales perpetradores de verdaderas infamias musicales, que han creído escribir en este género popular sin conocer su estructura melódica, su ritmo propio y su modalidad, que no es la de la *gamma* musical europea.

Decíamos que la procedencia de esta clase de cantos es uno de los puntos históricos más discutidos. Como no está en nuestra mano resolverlo ni siquiera intentarlo, que no se prestaría á ello un sencillo apuntamiento, vamos á explicar en qué estado se halla la cuestión.

Las canciones populares españolas cantadas y bailadas por los hijos del país, y por los gitanos que pueblan los barrios bajos de Andalucía, llevan todavía el título genérico de *cantos flamencos*, y hasta los mismos gitanos usan idéntica denominación: *cante flamenco*.

Se ha disputado mucho sobre el verdadero origen de esos cantos, ofreciéndose, como es natural, muchas hipótesis. Ó esos cantos fueron traídos á España por flamencos ó descendientes de flamencos emigrados en otro tiempo en Bohemia, país originario de los gitanos ó *tziganos*, ó las canciones flamencas fueron importadas á nuestra tierra por flamencos procedentes directamente de Flandes, en tiempo de Carlos V.

Esta segunda hipótesis parece más verosímil, y sobre todo, menos novelesca. Sin embargo, conviene advertir que las canciones así trasplantadas han perdido mucho de su carácter primitivo, influídas, quizá, por los modos orientales en su época de más vigor. Diríase que las canciones flamencas primitivas perdieron todo su carácter de melodías genuinas del Norte al compenetrarse aquí de los cantos andaluces, de sus quejumbrosos acentos y de los ritmos vagos de sus acompañamientos, floridos como los taraceados de las ornamentaciones arquitectónicas árabes.

Existe una tercera hipótesis, que merece consignarse. Esas originalísimas y sentidas canciones flamencas

pueden ser en realidad cantos árabes procedentes de África, y adoptados por verdaderos flamencos de los Países Bajos, ó por flamencos *tziganos* llegados á España con las tropas bohemias.

No podemos dejar de mencionar un ensayo de atribución intentado por el autor de una interesante publicación aparecida en 1881 en Sevilla, *Colección de cantos flamencos, recogidos y anotados por Demófilo* (Imp. y lit. de *El Porvenir*). Quien ande algo versado en materias de *Folk-lore* no dejará de mentar el nombre del distinguido y erudito escritor que firma con aquel seudónimo. D. Antonio Machado y Álvarez, que es el referido autor, comienza su estudio dudando, y en esto da prueba de espíritu reflexivo, bien penetrado de la cuestión que trata de resolver. Declara que, sin pruebas convincentes, no admite la opinión de los que afirman que con los flamencos llegados á España en tiempo de Carlos V entraron muchos gitanos, y que el epíteto de *flamencos*, echado á mala parte, refleje el odio que los españoles juraron á los pueblos de Flandes por su ingerencia en los negocios públicos y su influencia preponderante en la corte Real de España. « Los gitanos » — escribe *Demófilo* — « llaman *gachós* á los andaluces, y éstos á los gitanos *flamencos*, sin que sepamos cuál sea la causa de esta denominación. » *Demófilo* no halla prueba alguna que acredite la opinión antes expuesta. « El pueblo, ó mejor dicho, los cantadores, no dan noticia alguna que pueda servir de seguro indicio para conocer la denominación de flamencos; consta sólo que se llama así á los gitanos, pudiendo acontecer, dada la índole y genialidad siempre festiva y picaresca de la raza andaluza, que se dé este nombre á los gita-

nos por el color de su tez, moreno bronceado, que es precisamente el opuesto al blanco y rubio de los naturales de Flandes. Mas sea de esto lo que quiera, es lo cierto que hoy se conoce con el nombre de *cantes flamencos*, no canciones ni cantos, sino un género de composiciones que recorren desde la *soleá*, propiamente dicha, llamada por algunos *tercerilla*, hasta la *toná* y la *liviana*, que, á diferencia de la anterior, no esailable, ni se acompaña con guitarra; composiciones todas en que predominan los sentimientos melancólicos y tristes en grado ascendente, y en donde han venido á mezclarse, ó mejor dicho, á amalgamarse y á confundirse las condiciones poéticas de la raza gitana y de la andaluza... »

