

do el mito de Anteo, que en sus heroicas luchas recobraba fuerzas al contacto de la tierra.

Á la forma usada y pervertida por toda suerte de refinamientos y languideces ha sucedido, prontamente, una forma nueva; el tallo, ayer mustio y deshojado, ha reverdecido súbitamente; el árbol crece y crece, y el arte inmortal ha reflorado, porque mientras existan hombres en el mundo, la música cantará eternamente como ha reflorado el árbol, ayer mustio, hoy lleno de embalsamadoras flores.

Cuando un hecho es universal, se puede afirmar que no es obra de un sabio ni de un sistema convenido sobre el papel. Volver á los antiguos sistemas es volver á la fuente de aquellas cosas que han dejado huellas profundas en el corazón humano. Y esa supervivencia de los modos naturales ha dejado tan significadas influencias, que puede afirmarse que son de uso universal. Los griegos son un caso particular. Sea. Pero ¿cómo se explica su supervivencia, sin curarse para nada del arte europeo, en el Brasil, en los pueblos salvajes, en los de la India, en los países árabes inmobilizados en su civilización? ¿Son inherentes á nuestra naturaleza esos modos naturales? Convenido. Pero no olvidemos la consecuencia que se desprende: abandonar, porque sí, cosa que por otra parte no es posible, nuestro sistema ¿no sería, quizá, salir de una convención pasajera y restringida, admirablemente ilustrada por tantas obras maestras, pero de todos modos provisionales y fuera de la corriente en que se complace el instinto general? ¿ciencia cierta, el proceder de la evolución presente por regresión y reintegración ¿no es, quizá, volver á la Naturaleza?

EL NACIONALISMO MUSICAL DE CHOPIN

Para Federico Lliurat.

Cuando se estudian á fondo las magnas inspiraciones de Chopin, queda uno convencido de que las apreciaciones hasta lo presente expuestas, ora en conjunto, ora en su significado estético é influencia artística, son en gran parte prematuras: más diré, que el lugar que forzosamente ha de ocupar su obra en la historia general del arte, y no exclusivamente en el arte actual militante y contemporáneo, pues, indudablemente tiene raíces que no han sido fecundizadas en el arte moderno, juzgo que no ha sido entrevisto del todo por los tratadistas especiales. Liszt mismo, con su excepcional lucidez, definió gran número de aspectos de la obra chopiniana, pero no pudo apreciar, en el momento en que lo hizo, el valor del elemento más profundo y más sólidamente original, esencialmente revolucionario, que ella encierra. Y cito á Liszt, testigo, juez y parte de mayor excepción en ese pro-

ceso crítico, porque tengo en gran aprecio la magnífica monografía que en 1850 dedicó á la obra de su gran amigo, aunque no puedo admitir como conclusiones definitivas las que formula, porque, como ya tengo dicho, falta la principal. Este estado de cosas explica los errores de bulto en que incurren los más conceptuados escritores, y no hay que insistir en los errores, más graves, porque se cometen ante el público, en que caen las llamadas « almas de artista » al interpretar, como cosa que merece el esfuerzo del más rabioso y inoportuno *virtuosismo*, esas obras que no requieren tales esfuerzos, y de los cuales se ha dicho que sumados y aplicados al arte de la guerra bastarían para la liberación de la patria de Chopín.

Chopín es un innovador en aquella búsqueda de armonías originales que caracteriza su obra toda : podría llamarse en este sentido un precursor de Wagner, si no supiéramos que aquella búsqueda, osada y feliz como pocas, era una consecuencia obligada del elemento principal que informa su obra, el elemento nativo de patria. No pueden explicarse de otro modo aquella armonización, aquellos ritmos y aquellas formas nuevas, que engendran una obra notoriamente compleja, pero sana y vívida, en que los aspectos inéditos desconciertan al observador cuando se comparan con las concepciones anteriores. Creó todo un sistema nuevo de procesos técnicos, porque carecía de expresiones para decir cosas jamás oídas y, sobre todo, para reflejar estados de alma de un país diverso de los que hasta entonces habían entrado, por decirlo así, en la paleta de los músicos. Chopín creó el nacionalismo musical eslavo, organizándolo completamente, ora en la forma estructural

más adecuada y justa, ora en su esencia y en todo el proceso de conmociones del ser y sentir de una raza, y aplicándolo, felizmente, á la música pura, como Glinka lo aplicaba por entonces (quizá con menos eficacia) al drama lírico. Compárense estas fechas : Glinka (1804-1854) : Chopín 1810-1849). Glinka hace representar *La vida por el Zar* en 1836 y su *Rousslana y Ludmilla* en 1842, esta última más virtualmente nacionalista que la primera. Confróntense estas fechas con las *Baladas*, las *Polonas* y las *Mazurkas* de Chopín, y se vencerá uno de la magna creación del pianista polaco, y de la preponderancia que tiene el elemento eslavo en esta creación, dentro de la manifestación de la música pura, que yo me atrevo á calificar de sinfónica, por su constitución y esencia, aunque escrita para piano.

