

EL COMPÁS QUEBRADO DEL ZORTZICO

La *Revista Musical*, de Bilbao, publica en sus dos últimos números un trabajo sobre música popular euskara, debido á la pluma de nuestro respetado y querido colaborador don Francisco Gáscue. No tan sólo por rendir un tributo de justicia al trabajo de una de las mentalidades más firmes de Guipúzcoa y de quien siempre hemos sido sus más decididos apolo-gistas, sino porque creemos sinceramente que con su publicación damos cabida en las pági-nas de la EUSKAL-ERRIA á una labor patriótica como es la difusión de las enseñanzas sobre música y canciones populares, piedra angular del edificio musical, comenzamos á reproducir muy gustosamente los dos valiosos artículos sobre el Zortzico, publicados en la citada re-vista. Lean estos artículos todos aquellos que teniendo aficiones musicales, no dan, por lo general, la importancia que en todo pueblo de personalidad tiene la música popular, suce-diendo no pocas veces que aun músicos consumados cometen la vulgaridad de desdeñar el canto popular; olvidándose que de esa misma canción popular ha brotado gran parte, por no decir toda, la música rusa, la noruega por su más grande compositor Grieg, la de Chopin, y no pequeña parte de la alemana Y sin más preámbulo, dejemos que hable la autorizada palabra de nuestro ilustre colaborador Sr. Gáscue.

EL docto catedrático de la Universidad de Barcelona, D. Telesforo Aranzadi, persona de vastísima cultura y erudición, ha pu-blicado en la *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, entrega tercera del corriente año de 1910, un artículo muy interesante, exa-minando algunas melodías castellanas y laponas escritas en 5/8 ó que se cantan por el pueblo en ese compás. El referido trabajo del señor Aranzadi me induce á escribir estas cuartillas.

Opinan los naturalistas que en la especie humana, el grito prece-dió á la palabra, y que por medio de sus variantes é inflexiones el hombre expresó de manera imprecisa pero clara, los sentimientos y estado de alma fundamentales, como la alegría, la tristeza, el dolor, la tranquilidad, la cólera, etc., etc, de análogo modo, aunque la com-paración no sea muy lisonjera para nosotros, con que hoy indica, por ejemplo, el perro, esos mismos sentimientos.

Á medida que el oído humano se afinaba ó pulimentaba, es indu-

dable que las inciertas tonalidades contenidas en el grito, se fueron precisando basta llegar con mayor ó menor perfección á nuestras notas, es decir, aproximándose á expresar los intervalos fonéticos que la física indica ser los más concordantes ó menos discordantes.

Cuando oigo cantar á andaluces de la pura cepa algunas melodías de su país no puedo menos de recordar que entre lo que llamo grito y nuestro sistema musical, debió existir larguísimo período histórico, ó mejor dicho prehistórico, durante el cual la sucesión de los sonidos tuvo esa misma borrosidad, esa indeterminación musical de los cantares genuinamente andaluces, ó genuinamente árabes, intraducibles con exactitud á nuestras escalas.

Dice Kisewetter en su estudio acerca de la música árabe, que en la gama de ese pueblo, los intervalos de tono entero se dividen en tres partes iguales, pero añade que en la habitual canturria no se precisan, ni distinguen, por el oído más fino, tales divisiones, cuya significación borrosa se encuentra únicamente en los arrastres ó portamentos de la voz.

He oído á los derviches de Scutari entonar plegarias, exactamente como cantan hoy nuestros andaluces algunas de sus melopeas, semejantes á prolongados lamentos, pero les he oído también entonar canciones rítmicas tan precisas y claras como las nuestras modernas. Otro tanto digo de los muezzines, afinadísimos generalmente.

Esos cantares imprecisos fonéticamente, sin ritmo, ni compás, dan, repito, la impresión de algo muy primitivo, de una melopea en gestación.

