

EL "CANTE JONDO"



(CANTO PRIMITIVO ANDALUZ)

SUS ORÍGENES. - SUS
VALORES MUSICALES.
SU INFLUENCIA EN EL
ARTE MUSICAL EUROPEO.

Se publica con motivo de la
celebración del 1.º Concurso
de "Cante Jondo," organizado
por el Centro Artístico de
Granada. -:- Corpus Christi.
13 y 14 de Junio de 1922.

312398

CF
10/2

EL "CANTE JONDO"

(CANTO PRIMITIVO ANDALUZ)

ES PROPIEDAD
EDITORIAL URANIA

23 cmj

R 99137



EL "CANTE JONDO"

(CANTO PRIMITIVO ANDALUZ)

SUS ORÍGENES. • SUS
VALORES MUSICALES.
SU INFLUENCIA EN EL
ARTE MUSICAL EUROPEO.

SE PUBLICA CON MOTIVO DE LA CELEBRACIÓN DEL
PRIMER CONCURSO DE "CANTE JONDO", ORGANIZADO
POR EL CENTRO ARTÍSTICO DE GRANADA.
CORPUS CHRISTI. 13 Y 14 JUNIO 1922

EDITORIAL URANIA. GRANADA



THE CHATELAIN

BY THE AUTHOR OF "THE CHATELAIN"

IN TWO VOLUMES

VOLUME I

THE CHATELAIN

BY THE AUTHOR OF "THE CHATELAIN"

AND "THE CHATELAIN"

IN TWO VOLUMES

VOLUME I

THE CHATELAIN

BY THE AUTHOR OF "THE CHATELAIN"

AND "THE CHATELAIN"

IN TWO VOLUMES

VOLUME I

THE CHATELAIN

BY THE AUTHOR OF "THE CHATELAIN"

AND "THE CHATELAIN"

IN TWO VOLUMES

VOLUME I

THE CHATELAIN

BY THE AUTHOR OF "THE CHATELAIN"

AND "THE CHATELAIN"

EL CANTO COMO EXPRESIÓN DEL ESPÍRITU DE LOS PUEBLOS

La melodía, considerada musicalmente, representa la unidad y la vuelta perfecta del alma sobre sí misma.

HEGEL. —ESTÉTICA.

Hace largo tiempo, iniciáronse en todos los pueblos las indagaciones que podían conducirles al conocimiento de sí mismos, de sus modalidades peculiares, de sus intimidades psicológicas; y guiados por este propósito de poner al descubierto los hontanares de donde manaba su cultura, examinaron los aspectos más varios de su vida externa e interna: era ese el modo de ir facilitando la comprensión de las propias peculiaridades; esto es, los rasgos de cada sujeto histórico.

La música, expresión ingenua, libre, de la vida sentimental, lenguaje del dolor y del anhelo con el que los individuos y las razas expresan lo patético, y en general lo que hay más profundo e inarticulable en ellos, no podía quedar olvidada en ese movimiento general de la investigación histórica; y aquí y allí surgieron estudios, y a medida que éstos fueron de mayor valor, han ido mostrando la altísima alcuernia espiritual de las melodías primigénitas y su importancia para conocer los rasgos temperamentales de los pueblos; y es que en las melodías pristinas, el alma se halla a solas consigo, con sus afanes, y por tanto el espíritu de las razas se hace en ellas transparente.

Nosotros, sin escuchar a la *beocia eterna*, intentamos hoy acercarnos al alma de Andalucía, poniendo de manifiesto lo que es su cante primitivo, y lo hacemos con el profundo respeto que lleva consigo la trascendencia cultural que atribuimos al fenómeno que tratamos de esclarecer. ¡Que la visión de la triste vida actual de esos cantes, no perturbe la reflexión amorosa y objetiva acerca de su sentido! ¡Ansiamos que los artistas de otros pueblos colaboren en el estudio de lo que tanta trascendencia ha tenido en el mundo musical! Como temas sugerentes de lo que nosotros pensamos acerca de estos cantes andaluces, he aquí este folleto.

I. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DEL "CANTE JONDO"

A) LOS FACTORES HISTÓRICOS

En la historia española hay tres hechos, de muy distinta trascendencia para la vida general de nuestra cultura, pero de manifiesta relevancia en la historia musical, que debemos hacer notar; son ellos, a) la adopción por la Iglesia española del canto bizantino; b) la invasión árabe, y c) la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos.

El gran maestro Felipe Pedrell, en su admirable Cancionero Musical Español, escribe: «el hecho de persistir en España en varios cantos populares, el orientalismo musical, tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo

onceno, época en que fué introducida la liturgia romana propiamente dicha».

Y a ello querríamos añadir nosotros, que en uno de los cantos andaluces, en el que hoy a nuestro juicio se mantiene más vivaz el viejo espíritu, en la *siguiriya*, hallamos los siguientes elementos del canto litúrgico bizantino: los modos tonales de los sistemas primitivos (que no hay que confundir con los modos que ahora llamamos griegos, aunque éstos participan a veces de la estructura de aquéllos); el enarmonismo inherente a los modos primigénicos, o sea la división y subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de la tonalidad; y por último, la ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en esta.

Tales propiedades avaloran asimismo, a veces, el canto moro andaluz, cuyo origen es muy posterior a la adopción de la música litúrgica bizantina por la Iglesia española, lo que hace afirmar a Pedrell que «nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros, quienes quizá no hicieran más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde proviene el suyo árabe. Los moros, por consiguiente, fueron los influídos».

Queremos suponer que el maestro, al hacer tal afirmación, se ha querido referir solamente a la música puramente melódica de los moros andaluces, porque ¿cómo dudar de que en otras formas de esa música, especialmente en la de danza, existen elementos, tanto rítmicos como melódicos, cuya procedencia buscaríamos en vano en el primitivo canto litúrgico español?

Lo que no deja lugar a dudas es, que la música que aún se conoce en Marruecos, Argel y Túnez, con el nombre de «música andaluza de los moros de Granada», no sólo guarda un peculiar carácter que la dis-

tingue de otras de origen árabe, sino que en sus formas rítmicas de danza reconocemos fácilmente el origen de muchas de las nuestras andaluzas: sevillanas, zapateados, seguidillas, etc. (*)

Pero, a más del elemento litúrgico bizantino y del elemento árabe, hay en el canto de la *siguiriya*, formas y caracteres independientes, en cierto modo, de los primitivos cantos sagrados cristianos y de la música de los moros de Granada. ¿De dónde provienen? A nuestro juicio, de las tribus gitanas que en el siglo xv se establecen en España, vienen a Granada donde viven por lo común a extramuros de la ciudad, se acercan espiritualmente al pueblo dando origen a que se les designe con un nombre que delata cómo se los incorpora a la vida civil, *castellanos nuevos*, y así quedan diferenciados de aquellos otros de su raza en quienes perdura el espíritu nómada y son llamados *gitanos bravíos*.

Y estas tribus venidas—según la hipótesis histórica—del Oriente, son las que, a nuestro juicio, dan al cante andaluz la nueva modalidad en que consiste el «*cante jondo*»; es este el resultante de los factores señalados; no es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigénico andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido.

Mas el valor de lo antes dicho se esclarecerá si analizamos los rasgos musicales que distinguen al *cante jondo*.

Se da el nombre de *cante jondo* a un grupo de can-

(*) Todos estos datos autorizan a nuestro juicio a afirmar, que Granada ha sido el punto principal donde se fundieron los elementos que han originado así las danzas andaluzas como el «*cante jondo*», aunque posteriormente se hayan creado formas y denominaciones especiales de estos cantos y danzas en otros lugares de Andalucía, e incluso haya sido en ellos donde mejor se han conservado.

ciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer en la llamada *siguiriya gitana*, de la que proceden otras, aún conservadas por el pueblo y que, como los *polos*, *martinetes* y *soleares*, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama *flamencos*.

