

ORÍGEN  
DE LA  
MÚSICA POPULAR VASCONGADA

BOCETO DE ESTUDIO

POR

F. GÁSCUE

---

EXTRAIT  
DE LA REVUE INTERNATIONALE DES ÉTUDES BASQUES  
TOME VII N° 1, 2, 4 (1913)

---

PARIS  
HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR  
5, QUAI MALAQUAIS (6°)

460.15)

C-24

ORÍGEN  
DE LA  
MÚSICA POPULAR VASCONGADA

BOCETO DE ESTUDIO

POR

F. GASCUE

---

EXTRAIT  
DE LA REVUE INTERNATIONALE DES ÉTUDES BASQUES

---



PARIS  
HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR  
5, QUAI MALAQUAIS (6<sup>e</sup>)

## ORÍGEN DE LA MÚSICA POPULAR VASCONGADA.

### *Boceto de estudio.*

#### I.

Formé hace un par de años el proyecto de dar una serie de conferencias, que en forma sistemática, explicasen el desenvolvimiento histórico, las vicisitudes y modalidades de la *canción* (*lied* de los alemanes) empezando por presentar los pocos fragmentos de música griega que se conocen, para seguir después bosquejando el desarrollo de la referida canción, paso á paso, hasta terminar con ejemplos de nuestros días. La tarea hubiera sido ardua y desde luego superior á mis escasos conocimientos y á mis fuerzas; pero en fin, acaso, con mi atrevimiento habitual me hubiera lanzado á la realización del proyecto, si para ello no me encontrase con otras dos dificultades de innegable importancia; la falta de oyentes, prácticamente probada por mí en más de una ocasión y la falta de local adecuado para las conferencias, ya que el edificio de Bellas-Artes, está hoy destinado á cinematógrafo!!

Ello es que, con la idea de las tales conferencias, me dediqué á coleccionar observaciones propias y á estudiar el asunto, empezando por léer obras que me sirviesen de guía para fijar el plan y la organización de mi proyecto, dándome ideas generales y directivas, á modo de jalones del camino que había de recorrer para llegar al fin apetecido.

No es ciertamente extensa la bibliografía de obras descriptivas y críticas que abarquen la historia completa de la canción.

Alguna modernísima,<sup>1</sup> que en el momento en que escribo estas líneas, aun no he terminado de leer, no me parece contiene grandes

<sup>1</sup> Das lied und seine geschichte (El lied y su historia) par W. K. von Jolizza, 1910.

novedades, ni ideas verdaderamente personales. Por otro lado, las ediciones de ciertas monografías, como sucede con la clásica en Alemania, de Liliencron<sup>1</sup> están agotadas, y es muy difícil procurarse ejemplares de lance.

La obra que conceptué mas adecuada para formarme una primera idea de conjunto, fué la de Schneider<sup>2</sup> que si bien resulta un tanto pesada por sus continuas é innecesarias repeticiones y algo también por su estilo elocuente, hoy demodado, es sin embargo muy útil y apreciable, dado el buen juicio del autor, sus vastos conocimientos y la cantidad de ejemplos musicales que contiene; Cual no fué mi asombro al encontrarme con que algunos cantares alemanes de los siglo XIV y XV, de los que el pueblo entonaba en las iglesias, tenían sabor completamente vascongado!

El que de una materia dada sabe muy poca cosa, tiene la tendencia de referir cuanto vé, entiende y siente á los escasos conocimientos que constituyen su único caudal, y cuando desde niño oye los cantares de su país, crece con ellos y vive familiarizado con sus líneas melódicas, tiene asimismo invencible tendencia á ver en las canciones de otras razas, el reflejo de las suyas nativas, que son el único metro y criterio con que aprecia y juzga las exóticas.

Á la persona poco acostumbrada á viajar por tierras extrañas, le parece divisar conocidos á cada momento, por lo mismo que no le es fácil apartar de sí la imágen de los individuos de su familia y de las amistades que frecuenta. Son fenómenos de subjetivismo, triviales de puro sabidos. Conforme de todo punto, pero, al considerar los lied alemanes en cuestión, como semejantes á canciones euskaras ¿no sufría yo el espejismo producido por el amor intenso á la raza, por mi educación, por mi ser mismo? Los cánticos de iglesia alemanes ¿se parecían efectivamente á los vascongados profanos de hoy?

Persona completamente agena á la música, me preguntó un día oyéndome deletrear los referidos cantares, dónde había yo encontrado esas melodías vascongadas, para ella desconocidas. No era la pregunta

<sup>1</sup> Historische Volkslieder der Deutschen (Historia de las canciones populares alemanas) (1865—1869).

<sup>2</sup> Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung (El lied musical en su desarrollo histórico), 1864.

prueba de que yo no estuviese en el error, porque se trataba sencillamente de un duplicado de mi mismo caso. Necesitaba salir de dudas. Entoné otros cantos alemanes que ya no ostentaban el mismo carácter y al punto, aquella misma persona, sin saber de qué se trataba, me advirtió que esas otras canciones no eran vascongadas. Después he leído volúmenes de melodías germánicas y me he convencido de que aquellas que tan vivamente excitaron mi curiosidad, constituían una verdadera escepción en el folk-lore alemán.

Pero aun así, la concordancia apuntada ¿era indicio de que las canciones euskaras y las alemanas, procedían, acaso, de un mismo tronco ancestral? ¿Eran unas y otras supervivientes de un estilo y escuela que dominó antes de ellas, con cierto carácter de universalidad? Tales hipótesis bosquejadas en mi imaginación, me parecieron, á priori, muy difíciles de aceptar. ¿Procederían nuestras canciones de aquel grupo de alemanas ó vice-versa? Tampoco lo encontraba probable ni mucho menos.

Excitada, repito, mi curiosidad por ese motivo que á muchos parecerá tonto y fútil, me dediqué, con decidido empeño, á investigar por acá y por allá, dentro de mis escasos recursos; á leer cantares de unos y otros países; á ilustrarme en fin, siquiera algo, á fin de penetrar en el mundo nuevo é inmenso que commenzaba á vislumbrar á través de nieblas y más nieblas.

Recordé que en mis modestas conferencias de 1906 acerca de los cantos populares vascongados, había hecho notar la analogía existente entre determinadas melodías noruegas y las nuestras. Indiqué entonces, además, que según un amigo mío, músico de excelente sentido artístico, las melodías populares bretonas eran aún mas semejantes á las euskaras que las escandinavas.