Precisados los sonidos, vino la melopea verdadera, ó prosa musical, que se conserva en la Iglesia y en los cantares del pueblo con tenacidad tan grande, que para interpretar y fijar musicalmente muchas melodías populares hoy en uso, es indispensable recurrir á los cambios constantes de compás, sin que ni aun así, la notación en el pentágrama reproduzca fielmente la sucesión de sonidos del cantar, libre en su origen de la traba del compás y frecuentemente del ritmo. Por eso Olmeda, á quien cita Aranzadi, tuvo el excelente acuerdo de escribir muchas canciones de Burgos, á estilo de canto llano; es decir, sin compás, limitándose á ligeras indicaciones del valor en el tiempo de determinadas notas; á indicar, en suma, los acentos musicales, que en una buena canción deben corresponder con los acentos de la letra.

Cuando los pueblos empezaron á bailar rítmicamente, acompán-

dose de la música, ésta tuvo que sujetarse al ritmo y al compás. Nacieron las melodías, nació el verso musical.

¿Cuál fué el compás primitivo? ¿Fué binario ó de tres partes? Se ha escrito mucho respecto al particular. Yo, que no tengo absolutamente nada de sabio, ni de erudito, creo, sin embargo, firmemente, que la división del tiempo más fácil y natural es la binaria, y por tanto, que las primeras melodías de baile estuvieron pensadas en compás de 2 ó 4 partes, en $2/4$ ó en compasillo. Así lo está la danza prima de Asturias, que se baila en corro, y que debe tener origen muy antiguo.

La naturaleza tiende al equilibrio y á la simetría. No habiendo fuerza exterior que lo impida, las especies minerales adoptan formas simétricas al concretarse y precipitarse de sus disoluciones. Las llamadas hemiedrias, han despertado la sagacidad matemática de los cristalografos, á fin de poder referirlas á las formas tipo, á las formas simétricas. El ritmo de la Naturaleza, en las estaciones, en las mareas, en las fases solares y lunares, es simétrico. No es, pues, de extrañar que las artes plásticas tengan por fundamento la simetría y que la excepción sea el faltar á ella. Simétrico es el verso literario, simétrica, con frecuencia, la misma prosa y cuando se dice de un buen cuadro que su composición está bien entendida, se quiere decir que tiende á cierta simetría en su conjunto.

Admitido el ritmo temario para la poesía, hubo de derivarse de esa circunstancia el compás de tres partes, ya que los ritmos fundamentales del sistema, eran, musicalmente hablando, de blanca y negra ó el inverso de negra y blanca.

Y aun el mismo compás de tres partes, tendiendo á la forma de lo que podríamos llamar equilibrio estable, introduce en el tiempo binario sus 3 notas típicas, formando el $6/8$.

Si cuanto dejo sumariamente expuesto es verdad, ó si en ello hay algo de verdadero, se deduce que el compás quebrado de $5/8$ no es un compás natural, sino un verdadero artificio en la métrica del tiempo musical.

En mis modestísimas conferencias de San Sebastián (1906) acerca de la música popular vascongada, hacía notar que la colección Iztueta (que mejor debía llamarse colección Albéniz, toda vez que este distinguido músico la formó) impresa en San Sebastián, año 1826, no contiene un solo ejemplo de melodía vascongada, escrita en $5/8$, y sin

embargo, algunas de ellas se cantan á tiempo de zortzico. Á continuación añadía los siguientes párrafos, que copio del folleto publicado con las referidas conferencias:

¿Es que se equivocó Albéniz y cometió una errata de bulto al escribir zortzicos en 6/8? Creo que no. Albéniz era de San Sebastián, poseía un gran caudal de conocimientos musicales, había viajado, había vivido en Madrid, no era, en fin, un cualquiera. No es, por tanto, posible suponer que cometiese una falta garrafal. Lo que hay es que el zortzico, en su forma actual de 5/8, ni es tan frecuente como parece, ni tan antiguo como en general se le supone.