Artista honestísimo, respetuoso de su noble talento, inaccesible á la lisonja y á los triunfos fáciles, Chopín, por la índole de su talento, triste y lleno de nostalgias, así como por la de su temperamento enfermizo y que exigía, como flor de invernáculo, cuidados y aislamientos especiales, no podía confiar más que á un solo instrumento, al piano, el más adecuado para ello, las intimidades de un alma solitaria, por tal modo íntimas que rayan en confesiones como las de una autobiografía excepcional.

La forma y la solidez técnica del que había de revolucionar la música destinada al instrumento confidencial por excelencia, provienen del clasicismo más puro : asentaba así sobre firme cimiento el caudal de inspiración que iba á recibir; y tan cierto es esto que hoy mismo sería imposible comprender, si el glorioso precedente de Chopín no existiese, cómo pasó la música

de piano, sin transiciones, de las formas clásicas á las formas actuales; cómo pasó de las grandezas generales de estilo á las grandilocuencias particulares de un modo de sentir propio, que era trasunto del sentir de toda una raza. Bien sé yo que tales apreciaciones no han sido formuladas por la crítica moderna que condivide, hoy mismo, las que expusieron muchos, y Liszt mismo en 1850, diciendo : « que las tentativas (*sic*) clásicas de Chopín, á pesar de la brillantez y rara distinción de su estilo, á pesar de contener páginas de alto interés y de sorprendente grandeza, denotan más bondad que inspiración. » ¿Puede merecer este juicio el autor que ha producido la colosal *Sonata* de la op. 58, para no citar más que esta obra? ¿Hay, acaso, en toda la literatura musical del piano muchas obras superiores á ésta?

Schumann comprendió plenamente la importancia de la obra nacionalista, y lo que había en el fondo de la obra del músico polaco, cuando decía : « Si el poderoso autócrata del Norte supiese qué peligroso enemigo le amenaza en las obras de Chopín, en las melodías tan sencillas de sus mazurkas, prohibiría sin contemplaciones su música. En las obras de Chopín, una montaña de flores oculta los cañones. » Esta profética apreciación realizóse por completo. No há muchos años, cuando se inauguró en Cracovia un monumento á Mickiewicz, el gobierno prohibió que se ejecutara música de Chopín. Mickiewicz, el gran bardo libertador de Polonia, fué amigo íntimo de Chopín é inspirador de sus *Baladas*; y á pesar de las prohibiciones, las poesías de Mickiewicz y las *Baladas*, las *Mazurkas* y las *Polonesas* de Chopín, son el *Super flumina*, el salmo y la comploración del cautiverio de la patria. La gran conmoción de revuel-

tas contra Rusia opresora, preludiáronla las nostalgias profundas del alma de Chopín.

Tengo para mí que una de las causas que más han retardado la comprensión de las obras del excepcional nacionalista polaco ha sido, principalmente, la usual forma romántica, desastrosamente alambicada, de su interpretación. Chopín, que vivió en pleno movimiento de romanticismo, que fué amigo de los románticos más ó menos exaltados, de Delacroix, de Musset, de Sandeau, de Liszt, de Berlioz, de Bellini... y de aquella singular mujer, Jorge Sand, que sólo pudo entrever á Chopín á través de las furiosas catalepsias de su pasión, no pudo ser contagiado ni perturbado, siquiera, por el romanticismo : era un clásico incorruptible, si de temple femenino y de sensitiva por consunción, de varonil concepción en que se refleja, no cabe duda, la consunción del cuerpo, más no la del espíritu. La manera romántica con sus exageraciones y la anarquía de procedimientos que mal ocultaban, casi siempre, la falta de buen gusto, no perturbó su creación, pero ha influido, poderosamente, en tiempos posteriores, á alterar la versión que se nos suele dar ordinariamente de ella. Hay que clamar contra esa versión : no hay nada en ella de la Polonia artística y sentimental; nada de los elementos de la tradición chopiniana, bien conocidos hoy por obra preferentemente fecunda de sus discípulos; nada del edificio estético construído por ese solitario, pero excelso músico, que poseía toda la pureza de líneas y mentalidad propias de tal concepción : nada, en fin, de aquel acento de nostalgia profunda, comploración de la patria cautiva, que forma la personalidad de Chopín.