Todo ello avivó mis deseos de resolver el problema, si me era posible, que tales semejanzas entrañaban. De mis investigaciones ha nacido este escrito, en el cual expongo mis ideas sin mas pretensión, ni finalidad que la de excitar á las personas competentes para que se lancen al estudio serio, sistemático y profundo de las canciones populares en sus orígenes y afinidades, del mismo modo que los filólogos estudian las lenguas en sus relaciones tambien de origen, clasificándolas en grupos definidos, indicando su procedencia y alteraciones

en el tiempo etc. etc. *Ese estudio magno del idioma musical, está por hacer.*

Tendré ocasión de citar observaciones sueltas de algunos autores, referentes á las coincidencias de carácter y estilo de las canciones vascongadas con otras exóticas, pero no he leído hasta la fecha ningún estudio verdadero, ninguna idea sintética, ninguna orientación general que se refiera al asunto. Son, repito, indicaciones sueltas de observadores sagaces á las cuales no han dado ellos mismos la indudable importancia que á mi juicio encierran.

Al estudiar las afinidades de la musa popular euskara con la de otros pueblos y países, procederé por eliminación.

Si entre las diversas razas, pueblos y naciones que integran el actual Estado español, hay alguna verdadera é irreductible antinomia, es, sin género de duda, la que existe entre el andalúz y el vasco. Como no puede menos de ser, la diferencia evidente y profunda, se refleja en los cantares populares. Inútil cansarse en detallarlos.

Pero hay más; esa antinomia, á juzgar por las ideas de Bourgault-Ducoudray, no sólo se refiere á las líneas melódicas, sino también á las diferentes gamas usadas en la música de uno y otro país. En el admirable prólogo de su colección de *treinta melodías de la Basse-Bretagne*, ese autor, que describe las gamas griegas al hablar de las canciones recogidas por él mismo en Turquía, Grecia y Asia menor, con la claridad incomparable francesa que en vano sería buscar en otras naciones, dice que en las canciones bretonas se conservan dichas gamas y añade que si la Iglesia las adoptó, según es bien sabido, aumentando su número, no fué precisamente porque las encontraba agradables y adecuadas á la sencillez digna y noble de los cantos litúrgicos, sino también porque las tales escalas corresponden al sentido musical y á una base general de conocimientos musicales *de todo el grupo indo-europeo*, de la gran raza *arya*, puesto que él las encontraba, formando el sistema sobre el cual están construídas canciones populares del País de Gales, de Escocia, de Irlanda, de Suecia, de Rusia y en suma de todos los pueblos de origen *aryo*.

Establece en consecuencia Bourgault-Ducoudray, dos grandes divisiones. En una están, segun dejo indicado, los pueblos de la familia indo-europea y su característica musical es la gama *diatónica*.

En la otra, la raza semita, cuya característica es la gama *cromática*, adoptada también por los países que han sufrido la influencia árabe ó en los cuales hay mezcla de sangre árabe, como son Turquía, Grecia, la pequeña Rusia, el Asia menor y *el Sur de España*. No debe entenderse por cromática la gama que hoy designamos con ese nombre; es decir, la serie ininterrumpida ascendente ó descendente de intervalos de medio tono, sino otra muy distinta. La gama cromática semita, está formada por dos tetracordes simétricos, unidos entre sí por un intervalo de tono entero. Los intervalos de cada tetracorde son los siguientes; medio tono, tono y medio, medio tono, de modo que si empezamos por el *do*, la gama será así; *do, re bemol, mi, fa* (primer tetracorde), *sol, la bemol, si, do* (segundo tetracorde). Nótese de paso que la simetría es perfecta, mientras tanto que en nuestro modo menor, no están colocados en sitios iguales los semitonos de ambos tetracordes. El del primero se encuentra en el intervalo de segunda á tercera y el del segundo, en el intervalo de primera á segunda. Esta pequeña observación no hace al caso. Lo principal es que, siendo las actuales canciones andaluzas una prolongación en el tiempo de las árabes, ó hijas legítimas de estas, que viviendo en medio adecuado han conservado puros los caracteres ancestrales, resulta, que la diferencia capital con los cantos vascongados, estriba nó solo en el contorno melódico, sino en algo fundamental, como son las gamas que constituyen el sistema musical de cada una de las dos razas.

No soy nadie para enunciar opiniones concretas respecto á la exactitud completa de la idea lanzada por Bourgault-Ducoudray, pero es indudable que con solo ejecutar un par de veces en el piano, ó en otro instrumento cualquiera, la gama cromática oriental, se hace uno admirablemente cargo de la tristeza especial, del lamento que imprime aspecto tan definido á la música del Oriente.

---

Sigo mi procedimiento de eliminación.

La Jota aragonesa es un elemento musical de gran importancia en España, que se ha infiltrado por todos lados, modificándose segun el clima y costumbres de las comarcas por ella invadidas, pero con-

servando siempre el ritmo firme y el aire vigorosamente animado que la caracteriza. Una variante suya es el fandango vascongado, que no guarda relacion alguna, con el fandango de los andaluces.

Se ha creído durante mucho tiempo que la Jota era de origen árabe.

D. Antonio Lozano Gonzalez en su libro titulado „*La Música popular, religiosa y dramática en Zaragoza desde el siglo XVI hasta nuestros días*“, después de citar la creencia apuntada, transcribe unos párrafos de un trabajo del profesor D. Ruperto Ruiz de Velasco. Explica este señor la probable etimología arábica de la palabra y añade que debió existir un baile popular, acaso de origen celta ó godo, con ritmo ternario, baile varonil y enérgico cual son (habla él) los de las naciones guerreras del Norte; que después vinieron los árabes y se asimilaron tal danza, le dieron algo de su propio carácter, dulcificaron la Jota etc. etc.

Los cantos guerreros del Norte no han dejado, que yo sepa, rastro alguno de esa animacion enérgica de la Jota, cuyo movimiento casi frenético está en contradiccion evidente con el aire acompasado y tranquilo de las melodías vascongadas y con mayor motivo aún, si se la compara con las del Norte. Es más, los cantos guerreros antiguos de druidas y rapsodas son á la vez cantos sacerdotales, serios, reposados y dignos; es decir, lo contrario precisamente de lo que apunta el Sr. Ruiz de Velasco. De todas maneras, si en la Jota hay algun elemento árabe, debe ser bien poco importante. Al baile aragonés clásico, le ha sucedido, en todo caso, lo que á los alemanes traídos por Carlos III para poblar sus colonias La Carolina y La Carlota, cuyos descendientes son hay tan perfectos andaluces, que de sus antepasados apenas conservan más que el apellido, y ese frecüentemente adulterado. Compárese la Jota con los aires andaluces y árabes y se verá la enorme diferencia que existe entre la tristeza perezosa y soñadora de estos, con la energía vital del baile aragonés, que tan admirablemente cuadra al modo actual de ser de aquella antigua nación.

Mucho antes de que yo naciese, el P. Larramendi, en su *Corografía de Guipúzcoa* había ya dicho de manera categórica, que el fandango vascongado es una variante de la Jota; es decir un aire



exótico para nosotros. Por tal le tengo y esa es la causa de la desagradable disonancia que me produce el oírlo en el tamboril, donde está fuera de su centro. Constituye una mancha de color que desentona con nuestras melodías tan noblemente reposadas. Su marco es otro.