»Voy á manifestar mi modestísima opinión acerca de su origen.

»No habrá profesor de música, ni director de orfeón, banda ú orquesta, que no sepa lo difícil que es, aunque á primera vista parezca todo lo contrario, el llevar un compás en dos tiempos, con precisión. El tiempo que se indica con la batuta en alto, tiende siempre irremisiblemente á ser más breve que el que se señala con la batuta abajo. Muchísimas veces me he fijado en ello al oír bandas de música. Pocos directores señalan con igualdad matemática los dos tiempos; rara vez deja de haber alguna diferencia entre el primero y el segundo de cada compás. Ocasión ha habido, fuera del país vascongado, en que me parecía oír cantar á un orfeón en 5/8, cuando realmente cantaba una barcarola catalana en 6/8. El esfuerzo muscular, la fatiga del brazo del director explica el fenómeno, á mi modo de ver.

»Lo probable es que el compás primitivo del zortzico fuese el de 6/8; que, dada la dificultad práctica que acabo de señalar, de medirlo con exactitud, se fuese introduciendo en el uso la corruptela de abreviar el segundo tiempo de cada compás; que más adelante se encontró con que esa costumbre comunicaba cierto aire de majestad á la melodía; que se fué acentuando la diferencia de medir en cuestión, disminuyendo cada vez más la duración de las tres corcheas de arriba, y por fin, que pasando la costumbre á ser admitida como ley, se suprimió una de las tres mencionadas corcheas, naciendo así el compás cojo del 5/8, del que se ha apoderado el zortzico por estimarlo como forma más adecuada de expresión suya.»

Al reseñar la ópera vascongada *Mirenchu*, música de Guridi y letra de Echave, volví á exponer las ideas contenidas en los párrafos transcriptos, porque precisamente Guridi llevaba un aire de zortzico á tres tiempos y sin embargo el efecto era sensiblemente igual que si lo hubiera indicado con la batuta á dos tiempos desiguales.

Pero he aquí que el Sr. Aranzadi transcribe en su curioso escrito varias canciones laponas en 5/8, que son una especie de inversión de nuestro zortzico, por cuanto las tres corcheas se marcan en el segundo

tiempo del compás quebrado y las dos corcheas en el primer tiempo del mismo. Ya no cabe mi explicación fisiológica del esfuerzo muscular necesario para sostener el brazo en alto durante todo el tiempo preciso.

Al hablar del zortzico, he indicado que el amaneramiento de hacer más breve el segundo tiempo del compás, daba á la melodía cierto carácter indudable de majestad, muy de notar.

El zortzico es un tiempo relativamente lento, en tanto que, ó yo me equivoco mucho, ó las melodías transcritas por Aranzadi, deben llevarse en *allegretto*, aun cuando no encuentro indicación alguna metronómica de las mismas. Pues bien, el modismo ó amaneramiento que en el zortzico produce el efecto ya apuntado, da á los cantares lapones en cuestión un cierto aire de ligereza, un gracejo especial, añadiendo un poco de sal y pimienta, pudiéramos decir, al 2/4 ó 3/8 en que esos cantares estarían escritos si procediesen de autores musicales, en vez de proceder de la musa popular.

En cuanto á la repetida explicación fisiológica, es evidente, repito, que tratándose de movimientos vivos, no tiene razón de ser.

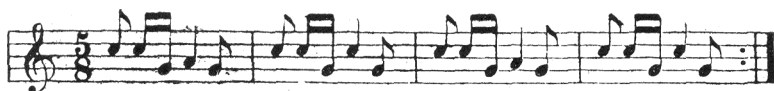
Existen, pues, dos causas que han podido motivar el compás quebrado: una, la dificultad práctica de medir exactamente en los movimientos despacio, y otra, la propensión a introducir un elemento de animación que tomará el aspecto de majestad en las melodías de tiempo lento y de cierta solemnidad, mientras que en las ligeras y vivas acentuara con gracia su aire mismo primitivo y esencial.

