

Y vamos al otro extremo, al son que se toca por Corpus, llamado, según parecer de mi demandante, *marcha dels Infants d'Aragó*. ¿Ese son, tocata, marcha ó lo que sea, es el mismo que Soriano Fuertes inserta en su malhadada *Historia de la música española*, é intitula, como quien no dice nada, *marcha de don Jaime el Conquistador*? Pues la tal marcha es un solemnísimo gaturperio musical, que no se remonta más allá de fines del siglo XVIII, época de mal gusto é ignorancia musical en España como no la hubo jamás.

Indicaba yo de paso á mi amable demandante algo para remediar esa penuria de himnos, cantos y toques, ni nacionales ni patrióticos, que nos aqueja, puesto que ahora no se trata de eso, sino de himnos, cantos y toques corporativos y regionales. El remedio se halla en el ejemplo que nos dan, precisamente, las naciones que poseen hoy día los mejores himnos nacionales, musicalmente hablando. Como la montaña no venía, escogitaron ir á la montaña, siguiendo la lección de Mahoma : y, en efecto, yendo á la montaña por el camino más corto, Austria tiene un himno bello de toda belleza, entresacado de un cuarteto de Haydn, fragmento impuesto, también, por Alemania, que lo ha convertido, asimismo, en himno nacional alemán; Inglaterra adoptó algunos compases de Haendel, é Inglaterra posee uno de los más grandiosos que existen; y lo mismo hizo Rusia, diciendo el gobierno al maestro de la famosa capilla rusa imperial : — « Señor mío, escriba usted un fragmento de música seria, sobria, grandiosa, que levante el espíritu de la nación y se entone como una plegaria » y... ahí tienen ustedes cómo se *confeccionan* los himnos : elevando á la dignidad de tales un

fragmento musical escogido entre las obras de una alta personalidad de nuestra historia artística pasada, ó repitiendo el caso de Rusia, aunque dada la idiosincrasia de nuestro temperamento meridional, este remedio sería tan poco expeditivo como el que resultó del concurso de marras para suprimir la *Marcha Real*, en cuyo concurso, como he dicho, salió *calabaceado* el mismísimo Mozart.

## DESPERTAMIENTO

---

Corto de alcances y mal observador ha de ser forzosamente quien no se dé cuenta del fermento musical que se siente en toda Cataluña, precursor de radical evolución artística. No han llegado, todavía, á su madurez los tiempos deseados, mas se acercan; no es posible que tan buena preparación resulte frustrada é infecunda; es muy honda le remoción para no creer y esperar en la realidad de un despertamiento consolador. En la primera *Festa de la Música Catalana* señalé á la atención de todos varios presagios hechos. Por obra de una dirección de cultura bien trazada surgieron en aquella fiesta no menos de media docena de compositores, que manifestaron, por modo elocuente, saber escribir buena música religiosa, deliciosos y poéticos *lieder*, y armonizar canciones populares penetrándose del ambiente de tonalidades adecuado.

El público comprendió la virtualidad de aquel despertamiento, y envanecido, con justicia, lo coronó con un aplauso entusiasta. En la segunda *Festa* que se celebrará á no tardar, podré señalar y señalo, desde luego,

otros prestigiosos hechos. No sólo se ha mantenido el nivel de la primera *Festa*, sino que lo han superado en la segunda, otra media docena de jóvenes compositores, algunos cuyos nombres y méritos ya llamaron la atención el año pasado; Mas y Serracant, Sancho Marraco, Cogul, Alfonso, Pecanins, y otros que le serán revelados en el presente: Pujol, Civil, Lambert, Molgosa, y Serra. Se han premiado obras músico-religiosas de más alto empeño que las del año anterior, y por la prensa ha sonado el nombre de un joven músico, merecedor hoy de más codiciado galardón que el que obtuvo en la primera *Festa*. No ha decaído el cultivo del *lied*, dándose muestras de lo bien que se asimilan nuestros jóvenes compositores los más quintesenciados lirismos de esta forma de arte. Tampoco ha decaído el arte delicado de armonizar una canción del pueblo y de devolvérsela al anónimo creador, sin atender á los prestigios de la música natural, la música superior á todas las músicas. Ha habido quien ha presentado toda una nutrida antología de composiciones de *musichs vells*, y este es un signo consolador de cultura que, como era natural, ha sido honrado con un premio de importancia. Hánse presentado notables colecciones de cantos escolares, y no ha decaído, tampoco, lo que ya pudo demostrarse el año pasado: que el movimiento de cultivadores de *folk-lore* musical corre parejas con el despertamiento de los jóvenes compositores.