Antes de proseguir deseo contestar á una pregunta que seguramente se me ha de hacer. ¿Á qué reglas debe ajustarse la comparación de unas canciones con otras? ¿Cual es la base, el criterio que debe regir para esa labor de cotejo?

Supongo que las obras didácticas contendrán la respuesta clara y terminante á la pregunta. No las conozco, porque no soy profesional de la música, pero de lo poco que he leído deduzco que, para establecer la semejanza ó desemejanza, la identidad ó nó identidad de dos canciones, la única norma aplicable es la línea melódica, la sucesión de unas notas á otras, haciendo abstracción completa de ritmo y de compás.

Es evidente que á nada práctico conduciría el cotejo de dos melodías, si hubiere de ser absolutamente exacta en ambas, esa sucesión de notas. Caben y existen mil variantes, no sólo entre canciones de países diferentes, sino también en una misma única melodía de cualquiera de ellos. De esas mil variantes que el tiempo, las costumbres populares, determinadas influencias y el capricho de quienes tocan ó cantan las melodías populares originan, depende la continua transformación de estas, que tan difícil hace poder llegar á la melodía tipo generadora. Quiere decir que el buen sentido músico y la práctica de haber oído y observado mucho, resuelven con frecuencia los problemas que se presentan.

Evidente resulta que el compás no es esencial á la música, sino más bien un procedimiento de medir el tiempo, muy útil y necesario, para evitar aceleraciones ó retrasos indebidos, sobre todo, cuando tocan, ó cantan varios instrumentos ó voces, simultáneamente. No sólo el compás no constituye una necesidad, sino que para transcribir al pentágama muchas canciones populares, estorba verdaderamente viéndose precisados los músicos á variarlo á cada momento, con objeto de conservar la pureza de la melodía. En cambio, sin ritmo, no

tendríamos idea de los motivos musicales, puesto que las notas sucesivas de igual valor en el tiempo, producen únicamente una sensación sin sentido alguno definido.

Que, establecido el compás, haya, por regla general, de concordar su acento (tésis) con el acento del ritmo (ictus) nada demuestra en contrario.

Citaré un solo ejemplo, pero bien característico que pone de manifiesto el criterio seguido por los músicos y críticos de altura, cuando comparan melodías. Sabido es que los motivos populares penetraron en la Iglesia desde el comienzo del Renacimiento y que sobre ellos se escribieron misas y otras obras de carácter religioso. El más usado, quizás, fué la melodía, famosa por este concepto, de „L'homme armé“,<sup>1</sup> que sirvió para que, desde fines del siglo XIV hasta mediados del XVII, nada menos que 16 compositores (entre ellos Morales y Palestrina) escribiesen misas sobre ella.

Quien lea primero la canción citada, en su forma primitiva, y después los temas de esas misas, no encontrará, en todo caso, más que lejanas semejanzas entre aquella y estos, porque la melodía al penetrar en la liturgia se ha modificado, se ha estirado, explanado, se ha hecho lenta y solemne, ha perdido el ritmo y, en ocasiones, se presenta con variantes diversas. Para establecer la concordancia, precisa fijar verdaderamente la atención.

Dice Tiersot „tenían los músicos la costumbre de usar con gran libertad los temas ó cantos que ellos mismos habían elegido; si acaso conservaban bastante fielmente la línea melódica, no respetaban de ordinario, ni el ritmo, ni menós aun la tonalidad.“

Y sin embargo de ese distinto aspecto y de la falta de concordancia de ritmo y tonalidad, ni Riemann, ni Tiersot, ni ningún tratadista vacila en afirmar que el tema fundamental de las misas, es el referido de „L'homme armé“.

¿Cabe, sin embargo, prescindir siempre del ritmo al comparar dos ó más melodías entre si? Me parece que no es posible, en todo rigor, contestar afirmativamente, con carácter de absoluta generalidad, á esa pregunta.

<sup>1</sup> Puede verse en la „*Histoire de la Chanson populaire en France*“, de Tiersot, página 452.

En la música, como en las demás bellas artes, hay escuelas y estilos en los que la *forma*, por su importancia y generalización, adquiere el carácter de *esencial*, se transforma en *fundamental*. Ejemplo. El adorno del árabe granadino de la Alhambra ¿puede considerarse como elemento accesorio? Me parece que nó.

En las canciones andaluzas y árabes modernas ¿es posible hacer caso omiso de los interminables y continuos adornos melódicos? Tampoco, en mi modesto sentir. En ambos casos, la forma, el adorno, lo accesorio en su principio, ha adquirido tal extensión é importancia, que entra á formar parte de lo fundamental del estilo ó escuela.

Tal puede, acaso, suceder con el ritmo, aunque sólomente en algunos casos excepcionales.

---

Descartadas la Jota con sus variantes y descartadas también las canciones andaluzas, queda hastante desbrozado el terreno en cuanto se refiere á España.

Ni las obras musicales de los trovadores, minnesíngers y primeros madrigalistas, ni las posteriores de los tañedores de laúd y madrigalistas del siglo XVI, compuestas todas por artistas de profesión, constituyen música popular. Sin embargo es tal la influencia que esas canciones tuvieron en las propiamente del pueblo y penetraron en éste de modo tan completo, que resulta imprescindible estudiarlas en cualquier trabajo que verse sobre las melodías populares siempre anónimas y las cuales, careciendo de sello personal, son la representación legítima y única del sentimiento de la colectividad, expresado en el arte misterioso y verdaderamente divino de los sonidos.

Conozco muy pocas canciones anteriores al siglo XIII y son contadas las españolas, incluyendo en estas las catalanas, de los siglos XIII y XIV que he tenido ocasión de leer, pero al llegar á los XV y XVI se encuentran ya felizmente, aparte de otros documentos, dos colecciones importantes, que sirven de guía para el estudio de las canciones españolas.

Uno es el „*Cancionero musical de los siglos XV y XVI, por D. F. A. Barbieri*“. No he podido adquirir un ejemplar de esta obra, tan elogiada por la crítica extranjera; quizás ha fallado en este punto mi tenacidad habitual vascongada.

Me consuelo un tanto con las canciones que, después de manifestar que la música española en el siglo XVI estaba á la misma ó mayor altura que la italiana y francesa, transcribe el sábio Riemann en su obra citada.<sup>1</sup> Son ejemplos de Juan de la Encina, Peñalosa, García, Muñoz y Juan de Urrede, todos del siglo XVI.

La otra colección es la publicada por el Conde de Morphy con el título „*Los vihuelistas españoles del siglo XVI*“,<sup>2</sup> con un interesantísimo prólogo de Gevaert. Son los padres de las melodías populares castellanas de la época y los abuelos de las actuales.