Por de contado que en cuanto el amaneramiento se exagera, como ha sucedido, en el último cuarto del siglo último, con los zortzicos, dada la manera violenta de marcar el compás, resulta insoportable el martilleo, y constituye una especie de demostración por el procedimiento de reducción al absurdo, de que el 5/8 no es un compás natural.

Además, seguramente las melodías laponas, que más bien son sonnetes, repetidos con ligerísimas variantes, han sido tomadas al oído. El músico que las ha fijado en la notación moderna, ha creído que el compás de 5/8 expresaba mejor que el de 2/4 el gracejo empleado por el pueblo en sus cantos. Se trata, pues, de una pequeña libertad popular en la dicción de tales cantares, mas bien que de un sistema que pudiera ser aceptado por los académicos y profesores del Arte, y si éstos, hoy en día se dedican a escribir en todo género de extraños compases, consiste el fenómeno en la deficiencia de ideas melódicas propias y originales, deficiencia que les impulsa á echar mano de cualquier

clase de recursos técnicos, para conseguir la difícil novedad apetecida. Examinemos prácticamente algunos sonsonetes lapones.

El primero de los citados, dice así:



Parece evidente que en cada compás se acentúa, haciéndola un poco más fuerte, la negra inicial del segundo tiempo, ó sea del tiempo que, de ordinario, se señala con la mano en alto. Pues bien, exagerando esa acentuación, es como se ha transformado en el cantar de las gentes del pueblo, el primitivo y natural compás de 2/4 en 5/8.

El sonsonete debe, ó puede escribirse, del siguiente modo:



Digase con cierta energía y algo más fuerte la primera corchea del tiempo segundo, á la cual reemplazó la negra del 5/8 y el efecto es sensiblemente el mismo.

Otro ejemplo es, el segundo citado por Aranzadi.



Lo voy á transcribir en 6/8.



La variación única que he introducido consiste en añadir un silencio de corchea en los compases de orden par. Á mi juicio, siendo vivo el tiempo, ese silencio, representativo de un aliento, está muy indicado y dudo mucho que en la práctica, las lapones no tomen el tal aliento, aunque lo hagan quizás más breve que el silencio en cuestión.

La canción conserva el mismo carácter que escrita en 5/8. Hay más todavía. El acento colocado por Aranzadi en el texto del tercer compás, indica que la frase termina, á su juicio, con las dos primeras

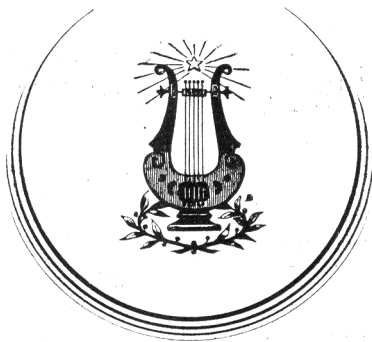
corcheas, *si*, *sol*, de dicho compás. Si es así realmente, y digo esto porque yo no veo frase verdadera, sino la repetición ligerísimamente variada de una sola palabra musical, el 6/8, con la pausa citada, determina mejor el fin del período ó frase en cuestión.

Tratándose de composiciones escritas por verdaderos profesionales ó aficionados de altura, la observación antedicha sería nimia y ridícula, pero cuando se habla de cantos populares sencillísimos, me parece tiene su importancia.

No cito mis casos, por no hacerme pesado en demasía, limitándome á indicar que todos los cantares señalados por Aranzadi, pueden escribirse en compases regulares. sin que apenas pierdan de su gracia en la escritura musical y sin que, en realidad, sufran la menor modificación, porque el cantante sabe perfectamente darles con los acentos fuertes y pianos, el carácter que se ha querido imprimirles al transcribirlos en 5/8.

FRANCISCO GÁSCUE

(Concluirá.)