Ese fermento musical no queda reducido solamente al despertamiento promovido por la *Festa de la Música catalana*. El instaurador de esa *Festa*, el *Orfeó Catalá*, no tenía *casa payral*, y el año que viene la ten-

drá para celebrarla con el esplendor debido: y tendrá una sala de conciertos digna de la institución que representa, y un órgano potente para vulgarizar no pocas obras desconocidas hasta ahora...

Más signos precursores de ese fermento musical catalán. El ejemplo dado por el *Orfeó Catalá*, ha cundido en la capital y en no pocas poblaciones catalanas, por tal modo, que las agrupaciones creadas con el título de orfeones, significan todo lo contrario que en Francia y en Cataluña misma y en el resto de España, es decir, agrupaciones de cantores populares que cantan no de oído, sino descifrando como verdaderos músicos y buenos lectores de lo que cantan. Esto promoverá á la corta ó á la larga una dirección más sólidamente artística, que es lástima no emprendan decididamente las sociedades corales, distintas en esto, por su funcionamiento interior, de las agrupaciones orfeónicas.

Pueden señalarse entre éstas algunas como la de Cassá de la Selva, dirigida por el celoso sacerdote y organista don Gabriel García, que además del fin artístico general tiene el de promover el moral, de modo que procura al obrero cantor, á la vez que el alimento del alma, el de la buena instrucción en las materias que, dado el modo de ser de la citada población, son más convenientes á la cultura mercantil. Así ve uno gustoso que al lado de obras de alta importancia musical, clásicas y populares, se estudian en los locales del « Orfeó », Geografía universal y estadística, Teneduría de libros, Cálculo mercantil, Geometría y Dibujo lineal, Correspondencia comercial, Nociones de Derecho mercantil, y Códigos de Comercio...

Más y más signos precursores. Si fuera á hablar de todas las asociaciones, centros artísticos y escuelas de cantores que ha promovido ese despertamiento, subitáneo al parecer, llenaría muchas columnas de impreso. No ha mucho disfruté en Tarrasa la primicia de un concierto que en la sociedad « Círculo Egarense » había de dar por la noche el « Orfeó de Tarrasa », bajo la dirección de su maestro Juan Llongueras, poeta y músico de altos vuelos en una sola pieza; sorprendíome gratamente la esmerada ejecución que aquella legión de cantores daba á las composiciones de su repertorio entre las cuales oí con verdadera delectación: *La cansó de noys*, de Llongueras, el *Barquejant* y *Lo Rossinyol*, de Mendelssohn; el madrigal de Waelrant *Adeu, germá meu...* Informados en la buena enseñanza artística inteligente, que sabe donde apunta para dar en el blanco, como la de Tarrasa, abundan las escuelas y orfeones de cantores, cultivadores de música popular los más, como el « Orfeó Gironí », el « Orfeó Mataroní la Palma », el « Orfeó Tarragoní », etc; algunas, como la « Schola Cantorum » de este Seminario, la « Schola Cantorum » de los salesianos de Ciutadella (Menorca) y otras que olvido, dedicadas exclusivamente al cultivo de la música polifónico-sacra. En los programas de unas y otras escuelas y orfeones, da gusto observar cómo se han popularizado y han entrado en las predilecciones del auditorio y de los ejecutantes los nombres de Palestrina, Victoria, Lassus y otros compositores polifónico-clásicos. El fermento musical reinante no se ciñe á despertar la Psiquis musical catalana por medio de los halagos del canto sino que no olvida la orquesta, la música pura, como la « Associació Musical

de Barcelona », dirigida por Lamote de Grignon, un maestro de alta competencia musical; como el « Circol Musical Bohemi », como el « Centre Artístich Musical », etcétera.

La sacudida producida por el despertamiento de la Psiquis musical catalana se ha dejado sentir en el acoplamiento de dos manifestaciones paralelas y hermanas que, felizmente, tocan en una misma lira: la música y la poesía; la música y la literatura en sus variadas ramas, sin olvidar la crítica sana y vulgarizadora, y ahí están para no desmentirme la « Associació Wagneriana », que calmados sus primitivos ardores, un tanto exclusivistas, va entrando, poco á poco, y entrará luego, del todo, en las especulaciones de un eclecticismo consolador que si encumbra, merecidamente, lo exótico, no sabe olvidar lo propio; y el concurso de la « Festa de la Bellesa » instaurado á imitación de la « Festa de la Música Catalana » por el « Centre Catalá » de Palafrugell, concurso de poesía, prosa y música, que ofrece premios de entidad y consideración.