La gracia, la finura y cierta distinción aristocrática constituyen, en mi modesto sentir, las características de esa música de laud. En muchas de las composiciones me parece notar la influencia semita de los árabes, con su soñadora tristeza oriental y sus quejas. No debo ir tan desanimado, toda vez que el distinguido Director del Conservatorio de Madrid, D. Cecilio Roda, en el texto de una interesantísima conferencia, recientemente dada en aquella capital, y que ha publicado la '*Revista Musical*', de Bilbao con el título „*La música profana en el reinado de Carlos 1º*“, dice lo siguiente:

„En las canciones, y principalmente en la melodía de los villancicos (prescindiendo de la manera de armonizarlos) parece verse algo del ambiente en que se mueven las canciones asturianas y gallegas; algunos presentan giros andaluces“ etc. etc.

Si preparados convenientemente con la lectura de las melodías citadas, cogemos la obra de Olmeda<sup>3</sup> nos convenceremos de que todos, ó casi todos los distintos géneros que cultiva la musa popular castellana, son descendientes directos y legítimos de los vihuelistas de los siglos XV y XVI, y si existiesen dudas acerca de la influencia árabe apuntada, se disiparán con la lectura atenta de las melodías que el coleccionista transcribe, con excelente acierto, sin compás y á estilo de canto llano. Apunta Olmeda que esas canciones tienen sabor gregoriano, lo cual equivale á decir que están fundadas sobre las gamas de la

<sup>1</sup> Handbuch der Musikgeschichte.

<sup>2</sup> Les luthistes espagnols du XVI siècle. Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts (1902).

<sup>3</sup> Folk-lore de Castilla ó Cancionero popular de Burgos, 1903.

Iglesia. Me parece fuera de duda que con las misma gamas pueden escribirse canciones de distinto carácter y sentimiento. En el grupo citado, que probablemente contiene las más originales, características y antiguas de la colección, veo yo mucho mas clara la pesadumbre fatalista de los árabes y se comprende perfectamente que así sea, porque el pueblo no refina, no estiliza sus cantares, reflejo exacto y fiel de su manera de sentir, como lo hacen los artistas de profesión, ni vive tampoco para ello en ambiente idóneo de especial y delicada cultura como los vihuelistas mencionados vivieron.

Con el título de „*Canciones leonesas*“, ha publicado la casa Dotesio, en 1909, la colección de melodías escogidas por el maestro R. Villar en el antiguo reino de León. Ó bien las canciones castellanas, en las que me empeño cada vez más en apreciar cierto elemento semita, son las mas generalizadas y corrientes allí, ó bien el Sr. Villar las ha escogido de intento, por encontrar probablemente en ellas sabor más típico y original que en las restantes. Muy pocas melodías de las preciosas que contiene la interesante colección, ostentan carácter, ni de alegría, ni de satisfacción plácida y serena.

De todos modos, las melodías leonesas corresponden á la noble familia castellana, con cuyas canciones populares ninguna relación guardan las vascongadas, como era de presumir, dadas las diferencias esenciales de raza, clima y costumbres. Cierto es que en Olmeda se encuentra alguno que otro cantar de gran semejanza con los nuestros, pero se trata de melodías vascongadas importadas en Castilla y que constituyen verdadera excepción. La influencia de nuestro pequeño pueblo, nunca se hizo sentir al Sur de las últimas estribaciones de la Cordillera Cantábrica, ni en música, ni en lo referente á las instituciones politico-administrativas, ni apenas en nada. Es doloroso para nosotros, pero es así.

En el párrafo transcrito hace un momento, de la conferencia del Sr. Roda, se indica el parentesco ó parecido de algunas canciones castellanas, por un lado, con las asturianas y gallegas por el otro.

He vivido bastantes años en Asturias, con el oído siempre atento á lo que el pueblo entonaba; he leído después la colección de melodías asturianas publicadas por D. José Hurtado y nada he encontrado de verdaderamente específico en la música popular de aquel simpático

país. Sus melodías son las mismas castellanas que se han alterado un poco al pasar del clima seco y desabrido de la alta meseta, al húmedo, templado y emoliente de la Costa Cantábrica. Los cantares se suavizaron, al bajar á Asturias, adquiriendo la dulzura propia de todas las melodías de países montañosos de iguales ó análogas condiciones climatológicas, y perdiendo, por completo, todo rasgo semita.

Quien desée deleitarse con canciones verdaderamente deliciosas, hará muy bien en examinar las melodías gallegas, publicadas por Marcial del Adalid. La mitad, ó más de la mitad de los números de la colección, reflejan, de modo que no deja lugar á dudas, la progenie castellana, á pesar de que Marcial del Adalid ha debido retocarlos y modernizarlos en ocasiones y á pesar de la modificaciones debidas, como en Asturia, al clima y raza.

No veo, á primera vista, filiación clara para las restantes melodías, que, ó mucho me equivoco, ó pertenecen al grupo, que en España, como en Francia, como en Vasconia y como en todo lados, se presenta, numerosamente representado, por cantares que ningún carácter específico ostentan. Conste, sin embargo, que no me atrevo á asegurarlo, porque tampoco me he detenido lo necesario para lanzarme á afirmaciones categóricas ya que en este ligero recorrido, mi finalidad se reduce á señalar afinidades ó diferencias entre la música popular euskara y la de otras regiones y naciones.

Tienen las canciones gallegas la suavidad, cierta propensión á una melancolía tranquilamente poética, la predilección por movimientos nó demasiado vivos, cualidades todas de la música vascongada, pero cualidades genéricas nada más. Existe un parecido de carácter general, pero en cuanto se descende á la comparación detallada, asoman las evidentes diferencias que hay entre los folk-lore musicales de ambos países.

Dice el Sr. Roda, en su conferencia mencionada, lo siguiente:

„A pesar del contacto de los músicos flamencos con los compositores españoles, á pesar de la influencia que los primeros ejercieron en España, ni fueron, en general, simpáticos, ni su lengua, tan distinta del castellano, logró hacerse familiar en nuestro país. Las corrientes de simpatía iban hacia Italia, y hacia el idioma italiano“. Cita más

adelante dos pавanas italianas que D. Luis Milán inserta en su *Maestro*, habla de que Valderrábano acogió gran copia de villanescas, canciones y sonetos del mismo país etc. etc.; en suma, indica la influencia del arte italiano en el arte de Castilla. La influencia, á juzgar por Riemann debió de ser recíproca.

Si tal sucedió en Castilla, con mayor motivo cabe afirmar, á priori, que aconteció en Cataluña. Es la impresión que me ha producido la lectura de las melodías populares catalanas, en las cuales me parece ver reflejada la influencia italiana, modificando en ocasiones á la provenzal y remplazándola en muchas otras.

