

lar el tema que le hace falta, lo inventa; y como artista que conoce profundamente la documentación anónima, sabe ser sencillo, tierno y *popular*.

Los volúmenes escolares publicados por los señores Tiersot y Bouchor prestarán á las escuelas primarias francesas el mismo patriótico servicio que los *Liederschatze* alemanes, tan abundantes en las escuelas de la otra parte del Rhin.

¿No se podría hacer algo, con un buen plan y una organización bien trazada, en nuestra nación? ¿no se podría preparar á los niños por medio de imágenes idealizadas á lo que será más tarde: hombre de carrera, soldado, marino, obrero, labrador? Ese fondo de canciones infantiles bien asimilado en las almas de los niños, se transforma un día, y produce aquellas virtudes y fortalezas que forman al hombre honrado y al ciudadano: esos resultados tan beneficiosos para la cultura social ¿no producirán un resurgimiento pedagógico y una reacción bienhechora que ampare al niño? ¿cómo de otro modo piensa el legislador formar al ciudadano de mañana?

LA MÚSICA UNIVERSAL

Llegó aquí, traducido del francés, el nuevo rompecabezas, cuando ya lo habían tirado, como juguete inservible, los mismos que lo inventaron. Lo comentamos, como era del caso, y viendo que no daba juego, lo olvidamos, también, prontamente. El rompecabezas ha vuelto á ponerse en moda en el país de origen, y, como es de esperar, pronto volveremos por acá á las andadas. La serie de audiciones de la moderna escuela de música rusa, recientemente dada en París, ha motivado la reaparición del *cliché*. El público ha comprendido, después de los años mil, que el decantado debussismo, el dukasismo y otros *ismos*, puestos últimamente en evidencia, provenían, ni más ni menos, que de la escuela rusa, y directamente de Moursorgsky, con una levísima diferencia: que en éste la exuberante fantasía, desbordada, avasalladora, todo lo que se quiera, no hace perder sus derechos á la música, en tanto que en la música del nuevo rompecabezas se pretende ha-

cer música sin ideas musicales, que vale tanto como hacer un *civet de lièvre* sin liebre ni salsa. El público ha visto claro el juego, y acaba de repetirse, ahora, lo que años atrás al oponerse todos, autores y editores, á que se introdujesen las obras de Wagner para que no fuesen cogidos unos y otros con las manos en la masa.

Ante el peligro inminente del caso, intelectuales y músicos, como obedeciendo á una consigna estratégica, se han dicho « pongamos otra vez sobre el tapete el problema de la nacionalidad musical, y no importa que se irrite el enemigo ante los *á priori* de nuestras soluciones radicales »; toma la palabra Dukas, el autor de *Barba azul* y *Ariana*, última aplicación de la música que puede pasarse sin ideas musicales amparada por el *maeterlinckismo* literario de similares tendencias, que puede pasarse también sin ideas teatrales, y digo última, porque la primera fué el *Peléas et Mélisande*, de Debussy, y se llena uno de inquietud al leer párrafos como éste (artículo de la *Revue hebdomadaire*, reproducido en el *Courrier Musical* de 15 de enero del año corriente): « Los países que, recientemente nacidos á la vida de la música, buscan crearse una nacionalidad musical, ofrecen un singular espectáculo. Hállanse en presencia de un desenvolvimiento secular cuyos más admirables productos... aléjanse, gradualmente, del punto de partida que les presta el cultivo del arte popular, y que tienden *de nuevo* (?) á la expresión de un sentimiento universal... Utilizan los recursos materiales que les ofrece el último progreso del arte musical, en busca de una finalidad correspondiente á una etapa de su desenvolvimiento, al cual no responde el mismo perfeccionamiento de medios. Los

progresos materiales de la instrumentación, de la armonía y del ritmo, están íntimamente unidos á los de la significación puramente humana de la música moderna tal como la reconocemos en Beethoven, en Wagner, etc. » El lenguaje será todo lo sibilino que se quiera, pero nadie podrá dudar que es grave.

