

CANTE JONDO

Manuel de Falla

„CANTE JONDO” (ANDALUZYJSKI ŚPIEW LUDOWY). POCZĄTKI. ZNACZENIE. WPŁYW NA MUZYKĘ EUROPEJSKĄ
OPUBLIKOWANE Z OKAZJI I FESTIWALU PIEŚNI GŁĘBOKIEJ („CANTE JONDO”) ZORGANIZOWANEGO PRZEZ CENTRUM
ARTYSTYCZNE W GRANADZIE, BOŻE CIAŁO, 13-14 CZERWCA 1922 ROKU

Analiza muzyczna „cante jondo”

a) Trochę historii

W historii Hiszpanii musimy wyróżnić trzy wydarzenia historyczne, w różnoraki sposób wpływające na rozwój naszej kultury w ogóle, ale o nieprzecenionym wprost znaczeniu dla historii muzyki, a mianowicie: a) przyjęcie przez Kościół hiszpański śpiewu bizantyjskiego; b) najazd Arabów; oraz c) napływ i osiedlenie się w Hiszpanii licznych grup Cyganów.

Mistrz Felipe Pedrell, w swoim wspaniałym *Cancionero Musical Espanol* („Hiszpański śpiewnik muzyczny”) pisze: „Fakt przetrwania muzycznych elementów orientalnych w wielu ludowych pieśniach naszego narodu tłumaczyć należy wpływami starożytnej cywilizacji bizantyjskiej. Kościół w Hiszpanii, począwszy od nawrócenia naszego kraju na chrześcijaństwo aż po wiek jedenasty, kiedy to, ściśle mówiąc, wprowadzona została liturgia rzymska, używał form obrzędowych właściwych liturgii bizantyjskiej”.

Do tego trzeba dodać, że w jednym ze współczesnych nam typów śpiewu andaluzyjskiego, w którym według nas najżywiej przetrwał duch pierwotny, a mianowicie w siguiriya, odnajdujemy następujące elementy liturgicznego śpiewu bizantyjskiego: modulacje tonalne systemów pierwotnych (których nie należy mylić z rodzajami poszczególnych modusów w ramach bizantyjskiego systemu tonalnego, jakie obecnie nazywamy greckimi, choć czasami stanowią one część ich struktury); enharmonia właściwa dawnym modusom, czyli podziały systemów tonalnych uwzględniające barwę danej tonalności; wreszcie brak rytmu metrycznego linii melodycznej oraz bogactwo modulacji.

Właściwości te niekiedy w podobny sposób ubogacają mauretański śpiew andaluzyjski,

którego pochodzenie jest jednak o wiele późniejsze od przejęcia przez Kościół w Hiszpanii liturgicznej muzyki bizantyjskiej. Podkreśla to Pedrell, pisząc, że „nasza muzyka nie przejęła niczego istotnego od Arabów czy Maurów. Na odwrót, ci ostatni właściwie nie zrobili nic innego, jak po prostu ulepszyli niektóre cechy ornamentacyjne, wspólne systemom orientalnemu i perskiemu, od którego pochodzi system arabski. A zatem to Maurowie byli tymi, którzy podlegali wpływom”.

Zakładamy, że Mistrz podkreślając to, odnosił się tylko do czystej melodyjnie muzyki Maurów andaluzyjskich, no bo jakże wątpić, że w innych formach ich muzyki, zwłaszcza w tańcu, istnieją elementy specyficzne, zarówno rytmiczne, jak i melodyczne, których pochodzenie nadaremnie by wiązać z pierwotnym hiszpańskim śpiewem liturgicznym.

Nie ulega natomiast wątpliwości, że muzyka znana w Maroku, Algierii i Tunezji pod nazwą „muzyki andaluzyjskiej Maurów z Granady”, nie tylko zachowuje specyficzny charakter, jaki odróżnia ją od innych form pochodzenia arabskiego, ale że w jej tanecznych formach rytmicznych rozpoznajemy z łatwością pochodzenie wielu naszych andaluzyjskich tańców: sevillanas, zapateados, seguidillas itp.¹.

