

elemento melódico, ha de facilitar, pues, grandemente, la clasificación de la canción popular internacional que se solicita, y ha de influir, no menos poderosamente, en la exacta comprensión del concepto histórico en que han debido de realizarse las evoluciones de la música, cuando se atiende, más que á los hechos visibles (externos), sobre los cuales se ha fundado, arbitrariamente, dicho concepto, á los invisibles (internos) que los han promovido, uno de ellos la influencia capital de la canción y la danza popular, no sólo en la creación de *todas* las formas de arte moderno, que de la canción y de la danza provienen todas, sino en el empleo técnico del material sonoro por simultaneidades melódicas, que contenían en sí, como en germen, el principio ineludible de aquel desdoblamiento.

La teoría podrá ser todo lo revolucionaria que se quiera, y lo es, en efecto; pero de mí se decir por observación particular, que el estudio de la canción popular española me ha revelado que toda nuestra documentación musical anónima puede encuadrarse, y se encuadra perfectamente, dentro de fórmulas preexistentes armónicas *à priori*, que por típicas y tradicionales pueden considerarse como constitutivas de un ambiente armónico propio, cuando tan perfectamente se han prestado, *à posteriori*, á dejarse encuadrar, sin violencias, en aquellas fórmulas armónicas nativas.

¿Puede comprobarse, acaso, este hecho en el *folklore* musical de otros países?

Yo creo que sí.

Sin embargo, los doctos en esta materia lo dirán.

Tienen la palabra.

BUENAS SEÑALES

Cátulo Mendés, el popular cuentista francés, ha tenido temporadas de cosas, de ¡ cosas de poetas ! Fué uno de los primeros *convencidos* ante la aparición de la magna obra de Wagner. Era peligroso mostrarse convencido en una época tan batallona como aquella, y Mendés batalló sin descanso diciendo pestes de los intereses bastardos de los editores franceses, que cerraban el paso á las partituras del músico sajón, é increpando duramente á los compositores de su país que hacían causa común con los editores. Aquellas rudas batallas, no ha mucho reñidas, provocan á risa en momentos como los presentes en que no hay wagnerófobos, sino convencidos.

Valor de convencido y de convencido *à priori* se necesitaba tener, por ejemplo, para decir á los compositores franceses : « que parecían empeñados en demostrar el movimiento hacia adelante yendo hacia atrás, con aquella musiquita convencional, que sólo tenía de

francesa no el nombre, sino el apodo de tal. ¿Cuándo han sabido ustedes cantar para el pueblo? », les preguntaba : « y aun cuando les fuese posible á ustedes, de repente, que supiesen en qué modo y forma se le debiese cantar, devolviéndole hecho arte lo que del pueblo ha salido por superior adivinación, ¿están ustedes seguros de entender y de comprender bien lo que el pueblo canta? »

Los reproches terminaban siempre con la misma muletilla de juiciosos consejos dados á los compositores nacionales, encaminados á reconocer los principios de la música dramática bastardeados por una estética falsa, y á que pudiesen ser justamente llamados hijos de la nación, conservadores del alma nacional de un pueblo, de su modo de ser y sentir.

No se le ocultaba á Mendés dónde fincaba el punto de la cuestión; la utilización de la polifonía moderna con todos sus extraordinarios recursos, aplicados al desdoblamiento por asimilación armoniosa de los viejos temas populares franceses, en cierto modo simbólicos, de la raza que los inventó.

Aunque estas y otras ideas han hallado duro, rebelde y mal preparado el camino, por infatuada persuasión, sin duda, del significado que para un buen francés tienen las tres sílabas *la patrie*, al fin y á la postre van abriéndose paso, poco á poco. Influyeron grandemente, desde un principio, los estudios folk-lóricos puramente literarios de los Gastón Paris y los estrictamente folk-lórico-musicales de los Bourgault-Decou-dray, los Tiersot y otros musicógrafos.

El tema de renovación ha sido aceptado por conspícuos conferenciantes y por la prensa que se preocupa

en estas cuestiones, y signos son de los tiempos y de verdadera madurez, que un día ha de llegar á plenitud, esa misma partitura *Louise*, de Charpentier, en que, aparte las reticencias que la obra me sugiere bajo otros conceptos, la polifonía orquestal se inspira casi exclusivamente en los « cris de París », en los cantos de humildes vendedores ambulantes que pasean por calles y encrucijadas su mercancía, y la nota típica, el acento casi siempre conmovido con que la vocean. Arturo Coquard intentó, aunque con menos suerte que el compositor antes citado, hacer lo mismo con su comedia musical, no ha mucho estrenada en el teatro de la Ópera Cómica, *La troupe Jolicœur*, especialmente en la escena de la fiesta nacional de Julio, durante la cual se oyen fragmentos de la Marsellesa, una canción de Aristides Bruant, otra del popularísimo y popularizado Beranger, etc.