Desde luego se rebela uno contra la posibilidad de admitir semejante afirmación, cuando se piensa, precisamente, en esa música *autóctona* y á la que Dukas opone la *universal*, la suya y la de los de su capillita, como diríamos vulgarmente. Mas reflexionando sobre tales *á priori*, gratuitos para el público parisiense, que ha oído, ha formado juicio y ha sonreído maliciosamente, acaba uno por descubrir en la tesis de Dukas dos puntos atacables que tiene uno la libertad de rechazar: ¿el canto popular, acaso, á pesar de sus caracteres étnicos, no puede expresar de un modo universalmente comunicable, los sentimientos más universales? Sostener lo contrario sería negar preponderancia á las diferencias genéricas. Aceptar la tal tesis ¿no equivaldría á calificar de estilo « universal, puramente humano », un estilo regularizado y *temporalmente* fijo por los conglomerados de una tradición, compuesto, al fin y al cabo, de unos y otros elementos convencionales, y de unas y otras fórmulas, que han acabado por adherirse, como superfetaciones, al tal estilo?

La concepción utópica de una « música universal, puramente humana », ha sido combatida y aun tomada á chacota por unos y otros escritores. El crítico ruso, Timofeïew, le ha dado un palmetazo que no tiene réplica: « Los apóstoles de esta teoría — dice — creen que, aceptándola, se ven libres de todo carácter nacio-

nal. En el nuevo hecho de pretender crear música « pura », lo que hacen es componer música nacional, pero de nacionalidad extranjera, alemana, principalmente, ó italiana, según las tendencias, gustos é inclinaciones de cada cual ». Muy bien hablado. En efecto : al estilo predominante de cada período se llama universal, *transitoria* y *convencionalmente*. No hay estilo « no étnico », y todo estilo étnico se modifica por nuevas razones étnicas cuando se adopta fuera de su centro : además, que sólo puede adoptarse en razón de las analogías de temperamento que existen de una á otra raza.

Esta cuestión de la nacionalidad musical, muy secundaria en varias escuelas, adquiere importancia capital cuando se trata de las escuelas rusas, checa, flamenca, etc. : por encima, muy por encima de la personalidad propia de cada uno de los maestros que la representan, llámense Dargomyjski en Rusia, Smetana en la Bohemia, Peter Benoit en Flandes, tiene una conciencia de una especie de personalidad colectiva muy acusada : hay entre las obras de cada grupo de maestros nacionalistas y sus discípulos directos, analogías tan firmes que sería trabajo inútil buscar equivalencias entre las producciones de diversos maestros pertenecientes á no importa qué escuela moderna.

Dos términos integra el problema : el espíritu particular de la raza (los caracteres particulares de la inspiración determinados y avivados por este espíritu), y los modos de expresión (el estilo). Es evidente que uno de estos términos es condicional del otro : tanto es particular el espíritu de la raza tanto más sobresalen de lo ordinario los modos de expresión propios : ten-

drán siempre un aire de familia que motiva la comunidad de origen.

« Sacad á cualquier campesino de su *isba* — decía Saint-Marc-Girardin — y llevadle al teatro para que vea una obra de Glinka : con emoción reconocerá, resucitada, la imagen de la patria amada, que lleva impresa en el fondo de su corazón. » Jeanroy (prefacio de los *Origines de la poésie lyrique en France*), que denomina el arte popular « la obra por excelencia nacida de una producción inconsciente é impersonal, » manifiesta perfectamente, que el estilo popular no lo es por esencia, *á priori*, sino que ha llegado por selección, por decirlo así, y por la persistencia exclusiva de las formas aptas para expresar lo que el pueblo siente. Es natural, pues, que los artistas hayan encontrado en estas formas los modos de expresión que necesitaban. No han hecho más que realizar artísticamente el estilo que mejor convenía á su temperamento, y que el pueblo realizó instintivamente.

La reaparición de ese latiguillo de la « música universal », que más que una habilidad es una imprudencia temeraria, después que el público ha oído y ha comparado, nadie puede defenderlo, y menos que nadie los compositores franceses. ¿Qué analogías ni qué aires de familia existen entre las producciones de Debussy, Dukas y *tutti quanti* comparables, pongo por caso, á esa personalidad de los músicos nacionalistas rusos, á esas afinidades que existen entre ellos, sin exceptuar á uno solo, á ese parentesco de raza, á esa representación de un temperamento étnico constante en sus manifestaciones? Y ¿cómo puede hablarse, sin pedantería ni petulancia, de « música universal,