W pieśniach takich jak siguirilla, prócz bizantyjskich elementów liturgicznych i elementów arabskich występują formy i ślady niezależne w pewnym stopniu od pierwotnych chrześcijańskich śpiewów sakralnych i muzyki Maurów z Granady. Skąd pochodzą? Sądzymy, że najprawdopodobniej od plemion cygańskich, które w XV wieku osiedlały się w Hiszpanii, przybywały do Granady, gdzie zamieszkiwały zwykle terytorium poza murami miasta, duchowo jednak zbliżały się do mieszkańców tak bardzo, że nawet zaczęto nazywać ich castellanos nuevos (nowi Kastylijczycy). Określenie to pokazuje, w jakim stopniu włączano ich do życia miejskiego, obywatelskiego i jak zarazem odróżniano od innych przedstawicieli tej samej rasy, wśród których przetrwał duch nomadów, a którzy zwani byli gitanos bravíos (Cyganami dzikimi).

To te właśnie plemiona przybywające – zgodnie z jedną z hipotez – ze Wschodu nadały, tak sądzymy, śpiewowi andaluzyjskiemu nową właściwość. Na niej opiera się cante jondo. Trzeba pamiętać, że cante jondo jest rezultatem wszystkich wymienionych już czynników, a nie dziełem wyłącznie któregoś z ludów współpracujących w jego ukształtowaniu. Jego pierwotny fundament andaluzyjski jest bazą, która łączy cały wkład różnych pokoleń i kształtuje w nową muzyczną właściwość. Znaczenie tego, cośmy powiedzieli, stanie się jaśniejsze, gdy przeanalizujemy

¹ Wszystkie te dane utwierdzają nas w przekonaniu, że Granada była punktem centralnym, w którym krzyżowały się elementy zapoczątkowujące tańce andaluzyjskie, takie jak np. cante jondo, choć później, w innych miejscach Andaluzji, powstały formy i nazwy własne tych pieśni i tańców, i co więcej – tam właśnie najlepiej się zachowały.

właściwości muzyczne, jakie cechują i wyróżniają cante jondo.

Nazwą to określamy grupę pieśni andaluzyjskich, których czystą formą jest według nas tzw. siguiriya gitana (cygańska). Od niej pochodzą inne formy, do dziś przez lud zachowane, i które – tak jak polos, martinetes, soleares – wyraźnie wyróżniają się w przebogatej grupie pieśni zwanych popularnie pieśniami flamenco.

Ostatnie określenie, ściśle mówiąc, powinno być stosowane tylko na określenie grupy współczesnych pieśni, które tworzą tak zwane malagueñas, granadinas, rondeñas (podstawą są dwie pierwsze), sevillanas, petenetas itd. Są one jedynie pochodną wcześniej wzmiankowanych. Siguiriya gitana jest nie tylko swoistym, o niezwykłym znaczeniu prototypem pieśni z grupy cante jondo, ale jest prawdopodobnie jedyną w świecie europejskim pieśnią, jaka w takiej czystości, zarówno jeśli chodzi o jej strukturę, jak i styl, zachowała najważniejsze cechy właściwe orientalnemu śpiewowi ludowemu.

b) Cante jondo i pradawne pieśni orientalne: elementy wspólne

Najistotniejsze cechy cante jondo mają swe odpowiedniki w niektórych pieśniach hinduskich i w pieśniach innych ludów Wschodu: *Po pierwsze: jest nim enharmonia jako środek modulacji.* – Słowo *modulacja* nie ma w tym przypadku znaczenia współczesnego. Określeniem tym nazywamy proste przejście z jednej tonacji do innej podobnej, która zajmuje inny stopień w skali, wyjątkiem jest jedynie zmiana trybu (durowego albo mollowego) skali, jako jedynej różnicy ustanowionej przez muzykę europejską między wiekiem XVII a ostatnim trzydziestolecie wieku XIX. Tonacje te albo szeregi melodyczne składają się z tonów i półtonów, których układ pozostaje niezmienny. Ale pierwotne systemy hinduskie i ich pochodne nie uznają za niezmiennie miejsc, jakie zajmują w szeregach melodycznych najmniejsze kroki interwałowe (mikrointerwały; półtony/ semitony w naszym stroju równomiernie temperowanym). Wytwarzanie tychże interwałów podporządkowane jest podwyższeniu lub obniżaniu głosu, kierowane jest potrzebami ekspresji wyśpiewywanego słowa. Dlatego to istniało tak wiele tonacji w pierwotnych Indiach, z których każda stawała się źródłem nowych szeregów melodycznych dzięki swobodnej zmianie czterech z siedmiu dźwięków. To znaczy, że tylko trzy dźwięki wchodzące w skład określonej gamy były niezmiennie; co więcej, każda z nut podatnych na zmiany była dzielona, co powodowało w pewnych przypadkach, że nuty napięcia i odprężenia w niektórych fragmentach frazy zostawały zmieniane, co ma miejsce właśnie w przypadku cante jondo.