Todo el fondo saliente de la obra chopiniana proviene de la asimilación del elemento eslavo : es visible, algunas veces, y parece copiada del natural, como en algunas *Polonesas* y *Mazurkas*; en otros casos, casi generales, ese elemento es invisible, asimilado, por rara y sugestiva adivinación del creador.

Esa magna obra, única en su género, reclama una Antología educativa en la que merecerían ocuparse la inteligencia y la sagacidad, el buen golpe de vista estético de un musicógrafo bien dotado. Deberían estudiarse en ella, á guisa de introducción, las tradiciones y los cantos populares favorecidos por el advenimiento del cristianismo; la introducción del canto greco-bizantino; las primeras huellas de un canto nacional eslavo, y los *ukases* de Pedro I en favor de la música; la estética de Darsávin y sus ideas afines con las wagnerianas posteriores, hoy corrientes. Deberían entrar, necesariamente, en esta Antología, todos los elementos y progresos armónicos creados por Chopín para caracterizar su concepción, estudiándolos así en su eficacia técnica como en la influencia que han tenido en las evoluciones sucesivas de la música instrumental : en la morfología ideal de la misma; en el mismo estilo romántico y plástica clásica; en los procesos de composición y, sobre todo, en la dirección de los idealistas idílicos. No debería descuidarse en la referida Antología, ninguno de los procesos estéticos que hicieron fecunda, y altamente progresiva para los destinos generales del arte y los particulares del instrumento á que se confiaron, la obra de Chopín y, singularmente, para los fines de la interpretación poética, sería y elevada de tales obras; aquel remontarse, aquel

idealizarse como en un transporte, aquel desprenderse de todo efectismo convencional, falso, fingido, contrario á la verdad, que todo esto expresa el *rubato* chopiniano, que de por sí es ya toda una creación, y que es á la nota fría, al movimiento, á la quinta esencia de una composición, lo que el espíritu á la letra. Decía Schumann del segundo *scherzo* de Chopín, que le producía la impresión de un « poema de Byron, lleno de ternura, de *desprecio* y de *desdén* ». ¡ Cuántas amarguras, qué de confianzas que sólo puede recibir el arte, qué de ingraticudes, qué destrozos del corazón, qué de desdenes y desprecios y qué de dolores profundos, enconados por la fatal y devastadora influencia del ser que no tenía nada de la *mulierem fortem* del Evangelio, ni siquiera de la *Beatrice* ideal del sumo poeta, hallaría el musicógrafo de mi Antología ! Sería este el más glorioso tributo que debería consagrarse á la gran concepción del por tan múltiples causas malaventurado genio de Chopín.

VIEJAS CANCIONES

La corriente actual, significada por una tendencia artística avasalladora que ha producido ya obras capitales en toda clase de manifestaciones líricas ó sinfónicas, ha puesto en boga la música popular, que se busca, y previa armonización, se intercala en una obra musical cualquiera para darle color de época, de nacionalidad y aun de raza. Y ¿dónde se busca la música popular cuando hay necesidad de emplearla? Pocas ó rarísimas veces en la obra de arte de los artistas, que impelidos por una tendencia similar á la actual, la beneficiaron en remotos tiempos, y muchísimo menos, poniéndose en contacto directo con su anónimo creador, el pueblo. La ilustración de muchos de los artistas modernos, en hecho de búsqueda de documentación de esta clase, sólo llega á las colecciones de *folk-lore* musical en las cuales se jura y perjura *in fide parentum*, que lo que se ha recogido y coleccionado es verdad porque sí, porque lo afirma quien recogió y coligió. Y ¿cómo se armoniza esa documentación, si no se sabe

cuándo se condensó el tipo, y no se tiene ninguna noción del elemento latente que ha de hacer fecunda su transfiguración estética?