puramente humana » á no tergiversar el sentido real y recto de estas palabras? Á los que por achaques del oficio estamos enterados de lo que hay en el fondo de todo esto, no pueden engañarnos esas tergiversaciones, que se caerían de puro inocentes si no fuesen completamente ridículas. El rompe-cabezas de la « música universal », de una universalidad que no ha pasado del barrio de Batignoles, mal oculta la decadencia de unos y otros *ismos*, preconizados y jaleados por la gaceta, que pretenden hacer música sin ideas musicales, porque carecen de la primera materia de arte; que buscan analogías no en su casa sino en la del vecino; que encubren con un colorismo de prestado la vaciedad de la propia producción; que sólo se preocupan de la forma, de lo exterior, de lo temporal, transitorio y mutable; y, en fin, que desconocen aquella sinceridad y aquel consciente y vigoroso impulso que convierten la producción de arte en obra de amor, amor á la patria y á la humanidad; ésta sí, ésta es la gran obra de la música universal, puramente humana. Lo demás es hacer música de nacionalidad extranjera, música de « huesped en propia casa », música sin fondo musical, música, como decía el otro, para pasar el tiempo.

FOLK-LORE ARGENTINO

El distinguido abogado y cultísimo *folk-lorista-músico* de Rosario de Santa Fe, don Juan Alvarez, acaba de dar á luz un substancioso estudio dedicado á los *Orígenes de la Música Argentina*. No es muy abultado, ni mucho menos, el libro, pero lo que en él se expone con simpática claridad supone honda penetración y extensas investigaciones. Y hablo de penetración, porque en estudios de la índole del presente en que se explora por primera vez en terreno ni bien ni mal acotado, el ojo certero del explorador *folk-lorista* vale más que muchas investigaciones pretenciosas ó que se pasan de sutiles.

So pretexto de música criolla ha agrupado el culto *folk-lorista* algunos datos, verdaderamente substanciosos, que se refieren « á esa nacionalidad argentina cuyo debilitamiento oigo lamentar ». Tropezó con ellos ocupado en investigaciones históricas de carácter más serio, y los acaba de publicar porque se le ocurrió que « la música es un elemento no despreciable para el es-

tudio de los orígenes nacionales, que á tantos estudiosos atrae ».

Á juicio del autor, esos datos contribuyen á la demostración de que los argentinos no fueron antes *más argentinos*, como se afirma, sino simplemente más españoles, más indios ó más negros como consecuencia de una fusión étnica menos compleja; ó en otros términos : « que ser *más criollos* sólo significó para ellos tener una nacionalidad tan variable y tan poco caracterizada como la de que hoy disponen... No sé si esta conclusión valga la pena de sacarse. De todos modos, creo que es bueno combatir la absurda teoría de que ese pasado — felizmente muerto — sólo exhibió hidalguías y altiveces, héroes y *payadores*, inalcanzables hoy porque hemos degenerado. No hay porqué denigrar el presente, embelleciendo sin motivo á ese grosero período de la vida nacional en que los gauchos, rebosantes de barbarie, vivieron sobre la pampa estéril « la edad del cuero crudo ». Y la música explica hasta qué punto fué grosero. »

Prevenido contra « este achaque al gauchismo », que le obligara á exhumar muchas cosas de la tierra ignoradas por criollos netos, y no hay que decir si por los europeos más instruidos en investigaciones de *folklore*, entra en materia el simpático autor, y como que la conoce á fondo, la deslinda y la expone, perfectay acabadamente, en cuatro substanciosos estudios ilustrados con ejemplos en el texto y un Apéndice.

Acusan las *Consideraciones generales*, que el autor conoce á fondo la ciencia del saber y sentir popular. Las mil y una confusiones en que cae el que se empeña en trazar los orígenes, no le tientan, porque sabe que la

música popular perdura en tanto que puede desaparecer la música elevada. « Es algo así como la persistencia del analfabetismo » — exclama — « Los gauchos — niños grandes — poniendo su desidia al servicio de lo viejo, limitáronse á repetirlo : jamás inventaron un instrumento, ni aprendieron á manejar las flautas indias, ni lograron siquiera fabricar castañuelas cuando España dejó de enviarlas. » Desechada la guitarra española, y sustituida por el antipático acordeón, « se hizo un amasijo de lo existente y de lo importado. » Llegó más tarde el organillo « y las espirantes notas de los *Tristes* pasaron á chillar al través de los tubos del recién venido. » Una literatura ficticia, que podría llamarse « de trovador de pampa », enseñó á creer en la hermosura de tales especulaciones, y, sin embargo, no fué capaz de salvar lo que merecía ser conservado de la música criolla, el *Gato*, el *Matambo* y la *Chacarera*, el *Triunfo* y la *Firmeza*, bailes y tonadas cuyo título se deriva, á semejanza de los españoles, del estribillo de las respectivas canciones.