Dodać to tego należy częstą praktykę – zarówno w tychże śpiewach, jak i w naszym –

portamento (legato) wokalnym, to jest taki sposób prowadzenia głosu, który generuje nieskończoną ilość odcieni dźwięku istniejących między dwiema nutami połączonymi. W ten sposób zastosowanie słowa *modulacja* do wyrażenia sposobu, w jaki śpiewak posługuje się swoim głosem jako środkiem wyrazu, jest o wiele bardziej stosowne w przypadku, który studiujemy, niż w innych, do jakich odnoszą się akademickie traktaty na temat europejskich technik muzycznych.

Podsumowując, możemy stwierdzić, że *po pierwsze w cante jondo, podobnie jak w pierwotnych pieśniach Wschodu, gama muzyczna jest bezpośrednią konsekwencją tego, co moglibyśmy nazwać gamą wokalną*. Niektórzy twierdzą, że słowo i śpiew na początku były jednością; i Louis Lucas w swych *Acoustique nouvelle*, rozprawiając o wyższości rodzaju enharmonicznego, mówi, że „pojawia się on jako pierwszy w porządku naturalnym jako naśladownictwo śpiewu ptaków, krzyku zwierząt i nieskończonej ilości dźwięków materii”.

To, co dziś nazywamy modulacją przez enharmonię, może być w pewnym sensie rozumiane jako jedna z konsekwencji prymitywnego rodzaju enharmonicznego. Konsekwencja to jednak bardziej pozorna niż realna, gdyż nasza skala temperowana pozwala nam tylko zmieniać funkcje tonalne poszczególnego dźwięku, podczas gdy w enharmonii w pełnym tego słowa znaczeniu dźwięk ten zmieniany jest według potrzeb naturalnych swych funkcji atrakcyjnych.

Po drugie: za cechę charakterystyczną cante jondo uznajemy stosowanie środków melodycznych. Jego melodyka nie przekracza granic jednej seksty. – Oczywiście jest, że owa seksta nie składa się tylko z dziewięciu półtonów, jak to dzieje się w naszej skali temperowanej, ale, że dzięki zastosowaniu rodzaju enharmonicznego wzbogaca się znacznie ilość dźwięków, jaką emituje śpiewak.

Po trzecie: wielokrotnemu powtarzaniu, nawet wręcz obsesyjnemu, jakiejś nuty, często towarzyszy modulacja dźwięku. – Ten sposób postępowania charakterystyczny jest dla pewnych formuł zaklinalnia, dla pewnych formuł zaśpiewu magicznego i recytatywów, które moglibyśmy nazwać prehistorycznymi, a które pozwalają niektórym twierdzić, że, jak to już podkreśliliśmy, śpiew jest wcześniejszy niż mowa. Dzięki niemu znosi się w określonych typach pieśni z grupy, jaką się zajmujemy (zwłaszcza chodzi o siguirillę) poczucie rytmu metrycznego, a stwarza się wrażenie prozy śpiewanej.

Po czwarte: Choć melodie cygańskie obfitują w ornamentalne melizmaty, są one –tak samo, jak w pieśniach Indii – stosowane tylko w określonych momentach; są one wywołane emocjonalną siłą tekstu, wyrazami o silniejszym ładunku ekspresji. – Trzeba więc rozumieć je bardziej jako swobodne zmiany wokalne, podobnie jak ornamentalne melizmaty.