Qué de veces hemos oído preguntar, en son de duda, al considerar los extravíos de muchos compositores contemporáneos : ¿el arte musical francés, después de atravesar rudas épocas de transición, reconquistará su claridad, su gran unidad, ó está destinado á ser huésped en su propia casa? Cuando se producen partituras dramáticas como las que acabamos de señalar, puede afirmarse que no ha muerto, verdaderamente, la musa que inspiró en Alemania á Gluck, Mozart y Weber, en Rusia á Glinka, en Hungría á Smetana y en Francia á Bizet en sus manifestaciones teatrales. Coquard es uno de los músicos de la nueva escuela que se ha mostrado rebelde contra la corriente demasiado violenta que arrastró la juventud francesa á remolque de Ricardo Wagner, llenando de brumas la lengua musical

que nos hablan en el teatro, la sala de conciertos y hasta en la misma *camera*, el incorrompible *sancta sanctorum* de la música pura y... honrada. « No os alisteis en ninguna escuela » — decía el maestro de Bayreuth; — « sobre todo, huid de la mía ». ¡ Cuánta razón tenía el Miguel Angel de la música de los tiempos modernos, y con cuánta previsión señalaba el advenimiento de los Bernini que iban á desquiciar el concepto que de la escultura tenía el autor de *la Pietá*, por modo igual al de muchos músicos modernos torturando y entendiendo torcidamente la forma y fondo de la concepción wagneriana ! Y no es que quienes, tanto aquí como allá, predicamos con la palabra y con el ejemplo, tratemos de invitar á la juventud á que se inspire absolutamente en el pasado, sobre todo en ese pasado muy próximo á nuestros días que Francia se ha complacido en llamar, con cierta fatuidad, *su arte eminentemente nacional*. No. Al invitar á la juventud á que se inspire en lo pasado lo hacemos para que sepa andar con completa seguridad por la ancha vía moderna abierta por el progreso humano. Poned á contribución en vuestra obra de asimilación de medios propios, así los ejemplos que han dejado los grandes de todas las escuelas de siempre como las innovaciones introducidas por la ciencia moderna en la armonía y en la orquestación, y todo os será dado.

Las expresadas ideas de renovación van hallando en Francia, aparte del teatro, campo abonado y más vulgarizador, quizá, que el mismo teatro, en el concierto.

Al alcance de mi mano tengo una sencilla y modesta colección de *Chants de Bretagne*, que es otro signo de los tiempos : un fecundo regreso á una tradición de ar-

te francés sano y puro, que parece una bocanada de aire primaveral anticipado. *Cantos de la Bretaña* reza el título, por Gabriel Fabre. En efecto, se trata de una serie de poesías modestas que Gabriel Fabre ha adaptado á temas bretones. Las poesías son modernas, de lo más moderno que pueda darse. Para convencerse de ello basta citar los nombres de Le Cardonnel (ese delicado entre los más delicados, un vidente que vive actualmente la real poesía de las almas sensibles y de los nobles corazones en el silencio de un claustro), de Moreas, de Mallarmé, de Pablo Fort, de Gerardy, de Tristán Klingsor y de Mauclair. Los periódicos de París citaron mi nombre y mis ideas al hablar de esta colección, y quise conocerla para estudiar ese interesante aspecto de renovación que ofrece actualmente Francia en el sentido que señalo con verdadero regocijo en esta página. El músico no ha tratado de utilizarlos para su obra cubriéndolos con el velo del anónimo. Él mismo nos dice que son originarios de la Bretaña, teniendo buen cuidado de añadir que los ha recogido en Audierne, Redon, Pont-Croix y en Camoret. Esta confesión, innecesaria para las personas á quienes se les alcanza algo en materias folk-lóricas nacionales é internacionales, es, de todos modos, un acto de lealtad artística que merece plácemes. Lo que hay que admirar en la colección es la habilidad que demuestra el autor asimilándose los temas populares originales, conservándoles toda su fisonomía nativa, y más todavía, haberlos fundido en poesías modernas, y de lo más moderno que pueda darse como concepto y forma. El autor, en una palabra, ha llenado de vino generoso de la nueva cosecha odres viejos bien curados, y el resultado

ha sido lo que era de esperar : esa hermosa confesión dice bien á las claras que la ancha vía abierta es fecunda y ha de producir en Francia, como lo ha producido en otras naciones, un verdadero renacimiento y una honda transformación, que ya se deja sentir, así en la técnica del arte como en la *idealidad* que éste ha de perseguir para que la obra dure y perdure como manifestación y esencia de un modo propio de ser y sentir.