Esta última denominación, sin embargo, sólo debiera en rigor aplicarse al grupo moderno que integran las canciones llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas (tronco ésta de las dos primeras), sevillanas, peteneras, etc., las cuales no pueden considerarse más que como consecuencias de las antes citadas.

Admitida la *siguiriya gitana* como canción tipo del grupo de las de *cante jondo*, y antes de subrayar su valor desde un punto de vista puramente musical, declaramos que este canto andaluz es acaso el único europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales.

B) COINCIDENCIAS CON LOS CANTOS PRIMITIVOS DE ORIENTE

Los elementos esenciales del *cante jondo* presentan las siguientes analogías con algunos cantos de la India y otros pueblos de Oriente.

Primero: El enharmonismo como medio modulante.—La palabra *modulante* no tiene en este caso el significado moderno. Nosotros llamamos modulación al simple paso de una tonalidad a otra que le es semejante y que ocupa un plano distinto, con la excepción del cambio de modo (mayor o menor), única distinción establecida por la música europea, durante el

período transcurrido desde el siglo xvii hasta el último tercio del xix. Estos modos o series melódicas se componen de tonos y medios tonos cuya colocación es inmutable. Pero los sistemas indios primitivos y sus derivados, no consideran invariables los lugares que ocupan en las series melódicas (las gamas), los intervalos más pequeños (los semitonos en nuestra escala atemperada), sino que la producción de estos intervalos destructores de los movimientos similares, obedece en ellos a elevaciones o depresiones de la voz, originadas por la expresión de la palabra cantada. De ahí que los modos primitivos de la India fueran tan numerosos, ya que cada uno de los teóricamente determinados engendraba nuevas series melódicas por medio de la libre alteración de cuatro de sus siete sonidos. Es decir, que sólo tres de los sonidos que formaban la gama eran invariables; es más, cada una de las notas susceptibles de alteración, era dividida y subdividida, resultando en ciertos casos que las notas de ataque y resolución de algunos fragmentos de frase quedaban alteradas, lo cual es exactamente lo que acontece en el *cante jondo*.

Añádase a esto la práctica frecuente—tanto en aquellos cantos como en el nuestro—del *portamento* vocal, o sea el modo de conducir la voz produciendo los infinitos matices del sonido existentes entre dos notas conjuntas o disjuntas.

Así, pues, la aplicación real que se hace del vocablo *modular*, al expresar con él la manera con que un cantor se sirve de la voz como medio de expresión, es mucho más exacta en el caso que estudiamos, que en aquel otro a que se refieren los tratados conservatorios de técnica musical europea.

Resumiendo lo dicho, podemos afirmar, primero, que en el *cante jondo*, de igual suerte que en los cantos primitivos de Oriente, la gama musical es conse-

cuencia directa de la que podríamos llamar gama oral. Algunos llegan a suponer que palabra y canto fueron en su origen una misma cosa; y Louis Lucas, en su *Acoustique Nouvelle*, al tratar de las excelencias del género enharmónico, dice «que es el primero que aparece en el orden natural por imitación del canto de las aves, del grito de los animales y de los infinitos ruidos de la materia».

La que ahora llamamos *modulación por enharmonía*, puede considerarse, en cierto modo, como una consecuencia del primitivo género enharmónico. Esta consecuencia es, sin embargo, más aparente que real, puesto que nuestra escala atemperada sólo nos consiente cambiar las funciones tonales de un sonido, mientras que en el enharmonismo propiamente dicho, ese sonido se modifica según las necesidades naturales de sus funciones atractivas.