Como Dios le da á entender á uno, y con aquella trastienda ó desparpajo que da el atrevimiento. Y ¿cómo pueden afirmar esos experimentadores inconscientes, que tal ó cual canción procede de determinado país, si la tonada y la letra lo acusan á mayor abundamiento, aunque la tonada no haya entrado en la armonización ni ésta en las modalidades y en el ambiente armónico de aquélla? Si el hábito hiciera al monje, que bajo la vestidura de tal puede cobijar á un solemnísimo bribón ¿sería acaso lo exterior, la etiqueta, como si dijéramos, señal infaliblemente cierta de lo interior? Bajo la marca de fábrica pretendida ¿no puede ocultarse un producto sofisticado ó completamente falso?

Así se ríe uno del aplomo y la suficiencia con que se afirma que tal armonización y tal *escaient*, que es la palabreja consagrada entre nosotros, es música catalana, como podría ser japonesa, porque la tonada se estila en el Japón ó en Cataluña. Pregúntese á cualquiera de esos desahogados experimentadores, ¿qué es música catalana? y todos contestarán á una, que lo es aquella que tiene *escaient* catalán.

Repóngase, reiterando, y ¿qué es *escaient* catalán? y nadie sabrá contestar más que con las vaguedades del caso: porque este giro melódico, este modo de terminar la frase, porque *dallonses* y *daiçonses*... tienen lo que decía aquél de la música religiosa que lo era... porque tenía sabor de tal género de música.

Mas es moda proceder así, sin curarse de que en el

procedimiento de esa labor infecunda no hayan entrado para nada, ni la esencia, ni la asimilación de lo que no se deja asimilar tan fácilmente, sin que manos profanas empañen asimilación y esencia.

Sugeríame estas reflexiones la lectura de una colección de viejas canciones belgas, recientemente dada á luz, y dispuesta á voces mixtas por los hermanos Radoux (Teodoro y Carlos) y Alberto Dupuis. Á fin de obtener la vulgarización deseada se ha tenido la buena idea de editarlas para masas corales acompañadas de una reducción para piano y, eventualmente, á una sola voz para que puedan ser cantadas, *ad libitum*, á coro ó á solo con acompañamiento de piano.

Son de elogiar en la colección las armonizaciones elegantes, justas é ingeniosas, á pesar de que en algunos casos no parezcan del todo ajustadas á la esencia melódica de la canción.

Tengo para mí que, aparte de lo que podría llamarse la transfiguración artística, en la que el tema popular sirve, como si dijéramos, de pretexto, de trama para los encadenamientos armónicos en los cuales pone en evidencia el compositor todos los contrastes de sonoridades; la armonización de la melodía popular ha de emanar del mismo tipo popular elegido; ha de tender á reforzar su característica y á hacer aspirar como el perfume de su esencia misma, y con más relieve, todavía, cuando se trata de arreglos para masas vocales. Si la armonización de un tema greco-romano, gregoriano, oriental ó extremo-oriental, ó lo que es lo mismo, de documentación musical esencialmente homófona es arbitraria, y se apoya en un principio de asimilación ó de adaptación armónica puramente conven-

cional, ya no sucede lo mismo cuando se trata de canciones como las expresadas, cuya última condensación no se remonta más allá de los orígenes de la música actual ó moderna ó, lo que vale lo mismo, de un arte pensado armónicamente. Esta documentación, como es fácil de suponer, tiene ya en sí una armonización latente que debe tratarse, ante todo, de poner en relieve.

¿Quiere esto decir, que es preciso ceñirse á encadenar simplemente acordes de tres sonidos y á desechar las grandes conquistas de la música moderna? Todo lo contrario, pues los acordes de séptima llamados secundarios, pueden emplearse oportunamente, preséntandose á interpretar la sinceridad un tanto inocentona y sin malicias técnicas de oficio, que forman el encanto máspreciado de la música natural. Eso sí, ha de procurarse que las mil y una sutilezas de procedimientos de figuraciones armónicas contemporáneas no destruyan la gran pureza de la línea melódica, sus mismas angulosidades, sus momentos característicos, que por medio de un trazo armónico vigoroso, justo y sencillo, resulte más y más la fisonomía de la canción, su encanto natural, y lo que se ha llamado su frágil ingenuidad.

En cuanto á la paráfrasis polifónica de las melodías populares, y á sus desdoblamientos por extensión y ampliación, sus formas más adecuadas parecen ser (y la cita viene á cuento tratándose de canciones del país belga) las que ha empleado Van Duyse en sus excelentes adaptaciones polifónicas de canciones flamencas. Es una especie de trituración armónica la que ha empleado el autor para estos casos, para lo cual procede de un modo uniforme, que no excluye, por cierto, la

unidad en la variedad, y es éste : exposición sencillísima del motivo en toda su ingenuidad y sin arrequives armónicos de ningún género, fuera de los naturales, y, después, una repetición del motivo que embellece con variantes de armonización, siempre característica é ingenua, como el canto que las ha inspirado.