LA PSIQUIS FLAMENCA

El surgimiento rápido, casi instantáneo é imprevisto de la nacionalidad musical flamenca, que tuvo poetas precursores y un artista encumbrado, Tirteo de ese movimiento, Peter Benoit, es una de las páginas más interesantes de la historia artística contemporánea.

Contiene un altísimo ejemplo de amor al terruño que quiero referir, brevemente, á nuestros compositores, para que mediten y reflexionen.

El gran músico nacional de tierras de Flandes murió el 8 de marzo de 1900, en Amberes, en las orillas del Escalda, donde se deslizara su vida fecunda de artista militante, donde fundara una Escuela de Música inspirada en el espíritu genuino y exclusivamente nacional.

En un recordatorio lanzado por sus compatriotas al día siguiente del fallecimiento del gran artista, leíanse estas palabras, que el pueblo flamenco lamentaba sollozando : « Conscience enseñó á nuestro pueblo á leer, y Benoit, su músico nacional, le enseñó á cantar. »

Entre las composiciones del gran músico popular ejecutadas durante los funerales, verdaderamente regios, que el pueblo de Amberes consagró á Benoit, aparecía intercalado un fragmento de la *Cantata de los niños*, *Myn Moederspraak* (*mi lengua materna*), que fué escuchado con lágrimas en los ojos y sollozos en el alma, porque la conmovedora sugestión producida por aquel canto era la voz del mismo muerto venerado, que llegaba del fondo del túmulo, como dirigiendo una última recomendación á sus hermanos, para que no dejaran huérfana su obra de nacionalización ni indefensa la religión de su vida y de su arte : la Patria.

Los años de estudios, de ensayos y de peregrinación lejos de la patria, durante los cuales afirmase y se impone su vocación de compositor, fueron rudos y largos. Aspira á merecer el título de jefe de escuela, y al enviar á la Academia de Bélgica una *Cantata de Navidad*, acompaña al envío un escrito dirigido á la docta corporación, intitulado, *De la Escuela de Música Flamenca y su porvenir*, en el cual formula en términos precisos el programa de educador nacional, que fué el de toda su vida, basando la renovación de la música de su país en el estudio profundo de su misma música, y en el cultivo de la lengua propia de las dos Flandes, Amberes, el Limburgo y gran parte del Brabante, comprendida Bruselas, cinco de las nueve provincias que componen el territorio belga.

Terminados los años de peregrinación, regresa á su país, y á poco, en 1867, por decisión unánime del municipio de Amberes, colócase al frente de la Escuela de Música Flamenca estatuida según sus deseos y conforme al programa antes trazado, é inaugurada, precisa-

mente, en la misma ciudad en que los antiguos educadores musicales, los Ockeghem, los Obrecht y los Waelrant, fundaran la suya, aquella escuela de contrapuntistas preclaros que proveyó durante los siglos xv y gran parte del xvi de sólidos músicos y de cantores á todas las cortes y á todas las mansiones señoriales de Europa.

Este fué el período de actividad, actividad devoradora, verdaderamente prodigiosa de creador y de estético, que harían fecunda 35 años de producción y de propaganda continuas.

Las trabas y obstáculos de todo género puestos á su obra fueron muchos; incruentas las pruebas, la denigración, las conspiraciones, las envidias y las amarguras, por aquella práctica tristemente humana de perseguir como un crimen el mérito de los que valen, y que no tiene jamás límites en ninguna nación ni en ningún rincón del globo.

No pudo presenciar la transformación de su Escuela de Música nacional en Conservatorio, el sueño dorado de toda su vida, sueño que, sin embargo, fué una realidad muerto su fundador; pero pudo asistir al triunfo de su misión de educador estético de la raza flamenca; pudo contemplar realizada en gran parte la renovación de la música flamenca, convertida en culto de arte por el sentimiento y el temperamento nacional bien dirigido.