Segundo: Reconocemos como peculiar del «cante jondo» el empleo de un ámbito melódico que rara vez traspasa los límites de una sexta.—Claro está, que esta sexta no se compone solamente de nueve semitonos, como ocurre con nuestra escala atemperada, sino que por el empleo del género enharmónico, se aumenta de modo considerable el número de sonidos que el cantor emite.

Tercero: El uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior.—Este procedimiento es propio de ciertas fórmulas de encantamiento y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos y que hacen suponer a algunos, como ya hemos indicado, que el canto es anterior a las demás formas del lenguaje. Por este medio se consigue en determinadas canciones del grupo que estudiamos (la *siguiriya* especialmente), destruir toda sensación de ritmo métrico, produciendo la impresión de una

prosa cantada, cuando en realidad son versos los que forman su texto literario.

Cuarto: Aunque la melodía gitana es rica en giros ornamentales, éstos, lo mismo que en los cantos primitivos orientales, sólo se emplean en determinados momentos como expansiones o arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva del texto.—Hay que considerarlos, por lo tanto, más como amplias inflexiones vocales, que como giros ornamentales, si bien toman este último aspecto al ser traducidos por los intervalos geométricos de la escala atemperada; y

Quinto: Las voces y gritos con que nuestro pueblo anima y excita a los «cantaores» y «tocaores», tienen también origen en la costumbre que aún se observa para casos análogos en las razas de origen oriental.

Que nadie piense, sin embargo, que la *siguiriya* y sus derivados sean simplemente cantos trasplantados de Oriente a Occidente. Se trata, cuando más, de un injerto, o mejor dicho, de una coincidencia de orígenes que ciertamente no se ha revelado en un solo y determinado momento, sino que obedece, como ya dijimos, a la acumulación de hechos históricos seculares desarrollados en nuestra península. Y esta es la razón por la cual, el canto peculiar de Andalucía, aunque por sus elementos esenciales coincide con el de pueblos tan apartados geográficamente del nuestro, acusa un carácter íntimo, tan propio, tan nacional, que lo hace inconfundible. (*)

(*) Ese tesoro de belleza—el canto puro andaluz—, no sólo amenaza ruina sino que está a punto de desaparecer para siempre.

Y aún ocurre algo peor, y es que, exceptuado algún raro cantaor en ejercicio y unos pocos *excantaores* ya faltos de medios de expresión, lo que queda en vigor del canto andaluz no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fué y de lo que debe ser. El canto grave, hierático de ayer, ha degenerado en el *ridículo flamenquismo* de hoy. En este se adulteran y modernizan (¡qué horror!) sus elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancios títulos de nobleza.

II. INFLUENCIA DE ESTOS CANTOS EN LA MÚSICA MODERNA EUROPEA

A) RUSIA

La excelencia de la música natural andaluza queda revelada por el hecho de ser la única utilizada por los compositores extranjeros de manera continua y abundante, pues si bien los cantos y danzas de otras naciones han sido igualmente utilizados en la música universal, ese empleo se ve casi siempre reducido a la simple aplicación de los ritmos que los caracterizan.

Es cierto que muchas de estas formas rítmicas han originado obras de elevadísimo valor artístico, como igualmente ocurre con algunas viejas danzas europeas (Giga, Zarabanda, Gavota, Minué...), pero sobre ser reducido su número, cada nación aisladamente sólo está a lo sumo representada por un par de ejemplares de esos valores puramente rítmicos, con exclusión en la mayoría de los casos del resto de sus elementos constitutivos.