Ese fermento general presagioso, presenta otro que tal coto cerrado, que no puede olvidar, malhadadamente, el tiempo del rey que rabió por gachas. Los centros, hasta cierto punto oficiales, dedicados ostensiblemente, pero no genuinamente al cultivo de la música en su doble sentido docente y de vulgarización, son esos cotos cerrados á piedra y lodo. Lo que enseña, por ejemplo, el Gran Teatro del Liceo, teatro que sólo sabe nutrir de *escudella rescalfada*, como decía con gráfica frase Juan Buscón, no está informado ni de cerca ni de lejos por ese movimiento de fermento regenerador. No se ha dado tampoco cuenta de esa evolución avasalla-

dora é ineludible de presente la cátedra beckemese-riana, para la cual el único código es la *tabulatura* de la rutina. ¿Se ha de enseñar la música como se enseñaba en tiempos del rey de marras? ¿No han corrido, y se han echado encima, los tiempos para suprimir á estropajazos todas las reglas y triquiñuelas de la *tabulatura*, dejando sólo en pie las de sentido común?

Allá ellos y sus tablas infalibles, que si no fijan, ni limpian, ni dan esplendor, dan muestra peregrina de las cosas inútiles que inventa la tontería de los Beckmesser en todo orden de manifestaciones.

## LIBROS

---

Hablemos de libros : en familia, por supuesto, y sólo para los contados músicos que en España los compramos, los leemos, y los estudiamos.

Se ha intentado, recientemente, trazar una *Esquisse d'une Bibliographie de la Chanson Populaire en Europe*, y su autor, el doctor archivero paleógrafo, musicólogo de merecido renombre, Pierre Aubry, ha desempeñado tan perfectamente bien su cometido que, ó me equivoco mucho, ó su *Esquisse* ha de ser la base angular sobre la cual deberán apoyarse todas las investigaciones y ampliaciones futuras. Como aficionado á estudios de *folk-lore* musical, agradezco al experto musicólogo francés el honor de la dedicatoria que encabeza las páginas de su estudio. Lo halagüeño de la dedicatoria no me ha de privar de decir lo mucho y bueno que pienso de su obra.

El título modestísimo de *Esquisse* no le cuadra : el plan en sí es bastante vasto aun con haber tenido sólo en vista los libros, propiamente dichos, dejando aparte

los artículos esparcidos en revistas y periódicos, en los cuales podrá hallar el investigador preciosas transcripciones de melodías populares. Otra restricción hace el autor sobre la elección de materiales que informan su estudio, en el cual sólo entran las colecciones de textos musicales populares, más ó menos comentados, literaria ó musicalmente, y no los estudios realizados sobre la cuestión, sabido como es que casi en todas las literaturas existen trabajos interesantísimos sobre el arte musical popular.

En una palabra, impúsose el autor la obligación de dar la indicación bibliográfica de las principales colecciones de canciones populares en Europa, dejando á un lado Francia, porque esta parte de estudio ha sido ya realizada cumplidamente por el diligente *folk-lorista* M. Tiersot. ¿Por qué — según el autor — esta limitación? Porque, á su modo de entender, la canción popular presenta en los países de Europa, salvo en algunas comarcas alejadas, la característica de que ella sola y en sí no constituye toda la civilización musical. En los países que entran en el fondo del estudio de Aubry, coexisten una música popular y una música desarrollada en un sentido técnico; esto por sabido no hay que repetirlo: la coexistencia de esas dos músicas — la *música natural* y la *música arte*, desdoblamiento de aquella, realizado á la larga y penosamente por obcecación de los tratadistas de arte — es un hecho que permite resolver una dificultad un tanto grave. Han llevado el *dilettantismo* de la argumentación ciertos críticos al extremo de negar la existencia real de la canción popular, por el mero hecho de no hallar una definición que le cuadre y de no poder ó *no*

*saber* distinguirla claramente cuando se compara con la música, tal como la masa de oyentes y los artistas la entienden y la conciben. Á esta objeción puede responderse con el autor, que los cantos populares aparecen con los mismos caracteres entre pueblos, como por ejemplo del Oriente, que no tienen ninguna noción de la música escrita según las reglas del arte.