El nacionalismo de Benoit partía de estas premisas : « todo arte forma una parte de la vida social de un pueblo, y las melodías populares, la rítmica y el *color* armónico de esas melodías corresponden en cada país á las particularidades étnicas de la raza que lo ocupa. La

música del Norte — afirmaba — la de los alemanes, ingleses, neerlandeses y escandinavos ha de ser diferente de la música francesa y de la italiana. Los cantos populares acusan, claramente, que la índole de la lengua, no menos que la naturaleza y el temperamento étnico, imponen una ú otra forma melódica, tal ó cual ritmo ». Su preocupación constante, dadas estas ideas, fué rebelarse contra el yugo tiránico de los tipos melódicos del Mediodía, crear su *melos* propio, su propia manera de decir y de cantar. Tanto fué así, que sólo quiso escribir música sobre poemas nacionales flamencos, llegando hasta el punto de prohibir en sus últimas disposiciones cantar su música en país de Flandes en otra lengua que la nacional flamenca. Con esto, bien claro es de ver que su admirable obra apuntaba, á la vez, al renacimiento de la música flamenca y á la literatura neerlandesa, y así es de admirar ver confundidos en estrecho abrazo al músico y á los poetas, sus colaboradores, Hiel, Conscience, De Geyter y toda una legión que unida al grupo de tribunos *flamingants*, muéstranse hostiles y airados contra el cosmopolitismo y, principalmente, contra la *francisación* (el afrancesamiento) de su país.

Como Wagner en Alemania, como Borodine en Rusia, como Smetana en la Bohemia, Peter Benoit consagró toda su vida y todas sus energías de artista nacional « á despertar — según sus propias palabras — la psiquis flamenca ».

En un folleto publicado en 1875 (*Disertación sobre la música nacional flamenca*), él mismo señalaba la misión que se impusiera de retrotraer la educación musical á sus principios naturales con ánimo de desarrollar

en el pueblo el sentimiento individual y el amor á la patria. Declarábase adversario del eclecticismo, del cosmopolitismo y del utilitarismo, « los tres grandes azotes que destruyen y aniquilan la fuerza vital y la originalidad de una nación. Existe, sin embargo — añadía con sano criterio — un cosmopolitismo razonable, especialmente el que, partiendo de la idea del nacionalismo, reconoce en cada pueblo su facultad creadora propia sin subordinarla á las condiciones de desenvolvimiento basadas en un principio uniforme, incompatible con el genio particular de cada pueblo. Este cosmopolitismo hasta puede recomendarse, porque implica el reconocimiento de la acción libre y del libre desarrollo de una raza secundado por todas las razas. Partiendo del punto de vista de que la libertad consiste en el respeto del individuo al individuo, respeto tomado como base de las relaciones íntimas entre los diversos miembros de la colectividad, el cosmopolitismo bien entendido establece el mismo principio para la personalidad colectiva y reclama para los pueblos el mismo derecho á la autonomía que para el individuo. » En otra parte de su *Disertación*, Benoit hace notar, que así como el conocimiento de sí mismo y de sus semejantes es la clave del conocimiento de la humanidad completa, asimismo la idea de patria es el fundamento y el principio de la idea universal.

Su teoría acerca de la vulgarización del arte nacional flamenco, apoyábase sobre tres bases : la enseñanza, la creación y la ejecución ó la difusión. Por esto la enseñanza por él establecida practicábase en tres períodos, de acuerdo con aquellas bases. En el primer período el alumno iniciábase en la melodía, en el rit-

mo y en la prosódica de la lengua flamenca, haciéndole cantar melodías populares. En el segundo, destinado al canto y al cultivo de los instrumentos, el discípulo se dedicaba, además, á ejercicios tales como transcripciones de canciones y de danzas populares, cuyos temas eran utilizados para desarrollarlos los alumnos de las clases de armonía y contrapunto. Esos ejercicios y temas de asimilaciones y transcripciones populares armonizadas, más extendidos y variados, siempre informada la enseñanza en el mismo espíritu, pasaban, todavía, á los alumnos de las clases superiores para adiestrarse en la fuga, en la composición y en la creación libre sobre la base de la popular. Al mismo tiempo, los discípulos de este curso superior, bien preparados por la enseñanza de los anteriores, estudiaban las producciones similares de los otros pueblos, empezando por los de razas congéneres del Norte, y terminando por las del Mediodía. El sistema completo de educación musical preconizado por Benoit, y aplicado en gran parte á su Escuela consistía, como ya se habrá adivinado, en el estudio y en la interpretación de los cantos y las danzas populares de cada pueblo, para que la iniciación de las obras de arte del pueblo cuya naturaleza poética y musical hubiese sido revelada por sus propios temas populares, fuese más completa y asimilados todos sus elementos propios. Como se ve, no se trataba, meramente, de una escuela de estética nacional, sino de una verdadera cátedra de civilización y de cultura intelectual de la patria, ilustrada por la poesía y por la música, soberbio ensueño que Benoit, lleno de fe, de ardor y de entusiasmo pudo, en parte, ver realizado.