EUSKAL-ERRIA

REVISTA VASCONGADA

T.^o LXIV

SAN SEBASTIÁN 15 DE JUNIO DE 1911

N.^o 1034

EL COMPÁS QUEBRADO DEL ZORTZICO

(Conclusión.)

Después de haber citado las canciones laponas, pasa el Sr. Aranzadi a ocuparse de las canciones de ruedas (corros), de la provincia de Burgos, transcritas por el inteligente músico Olmeda, en compás quebrado de 5/8.

Ante todo, no me parece inoportuno decir, que en mi modestísima opinión las canciones que realmente parecen tener carácter local, las específicas de Burgos ó quizás mejor dicho de Castilla, son bastante pocas en la colección de más de 300 que Olmeda consiguió reunir pacientemente. El efecto útil no ha correspondido ni al esfuerzo ni al talento musical del autor. Algunas melodías proceden claramente de la jota, otras son verdaderas gíraldillas asturianas, sin que pueda precisarse si de Asturias pasaron a Burgos ó viceversa; en algunas quiero ver ó gíraldillas en embrión ó gíraldillas en decadencia (los extremos se tocan); la influencia árabe es en ocasiones innegable, y por último, y á eso voy, lo es también la influencia vascongada. El mismo Olmeda hace sus observaciones y reservas respecto al carácter específico local de las melodías, y apunta cuanto dejo indicado brevisísimamente.

Las únicas canciones que parecen genuinamente castellanas, son las que escribe sin compás, y á las que ya hice alusión. Esas canciones recuerdan, por el estilo y calidad de la línea melódica, los cantares de los madrigalistas españoles del siglo XVI y anteriores. Dice Olmeda que en ellas se conserva la tradición del canto gregoriano. «Estas me-

lodías de que me vengo ocupando en nada desmienten substancialmente, en cuanto á la tonalidad, las afirmaciones que acabo de hacer relativas al ritmo del canto gregoriano. Muchas de ellas obedecen á ese sistema tonal gregoriano, no sólo por hallarse sobre modos de ese sistema tonal, sino también por el giro de las cadencias, por el sabor que ellas tienen y principalmente por el ritmo.»

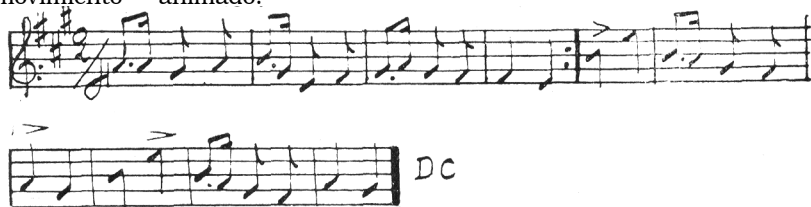
Y ya metido en digresiones, debo suplicar á los técnicos tengan á bien sacarnos á los profanos de las horribles dudas en que estamos respecto á las cualidades esenciales de ese canto gregoriano, que de algunos años á esta parte se nos presenta en todos lados y momentos. Mientras unos autores definen el canto gregoriano como una melopea de notas de igual duración, sin más variante que la de recargar las que corresponden al acento de la palabra, otros sostienen que el canto en cuestión es rítmico, no sólo en los himnos, sino también cuando el texto está en prosa. Mientras, repito, unos nos presentan como ejemplos, largas series de notas de igual valor en el tiempo, constituyendo una salmodia solemne y lenta, otros cantan trozos musicales de iglesia, en los cuales los adornos melismáticos no permiten vislumbrar siquiera ni asomo de melopea fundamental. Olmeda asegura que muchos cantos castellanos revisten los caracteres esenciales del sistema gregoriano. La confusión entre los indoctos es grande. ¿No habrá una alma caritativa que en pocas páginas nos aclare el punto?

Volvamos á nuestro camino, del que no he debido desviarme.