El origen artístico mismo de la canción popular es confuso entre los pueblos retrasados de las primeras etapas de la civilización. ¿Es acaso más claro entre las naciones del Occidente, de costumbres más civilizadas?

Al autor le sale al paso la dificultad que hemos experimentado todos los que nos hemos ocupado en estudios de *folk-lore*: la clasificación de los cantos. Opina, como he manifestado yo mismo en estudios similares, que las divisiones de la geografía política no resuelven el caso: tendríamos al efecto cantos populares ingleses, alemanes, rusos, españoles, etc. El procedimiento sería desastroso. ¿Á quién le ocurriría, por ejemplo, sin advertir previamente al lector, agrupar bajo un epígrafe común los cantos del país de Gales y de Escocia? La Córcega fué no há mucho una isla italiana; hoy, há más de un siglo, políticamente es francesa.

¿Qué epígrafe alemán, ruso ó austriaco daremos á una colección de cantos poloneses? Sería un contrasentido adoptar una clasificación sobre la base de las divisiones políticas del continente. Sería cómoda, sí, pero poco científica. ¿Convendría, quizá, colocarse en el punto de partida de la distinción de las razas humanas? Sería tomar la clasificación por todo lo alto, cuan-

do tenemos la convicción de que la canción popular no responde á las agrupaciones entre las cuales los antropólogos dividen la humanidad.

« Cuando se trata de clasificar las razas — dice el autor — no se ponen en olvido los caracteres somatológicos de los individuos; la raza es una cosa completamente física; la civilización, de la cual es una manifestación la música, depende, como la lengua, de advenimientos históricos. Y no es necesario, en absoluto, que exista coincidencia entre el dominio de una raza y el de la lengua que se habla, en una palabra, de la civilización que la ha producido. Así los galos recibieron una civilización completamente romana después de la conquista; así en una época más cercana á nuestros días, la influencia turca ha absorbido en Asia Menor al genio griego, kurdo ó armenio. Además, que no están de acuerdo los sabios, no solamente en lo que concierne al número de tales agrupamientos, sino aun en lo que se refiere á la naturaleza misma de esas agrupaciones. En efecto, es raro en realidad — como ha hecho notar M. Deniker en su libro reciente, *Les races et les peuples de la terre* — hallar el tipo perfecto de un individuo representante de la unidad somatológica á la que pertenece; ordinariamente, cuanto más civilizados los pueblos más mezclas existen entre ellos en ciertos límites territoriales. »

Así, pues, según opina Aubry, las distinciones de la antropología no responden, según es de ver, á las de la musicología comparada. En busca de otro *criterium* cree que existen mayores afinidades entre la lengua hablada y la lengua cantada. Es una afirmación capital que, á pesar de su gravedad, no puede ser desarrollada

en el cuadro reducido de su estudio. Después de haber notado que la lengua hablada y la lengua cantada son por igual dos manifestaciones de la vida psíquica de los pueblos, acepta como cuadro de clasificación cómoda y clara los resultados obtenidos en hecho de gramática comparada. Dado esto, divide los cantos populares insiguiendo los fundamentos de esta ciencia. En efecto, atendiendo á las coincidencias verdaderamente asombrosas que asaltan al estudioso, procediendo comparativamente, tales coincidencias ofrecen una explicación racional. Desde luego, si una tal clasificación es exacta para la poesía de las melodías populares, piensa el autor que no lo será menos para la música misma de las canciones.

Algún reparo pondría yo á esta afirmación, si para exponerlo como es debido no me faltase el espacio. Diré, sin embargo, que en la clasificación del documento musical popular, ha de tenerse en cuenta más que el elemento puramente melódico en sí, el armónico que ha inspirado el melódico por claros vislumbres de los nexos existentes en las fórmulas armónicas, que constituyen el ambiente propio de gran número de canciones, fórmulas armónicas cadenciales, ingerencias é inmixtiones de modalidades, elementos componentes del distintivo peculiar de una nacionalidad ó de una agrupación étnico-musical. Esto aparte de la importancia que tienen en este orden de ideas la poesía y la filología, y aun las mismas costumbres en general para el estudio cabal y bien documentado de la canción popular. En esta parte deberían determinarse con precisión los casos en que la poesía (principio sometido á excepciones) ha impuesto á la melodía

su carácter y su expresión; y en qué otras las formas mismas poéticas se han amoldado *á priori* á la música ó viceversa.