El segundo estudio del libro intitúlase : *Influencia de la música de los conquistadores*. Era el más difícil y ha resultado el más interesante, merced al material de investigación que ha allegado con superior tino el señor Alvarez. Conocedor de la ciencia *folk-lórica*, comprendió que el documento musical no podía separarse del comprobante organográfico ó instrumental, gran revelador de tonalidades anómalas y de fórmulas de escalas más subdivididas que las europeas. Allí aparecen, por ejemplo, para confundir al *folk-lorista* más conocedor, el canto sagrado de los indios Mbororós (Chaco Norte), los fragmentos de cantos de los Tobas, Chorotis, Chiri-

guanos, etcétera, procedentes de la interesantísima colección de fonogramas chaqueños formada por el Dr. R. Lehmann Nitsche, algunos de los cuales tengo para mí que han de producir honda sorpresa al *folklore* europeo, notoriamente los dos fragmentos de los indios Tobas y de los indios Chorotis, sin olvidar la típica *canción araucana*, que el señor Alvarez inserta (transcrita por el doctor Zeballos) en el Apéndice. Pasa en revista la documentación escasa que ofrece la organografía de los indios del Chaco (el *batugue* ó tambor, la guitarra, formada de un mate con una cerda por cuerda ó de un caparazón de *mulita*, etc.) y la de los araucanos. Dedicá á las famosas flautas de los *quichuas* peruanos, entre cuya familia aparece la celebrada y quejumbrosa *khayna* (quena) y demás agentes sonoros ó ruidosos organográficos, una sucinta, pero completa investigación. Rivero y Tschuddi, autores de las *Antigüedades peruanas*, opinan que la *quena* debió de pertenecer (dada su escala tonal) al tipo asiático de escalas pentafónicas. « Pero es tal la diversidad de *quenas* y de flautas, que la aseveración apuntada sólo puede resultar parcialmente exacta. Hay *yaravies* (corrupción de *haraví*, nombre dado á las sentimentales composiciones de que me ocupó) — se refiere á las tonadas tañidas por la quena — que recuerdan músicas hebreas »; pero otras podrían incorporarse á la música europea de la que no difieren. El diligente autor publica un doble espécimen de tonadas pentáfonas, un canto de los indios Omaha, de los Estados Unidos, de la colección editada bajo los auspicios de la Universidad de Harvard, y un *yaraví* de los indios de Quito, ambos interesantísimos.

El conspicuo investigador, que ha sabido hallar analogías, no solo entre antiquísimos cantos chiriguanos con la *Vidalita* de la Pampa, imitada, probablemente, de los vecinos, sino adaptaciones de viejas letrillas españolas á las músicas del país de los incas, que han conservado la cariñosa expresión ¡ *Viday!* (de donde *Vidala*, *Vidalita*).

Solitaria y pobre

Vidalita

Reina dolorida

¡ Oh, Rioja del alma!

Vidalita

¡ Amor de mi vida!

deja que te cante, deja que te quiera, etc.; nota que no siempre resultan fáciles estas yuxtaposiciones, y que aun en las mismas *Vidalitas* no ha podido amoldarse la música á la letra; nota, también, cómo se adaptó á los acompañamientos el antiquísimo *romance con ecos* de los rancieros castellanos, bajo el nombre archi-criollo de *payadas de contra-punto*. « ¡ Singular mezcolanza de los métodos del infante Don Juan Manuel » — exclama — « con las músicas salidas de los ardientes bosques de la Guinea! »

El tercer estudio del libro del señor Alvarez se titula: *Influencia de la música de los conquistados*. « Mientras España abría sus puertas al comercio y á las ideas extranjeras, América seguía cerrada, poblándose con la clase baja de la Metrópoli y con los mestizos indios y moros ». Los americanos siguieron viviendo en los tiempos de Felipe II, tañían *vihuelas* por cifra y componían décimas al estilo de las de Espinel con música de tonadillas. Las antiguas fórmulas *mirad vos, ved, salid,*

quedaron arrinconadas y persistentes en América en el *mirá, vé, salí*. Persistieron allí las *relaciones* del baile de *El Gato*, cuando aquí nadie se acuerda del *Zorongo* de donde proviene, las *cañas* y *medias cañas* y hasta el bastonero que dirigía el baile, etc. En rigor, fué nacionalizado lo que de España procedía. Lo indígena fué esfumándose, así el quejumbroso *Estilo*, que venía de más lejos, como los *Aires* de la época colonial, como la *Huella*, cantar (« los hombres nacían y se criaban en la huella que dejaba la carreta »).