Las canciones de rueda, acompañan al baile en corro (*reigen* de los alemanes). Olmeda tradujo muchas de ellas, cogidas al oído, en compás 5/8, porque indudablemente le pareció más adecuado ese compás que el binario ú otro, para expresar el modismo, el gracejo, el aire especial que el pueblo da á la melodía. ¿Quién sabe si de no haber tenido conocimiento de nuestros zortzicos, no hubiera escrito esos cantos en compás natural y simétrico, acentuando únicamente determinadas notas, con objeto de conseguir efectos sumamente parecidos por no decir iguales? El primer caso citado por Aranzadi, es el siguiente:



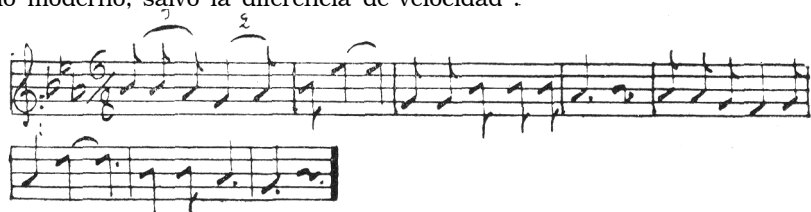
Transcrito en 2/4, el efecto, si se acentúa un poco fuerte la primera nota de cada compás, es igual, puesto que se cantan las ruedas en movimiento animado:



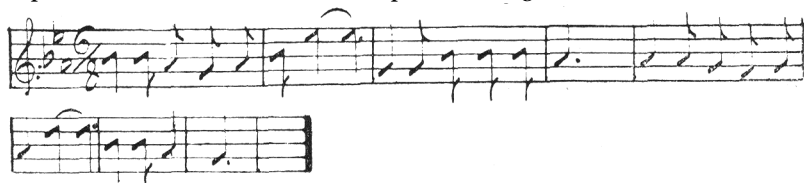
Me parece que existe semejanza indudable, dicho sea de paso, entre el estilo y carácter de esta rueda y ciertos aires vascongados de tamboril.

He creído siempre que muchas de las melodías vascongadas en movimiento vivo, son de origen exótico. Nuestro carácter no tiende á la viveza y rapidez de movimientos, sino á los tiempos solemnes y acompasados.

En el ejemplo que sigue, se ve de modo palpable la influencia vascongada. No es posible negarlo. Es un zortzico en toda regla, en estilo moderno, salvo la diferencia de velocidad :



Si lo escribimos en 6/8, resulta el efecto muy aproximado, teniendo presente la velocidad del tiempo, en *allegretto*:



Olmeda y Aranzadi se detienen á comparar el ritmo y carácter de las ruedas castellanas con los zortzicos. Es indudable para todo aquel que esté familiarizado con éstos, que no existe analogía entre unos y otros bailes, más que en aquellos casos en que la melodía de la rueda es de origen vascongado.

El Sr. Aranzadi, que por entender de todo entiende también de piruetas, dice lo siguiente, después de reseñar los diferentes compases que integran el auresku :

«En el zortzico la desigualdad está dentro de cada compás y se explica por constar de un salto con pirueta derecha (3) y un salto sencillo (2), seguidos de otro salto con pirueta izquierda (3) y un salto sencillo (2), todo lo cual, dicho sea de paso, no merece el nombre de irregular, ni siquiera de desigual en conjunto, comparado con la forzada desigualdad de trabajo de las dos piernas en el baile agarrado, llámese vals, polka, mazurka, habanera ó como quiera.»

Bien desearía yo poder seguir al Sr. Aranzadi en todo eso de las piruetas del zortzico y de la desigualdad de trabajo de piernas en los modernos bailes agarrados. No entiendo absolutamente nada de bailes, pero se me figura que si después del salto sencillo (2) en el zortzico, hiciese el bailarín una pausa sencilla y clara, el zortzico constaría de dos términos iguales: uno el del salto (3) con pirueta izquierda ó derecha y otro el salto sencillo (2) con pausa ó aliento suficiente. ¿Habré dicho alguna barbaridad coreográfica? No lo sé, pero de todos modos las causas del amaneramiento en la melodía han podido originar el amaneramiento en las piruetas y ya esto tiene probabilidades de no ser ningún absurdo *á priori*. También pudo ocurrir la inversa.