Sea como quiera, el autor, entrando en materia, expone : que « convendrá distinguir en primer lugar las canciones populares griegas, neo-latinas, celtas, germánicas, eslavas y armenias; que cada epígrafe tendrá las subdivisiones necesarias; y por fin, que indicará como complemento cierto número de colecciones que, si bien no entran en los límites trazados indo-europeos, ofrecen interés extraordinario para dejar de citarlas pasándolas en silencio ». Dadas estas grandes líneas de una bibliografía general de la canción, agrupa las obras de que tiene conocimiento en esta forma : I *Canciones populares griegas*; II *Íd. íd. neo-latinas* : A) Francia; B) Italia; C) España (en la subdivisión española, incompleta á todas luces, coloca el *Repertorio de música árabe y mora*, que publican actualmente en Argel mis amigos los inteligentes *folk-loristas* Rouanet (Julio) y Yafil (Nathan), y del cual hablaré extensamente en otra ocasión); D) Portugal; E) Rumanía. III *Canciones populares en los dialectos celtas* : A) Irlanda; B) Isla de Man; C) Escocia. IV *Canciones en los dialectos germánicos* : A) Dinamarca; B) Suecia; C) Noruega. V *Canciones letolituanas*. VI *Canciones eslavas*. VII *Canciones armenias*. VIII *Canciones de origen turco y finougriano*. — *Canciones populares bascas*. — *Canciones del Cáucaso*.

Mas para hablar de un solo libro, cuando otros, no menos importantes, aguardan turno, basta por hoy.

## FOLK-LORE MUSICAL ÁRABE

### I

Los señores Julio Rouanet, distinguido musicógrafo, y E. N. Yafil, diligente colector de música árabe, y de la llamada, tradicionalmente, « de Granada ó música andaluza », han emprendido una publicación de alta importancia en la que, por modo singular, se compenetran el hondo saber y entender del musicógrafo *folk-lorista* y la diligencia del colector, colocado en un medio ambiente el más propicio para hacer fructífera la obra magna emprendida en común y con grandes alientos. Estimo, en efecto, que es obra magna su trabajo, sabido como es que la bibliografía de la música árabe es de una pobreza incomprensible, tanto más incomprensible cuanto que dicha música ha de ser, forzosamente, una nueva manifestación de las concepciones artísticas reveladas por la arquitectura y las artes decorativas, todo un arte sociológico por excelencia,

un modo de pensar y de sentir que ha de tener hondas raíces con todas las demás ramas del arte musulmán, de ese arte que nos produce siempre el encanto de seducción, por todos bien experimentado, ante aquella elocuencia expresiva de sus formas.

Cuando se hayan citado *La Música árabe*, de Salvador Daniel, trabajo aparecido en 1863 en la *Revue Africaine*; el reducido compendio de Christianowitch, publicado en Colonia el mismo año; la memoria de Kiesewetter, editada en 1842; los estudios de egiptología musical de Villoteau, reproducidos y comentados por Fétis en su *Historia Universal de la Música*, puede decirse que, salvo las *Investigaciones sobre la historia de la gamma árabe*, de Land, leídas en las actas del sexto Congreso internacional de orientistas, celebrado el año 1885 en Leyden, no existe ninguna obra científica basada, no simplemente sobre las impresiones personales, más ó menos contestables de un investigador, sino apoyada sobre textos, consagrada á la música árabe, á sus formas y á sus monumentos.

La mezquina contribución que ofrece al estudioso la bibliografía árabe, explica que no haya tentado á los investigadores; y si á esto se añade que los árabes no han adoptado ningún sistema de semiografía musical, queda expuesta la razón de ese desvío. En efecto, los árabes, aunque el hecho parezca inexplicable, no han practicado ningún género de notación musical; no han utilizado tampoco por el artificio de la escritura, el sencillo expediente de colocar sobre las palabras de sus *diwans* el texto musical de sus melodías tradicionales. El hecho, en verdad, no solo no se explica sino que no se comprende, cuando existen, como todo el mundo

sabe, obras teóricas á centenares, numerosísimas y muy profundas, escritas por autores árabes sobre la música y la poesía, sobre los músicos y su biografía, en las cuales la parte puramente matemática de la música estúdiase con los procedimientos más rigurosos de la acústica, y se exponen las leyes de la métrica y del ritmo con tan inaudita precisión como extraordinaria profusión de detalles. De cosas inauditas de precisión hablamos, y ¿qué viene á representar nuestro sistema dualista modal europeo al lado de aquella octava del sistema árabe dividida en 17 intervalos y cinco especies de cuartas llamadas *mers*, *makamat* ó modos que se distinguen entre sí por la composición del tetracordio inferior y del pentacordio superior; de aquellos modos musicales que tienen 84 circulaciones y que, transportando cada gama sobre cada uno de los 17 grados de la escala, producen la sorprendente cifra de 1.428 escalas tonales, al lado de las cuales, confesémoslo, nuestras dos escalas modernas mayores y menores quedan humilladas como pobres vergonzantes de arte?