Po piąte: Głosy i okrzyki, jakimi nasz lud zachęca i podnieca „cantaores” (śpiewaków) i „tocaors” (muzyków) także swe źródło mają w zwyczaju, jaki zaobserwować można w analogicznych przypadkach wśród ludów pochodzenia orientalnego.

Nie należy jednak sądzić, że siguiriya i jej odmiany są po prostu śpiewami przeszczepionymi ze Wschodu na Zachód. Chodzi raczej o coś więcej niż przeszczepienie, lecz właściwie o wspólnotę pochodzenia, jaka objawiła się nie w jakimś jednym, ściśle określonym momencie, ale która – jak powiedzieliśmy – jest wynikiem spiętrzenia wydarzeń historycznych rozgrywających się na przestrzeni wieków na Półwyspie Iberyjskim. I to właśnie dlatego śpiew właściwy regionowi Andaluzji, mimo że w swych cechach najistotniejszych bliski ludom oddalonym od nas geograficznie, wywodzący się z daleka, wykazuje cechy tak bliskie, tak nam właściwe, tak nieomylnie narodowe, nie do pomylenia z żadnym innym².

II. WPLYW CANTE JONDO NA MUZYKĘ EUROPEJSKĄ

a) Rosja

O wspaniałości autentycznej muzyki andaluzyjskiej może zaświadczyć .choćby to, że kompozytorzy cudzoziemscy sięgają po nią tak często i tak obficie. Pieśni i tańce innych narodów oczywiście także są wykorzystywane przez muzykę powszechną, ale prawie zawsze w formie zredukowanej do prostego przejęcia charakteryzującego je rytmu. Niektóre z nich zrodziły, rzecz jasna, dzieła wysokiej klasy artystycznej, jak w przypadku niektórych starych tańców europejskich (giga, zarabanda, gavota, minué...). Jednak dzieje się tak, że poszczególne narody reprezentowane są przez zaledwie kilka przykładów owych wartości czysto rytmicznych, z wyłączeniem w większości przypadków reszty jego elementów konstytutywnych.

Tymczasem autentyczna muzyka andaluzyjska była nie tylko inspiracją dla wielu najznamienitszych cudzoziemskich kompozytorów nowożytnych, ale wzbogaciła ich własne środki

² Temu wspaniałemu skarbowi, jakim jest czysty śpiew andaluzyjski, nie tylko grozi zniszczenie – gorzej: jest on bliski zniknięciu na zawsze. Prócz kilku aktywnych śpiewaków i kilku tych, którzy śpiewać już nie są w stanie, nie ma nikogo, kto potrafiłby odtworzyć ten śpiew z jego charakterystyczną mocą. Pozostał nam raczej smutny, pożałowania godny cień tego, czym ten śpiew był i czym powinien być. Śpiew wielki, hieratyczny naszego wczoraj zwyrodniał w śmiechu wartym „flamenkizmie” dnia dzisiejszego. Jego najistotniejsze cechy zmieniły się i uwspółcześniły (o zgrozo!), te cechy, które stanowiły o jego wielkości, o jego nobliwości. Oszczędna modulacja wokalna – naturalne zmiany głosu, które powodowały podziały dźwięków gamy – zamieniła się w sztuczny zwrot ornamentacyjny, bardziej właściwy dekadentyzmowi złej epoki włoskiej niż śpiewom prymitywnym Orientu, które wtedy, gdy czyste, mogą być porównane z naszymi. Granice zredukowanego zakresu melodycznego, w jakim rozwijało się cante jondo, zostały prostacko poszerzone; bogactwo modalne jego najstarszych gam zastąpiono ubóstwem tonalnym, które powoduje, że używane są przede wszystkim dwie skale współczesne, skale, które zmonopolizowały muzykę europejską przez ponad dwa stulecia; fraza, w końcu, z ordynarnie narzuconym metrum, straciła tę rytmiczną elastyczność, improwizacyjność, jaka stanowiła jedną z jego największych ozdób.

muzycznej ekspresji, jako że dzięki niej dostąpili objawienia tego, co nazywamy najwyższą wartością muzyczną, a co preferowali kompozytorzy epoki klasycznej. To dlatego kompozytorzy nowożytni wzięli z naszej muzyki nie jakiś jeden określony element, ale wszystko, absolutnie wszystko, co się na nią składa, wszystko, co tylko dało się zaadaptować do skali temperowanej i zwykłej notacji. Oto kilka wypowiedzi, które zaświadczenia, jak wielki wpływ miał andaluzyjski śpiew ludowy, przede wszystkim – cante jondo.