En estas canciones *sui generis*, vulgarizadas, como es sabido, por el pueblo y de las cuales Andalucía parece conservar el monopolio exclusivo, hay algo que se remonta al origen de ese pueblo en otro tiempo nómada, origen atribuído, como todos saben, al Egipto superior (de aquí el nombre de *gypsies*), algo que, según un historiador que nos merece crédito, acusa claramente un carácter siríaco que, si no procede de las regiones de la misma Siria ó de las vecinas, sin echar en olvido las moriscas, ha debido implantarse en España secundado por la liturgia mozárabe impregnada de un carácter esencialmente oriental. De tal manera es lógica esta filiación, que más que conjeturas hay probabilidades de que las antiguas canciones, derivadas generalmente de la música sagrada, hayan tomado la estructura, el acento y el estilo de los cantos litúrgicos del Oriente. Quien haya oído como nosotros los cantos de los bohemios rusos (en la Exposición de Pa-

rís del año 1878); quien haya estudiado los cantos tunecinos; quien haya podido comprobar, como nosotros lo comprobamos, acompañando en una ocasión á Rubinstein, que mostró grandes deseos de oír á uno de nuestros famosos *cantaores* populares, la analogía sorprendente que ofrecen los cantos bohemios y tunecinos con los flamencos de nuestro pueblo andaluz, no dudará un momento que la filiación señalada, de procedencia oriental, tenga grandes visos de verosimilitud.

Con esto, sin embargo, volvemos al punto de partida, poniendo en tela de juicio todas las dificultades surgidas en este apuntamiento. Por esto mismo no es de esperar que se resuelva á gusto de todos tan interesante y curiosísimo problema.

LA MÚSICA EN LAS FIESTAS DEL
« LANDJUWEEL » DE AMBERES (1)

Menguada representación tendrá la música en las fiestas dedicadas á conmemorar el cuarto centenario de Colón, según supondrá quien haya leído los programas de festejos que estos días han circulado por la prensa. Fuera del obligado himno, oficial y de rigor en estos casos, se fiará, sin duda, todo lo demás á la inventiva y al arbitrio de las agrupaciones orfeónicas ú orquestales que se ajusten para contribuir al esplendor de las fiestas, dándose el caso probable de que el insigne navegante se vea sensiblemente obsequiado con algún trocito de la *Gran Vía*, algún paso-doble flamenco y otras descargas musicales de este calibre. ¿No era esta ocasión propicia para tentar algo nuevo y característico en el terreno de la música histórica? ¿aquellas « músicas de tantas *bastardas*, clarines e trompetas italianas, e chirimias, e sacabuches, e dul-

(1) *Landjuweel* era el nombre flamenco que se daba á los concursos ó certámenes públicos de los gremios, ó á las fiestas que se celebraban en honor de las antiguas corporaciones. Su significado *joya del país* aplicábase, particularmente, al objeto artístico concedido en premio al vencedor.

zainas e atabales de que los moros fueron mucho maravillados, y se asomaron de todas las torres y azoteas de la ciudad á ver la gente del recibimiento » cuando la Reina Isabel llegó al sitio de Baza en 1489, la constitución de las capillas de música ambulantes de los Reyes Católicos, las sonerías de sus trompeteros de batalla, las tocatas de sus ministriles de corte y los preciosos aires populares de época, no prestarían, acaso, un contingente inapreciable á los diversos grupos de una cabalgata ó de una procesión cívico-emblemática, que desde el momento en que se tratase de presentarla bien, con lujo de detalles históricos, debería hacerse, además, con el carácter y color que exigen esta clase de fiestas?