Una de las colecciones mas interesantes es el *Cançoner popular*, de Aureli Capmany (1903). Artísticamente editado y perfectamente documentado en cuanto se refiere á la parte literaria, contiene, el único cuaderno que de esa colección tengo, tipos de canciones que, sin género de duda, han sido elegidos con el mayor esmero. Despiden la mayor parte de ellas, la exquisita y fina fragancia de la música provenzal de los trovadores y de sus herederos; tienen la misma distinción y gracia que las de los vihuelistas de Morphy, pero la suave melancolía que á veces las impregna, no se transforma nunca en la tristeza semita que asoma por acá y por allá en los autores castellanos. El sentido griego y la influencia italiana, más intensa que en Castilla, se oponen á ello.

En las canciones más modernas y en los motivos de baile de otras colecciones, ó se encuentran siempre los mismos tipos genéricos casi universales, de los que he hecho de pasada mención, ó el italianismo se muestra en toda su pureza.

Examinando detenidamente las canciones de sabor antiguo, se encuentra alguna parecida á las euskaras; es una coincidencia y una excepción. No cabe buscar, por tanto, analogías por aquel lado y menos todavía en Italia, cuyos cantares en la época misma de su gran semejanza con los castellanos, ostentaron siempre una satisfacción, un agrado de la vida, una sensación de alegría tan poética aun dentro de la melancolía de algunas de ellas, por más que parezca un contrasentido, que, en conjunto, las diferencia de las melodías de Castilla, graciosas, como he dicho, pero constantemente serias, aristocráticamente distinguidas, siempre *hidalgas*, como apuntaría un francés, en las cuales

encuentro con frecuencia la nostalgia árabe en forma más ó menos clara, segun acabo de indicar.

---

¿Quien no ha oído canciones populares alemanas? Dejando á un lado aquellas que motivaron tanto mi curiosidad, impulsándome á estas investigaciones y que, segun indiqué al principio, constituían excepción no fácil de explicar cumplidamente, las melodías germánicas se diferencian considerablemente de las vascongadas y afines. El renombrado crítico Hans de Wolzogen dice en algun lado (no recuerdo ahora donde) que en la musa de su país no se encontrará la tendencia preferente por el modo menor, de otras razas y naciones; que el pueblo alemán tiene predilección decidida por el modo mayor y por el compás binario, solemne y firme, símbolo de la marcha reflexiva, tenaz y poderosa de aquella raza fuerte, hacia la finalidad que apetece y se propone alcanzar.

Excuso decir que, si bien la preferencia del modo mayor y del compás binario es cierta, no lo es menos que muchas canciones populares germánicas, no presentan el caracter anotado por Wolzogen. Las hay dulces, amorosas y sentimentales.

---

Al llegar á Francia, después de mi rápida correría, me encuentro con la inapreciable ayuda de la otra de Tiersot. Entre mil importantes consideraciones, dice el sabio francés, que no hay en su nación más que cinco regiones que tienen música especial característica propia; lo son la Alsacia, Flandes, Bretaña, Córcega y el país Vasco. Las canciones de las otras comarcas pertenecen á la masa neutra, de colores generales, salvo Provenza y el Béarn, en cuyas melodías se encuentra alguna originalidad.

Los cantares alsacianos son de marcado sabor alemán; supongo que los de Córcega, serán de corte italiano. Dejando á un lado, por el momento, las melodías flamencas, quedan las bretonas y euskaras. Á ellas voy caminando directamente, aun cuando al lector haya parecido lo contrario.

Es extraño que Tiersot, que transcribe precisamente la canción vasco-francesa *Choriñoak Kaloian* (pág. 106) y la bretona *Diostait da glevet* (pág. 266) cuyas dos melodías caminan idénticas, ó con variantes



inapreciables, durante los compases que integran el cuerpo principal de la línea melódica, nada haya dicho de ese parentesco tan sumamente próximo. Su silencio me hubiera desanimado por estimar que yo perseguía una ilusión, si, además de la opinión del músico amigo mío, de quien hablé al principio, otros observadores no hubiesen hecho notar la extrema semejanza que existe entre los cantares de Bretaña y de Euskaria.

Dice Charles Bordes en la breve nota que estampa al principio de sus *Dix cantiques basques anciens*: „Estas canciones (timbres) son además, en su mayoría muy antiguas y anteriores á las palabras con que nos han sido transmitidas. *Algunas son, quizás ecos de las antiguas baladas y complaints de otros tiempos*“.

Ahora bien, los *lais* y *complaintes* que tanta importancia alcanzaron en un tiempo, nacieron en Bretaña. La fama merecida de los *lais* bretones no se debe exclusivamente á su letra, análoga á la de las baladas alemanas por ser como estas más bien épicas (narrativas) que la expresión de sentimientos subjetivos, sino principalmente, á la poética dulzura de su música. La observación de Bordes, aunque expuesta con la timidez del verdadero sabio, tiene, por lo tanto, importancia para el caso.

Moullé en el prólogo de sus *Cinquante Chants populaires de la Haute Normandie*, hace también una muy interesante observación, al decir que *frecuentemente los mismos motivos tienen letra bretona, vascongada, normanda ó del Languedoc*, de donde se deduce, cuando menos, que á los habitantes de esas comarcas les agrada cantar la misma melodía, que sin duda armoniza con su manera de sentir.

H. Gavel en un artículo publicado en la *Revista Internacional de Estudios vascos* (Octubre y Diciembre 1911) demuestra con ejemplos, que, el prólogo, *con recitado musical* á modo gregoriano, de las pastorales bascas y bretonas, *es muy parecido en ambas regiones*.

Rebuscando escritos, podrían encontrarse seguramente iguales observaciones, pero ninguna de ellas ha servido de base para establecer un principio ó una hipótesis determinada. Los autores se limitan á manifestar sus ideas sin concederles mayor importancia que la de curiosas coincidencias. No reúnen hechos para de ellos deducir alguna ley general referente á la música del pueblo.

Quien apunta, con certero instinto musical una idea importante, que viene á mi tésis (ya muy pronto la expondré) como anillo al dedo, es D. Rogelio Villar. En un artículo publicado en *La Revista Musical*, de Bilbao (fascículo 4º de 1912), hablando de la música nacional española dice así: „Unicamente *los cantos montañeses, por su origen céltico, se parecen á los del Norte de Europa, sin dejar de tener ciertos rasgos meridionales muy característicos.*“

Leyendo primero los numerosos ejemplos copiados por Tiersot y después las canciones publicadas por Paul Olivier con el título: *Les chansons de Métiers* (1910), quise yo deducir que las canciones bretonas (nada parecidas á las restantes francesas según la opinión citada de Tiersot), irradiaron de aquel centro musical de alta tensión, en virtud de su fuerza expansiva, á las comarcas vecinas, arraigándose muchas en Normandía, para pasar de allí algunas á Flandes, al mismo tiempo que otra corriente se dirigía hacia el Sur por el Poitou y la Saintonge.