Nuestra música natural, en cambio, no sólo ha sido germen de inspiración en muchos de los más ilustres compositores modernos extranjeros, sino que les ha servido para enriquecer sus medios musicales de ex-

La sobria modulación vocal—las inflexiones naturales del canto que provocan la división y subdivisión de los sonidos de la gama—, se ha convertido en artificioso giro ornamental, más propio del decadentismo de la mala época italiana que de los cantos primitivos de Oriente, con los que sólo cuando son puros pueden ser comparados los nuestros. Los límites del reducido ámbito melódico en que se desarrollan los cantos han sido torpemente ampliados; a la riqueza modal de sus gamas antiquísimas, ha sustituido la pobreza tonal que causa el uso preponderante de las dos únicas escalas modernas, de aquellas que monopolizaron la música europea durante más de dos siglos; la frase, en fin, groseramente metrificada, va perdiendo por días aquella flexibilidad rítmica que constituía una de sus más grandes bellezas.

presión, ya que por ellos les fueron revelados ciertos altísimos valores musicales, sistemáticamente preteridos por los compositores del período llamado clásico. Y esta es la razón por la que no se limitaron los modernos (así llamamos a los autores que datan de mediados del pasado siglo) a tomar de nuestra música un solo elemento determinado, sino todos, absolutamente todos los que la forman, siempre que fuesen adaptables a la escala atemperada y a la notación usual.

Este influjo a que nos referimos, es el ejercido directamente por el canto popular andaluz, cuyo tronco está representado por el llamado *cante jondo*. He aquí algunos hechos que confirman nuestra tesis.

En el ya citado *Cancionero musical español*, dice su eminente autor don Felipe Pedrell, refiriéndose a Miguel Iwanowitch Glinka y a su larga estancia en España:

«...Después permanece dos años en Madrid, Granada y Sevilla. ¿Qué busca allí, deambulando solitario por el barrio del Avapiés o por la calle de las Sierpes? Lo mismo que busca en el Albayzín de Granada siguiendo extasiado los tañidos que arranca de la guitarra Francisco Rodríguez Murciano, famoso guitarrista, artista popular independiente, de imaginación musical tan llena de fuego como de vena inagotable, siempre viva y fresca. Glinka le asediaba y simpatizaron pronto. Uno de los encantos del gran compositor ruso era estarse horas enteras oyendo a Rodríguez Murciano improvisar variantes a los acompañamientos de *rondeñas*, *fandangos*, *jotas aragonesas*, etc., que anotaba con cuidadosa persistencia, empeñado en traducirlos al piano o a la orquesta. . . .

»Los empeños de Glinka resultaban imposibles; sojuzgado, magnetizado, se volvía hacia su compañero, oyendo lo que arrancaba de sus cuerdas: una

lluvia de ritmos, de modalidades, de floreos, rebeldes y reñidos a toda la gráfica...»

Dichas anotaciones y estudios determinaron la creación de ciertos procedimientos orquestales que avaloran «Souvenir d'une nuit d'été à Madrid y «Caprice brillant sur la jota aragonesa», obras escritas por Glinka durante su permanencia en España.

Pero esto, con ser mucho, no bastaría para demostrar toda la importancia de la indicada influencia sobre la mayoría de los compositores rusos que formaron el grupo llamado de «los cinco», herederos directos del autor de «La vida por el Zar». Otros aspectos de nuestra música, y especialmente de la vieja música andaluza, habían de despertar el interés de Glinka durante los dos años que pasó en España.

Por admirable que fuera el arte conque Rodríguez Murciano tradujese en su guitarra los cantos y bailes españoles, esto no significaba más que una interpretación instrumental. Es evidente; hay que suponer que Glinka no perdería cuantas ocasiones se le presentaran para enriquecer sus cuadernos de apuntes con el *reflejo* (ya que en la mayoría de los casos no pudiera hacer más), no sólo de canciones y danzas directamente recogidas del pueblo, sino también de sus acompañamientos de guitarra, palillos, panderos y palmas; tanto más cuanto que todo esto latía muy intensamente en el medio en que él vivió y del que no se separó durante su larga estancia en España. Las canciones del *cante jondo*, por ser las más cultivadas en aquella época (1849), fueron las que tan gran influencia habían de ejercer luego sobre los compositores rusos a que antes nos referimos. Dada la afinidad existente entre el grupo citado de nuestro cancionero y otro no menos importante del ruso, la comprensión y asimilación de nuestros cantos por aquellos compositores debió efectuarse del modo más na-

tural y espontáneo. Un vivo interés se despertó en ellos por sus cantos y ritmos tan estrechamente emparentados con los nuestros, y a ese interés unieron el propósito de incorporarlos a la música artística, mezclando los elementos característicos de unos y otros cantos y ritmos, y formando ese estilo inconfundible que representa uno de los más altos valores de la música rusa de fines del pasado siglo.