¡Qué cantidad de escritos árabes sobre la música á partir del siglo IX! ¡y qué contingente á tales escritos presta la valiosa contribución de obras de árabes españoles: los manuscritos de Mohammed el Haddad (Biblioteca Real), y de Mohammed ben Ahmed ben Haber (Escorial), el libro de Mohammed las Chalabi (Escorial)! Y si á esta nomenclatura de escritos árabes se añade la serie considerable de cancioneros, de tratados de poesía y de música, desparramados por bibliotecas públicas y privadas; el hecho de no figurar en ninguno de tales y tantos escritos un solo signo de notación musical, sorprende, y más que sorprende, casi

no es creíble en un tal pueblo de sabios que conocieron, sin ninguna clase de duda, la notación musical de los persas y de los pueblos del Yemen, derivada de la griega; la de los hindus que se remonta al libro de Soma, *Raga bovoda* ó *Doctrina de los modos musicales*; la de los chinos, adoptada por Ling-Lun 2.700 años antes de nuestra Era... Traduciendo á los teóricos griegos no podían ignorar la notación de Alpio, la de Pitágoras ni la que emplea Platón para las melodías vocales é instrumentales. Leyeron á Boecio y su capítulo sobre la *Denominación de las notas musicales* por medio de las letras griegas y latinas; no pudieron desconocer que desde el siglo VIII al XII la notación neumática fué empleada por toda Europa y España inclusive; y puesto que durante muchos siglos halláronse en contacto con los mozárabes, ¿cómo pudo pasarles por alto que éstos, antes de adoptar la notación de Aquitania, tuvieron neumas y fórmulas especiales propias de las iglesias de España, anteriores á la introducción de la liturgia romana?

Los árabes conocieron seguramente las reglas de la notación bizantina, la de Juan Damasceno (siglo VIII); la de la liturgia armenia : sus escritos revelan que estaban bien enterados de las reformas de Guido y de los tratadistas continuadores; pudieron cerciorarse, en fin, de cómo los judíos empleaban los acentos tónicos y los puntos diacríticos, desde siglos antes de nuestra era hasta el tiempo de los masavitas de la escuela de Tiberíades, después de la redacción definitiva del Talmud.

Todos estos ejemplos fueron vanos, y los árabes desecharon el empleo de una semiografía musical cual-

quiera ¿por amor exagerado á sus mismos cantos, creyendo preservarlos, obrando así, de toda profanación? ¿por desprecio, acaso, de las clases altas á un arte, que entre los semitas de Egipto y la Mesopotamia era abandonado á los pordioseros y á los esclavos? ¡ Váyase á saber !

El camino es obscuro y ha alejado á los estudiosos, no siempre tan llenos de ánimo como de buenas intenciones. Si el pueblo árabe no tenía ninguna clase de semiografía musical, no había más que fijarse en la admirable persistencia de las tradiciones para que el caso especial árabe fuera resuelto por la ciencia del *folk-lore*, pensando que así como ninguna poesía primitiva ha sido jamás escrita, de la misma manera la admirable persistencia de las tradiciones pudo haber conservado de siglo en siglo, y de generación en generación, la música con que *ab initio* se cantó aquella misma poesía, como manifestación de una misma cosa que, por exaltación de lenguaje, se convierte en canto por solicitaciones de la métrica y del ritmo en estado activo ó dinámico de movimiento. Este triunfo de la tradición sobre el tiempo destructor y nivelador, nos permite hoy, utilizando la ciencia del *folk-lore*, reconstituir todo el pasado de monumentos y formas musicales del pueblo árabe tan fehacientemente antiguo y auténtico como es dable comprender, gracias á la tradición y á la transmisión á las generaciones futuras de las melodías árabes y sus textos poéticos originarios; por tal modo, que lo que no ha hecho el artificio de la escritura, lo ha realizado la fidelidad, llevada hasta el fanatismo, del pueblo árabe por su arte musical. De siglo en siglo los músicos se han transmitido su reper-