Quizás también la emigración de determinadas melodías bretonas se haya verificado de otro modo. Yo me figuro al pueblo bretón encerrado en su casa y, como el nuestro, poco aficionado á la propagación de su cultura fuera de los límites del territorio que ocupa. Ha podido por tanto suceder que los pueblos inmediatos, conocedores de las hermosas canciones bretonas las hayan copiado, acudiendo á aquel purísimo y abundante manantial en busca de motivos musicales que entre ellos escaseaban. De todas maneras, el procedimiento de la irradiación no hace al caso; basta consignar el hecho.

Afirma Tiersot que las canciones más antiguas de Francia son las de Bretaña y las vascongadas. El canto bretón, añade, con fisonomía característica, *procede de otro origen y de otras tradiciones*, y como estas son muy tenaces, pueden considerarse sus melodías como muy antiguas.

Si los cantares vascos, según pronto demostraré con ejemplos, tienen gran semejanza con los bretones, es aplicable á ellos la fisonomía característica y el origen antiguo, que á estos últimos asigna el autor mencionado.

Monsieur de la Villemarqué opina como Tiersot que la mayor parte de los cantos bretones, son antiguos. Es evidente que allí como

aquí, se han introducido melodías exóticas, á las cuales no siempre se puede aplicar el calificativo de antiguas.

En cambio Quellien, después de haber proclamado que las canciones bretonas eran las mas antiguas del mundo, afirma más tarde estar convencido de su modernidad.

Sin tener yo la autoridad de esos señores, se me ocurre que acaso Quellien haya considerado las melodías bretonas, en su aspecto actual, y como al lado de algunas que han conservado relativamente bien la pureza de su linea primitiva y que están escritas en la gama de origen, existen muchas modernizadas, muy bien ha podido dicho señor incurrir en una falta de apreciación, al tomar esas melodías modernizadas como tipo característico bretón, sin investigar cual es, ó puede ser, el modelo generador del que proceden.

Cito todo esto por lo mismo que siendo la opinión más frecuente, la que concede á los cantos de Bretaña mayor antigüedad que á los restantes franceses, se explica mejor aún que hayan podido introducirse en los países limítrofes mencionados.

No me ha sido posible adquirir la colección bretona Barzaz-Breiz, ni la de Villemarqué. Mi bagaje no es por tanto, tan grande como yo lo hubiera ambicionado, pero en fin, habré leído *unas 52 canciones, de las cuales 30 tienen parecido indudable*, mayor ó menor, con las vascongadas típicas. *Es el 58° por 100* aproximadamente, cifra elevada, si se tiene en cuenta que, según he dicho ya, en el país bretón, como en el vasco, se han aclimatado melodías exóticas, que no presentan el caracter específico de las indígenas.

En las 300 canciones que, aproximadamente, contiene la colección Olivier, que, por de contado, abarca toda Francia, he encontrado caracter vascongado, en unas 17. No llega al 6 por 100.

Mas interesantes son las cifras de la obra de Tiersot, toda vez que las de Olivier no se refieren más que á canciones de oficios y gremios. Descartando fragmentos de óperas y melodías compuestas por artistas, quedan próximamente 180 canciones populares, *incluyendo las bretonas, normandas y flamencas* y excepción hecha de las vascongadas. Pues bien, solo 6 ú 8, presentan caracter análogo al de nuestras melodías. Tomando la cifra máxima 8, *no se llega al 5°/o*.

Estos cálculos, de cuya completa exactitud no respondo, por muchas razones que omito para no alargar demasiado el texto, vienen á dar fuerza indudable á la afirmación del parentesco estrecho que existe entre el folk-lore vasco y el bretón.

En la multitud de canciones españolas que he tenido ocasión de ver, solamente 11, y de ellas 4 catalanas de aspecto antiguo, presentan, á mi juicio, algun parecido con las nuestras.

El número de canciones alemanas, populares y nó populares, que he leído es muy considerable. Baste decir que en los dos tomos publicados bajo el patronato del actual emperador,<sup>1</sup> de melodías arregladas para orfeón, hay 610 números. Pues bien, 5 nada más recuerdan nuestros cantares típicos y en el conjunto de canciones que conozco (las apuntadas por Schneider inclusive) no llegan á 25 las comparables con las vascongadas.

El grupo bretón-vasco se afirma y concreta con estas cifras. La analogía de sentido musical entre ambos pueblos se hace también visible por dos circunstancias que apunta Bourgault-Ducoudray. Una de ellas es que los bretones *no recitan*, como sucede generalmente en Francia, donde la parte musical de la inmensa mayoría de los cantos populares no hace mas que apoyar discretamente la letra, objeto y fin principal de la canción, sino que *cantan*. Para el bretón, la música no es un elemento cuya finalidad consiste en realzar el acento y la espresión de la letra, sino por el contrario, un elemento principal. Lo mismo exactamente sucede entre nosotros; no se entonan canciones por el gusto exclusivo de recitar, sino por el deleite de cantar.

Los pueblos que aman verdaderamente la música y que además están dotados por la naturaleza con aptitudes especiales para emitir la voz, no solo cantan (al revés del alemán que declama) sino que tienen invencible tendencia á las notas agudas. Lo dice el autor mencionado hablando de los bretones y lo sabe cualquiera que conozca nuestras melodías populares. Por esa razón, un número bastante crecido de canciones de ambas comarcas, tienen sus segundas partes con notas mas agudas que las primeras. El caso es más frecuente todavía en Euskaria que en Bretaña.

---

<sup>1</sup> Volksliederbuch.

De ahí también, que en algunas melodías vascas, cuya filiación puede seguirse, llamen la atención determinadas notas agudas que alteran la línea pura melódica. Es el prurito de lucir facultades, el que ha colocado esas notas altas, donde no debieran estar.

Una observación interesante del mismo Bourgault-Ducoudray, que no hace verdaderamente al caso, pero que no quiero pasar en silencio, es que en la parte de Bretaña donde domina el *patois*, las melodías son mezcladas y, en cambio, donde se habla el *bretón*, son puras. La circunstancia misma de hablar la lengua nativa es prueba de que las influencias exteriores han tenido escasa ó menor importancia en esta última parte de la comarca.

Análoga observación se encuentra en Moullé, cuando dice que los cantos populares de Normandía en gamas antiguas son menos numerosos que en Bretaña, lo que depende del aislamiento en el cual estuvo durante largo tiempo esta comarca, mientras tanto que en aquella, más próxima á la capital y en mayor contacto con la misma, la música bimodal se extendió más fácilmente.

Bourgault-Ducoudray rebate la idea muy generalizada de que las melodías bretonas son siempre muy melancólicas, y dice que si bien muchas tienen ese carácter, otras en cambio son alegres.