La obra del gran apóstol é institutor estético por amor á la patria, complétase, por manera admirable, estudiando la del compositor, que si se distinguió cultivando todos los géneros, salvo la sinfonía propiamente dicha, y el cuarteto, sintetízase, principalmente, en el Oratorio, en el Oratorio dedicado á cantar la Psiquis de la Patria, en el Oratorio donde despliega una pujanza y una originalidad que no tiene precedentes históricos en ningún pueblo del mundo.

En los Oratorios de Benoit no se adivina la relación de forma que pueda existir entre los de Emilio de Cavalleri y de Carissimi, de pura esencia católica y tronco italiano, y los de Juan Sebastián Bach, en cuyas manifestaciones, que alcanzan el apogeo de su forma definitiva alemana, óyese la voz del formidable Lutero : en estas dos formas diríase que dos estados de alma se codean, el Renacimiento y la Reforma. No, la forma del Oratorio de Benoit es todo esto y algo más que han sugerido el fondo, las páginas de la historia de la patria, sus días de tribulación, sus horas de esperanza, y sus épocas de victoria. *Oorlog* (la guerra), forma el asunto del más gigantesco de sus cuatro Oratorios; los temas de los otros son : *La Musa de la Historia*, *Lucifer*, el *Escalda*; oratorios y cantatas (la de Rubens, por ejemplo) no escritos para el teatro, sino para el aire libre, y cuya pompa y teatralidad, sin embargo, dejan muy atrás todo lo que estamos acostumbrados á ver y á oír en el teatro; oratorios y cantatas que por sus grandes gastos no han podido ser ejecutados algunos de ellos sino una sola vez, tan crecido es el número de masas corales é instrumentales que requiere la interpretación, sin contar los accesorios materiales de gra-

derías, estrados, tribunas, etc. Sabido es cómo ordenaba el compositor flamenco sus grandes falanges vocales é instrumentales, haciendo intervenir, en casos, las mil voces de bronce de los campanarios de la ciudad, los toques de las bandas de trompetas tebanas colocadas en la cúpula de la catedral, y hasta las salvas de artillería y otros efectos de conjunto, verdaderamente prodigiosos y apoteotéticos, que enloquecían de entusiasmo á la muchedumbre, tan bien comprendida por el compositor popular que se convertía en su misma alma.

Su obra colosal es grande, precisamente por esto, porque celebra la vida colectiva, porque sabe traducir los clamores de fiesta, de duelo, de triunfo, de anatema, ó de adoración; es grande, en fin, porque es obra de optimista, de artista patriota optimista, optimista como la multitud, como la humanidad, como la misma naturaleza infinita.

De esa magna epopeya de un pueblo, evocada por un músico que se ha compenetrado de la multitud, sintiendo y cantando con ella, se desprende una impresión de robustez, de amplitud, de consistencia y de savia del terruño, que sorprende, admira y baña los ojos en llanto. Ante las grandilocuencias del Oratorio patriótico de Benoit, inspiradas lejos, muy lejos de las fiebres superficiales y de las agitaciones estériles cotidianas de la vida de los pueblos, siéntese el escalofrío de la Belleza cuando el músico popular desencadena las tempestades de los elementos sonoros contenidas en la Psiquis del alma flamenca, alma invisible despertada por un músico, cantor épico, evocador de una raza, de un ambiente y de un terruño.

Mediten y reflexionen nuestros músicos en el alto ejemplo de Benoit, que tiene en nuestra patria una suprema adivinación en aquel concepto expresado por nuestro eximio Eximeno, al escribir más de cien años antes del músico flamenco : « Sobre la base del canto popular debía fundar cada pueblo su sistema de música. »

La Psiquis de nuestra música duerme, y no hay quien sienta vigor y fe en el alma para despertarla.

No despertará, no, á los cantos sin ton ni son engendrados en el cosmopolitismo, en el eclecticismo y, sobre todo, en el descarado é inmoral utilitarismo reinante que los informa, los tres azotes del arte moderno, como los llama con airada vehemencia Benoit.