W cytowanym już *Hiszpańskim śpiewniku muzycznym* Felipe Pedrell, mówiąc o Michale Iwanowiczu Glince i jego długim pobycie w Hiszpanii, pisze: „Przebywa tu dwa lata, mieszkając w Madrycie, Granadzie i Sewilli. Czegóż szuka, wałęsając się samotnie po dzielnicy Avapiés czy ulicy Sierpes? Tego samego, czego szukał Granadzie, w Albaicín, w ekstazie podążając za dźwiękami gitary Francisco Rodrígueza Murciano, słynnego niezależnego artysty ludowego, o wyobraźni muzycznej pełnej ognia, pomysłowości nie do wyczerpania, zawsze żywej i pełnej świeżości. Glinka go niemal prześladował, aż wreszcie się zaprzyjaźnili. Jednym z ulubionych zajęć Glinki było słuchanie godzinami, jak Rodríguez Murciano improwizował na tematy jot aragońskich, fantango czy rondeña. Glinka wszystko skrzętnie notował i starał się przełożyć to na fortepian czy orkiestrę. Ale starania Glinki okazywały się bezpłodne, więc wracał jak przyciągany magnesem do swego przyjaciela, by znowu słuchać wydzieranego strunom deszczu rytmów, modulacji, ozdobników, zbuntowanych i kłócących się, nieposłusznych jakiemukolwiek zapisowi”.

Wspomniane notatki i studia Glinki zaowocowały stworzeniem pewnych rozwiązań orkiestrowych, które wzbogaciły takie dzieła powstałe w czasie jego pobytu w Hiszpanii jak: *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid* i *Caprice brillant sur la jota aragonesa*.

Ale na tym nie koniec, nie wystarczy wskazać, jak ważna była gitara Rodrígueza, jaki wpływ wywierała na wielu kompozytorów rosyjskich, zwłaszcza tych z grupy „pięciu”, bezpośrednich spadkobierców dziedzictwa autora *Życia cara*. To pradawna pieśń andaluzyjska obudziła zainteresowanie Glinki. Interpretacje Murciano grającego hiszpańskie tańce i piosenki, choć godne podziwu, były tylko jej instrumentalną interpretacją. Glinka na pewno nie tracił okazji, by zapelniać swe notatniki zapisami refleksji (bo w większości wypadków nie mógł zrobić nic więcej), i to nie tylko na temat ludowych piosenek i tańców, ale także akompaniamentu gitary, palillos, panderos i palmas. Tym wszystkim przecież aż wibrowało środowisko, w którym się obracał, od którego ani na chwilę się nie oddalał podczas swego długiego pobytu w Hiszpanii. Pieśni cante jondo były w tym czasie (rok 1849) najczęściej wykonywane, to one wywarły tak głęboki wpływ na kompozytorów rosyjskich, o których mówimy. Musiały oddziaływać na nich w sposób naturalny i

spontaniczny. Obudziły w nich żywe zainteresowanie swoim rytmem i urokliwym czarem; wzbudziły pragnienie, by przenieść je do muzyki własnej, połączyć z innymi pieśniami i innymi rytmami i utworzyć w ten sposób coś, co stało się najwyższą wartością muzyki rosyjskiej wieku przeszłego, jej niepowtarzalnym stylem.

Któż, kto zna dzieła Rimskiego-Korsakowa, Borodina czy Bałakieriewa – żeby wymienić tylko najznamienitszych artystów tego okresu – będzie wąpił w to, o czym mówimy.