Antes de presentar ejemplos de zortzico en apoyo de mis opiniones, haré notar que el mismo Aranzadi parece no estar muy distante de compartir mis puntos de vista, puesto que dice lo siguiente :

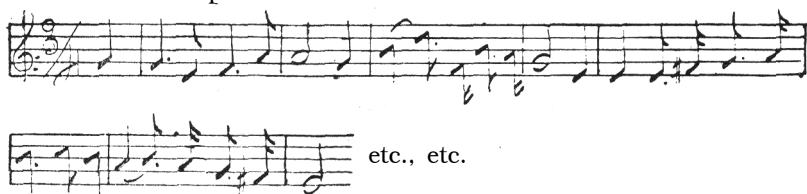
«.....pero modernamente puede uno observar también que *Ezkon-gaietan* (*Nere Andrea*) en la colección Echeverría y Guimón está escrita en 3/4 y la oímos cantar en 5/8, sin más diferencia que la negra del primer caso es corchea en el segundo, sin que yo sea capaz de considerar mayor vulgaridad en este ritmo que en aquél, considerando el arte fuera de fronteras.»

Conformes de todo punto. El 5/8, repito, nace de la dificultad de medir y de cierto amaneramiento en la dicción, cuando se escribe en el compás tipo y seguramente más antiguo de 6/8. La costumbre se hizo ley y ese amaneramiento que daba cierto aire de mayor solemnidad al zortzico, adquirió forma visible escrita en el 5/8.

Es indudable que el 5/8 presta cierta gracia, cierta viveza á la canción, pero no lo es menos, que esa gracia procede de un ligero y feliz amaneramiento del compás.

Para terminar con los ejemplos, examinemos el canto al árbol de Guernica, hermoso, noble y digno á pesar de sus reminiscencias italianas. No es necesario presentarlo aquí en 5/8, pues no hay quien no lo conozca en esa forma.

Lo transcribo no en 6/8 sino en 3/4 para mayor comodidad de medir bien el compás :



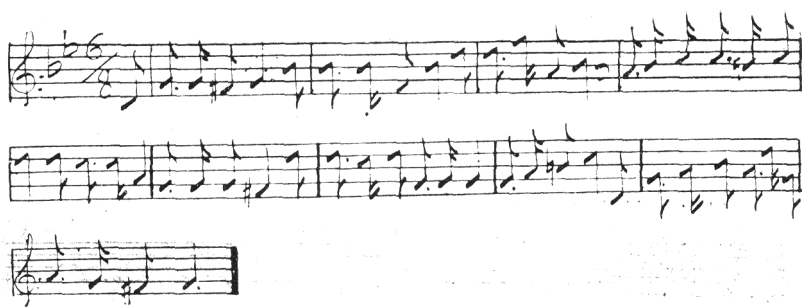
Comparando ambas soluciones, se ve que los caracteres esenciales del célebre zortzico se conservan en la última y no puede menos de ser así; porque en fin de cuentas, la única novedad del 3/4 consiste en añadir una corchea en cada compás, para restablecer el equilibrio.

Las frases tienen el mismo aspecto y el ritmo sufre tan leve diferencia, que sólo un oído musical ejercitado puede notarla.

En mis conferencias acerca de la música popular vascongada, decía yo también: «No cabe dudar que el zortzico tiene un aire de elegante majestad, debido á que la melodía descansa sobre la ancha base del tiempo que he llamado *de abajo*, cuya importancia es realzada por el tiempo breve, que hace el efecto de apoyatura.» Reproduzco estas palabras que tienen aplicación especialísima en el caso que estoy examinando.