Cierra el libro un estudio sobre la *Influencia de la música de los esclavos africanos*. Han dejado éstos huellas más profundas que su sangre : hoy que casi no hay negros siguen resonando *Bambulas*, *Zambas* y *Milongas*, *Habaneras* y *Tangos*, « con la especialidad de que estos últimos han resultado ser la música más furiosamente criolla que por el momento se conoce ».

Y aquí termino, porque los apremios de espacio no consienten mayor extensión, que bien la merece un libro destinado á llamar la atención de los *folk-loristas* europeos.

Mi enhorabuena entusiasta á su distinguido autor.

FOLK-LORE BELGA

La nación belga posee desde hoy una historia de la canción neerlandesa (orígenes, evolución, emigraciones y vicisitudes), especie de catálogo monumental y definitivo en el cual se estudian sucesivamente los textos y la música de 714 *lieder*. Tres gruesos volúmenes de XXXVI — 2.747 páginas, editados en La Haya por Martinus Nyhoff, forman esta interesantísima colección-modelo á la cual ha dedicado una vida de estudio (y es algo así como el testamento literario de un historiador) el eminente musicógrafo *folk-lorista* Florimond van Duyse. La parte crítica se limita á la *Introducción*, en la cual el autor enumera las fuentes que ha tenido á su disposición, explica los modos greco-elesiásticos propios de la antigua canción neerlandesa (holandesa y flamenca), el mecanismo de los versos y la relación de éstos con el ritmo musical. La documentación estudiada principia en el siglo XIII y termina en el primer tercio del siglo pasado, y abarca el conjunto del

lied neerlandés, religioso y profano. Es de notar que el título de la obra no hace suponer ninguna clase de distinción entre la canción popular y la canción artística. Tal distinción resultaría artificial, por lo menos para la claridad de la materia, dado el punto de vista en que se coloca el autor. La hipótesis de una generación espontánea, de una creación colectiva de la canción es, según el autor, cada día menos sostenible. La colectividad no crea; acomoda, conglomerada, perfecciona, deforma ó destruye: sólo el individuo crea, y para el caso, el artista. La canción popular sólo es una composición artística popularizada y desfigurada por su persistencia más ó menos prolongada, puesta en contacto con la tradición; podría afirmarse que la expresión « canción popular », si califica un género expresa mejor un estado, el estado de un alma y, por extensión, de toda una raza.

Paso por alto una parte muy instructiva de la *Introducción*, la extremada riqueza y diversidad de la bibliografía especial folk-lórica de la Neerlandia, los salterios y devocionarios de los siglos xvi y siguiente, las antologías de canciones profanas y patrióticas, las adaptaciones al laud de composiciones polifónicas grabadas en Amberes durante el período de esplendor de la metrópoli, el siglo xvi, etc.

En cuanto al mecanismo prosódico, demuestra el autor cómo á partir del siglo xvi, la poesía neerlandesa, hasta entonces puramente rimada (*cualitativa*), comienza, influida por la poesía francesa, á adoptar el verso *cuantitativo*, elemento deletéreo que influyó desastrosamente en la poesía popular produciendo verdaderas monstruosidades rítmicas.

En la última parte de la *Introducción* ofrécese la cuestión siguiente, excepcionalmente delicada: ¿Cómo convendrá notar una melodía recogida de la tradición oral, ó reproducida de antiguos documentos, nulos, como es sabido, en cuanto al ritmo y al compás? Inspirase el autor en este principio esencial: que el ritmo de la música vocal como el de la poesía misma, proviene de la acentuación lingüística, principio que se comprueba lo mismo en la interpretación de las canciones de carácter declamatorio que en las modificaciones de valores para acomodar antiguas canciones á una traducción, por ejemplo, una antigua melodía italiana vertida á la lengua neerlandesa. Partiendo de esto, somete radicalmente el ritmo de todas las canciones antiguas á la acentuación lingüística, adoptando no sólo los diversos géneros de compases, sino los mismos distintos géneros de ritmos. De esto resulta en ciertos casos una especie de notación melopédica, que si es poco cómoda para la práctica corriente, ofrece indudables ventajas á una colección como la presente de carácter histórico.