Ale oddziaływanie andaluzyjskiej liryki ludowej na kompozytorów rosyjskich nie należy do czasu przeszłego, nie jest sprawą zamkniętą. Nie minął rok, jak wspaniały Igor Strawiński – ówczesny gość Andaluzji – głęboko poruszony pięknem naszych pieśni i rytmów, obwieścił, że pragnie skomponować dzieło, w którym zajmą one poczesne miejsce.

b) Francja

Nie tylko Rosja inspirowała się muzyką naszego ludu, w jej ślady poszedł wkrótce i inny wielki muzyczny naród, Francja, w osobie Claude'a Debussy'ego. Trzeba przyznać, że wielu było takich, którzy go w tej drodze poprzedzali, jednak ich próby sprowadzały się do tworzenia muzyki *a la española*, sam Bizet we wspaniałej *Carmen* nie robił niczego innego. Muzycy ci, od najskromniejszego po najznamienitszego, zadowalali się cytowaniem, przywołaniami – jakże często mylnymi – takiego czy innego zbioru pieśni bądź tańców, których autentyczność była mocno podejrzana, częstokroć jej gwarantem było jedynie nazwisko autora, bo brzmiało z hiszpańska... No i oczywiście nierzadko bywało tak, że hiszpańskie nazwisko nie miało z hiszpańszczyzną nic wspólnego, a wówczas taki *dokument* przestawał być prawdziwym dokumentem.

Artysta tej klasy, co Claude Debussy, nie mógł zadowolić się takim stanem rzeczy, jego muzyka nie jest *a la española*, ale *po* hiszpańsku skomponowana, a mówiąc ściślej – *po andaluzyjsku*. Cante jondo, w swej najbardziej autentycznej postaci, było inspiracją i źródłem jego dzieł, nie tylko tych świadomie kształtowanych jako dzieła o charakterze hiszpańskim, ale i tych, które komponowane były bez tej intencji. Znamionujące je częste użycie pewnych modusów, kadencji, połączeń akordowych, rytmów i melizmatów melodycznych zaświadcza o pokrewieństwie z naszą muzyką rodzimą.

Co ciekawe, ten wielki francuski kompozytor nie był nigdy w Hiszpanii, za wyjątkiem kilku godzin spędzonych na *corridzie* w San Sebastian.

Znajomość muzyki andaluzyjskiej posiadał dzięki uczestnictwu w paryskich sesjach, jakie pochodzący z Granady i Sewilli śpiewacy, muzycy i tancerze *cante jondo* dawali podczas dwu

ostatnich expo światowych, tam celebrowanych.

Jakiż lepszy dowód znajdziemy, by wysławiać wartości estetyczne *cante jondo*, co lepiej zaświadczy o jego wspaniałości i ważności! Nie wolno nam przecież zapomnieć, że dzieło tego *cudownego magika* – jak zwano Debussy'ego – stało się początkiem prawdziwej rewolucji w historii sztuki muzycznej. Ale to nie koniec. Przypadek Debussy'ego i jego stosunku do naszej muzyki nie jest czymś odosobnionym w nowożytnej muzyce francuskiej. Jest wielu innych kompozytorów (wspomnijmy tu zwłaszcza Maurice'a Ravela), którzy wprowadzali do swych dzieł niemało elementów ludowej liryki andaluzyjskiej.

Także Ravel, znakomity kompozytor, którego wspominamy, nie zadowalał się tworzeniem muzyki *a la española*. Część jego utworów posługuje się w sposób znaczący, choć pewnie często nieświadomy, muzycznym językiem andaluzyjskim. To niezachwiany dowód, jak głęboko została przyswojona przez Ravela sama najczystsza esencja tego języka. Przeswojona i, oczywiście, przetworzona, przeformułowana na własny język, jak to było w przypadku i innych artystów wcześniej wymienionych.

Pozostaje nam jeszcze powiedzieć słów kilka o tym, ile nasi rodzimi kompozytorzy zawdzięczają *cante jondo*. Dzieła niektórych z nich, jak choćby tych składających podania w Urzędzie Granady z prośbą o pomoc i opiekę, są tego wymownym świadectwem. Moglibyśmy dodać do nich jeszcze nazwiska wielu, wielu innych, którzy w dziełach swych wykorzystują w mniej lub bardziej pośredni sposób muzykę ludu andaluzyjskiego, czy po prostu inspirować się nią, tworząc rozwiązania własne. Lękamy się jednak fatalnych pomyłek, które, chcąc nie chcąc, popełnilibyśmy, wymieniając jednych, przeocząc drugich, jako że liczba tych, którzy zawdzięczają swe zaistnienie i często swą sławę *cante jondo*, jest tak wielka, że wprost nie do ogarnięcia.