¿Quién que conozca la obra de Rimsky Korsakof, Borodín y Balakiref—por no citar sino algunos entre los más preclaros de aquel período—, podrá dudar de cuanto acabamos de decir?

Y no se crea que la acción de la lírica popular andaluza sobre los compositores rusos sólo significa algo pretérito y discontinuo: aún no hace un año que el ilustre Igor Strawinsky—huésped entonces de Andalucía—, profundamente sugestionado por la belleza de nuestros cantos y nuestros ritmos, anunciaba el propósito de componer una obra en la que esos valores fuesen empleados.

B) FRANCIA

No fué sólo Rusia la influida por la música de nuestro pueblo: otra gran nación musical hubo más tarde de seguir su ejemplo, y esa nación fué Francia, personificada en Claude Debussy; pues si bien no pocos compositores franceses le habían precedido en ese camino, sus intenciones se redujeron a hacer música *a la española*, y el mismo Bizet en su admirable «Carmen» no parece, en general, haberse propuesto otra cosa.

Aquellos músicos, desde el más modesto al más eminente, se contentaban con la referencia—¡en cuántos casos falsa!—que les suministraba tal o cual colección de canciones y danzas cuya autenticidad na-

cional no ofrecía otra garantía que la de ostentar sus autores un nombre español. Y como, desgraciadamente, ese nombre no coincidía siempre con el de artistas acreedores de tal título, el *documento* carecía con frecuencia de todo valor.

A un hombre como Claude Debussy, claro está, no podría satisfacer semejante procedimiento; por eso— en el caso que tratamos—, su música no está hecha a la *española*, sino *en español*, o mejor dicho, *en andaluz*, puesto que nuestro *cante jondo* es, en su forma más auténtica, el que ha dado origen, no sólo a las obras voluntariamente escritas por él con carácter español, sino también a determinados valores musicales que pueden apreciarse en otras obras suyas que no fueron compuestas con aquella intención. Nos referimos a su frecuente empleo de ciertos *modos*, cadencias, enlaces de acordes, ritmos y aun giros melódicos que revelan evidente parentesco con nuestra música natural.

Y sin embargo, el gran compositor francés no había estado nunca en España, exceptuando algunas horas pasadas en San Sebastián para asistir a una corrida de toros...

El conocimiento que adquirió de la música andaluza fué debido a la frecuencia con que asistía a las *sesiones de cante y baile jondo* dadas en París por los *cantaores, tocaores y bailaores* que de Granada y Sevilla fueron a aquella ciudad durante las dos últimas exposiciones universales allí celebradas.

¡Con qué mejor argumento podríamos demostrar la altísima importancia de nuestro *cante jondo* como valor estético? Porque no hay que olvidar, que la obra de aquel *mágico prodigioso* que se llamó Claude Debussy, representa el punto de partida de la más profunda revolución que registra la historia del arte sonoro.

Pero aún hay más: el caso de Debussy con relación a nuestra música no representa un hecho aislado dentro de la moderna producción francesa; otros compositores, y especialmente Maurice Ravel, se han servido en sus obras de no pocos elementos esenciales de la lírica popular andaluza.

El eminente compositor que acabamos de citar es también de aquellos que no se han contentado con hacer música *a la española*... La parte de su obra en que, bien de un modo expreso, ya de manera inconsciente, se revela el idioma musical andaluz, prueba de un modo inequívoco hasta qué punto Ravel se ha asimilado la más pura esencia de este idioma. Traducido, claro está, lo mismo en este caso que en los precedentemente enumerados, al estilo peculiar de cada autor.