Este procedimiento — sin embargo — no deja de ser controvertible. Si el ritmo poético se deduce de la prosodia musical, la melodía popular posee asimismo un ritmo interno obligado por los intervalos, el dibujo y el carácter general. Lo que sucede es que en presencia uno del otro, producen ambos un conflicto tendiendo á absorberse mutuamente. En las formas en que predomina uno de los dos elementos, poesía ó música, la resolución no es dudosa. Entre ambos extremos, por ejemplo, entre las canciones narrativas ó, por lo contrario, entre las canciones de danza, aparecen casos am-

biguos, en los cuales el predominio alternativo del elemento musical ó del poético crea no pocos equívocos en frente de los cuales vacila uno al intentar romper la línea melódica para acomodarla, bien ó mal, á las inflexiones rítmicas de la poesía. Sea como quiera, no es esto criticar las notaciones adoptadas por el autor, cuyo principio ofrece, desde luego, una gráfica segura y preferible, sobre todo en obras de este género, que no se cura de interpretaciones puramente hipotéticas como son de notar en muchas colecciones *folk-lóricas*.

Examinando con atención esta obra, destácanse nítidos los principales caracteres de la canción flamenca original, que no pueden confundirse con la canción walona ó francesa, que en el fondo viene á ser lo mismo. Si la canción franco-walona es á menudo más delicada y más graciosa, y ofrece una línea melódica fina y ondulada, en cambio el *lied* flamenco presenta algo que se diría más truculento, algo que por coloreado huele á terruño, algo, en fin, más variado, mejor adaptado al texto, que por esto mismo es más rico y más pastosamente musical.

El autor clasifica las 714 documentaciones de este *corpus* nacional, formando dos grandes agrupaciones de canciones: seculares y religiosas. Aparecen en la primera las baladas y romances, los cantos dialogados, los de vigilantes nocturnos y alboradas, los cantos de mayo que corresponden á nuestras típicas Mayas, los amorosos, éstos en varias categorías, los cantos de la vida doméstica y social, los corporativos, los de fiesta y baile, los de cuna, cerrando la serie diversos cantos históricos. Vienen después los religiosos convenientemente divididos, antes y después de la Reforma, can-

tos de Navidad, año nuevo, Reyes, huída á Egipto, canto de la Pasión, á la Virgen y á los Santos, las leyendas y, en fin, los cantos de los reformados.

Cada documento del libro contiene, primeramente, las diferentes melodías propias de un texto poético determinado, y á continuación el texto ó los variados textos de cada documento, y las principales variantes: después de esta especie de trabajo preliminar, aparecen la crítica razonada y la bibliografía del texto y de la melodía, por tal modo bien presentado todo que permiten á su autor utilizar los tesoros que posee de una erudición única. Hay que decirlo así en honor de la colección, que es la obra de una vida, y un justo tributo al supremo esfuerzo que representa el trabajo del insigne musicógrafo *folk-lorista*. La *Deutscher Liederhort* de Erhy Boehme, es el único precedente que conozco del trabajo de Van Duyse.

UNA NUEVA VERSIÓN DEL « CANTO
DE LA SIBILA »

En la parroquia de Marratxí se ha cantado una nueva versión del *Canto de la Sibila*, no menos interesante que la que se cantaba en esta Catedral-Basílica y en la parroquia de Manacor.

El archiduque Luis Salvador reprodujo la versión de Manacor en su obra *Die Balearen*, y lo mismo hice yo en algun escrito mío, dándolo, además, á conocer en una conferencia (*Nuestra música en los siglos XV y XVI*) dada el año 1892 en el Ateneo Barcelonés, logrando, también, interesar á mis oyentes en una lección de la facultad de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid en la cual hice oír el tal canto que, á mi entender, era documento musical importantísimo del antiguo rito *Eugeniano* llamado, también, *Melodía* ó, más adecuadamente, *Mozárabe*.

Á lo que me dice el querido amigo y maestro Don Antonio José Pont, la versión recién aparecida parece que estaba escrita sobre dos líneas, la una amarilla y la otra seca, esto es, trazada al punzón, que mano pos-