Mediten y reflexionen.

La gota de aceite, desprendida de la lámpara de Psiquis, que ha de revelar el genio evocador, obrará el milagro aromatizada no con esencias fugaces, que no llegan á impregnar el ambiente, sino con acres fragancias balsámicas del terruño, que huelan á montaña, al alma invisible de la Patria.

MÚSICAS BULLANGUERAS

— Y tú, ¿quién eres? No recuerdo...

— Señora, un pobre autor. El de la

Guerra, guerra al audaz africano,
Guerra, guerra al infiel marroquí...

— Sí, sí, Juan de Castro — repuso riendo Isabel II; — el autor del *Himno á la guerra de África*.

Fué aquel un himno bullanguero sin consecuencias... para la música, ni para la patria. Todas las músicas bullangueras que hemos *usado* de cincuenta años á esta parte, no las han tenido tampoco, salvo alguna que otra bofetada de cuello vuelto, porque aquí no ha habido, ni será posible jamás que haya otro himno patriótico, aunque muy nacional, que el del *trágala perro* con modificaciones en la letra y en *el modo de señalar*, según las circunstancias.

En realidad, no andamos bien de himnos, de mar-

chas, ó, siquiera, de toques nacionales; ni andamos mejor y más holgados, tampoco, de músicas bullangueras patriótico-políticas, á pesar de la condición del *trágala perro*, nacional por excelencia, que tantas ha inventado, para que rabie el vecino de enfrente, ó que tantas se han tomado del extranjero para los mismos benéficos y humanos fines. Ahí está la *Marsellesa*, que no me desmentirá.

¡Himnos! Yo no sé de uno solo que merezca los honores nacionales. Pero si no tenemos himnos, no faltan, en cambio, marchas y más marchas, la austriaca, la real ó granadera, la fusilera, la de infantes, la de honor, y algunas más que, sin duda, pasará por alto, todas ellas, desde luego, bastante ñoñas, y que sólo tienen de majestuosas lo aparatoso de las circunstancias en que se ejecutan.

No deja de sorprender que una nación tan rica como la nuestra en canciones populares tan admirables como centenares de alalás, giraldillas, folías, codoladas y simples coplas innominadas que podríamos citar, no hayan dejado un solo acento, en un canto genuinamente nacional, un solo acento, siquiera regular, musicalmente hablando, en medio de toda la nadería musical de marchas y más marchas de las cuales se destaca, por excepción, el grave y grandioso toque ó marcha de clarines de nuestras bandas de caballería. Los dos únicos acordes sobre los cuales se basa el toque consuetudinario de clarines (el de la tónica, completo en todas sus partes vocales, dobladas hacia lo grave y hacia lo agudo, y el de la dominante, éste incompleto, formado tan sólo de la fundamental y la quinta, es decir, sobre las únicas notas armónicas ó concomitantes

que puede producir todo tubo sonoro), producen escalofríos de emoción por la misma sencillez de su grandiosidad, verdaderamente hierática.

Mas este toque, no es más que un simple toque; toque consuetudinario, sin duda, con figuraciones *ad libitum*, que le dan grandilocuente carácter: toque consuetudinario, repito, que con las actuales ó parecidas figuraciones rítmicas, ya que no con distintas notas, pudo oírse cuando Isabel la Católica entró con « buen golpe de trompetas e tambores » en Baza, ó cuando clavó el pendón de Castilla en Granada; toque consuetudinario, todo lo que se quiera, pero no un himno ó un canto nacional á la manera que son toques, asimismo, (y con su modesto nombre de tales pueden consentirse) todas las marchas granaderas, fusileras, etc., antes nombradas. Pero ahora recuerdo que tonada es, toque ramplón, ó marcha, como quiera llamarse, aquel infundio musical de la Marcha del rey Don Jaime el Conquistador, intercalado por Mariano Soriano Fuertes en su *Historia de la Música Española*, infundio debido, sin duda, á un imitador rossiniano de pega, tan completamente inocentón como romo de inteligencia musical.

Todos esos toques, llamadas ó marchas hacen aún peores á los cantos patrióticos ó políticos, á todas esas músicas bullangueras, que son á la música lo que á la literatura patriótera aquellos singulares *Diálogos que pueden servir de guía para vivir constitucional y cristianamente*, como rezaban los más, ó á aquellos reaccionarios argumentos de fuerza, ni retóricos ni poéticos, como el archifamosísimo *Trágala, trágala, perro*, « canción patriótica cantada por el general Riego en el