Examínanse en un bello prefacio escrito por el sabio profesor de la Universidad de Lieja, V. Chauvin, varias cuestiones que la misma importancia de la colección evoca y que, tratando de esclarecer é ilustrar el tema, no desperdicia el prologuista. Una de ellas es la vieja querrela relativa á los orígenes de la melodía popular, y de las canciones que pueden ser consideradas como tales. Confunde, no obstante, algunos extremos el prologuista y sólo quiero hacer notar éste : que si es cierto que las múltiples emigraciones de una tonada no dan facilidades para determinar su nacionalidad, de un modo convincente y categórico, para realizar esta determinación, conviene, ante todo, separar el texto de la música; la colección misma indicada es testimonio de mayor excepción : hay en ella alguna canción de indudable origen francés, que ha tomado carta de naturaleza, adventicia por emigración, en Lieja. La música no posee como el lenguaje una filología que pueda guiar al estudioso *folk-lorista* músico á través de ese intrincado problema de los orígenes, emigraciones y transformaciones de la canción popular. Pensándolo bien, ni que la poseyera esa filología sonora ¿ganaría más encantos de los que posee, por sus vaguedades y por sus versatilidades mismas, esa suave emanación misteriosa del alma popular?

POR LOS NIÑOS

Accediendo á las amistosas solicitudes de un ministro que quiso hacer algo en beneficio de la enseñanza musical en las escuelas de párvulos, tantas veces declarada obligatoria, pero que no ha obligado á nadie, ni á enseñantes ni á enseñados, escribí con todas las desganas de incumplimiento que era de esperar, una memoria en forma, apuntando á que al lado de la enseñanza de las cosas de necesidad inmediata y práctica para los niños ya era hora, después de tanto divagar, de pensar en el adorno puramente espiritual, en aquella nutrición indispensable, desinteresada y verdaderamente social, que consiste en desarrollar á la vez que las facultades imaginativas el corazón : apuntaba á que entre los conocimientos de que por regla general y sin ningún discernimiento se atiborran las imaginaciones infantiles, ninguno más cautivador y natural que la música, ninguno que ejerza influencia más directa, más profunda y verdaderamente bienhechora : no pedía que se enseñase la teoría de la música, que llegaría útilmente, bien sazonado el terreno, más tar-

de, pero apuntaba á cultivar el gusto natural del niño á la música, haciendo llegar á su alma por medio de la eficacia del canto y de textos adecuados los grandes ideales de amor á Dios, al prójimo, á la patria, etc., y de veneración á los grandes benefactores de la humanidad.

Mi amigo el ministro pasó como una exhalación, como pasan todos por el ministerio, y mi flamante memoria la recogería algún ordenanza para echarla, sin duda, en el cesto de papeles inútiles.

No hay en la actualidad cuestión más discutida en asociaciones de enseñanza, en juntas oficiales y hasta en congresos internacionales que la que concierne á la enseñanza del niño y, sin embargo, la capa no parece, como decía aquel á quien se la habían birlado. No obstante, no extrememos la crítica diciendo que los sociólogos, los médicos, los intelectuales y los artistas no se han ocupado de esa tierna y hermosa criatura ante la cual han demostrado gran interés y solicitud. No extrememos, tampoco, los cargos colocándonos en el dominio artístico, pues, pintores, escultores han formado una rama artística del culto plástico al niño, que no han olvidado, tampoco, la poesía y la música, dedicándole por millares cancioncillas, villancicos, etc., en cuyo culto ideal la inspiración popular ha aprontado, asimismo, buen contingente de creaciones para excitar su delicada fantasía.

Conozco las iniciativas particulares que en este orden de ideas han realizado algunos dignos profesores y profesoras de párvulos, y tengo noticias de la agradable sorpresa que produjo, no ha mucho, á la comisión de exámenes, la audición de algunos cantos escolares,

entonados como ángeles por un centenar de niños y de niñas, gracias á las iniciativas particulares de su inteligentísima profesora; sé algo del hondo efecto que produjo la tal audición, compuesta de algunas cancioncillas muy apropiadas de Narcisa Freixas, del himno austriaco de Haydn, con letra adecuadamente bien aplicada, y hasta de una cantiga de Alfonso el Sabio, pero no sé que la cosa haya sido tomada en serio, dándole plan y organización para que cundiera el loable ejemplo.