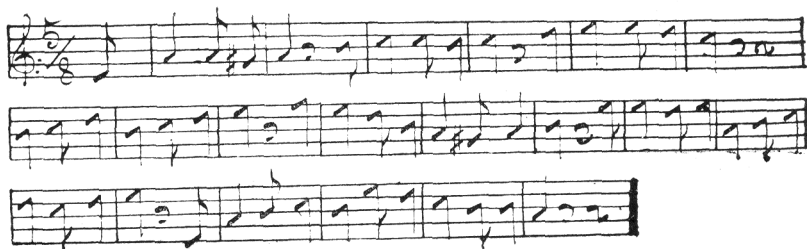
Si se considera la composición de Iparraguirre como himno, es indudable para mí que estaría mejor expresado su carácter en 3/4; pero es indudable también que pierde con esta interpretación la energía y el vigor que tiene en el zortzico. Adquiere serena nobleza, pero disminuye su fuerza emotiva.

Para agotar cuanto se me ocurre en apoyo de mi tesis, presentaré un ejemplo característico, en sentido inverso, citando la conocidísima melodía «Ezkon berriak», escrita en todas las colecciones en 6/8, que es el compás natural adecuado para ella, y que, sin embargo, la oigo cantar con frecuencia, al pueblo, en 5/8.



He copiado la preciosa melodía de la colección Iztueta, en la cual aparece sin las modificaciones afeminadas que la influencia del italianismo introdujo más tarde en ella. Hay, sin embargo, un *fa* agudo que probablemente algún cantante, deseoso de lucir su voz, puso en vez de la nota primitiva. En cambio, ¡qué dulce, afectuosa y característica cadencia!

Con el fin de que se puedan comparar las dos versiones, tomo ahora la melodía de la colección Santesteban; pero la escribo en 5/8, es decir, tal como, según ya he indicado, la oigo cantar al pueblo:



En la colección Santesteban se repite el último período ó frase.

He aquí, por tanto, un ejemplo del amaneramiento que el pueblo introduce en esos cantares, y que: sin embargo, no lo han aceptado aún los músicos, los cuales persisten, y con razón en este caso, en escribir empleando el compás de 6/8.

*
* * *

Supongamos por un momento que tengo razón en mis apriorismos. ¿Quiere decir que haya de renunciarse al empleo del 5/8 para volver a los compases equilibrados y de tiempos iguales? En manera

alguna. El arte no debe desechar ninguna forma de expresión, venga de donde viniere y sea ó no absolutamente perfecta. El 5/8 está admitido por los profesionales de la música y tiene derecho, por tanto, a la vida.

Si alguna enseñanza se puede deducir de mi disertación, es que no puede emplearse á tontas y á locas el tal compás, ya que su razón de ser es de orden fisiológico y toda vez que sirve para transcribir un modismo, un amaneramiento, un exceso de acentuación que recarga de preferencia ciertas partes del compás. Así como el adorno no debe matar la línea del dibujo, así análogamente los modismos ó gracejos deben emplearse con gran prudencia en el arte verdadero. Tengo suficientes años para haber conocido la época en que los zortzicos se llevaban tan suavemente que apenas se percibía la irregularidad del compás. Más tarde el amaneramiento gracioso, elegante y útil en sus comienzos, fué exagerándose de tal modo, que se adivinaba cierta tendencia inconsciente á no dar siquiera su valor á las dos corcheas del segundo tiempo del compás, sino por el contrario, á abreviar su duración.

El zortzico se llevaba con dureza pronunciada, con martilleo insoportable para el oído. Era la decadencia del 5/8, por exageración del amaneramiento, por entender que la belleza estribaba en la irregularidad del compás, por tomar como principal lo que no era más que accesorio, por creer, en fin, que el artificio de compás y ritmo bastaba para producir una obra artística sin necesidad de preocuparse de la línea melódica esencial. Es el eterno error, repetido en mil formas diferentes.

FRANCISCO GÁSCUE