Téngase por entendido que la tal música histórica no es tan fiera ó tan sabia, que para el caso vale lo mismo, como la pintan los que no conocen otra música que la actual, limitada, todavía, para algunos á la de ópera. Inspirábase, frecuentemente, en la vulgar tomando de ésta sus temas, y dicho se está con esto que lo que se inspiró en el sentimiento del pueblo persiste en el corazón del mismo á través de los tiempos mucho más de lo que se cree. La música del romance antiguo ¡*A las armas moriscote!*; la tonada ó cantarillo que entonaba el pueblo cuando en el año 1492 se dió el decreto de expulsión de los judíos:

Ea, judios, á enfardelar
que mandan los reyes — que paseis la mar :

el antiquísimo canto,

Paseábase el rey moro
por la ciudad de Granada

y otros muchos aires populares que podríamos citar, se oirían hoy con encanto y no poca sorpresa de los que creen que la música histórica sólo es buena para los sabios ó para los arqueólogos.

Sugiérenos estas reflexiones, que consideramos oportunas, la participación de la música en el gran cortejo del *Landjuweel* que se celebra, precisamente en el momento en que escribimos estas líneas, en Amberes, y de cuyo cortejo, por vía de ejemplo, nos place dar una idea á nuestros lectores.

El grupo del *Magistrado*, que abre el cortejo, comprende : ocho tambores, cuatro trompas, cuatro pifanos y seis trompetas encargadas de los toques de orden ó señales de la cabalgata, parada, marcha, etc. Los tambores son reproducción exacta de un modelo auténtico del siglo xvi, conservado en el arsenal de Gratz: las trompas se han construido conforme á los modelos de la *Harmonie universelle* del P. Mersenne, y los pifanos se han copiado de un espécimen del siglo xvi contemporáneo de la batalla de Marignan. Los ejércitos españoles á principios de dicho siglo ya contaban con ese instrumento músico-militar tomado de los suizos, que habían servido en la guerra de Granada, y á la sazón servían en Italia á las órdenes del Gran capitán. El *Feldpfeife*, es decir, pito de Suiza, ó pito de campaña, pasó á nuestra lengua con los nombres de pifaro ó pifano.

Todas las trompetas del cortejo de Amberes son reproducción exacta de las célebres trompetas fabricadas en Nuremberg el siglo xvi.

En el primer grupo, formado por el *Fongem Geuzenwacht* (jóven guardia de los *gueux*), figuran tres

trompetas, un laud y un coro de hombres sin acompañamiento.

En el segundo, de *Fonge Vlamingen* (jóvenes flamencos), desfilan tres trompeteros á caballo y más lejos dos tambores de época (median dos pies y medio de altura y otro tanto de diámetro).

En el tercer grupo, de *Lustigen* (los alegres) aparecen tres clarineros montados, y un coro de retóricos, sin acompañamiento.

En el cuarto, *Hoop en Liefde* (esperanza y amor) cuatro trompeteros á caballo, un pífano en *sol* con acompañamiento de tambor, y otro coro de retóricos.

El quinto grupo, representado por el *Club fraternal*, desfila al són de tres trompeteros á pie y tres montados, que alternan con un coro de hombres, sin acompañamiento.

El sexto grupo, *De Klauwaerts* (1), representa una de las numerosas orquestas de los Países Bajos, designadas en el siglo xvi con el nombre de *stad fífers*, y compuestas de tres chirimías (el conocido instrumento de lengüeta vibrante), un *pommer* alto (el llamado *oboe de caza*) y una trompeta en *do*.

El *Club de los diamantistas*, que forma el grupo séptimo, presenta tres pifanos en *sol* y tres tambores.