III. GITARA

Nie moglibyśmy zakończyć tych skromnych rozważań, nie mówiąc niczego, choćby bardzo skrótowo, o roli, a jest ona najwyższej wagi, jaką pełni gitara hiszpańska w inspiracjach, wpływach, sugestiach, jakie tu referujemy. Można mówić o dwóch wartościach muzycznych, jakie związane są z popularnym używaniem tego instrumentu. Po pierwsze – o wartości rytmicznej zewnętrznej, percypowalnej bezpośrednio, od razu; po drugie – o wartości czysto tonalno-harmonicznej.

Rytmiczność „zewnętrzna”, łącznie z melizmatami na dźwiękach kadencjalnych, dość łatwo przyswajalna, była właściwie przez długi czas jedynym źródłem inspiracji dla muzyki mniej lub

bardziej artystycznej; podczas gdy waga rytmiczności czysto tonalno-harmonicznej pozostawała aż do niedawna przez kompozytorów nierozpoznana, za wyjątkiem Domenico Scarlattiego.

Tymi, którzy pierwsi po starym neapolitańskim mistrzu przekonali się o jej wartości, byli muzycy rosyjscy, o których pisaliśmy. Żaden z nich jednak, za wyjątkiem Glinki, nie słyszał na własne uszy tej szczególnej gry ludu andaluzyjskiego, stąd też i jej zastosowanie było u nich dość ograniczone. Sam Glinka natomiast zwrócił swą uwagę przede wszystkim na formy ornamentacyjne, na melizmaty na dźwiękach kadencjalnych, na to, co związane z wewnętrzną harmonijnością [gry na gitarze], a co możemy nazwać *toque jondo* (grą głęboką, grą jondo).

Muzykiem, któremu zawdzięczamy wprowadzenie wartości muzycznych gry na gitarze do muzyki artystycznej, był Claude Debussy. Zaświadcza o tym jego harmoniczne muzykowanie, *tkanka dźwiękowa* jego dzieł.

Przykład Debussy'ego natychmiast znalazł naśladowców, wspaniała *Iberia* Isaaca Albeniza jest jednym z tego dowodów.

Toque jondo nie ma sobie równych w Europie. Efekty harmoniczne wytwarzane przez nieświadomych nawet tego andaluzyjskich gitarzystów stanowią najniezwyklejszy przykład prawdziwej sztuki. Co więcej, wierzymy, że nasi piętnastowieczni instrumentalisci byli pierwszymi, którzy akompaniowali melodii wokalne czy instrumentalnej harmonicznie (z akordami). Mówimy tu nie o muzyce mauretańsko-andaluzyjskiej, ale o muzyce kastylijskiej, bo nie wolno mylić gitary mauretańskiej z gitarą łańską. Hiszpańscy autorzy z wieku XV i XVI piszą o obydwu, a z ich pism wynika, że każda była wykorzystywana w sposób odmienny.

Mistrz Pedrell w swym *Organografía musical antigua española* twierdzi, że gitary mauretańskiej używa się w Algierii i Maroko, nosi ona tam nazwę *kitra* (khitara –guitarra?), gra się na niej, potrącając jednym palcem struny. Tymczasem gra na gitarze hiszpańskiej pierwotnie polegała na uderzaniu w kilka strun naraz, jak to się dzieje często i dziś wśród artystów ludowych. Gra na gitarze mauretańskiej była melodyjna (jak na naszych współczesnych bandurze i lutni), na hiszpańsko-łańskiej – harmoniczna, ponieważ uderzając w kilka strun naraz, można wytworzyć tylko *akordy*. Niektórzy dodadzą – akordy barbarzyńskie, prostackie. My natomiast stwierdzimy raczej, że – akordy, jakie są niezwykłym objawieniem możliwości dźwiękowych nigdy przedtem nieoczekiwanych.