Exáctamente lo mismo indiqué yo en mis modestas conferencias de 1906, acerca de la música popular vascongada.

Tiersot cita cifras, en apoyo de lo que sostiene Bourgault-Ducoudray. De 73 melodías del Barzaz-Breiz, sólo 39 están en modo menor. De las 30 de Bourgault, 22 están en ese modo. *Total, de 103 canciones, 61 afectan el modo menor; es el 59 por 100.*

Según el mismo Tiersot, de 45 canciones vascas de las colecciones Lamazou, Villehélio y Vinson, solo 17 están en menor. La lista es muy incompleta, porque ni siquiera incluye la excelente colección Salaberry, también vasco-francesa.

Teniendo en cuenta, además de las cuatro colecciones citadas, las de Iztueta, Bordes, Santesteban, Echeverría y Guimon, las melodías que constan en la notable conferencia dada por D. Resurrección de Azkue, en Bilbao, en 1901 y además varias sueltas, llego á un total general, cuidando de no repetir las duplicadas, de 295 cantos vascos, de los cuales sólo 91 están en modo menor. La proporción es demasiado

baja (no llega al 31 por 100) y depende de que Iztueta en 52 melodías, no tiene más que 6 en menor. Me es doloroso decirlo, pero bien examinada esa colección, sin apasionamiento alguno y con criterio sereno, resulta que la mitad, cuando menos, de las melodías recopiladas, no tienen carácter específico vasco, sino que pertenecen á la masa comun neutra. Pueden verse sus similares en todos lados. De ahí la predominancia aplastante é inverosímil del modo mayor en Iztueta.

Si prescindimos de su colección, nos quedaremos, en conjunto, con 244 melodías, de las cuales 185 están en menor, *ó sea cerca del 76 por 100*.

Por otra parte Tiersot ha encontrado en 1389 cantares de toda Francia, incluyendo los bretones, 546 en menor; es decir el *39 por 100*. Se deduce de las cifras apuntadas, la confirmación de lo que todos sabemos y es que bretones y vascos sienten determinada predilección por el modo menor, pero se deduce también, que en manera alguna puede afirmarse la absoluta superioridad de ese modo musical en las canciones de ambos pueblos.

Hay otra consideración que disminuye la importancia de los anteriores números y es la siguiente. Todas las canciones algo antiguas, que son las más interesantes, están construídas, como no puede menos de ser, sobre las gamas también antiguas, de tal manera, que las que encontremos escritas en nuestros dos modos mayor y menor, son, sin género de duda, modernas, ó están modernizadas y variadas, ya que, si no estoy trascordado, el sistema bimodal no se concreta y afianza hasta la primera mitad del siglo XVIII, por más que desde la *música ficta*, fines del siglo XIII (ó principios del XIV) el uso de accidentales va aproximando las escalas de la edad media á las escalas modernas. Pues bien, sabido es que las tonalidades mayor y menor no se destacan siempre con claridad en las melodías escritas con las gamas griegas y derivadas. De ahí, á su vez, que con tanta frecuencia los autores digan que tal melodía *dá la impresion del modo menor y tal otra la del mayor*. Por tanto, si se conservasen las canciones populares sin alteraciones posteriores á su nacimiento, la clasificación que nos ha dado las cifras apuntadas, no podría haberse llevado á cabo con facilidad, ni menos aún con precisión. Muchas canciones hubieran quedado sin poderse clasificar debidamente.

Resulta, de cualquier manera, que uno de los caracteres más de relieve del folk-lore bretón y del vasco es la evidente tendencia á cierta suavidad tranquila y con frecuencia melancólica.

Pudieran dividirse las canciones populares, dejando á un lado por el momento toda consideración de raza, ambiente é histórica, en dos grandes grupos ó secciones; las canciones montaÑesas y las del llano, pero, por la misma gran extensión de cada grupo, su comprensión sería muy limitada, ó, dicho en términos más usuales, las cualidades distintivas de uno y otro grupo serían tan pocas en número y además de carácter tan general, que la clasificación de nada serviría para explicar el parentesco de primer grado que existe entre los cantos vascos y los bretones. Era preciso buscar por otro lado.

La cuestion vasco-ibera, llamémosla así, está á la órden del día. Estiman unos que el pueblo euskaro es un resto del celtíbero, que circunscrito á esta región montaÑosa, ha sabido resistir relativamente bien á la metamorfización producida en el resto de la península Ibérica por las invasiones y enlaces de fenicios, romanos, godos, árabes, bereberes etc., ayudado para ello, por causas locales é históricas que no es del caso mencionar. Otros opinan en cambio, que la raza euskara no tiene afinidad alguna con la celtíbera, sino que forma unidad aparte, completa en sí misma é independiente de todos los demás grupos étnicos. Se examina el problema con ahínco, se escribe acerca de él y se discute por las personas competentes de ambos bandos.<sup>1</sup> Absolutamente sin competencia en la materia, no me creo en el derecho de militar ni en uno ni en otro campo de la controversia, pero me parece fuera de toda duda que cuando un problema como ese, interesa y hasta apasiona en tanto grado á tirios y troyanos, es porque existen razones de verdadero peso, en pró de la afinidad vasco-ibero-celta. De lo contrario, hace tiempo que sus defensores habrían sido pulverizados por sus contrincantes.

El ruido de la batalla me hizo pensar en que bien pudiera la afinidad étnica vasco-céltica, de ser cierta, explicar el parentesco musical de que vengo hablando, porque es á priori inadmisibile que

---

<sup>1</sup> Mi distinguido amigo D' Arturo Campión está, por ejemplo, á punto de terminar su enorme vocabulario de palabras vascas en relación con las iberas y celtas.

dos pueblos del mismo origen, que han vivido en relativo apartamiento de los demás, que habitan comarcas montañosas de clima igual ó sumamente parecido y cuyas lenguas tienen, cuando menos, bastantes puntos de contacto, se manifestasen discordantes en un solo aspecto de su cultura, cual es el musical, y menos aun sabiendo las extraordinarias aptitudes de los celtas para ese arte, aptitudes que posee el vasco, aunque quizás en menor grado.

¿Será la afinidad musical de que hablo, una determinación, un aspecto de la afinidad general étnica de ambos pueblos?

La idea, quizás arriesgada, quizás absurda, me pareció digna de estudio. Si la afirmación es insostenible, ella se vendrá abajo y yo nada habré perdido, toda vez que me guardo muy bien de presentarme con una competencia que no tengo; y si, en cambio es defendible, otros se encargarán de demostrarla y afianzarla, modificándola, en lo que deba ser modificada. Así camina la ciencia, así caminan los conocimientos humanos, hipótesis tras hipótesis, conservando algunas, desechando otras y variando las subsistentes cuando nuevos hechos comprobados no se explican por las leyes establecidas. Se me dirá que no he dispuesto de un caudal suficiente de hechos y de observaciones para lanzarme, ni aun con toda reserva, á establecer principios. En hora buena. Acumúlense más observaciones, todas las que se quiera y si al fin resulta que el parentesco musical vasco-celta es un mito, entiérresele para siempre y punto concluido.