El octavo grupo, representado por *De Vrije kunst* (el arte libre), aparece escoltado por cuatro clarineros

(1) La voz flamenca *Klauwaerts*, intraducible, daba el nombre á un antiguo partido político del tiempo de Felipe el Hermoso, que comprendía á los menestrales agremiados, burgueses y partidarios del conde de Flandes, en cuyas armas figuraba un león. (*Klauwaerts* viene de *Klauwen*, garras de león.) Los *Klauwaerts* eran los adversarios de los *Leliaerfts* (de *lelie*, flor de lis), partidarios del Rey de Francia.

á pie y dos trompetas de la Fama, copiadas de un cuadro de Fra Beato Angélico de Fiesole.

Compónese el grupo noveno, *De Verbroedering* (la fraternidad), de tres trompeteros á caballo y otra pequeña orquesta nacional de la citada época, compuesta de dos pifanos, una chirimía y un tambor, y, más lejos, dos trompeteros montados, dos trompetas de la Fama, un laud y un coro mixto.

El *Vriendenkring* (círculo de los amigos) desfila al son de cuatro trompeteros á caballo y ocho *bazuinen*, la famosa *bocina* recta, derivada de la *tuba* romana, instrumento predilecto de los gremios flamencos del siglo xvi.

El *Cercle Vondel*, que constituye el grupo oncenno, presta su contingente con cuatro clarineros á caballo, cuatro cornamusas, y una pequeña orquesta de dos flautas, dos sopranos y dos tenores de viola, destinados á acompañar un numeroso coro de niños.

El *Morgenstar* (estrella de la mañana) forma el grupo duodécimo, en el cual aparecen cuatro clarinetos, un tambor, un pífano en *sol* y cuatro trompetas encorvadas, del siglo xvi, copiadas, igualmente, de un cuadro de Fra Angélico.

El grupo décimotercero representado por el *Rubenskring* (círculo Rubens), desfila al son de cuatro trompeteros á caballo, tres grandes pifanos y un tambor, dos trompeteros y un timbalero montados, cuatro cornamusas, dos laúdes y un coro de hombres.

En fin, el último grupo, representado por el *Vrienderschaar* (reunión de los amigos) ofrece un contingente musical importantísimo. Cuatro trompeteros á caballo, dos flautillas (por estilo de la *chistua* de los

vascos) y dos tambores; dos violas (*vielles*) de rueda, una orquesta compuesta de tres chirimías, dos *pommer* (oboes) alto y tenor, un bajo de oboe, un *zinck* (nuestra clásica *corneta tuerta*), y un saquebuche. Este grupo de instrumentos constituía la orquesta de las grandes fiestas de Amberes de fines del siglo xvi y comienzos del siguiente. Algo más lejos desfilan seis *flautas eunucas*, una cornamusa, cuatro trompetas y un timbalero : un órgano de regalía acompañando á un coro de voces mixtas, y á lo último, una orquesta burlesca compuesta de dos matracas de ruedas, un *rommelpot* (tambor primitivo), un triángulo y dos bajones de Brabante (*blaze vere*)

Todos estos instrumentos se han fabricado bajo la dirección del eminente acústico y fabricante de instrumentos M. Víctor Mahillon, jefe de la casa del mismo apellido establecida en Bruselas. La elección y composición de las tocatas arcaicas que ejecutarán todas esas antiguas orquestas primitivas, se ha confiado á los renombrados maestros Peters Benoit, Huberti, Blockx y Wambach, que se han mostrado acertadísimos en la restauración, por decirlo así, de los documentos del antiguo arte musical belga. Confióse la dirección de los ensayos á la reconocida aptitud de varios inteligentes músicos mayores que en la actualidad se hallan de guarnición en Amberes.

Por la reseña que antecede, comprenderá perfectamente el lector la oportunidad del ejemplo que hoy hemos tenido el gusto de presentarle para que se den por entendidos los que deseen entenderlo.