Réstanos hablar de lo que nuestros compositores nacionales deben al *cante jondo*. Las obras de algunos de los firmantes y adheridos a la solicitud de apoyo y protección para el mismo, presentada al Ayuntamiento de Granada, representan ya una prueba irrefutable. Otras muchas podríamos aducir y así lo haríamos de no temer incurrir en omisiones involuntarias, pero fatales, dada la abundancia de obras españolas que deben su existencia—y en muchos casos su gloria—al empleo más o menos directo de la música propia del pueblo andaluz o a las sugerencias motivadas por ella.

III. LA GUITARRA

No daremos por terminadas estas notas sin especificar, aunque solo sea brevemente, la parte importantísima que corresponde a la guitarra española en

las influencias o sugerencias a que venimos refiriéndonos.

El empleo popular de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados: el rítmico *exterior* o inmediatamente perceptible, y el valor puramente tonal-harmónico.

El primero, en unión de algunos giros cadenciales fácilmente asimilables, ha sido el único utilizado durante largo tiempo por la música más o menos artística, mientras que la importancia del segundo—el valor puramente tonal-harmónico—apenas ha sido reconocido por los compositores, exceptuando a Domenico Scarlatti, hasta una época relativamente reciente.

Los compositores rusos a que antes nos hemos referido, fueron, después del viejo y admirable músico napolitano, quienes primero se percataron de ello; pero como a excepción de Glinka ninguno conocía más que por referencias el tañido peculiar del pueblo andaluz, la aplicación artística del mismo fué necesariamente reducida. El mismo Glinka fijó más su atención en las formas ornamentales y en algún giro cadencial, que en los fenómenos harmónicos internos que se producen en lo que pudiéramos llamar *toque jondo*.

Claude Debussy fué el compositor a quien, en cierto modo, debemos la incorporación de esos valores a la música artística; su escritura harmónica, su *tejido* sonoro dan fe de ello en no pocos casos.

El ejemplo dado por Debussy tuvo inmediatas y brillantes consecuencias: la admirable *Iberia* de nuestro Isaac Albéniz cuenta entre las más ilustres.

Y es que el *toque jondo* no tiene rival en Europa. Los efectos harmónicos que *inconscientemente* producen nuestros guitarristas, representan una de las maravillas del arte natural. Es más: creemos que

nuestros instrumentistas del siglo xv fueron probablemente los primeros que acompañaron armónicamente (con acordes) la melodía vocal o instrumental. Y conste que no nos referimos a la música mora-andaluz, sino a la castellana, puesto que no hay que confundir la guitarra morisca con la guitarra latina. A las dos se refieren nuestros autores de los siglos xv y xvi, y lo que nos dicen, prueba el distinto empleo musical de cada instrumento. (*)

El maestro Pedrell, en su *Organografía musical antigua española*, afirma que la guitarra morisca se usa aún en Argelia y en Marruecos con el nombre de *kitra* (kithara-guitarra?) y que la tañen punteando las cuerdas. En cambio, el primitivo tañido de la guitarra castellana fué el rasgueado como aún hoy lo sigue siendo frecuentemente en el pueblo. De ahí que el uso del instrumento morisco fuese y aun sea melódico (como en nuestros actuales laúd y bandurria) y armónico el del español-latino, puesto que rasgueando las cuerdas, sólo *acordes* pueden producirse. Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas, afirmamos nosotros.

(*) De Juan Ruiz:

«Allí sale gritando la guitarra morisca
 »De las voces aguda, de los puntos arisca,
 »El corpudo laúd, que tiene punto a la Trisca,
 »La guitarra latina con esto se aprisca».

De Pérez de Hita:

«Tenía buena voz; tañía a la morisca y a la castellana».



PRECIO: 1 PESETA