Si de tarde en tarde copiásemos algo de lo substancial que Francia produce, sin ceñirnos á imitar como monos la última insubstancialidad que ella, ó mejor dicho, los que la copian se obligan á poner en moda, sin reparar en la inmoralidad ó tontería del modelo obligado, ni si se acomoda ó no á nuestro ser y sentir social; podríamos enterarnos de lo que dentro del tema presente se ha realizado en la nación vecina, y que merecería ser traducido y aclimatado á nuestras escuelas primarias como cosa de altísima importancia en beneficio de la enseñanza infantil.

El hecho es reciente. En diciembre de 1892 presentaba « una institución francesa » una interesante comunicación sobre tema, que reprodujo la Correspondencia general de Instrucción primaria; la comunicación cayó en momento oportuno, puesto que dió origen á un concurso para la publicación de una colección de cantos escolares, que en la actualidad consta ya de tres volúmenes, editados por la casa Hachette, de París. Desechóse, como poco práctica, la idea del concurso, y se confió el encargo de hacer una elección juiciosa en el rico tesoro del cancionero popular á uno de

los más eminentes especialistas en la materia, á Julián Tiersot, el aventajado autor de la *Historia de la canción popular en Francia*.

En cuanto á los textos, se convocó á los poetas « amigos de los niños » para que reemplazasen los antiguos temas, á menudo en *patois*, por adaptaciones nuevas inspiradas en los ritmos y en el carácter de la música, de modo que respondiesen á nobles ideales y á ideas generosas expresadas con gran sencillez. Los manuscritos allegados fueron numerosos y de subido valor, pero sobresalieron sobre todo los poemas infantiles de Mauricio Bouchor. Ahí están para demostrar su mérito los tres volúmenes hasta lo presente publicados, debidos únicamente á la colaboración de los autores citados, en la cual han hecho substancial obra de enseñanza infantil, el musicólogo eligiendo con gran tino la colección de temas populares, y el poeta secundando perfectamente al músico y haciendo, á la par, una adaptación que se recomienda por la perfección literaria y por la muy feliz de los textos á los ritmos originales de cada canto. Romain Rolland, historiador y musicógrafo de merecida fama, pudo decir en su informe « que cada una de esas viejas melodías impregnadas de perfume misterioso, que no se sabe de dónde proviene, ha hallado por obra del poeta la flor invisible de donde emanaba su pura esencia ».

El pensamiento en que se han inspirado ambos autores es noble, revelador de un corazón delicado y de una alma superior, lleno de aquel optimismo que ama la vida enseñando á enaltecer cuanto la endulza y engrandece : la religión, las alegrías familiares, las manifestaciones heróicas; y de tal modo se acrecientan

todas estas bellas cualidades, cuando se piensa que tales cantos son, hasta cierto punto, la plegaría matinal, la invocación diaria de millares de niños de una nación. Esos cantos, más sutiles, más penetrantes y más evocativos que todas las lecturas y todas las lecciones, quedan grabados en la memoria y en el corazón de los niños por medio de una pedagogía ideal, cantándolos al unísono cada día en las horas más felices de la existencia, las únicas que embellecen con su suave recuerdo las postreras de la vida del hombre : ante el poder evocativo de la música, y ante el recuerdo de aquellas horas, todos encontrarán el eco de la plegaría á la Divinidad, la invocación á la patria y el culto á sus héroes, el amor el trabajo y el apego á los sentimientos, en las notas de los cantos que nos enseñaron nuestras madres y nuestros preceptores.

En las colecciones indicadas, todas y cada una de las provincias han prestado su contingente de cantos escolares. Su doble revestimiento literario y armónico, tiene el mérito de haber sabido conservar la frescura y la gracia de los modelos elegidos. Con esto queda indicado que el músico, con buen acuerdo, ha armonizado á distintas partes todas las melodías. Al lado de las populares ha dado cabida á las obras de antiguos compositores franceses y extranjeros, y esto hace suponer que el niño aprenderá á agradecer á los que le proporcionaron tales regocijos delicados de arte, y que pronunciará con respeto los nombres de Jannequin, de Rameau, de Gossec, de Mehul, de Berlioz y hasta el del mismo Beethoven, de quien se ha publicado el tema de la *Oda á la alegría*. Cuando el coleccionista M. Tiersot no halla en la melodía popu-