« CANSONS POPULARS CATALANAS »

RECOGIDAS Y ARMONIZADAS POR FRANCISCO ALIÓ

Poco á poco ha ido saliendo el público del estado de embotamiento estético en que le ha tenido durante más de un siglo la intensa melomanía italiana; ya no se pone ahora á discusión en folletos y hasta en libros, como sucedió algunas veces, el tema de la creación de la ópera española, ni cree nadie que para plantearla, así como por generación espontánea, sirvan para el caso aquellas famosas juntas y comisiones y ponencias nombradas con el único y bien determinado patriótico fin de establecerla á todo trance porque sí, porque ello era fácil y asequible queriéndolo; desengañados de los medros negativos alcanzados por tan patrióticos, eso sí, pero ilegislables intentos, en los cuales huelgan las bases y los articulados y los considerandos, hánse colocado algunos jóvenes compositores en aquel medio ambiente en el cual se halla intacta la primera materia del *saber* y del *sentir* en el

canto popular, todo un arte nuevo de gran trascendencia, comprendiendo que si quieren ser hijos del arte de su patria, sabiendo algo más de lo que la música y los tratados enseñan, algo más que está por encima de la rutinaria práctica del basto obrero de la solfa, todo se lo deben traer dentro acentuando aquel dón de apropiarse la fisonomía, el carácter, el acento apasionado y la admirable manera de ser de la poesía popular, el *folk-lore* completo, para devolvérselo al pueblo transformado poéticamente.

Señalaríamos con el dedo los jóvenes y animosos compositores catalanes que han sido influidos por esa corriente sana de ideas, por tal manera genuinas y decisivas para su porvenir artístico, que en ellos nos complacemos ya desde ahora en saludar á los firmes sostenedores del arte transformado del día de mañana. Alió es uno de ellos; lo son, también, otros que en alguna ocasión hemos señalado y otros que nos la han de dar con frecuencia, porque en ellos esperamos, en ellos que traen sobre sí más luces, más estudio de puntos de vista distintos de una misma cosa, más fe y más fuerza de concentración de sentimiento artístico. Afirmaremos, desde luego, bajo la fe de nuestra palabra honrada, que, desde este punto y hora, resultan esos entusiastas jóvenes los más característicos y los más geniales entre los compositores españoles contemporáneos; ellos serán los Grieg, los Svendsen, los Glazounow y los Gilson de nuestra patria (no retiramos una sola palabra de lo que acabamos de escribir, porque tenemos conciencia de lo que aseguramos, plenamente convencidos); en sus obras traen disueltas toda la dosis de indigenismo y de colorido local que influye ya

grandemente en la evolución, preparándola y acentuándola por manera que corresponde perfectamente al espíritu y al sabor del terruño. Son « los preludios catalanes de la música española del porvenir » — como decía no ha mucho, apuntando bien, un amigo nuestro — « si el cielo llega á tener algún día piedad del arte musical español ».

La colección de *Cansons populars catalanas* de Alió, es el despertar de la lira catalana conmovida é influida por el *folk-lore* musical de la patria, que viene á reclamar, aunque algo tardíamente, la presencia del compositor en la obra común del *folk-lore* general español, « cuando, como dije en otra ocasión, ya ha explorado éste en todos los terrenos del *saber popular*, en la ciencia de este nombre, no sólo en la *demopsicología* y, por tanto, en el *sentir popular*, sino en todo aquello que se refiere á la vida y costumbres del pueblo y á los usos, ceremonias, fiestas y juegos en que se conservan los vestigios de civilizaciones anteriores á los que la ciencia prehistórica concede importancia capital ».

Reacio había andado el músico, hasta ahora, en esta obra común, dando, quizá, poca importancia á esa labor del coleccionista, sin adivinar que de ella iba á surgir con grandes vigos y bríos toda la concepción anónima é impersonal de un arte desconocido, independiente y espontáneo; aquellos « temas elementales » tan buenos reveladores de cosas ignoradas para el filólogo como para el músico; aquel bello nuevo olvidado, y en ocasiones despreciado, de la relación armónica que existe entre la forma y su contenido; aquel *monotematismo* característico de la canción popular; la música y el sentimiento idealizados; en una palabra,