Estas consideraciones debía haberlas colocado un poco más adelante, pero no importa gran cosa que me haya precipitado á escribirlas desde luego.

Si en la semejanza de las canciones bretonas y vascas media el abolengo celta, yo debería encontrar la misma semejanza en aquellas regiones que han conservado su individualidad céltica en cierto grado de pureza; en el País de Gales, por ejemplo. Pedí libros de melodías populares de aquella comarca, y al poco me hice con casi todos los tomos de la notable colección de *Boosey*, de Londres, entre los cuales hay uno exclusivamente dedicado á Gales.

Mi satisfacción fué grande, y me parece puedo añadir legítima, cuando ví que de 70 cantares que el tomo citado contiene, había 17 cuya semejanza con las vascongadas era innegable, á mi juicio. No



era demasiado en absoluto (*un 25 por 100*), pero era mucho, teniendo presente la distancia entre los dos países y las diferentes influencias históricas á que los dos pueblos han estado sometidos.

Eduardo I de Inglaterra (1272-1307) conquistó el País de Gales. Sus condes y barones le prestaron obediencia y desde entonces impera allí el régimen inglés, por mas que tenga algunas leyes especiales. Nunca disfrutó de autonomía administrativa ni política desde que se incorporó á Inglaterra.

La obra de metamorfización ha debido ser por tanto allí, mucho más intensa que en las provincias Vascongadas, que hasta hace muy poco conservaron su completa autonomía. Respecto á Bretaña y á la Vasconia francesa, conviene no olvidar, que el régimen verdaderamente unitario no se estableció en la nación vecina hasta la Revolución: El centralismo tiende por medio de sus múltiples ruedas administrativas á ir borrando todas las cualidades específicas regionales y algo de eso ha debido ocurrir en Gales, por cuanto entre sus canciones existen muchas de origen claramente inglés.

Es de advertir que yo comparo por un lado *todas* las canciones de Gales y por otro *sólo aquellas euskaras que no tienen carácter evidentemente exótico*. De otro modo, la proporción que he obtenido, subiría quizás al doble.

Las cifras estadísticas poco ó nada dicen, si no se aprecian debidamente las circunstancias que las motivan. Cuando dos pueblos afines sufren influencias extrañas que modifican su manera de ser, hay que considerar esas acciones exteriores cualitativa y cuantitativamente. Así, en el caso de que la influencia modificadora actúe con igual intensidad en una que en otra raza, *la proporción* en el parecido permanecerá igual, siempre que dicha influencia sea cualitativamente la misma; pero, si sucede lo contrario, la divergencia se irá acentuando, lo que equivale á decir que la proporción representativa del parentesco irá disminuyendo. Este es el caso del País de Gales, comparándolo (hablo siempre de la música) con el euskaro. La influencia modificadora es allí la anglo-sajona y aquí la latina. El parecido debe ir disminuyendo, aun en igualdad intensiva de la acción metamorfizante.

Así se explica, según toda probabilidad, que mientras el 58% de las melodías bretonas guardan semejanza con las vascas, sólo 25%

del País de Gales, se presenten como parientes próximos de los cantares de nuestro pueblo. Á algunos, repito, parecerá pequeña esta última proporción; á mí, en vista de las consideraciones y razones apuntadas, me parece grande.

En apoyo de mi criterio, diré que de 274 melodías de todo género, populares y artísticas, inglesas, de los tres tomos de Boosey que se refieren á Inglaterra, solamente 5 presentan analogías con las vascongadas. Admitiendo que de las 274 canciones, no sean verdaderamente populares más que 100 (no he hecho el recuento) la proporción *es de 5 por 100* y el asunto ofrece los caracteres de casual coincidencia.

Tenemos resumiendo cifras.

Proporción de canciones bretonas, semejantes	58	por	100
Id. de francesas (bretonas inclusive)	5	”	”
Id. alemanas	4	”	”
Id. españolas	0	”	”
Id. del País de Gales	25	”	”
Id. inglesas	5	”	”

Los resultados me parecen convincentes.

El distinguido bilbaino D. Julio de Lazúrtegui, dió el 11 de Marzo de 1903 una conferencia en honor de la Sociedad Coral, tratando de la música del País de Gales. Á su perspicacia musical no se escapó la analogía de las canciones de aquella comarca con las nuestras; pero, ó bien estimó que las diferencias primaban las semejanzas, ó bien sus sentimientos de buen vascongado fueron causa inconsciente que le desvió de hacer una comparación algo á fondo del asunto.

Decía así: „Compárense, por ejemplo, relacionadas con dos regiones tan parecidas entre sí por la configuración de su suelo, algunas de las más sentidas y originales producciones de las provincias vascongadas, *Aritzari*, *Alostorrea*, *Iru damacho* con las canciones más expresivas del País de Gales *David de la Peña blanca*, *Mi corazón*, *El lamento* y *El Ruiseñor*, y se verá cuan grande es la diferencia en la forma y el colorido, aunque tengan aquellas por fondo común un sentimiento de melancolía“

Pretender buscar una relación de casi igualdad es completamente inútil, porque cada tipo original melódico toma variantes específicas distintas en cada una de las comarcas que lo aceptan, y aun dentro de cada región varía, ó puede variar, considerablemente con el tiempo, costumbres y elementos extraños de penetración.

Apunta Tiersot *que la misma canción*, oída en varias provincias se presenta la mayor parte de las veces, con formas de tal modo variadas, que á menudo *no se la puede reconocer*. Un mismo canto toma, debido tan sólo á las diferencias de interpretación, aspectos absolutamente nuevos, pasando de lento á vivo, de triste á alegre etc.

Todo esto es bien conocido, y si cito á Tiersot es á título de autoridad incontestable.

Llevar el análisis comparativo demasiado lejos en este asunto, equivale á olvidar las líneas generales ó puntos esenciales de las melodías. Aplicado al pueblo vasco conduciría á sostener que la música popular vasco-francesa es diferente de la vasco-española en sus rasgos principales, del mismo modo que en el idioma conduciría á afirmar que el vascuence de Bermeo no tiene más que algunas semejanzas con el de la Soule. He de volver sobre el particular.

Es indudable que comparados *Aritzari*, *Alostorra* é *Iru damacho*, con las melodías del País de Gales citadas por el Sr. Lazúrtegui, no presentan semejanzas con estas, *pero tampoco emparentan aquellos entre sí*, lo cual no obsta para que el distinguido conferenciante los tenga á los tres por legítimos vascos. El asunto requiere exámen más detenido y sistemático.

Si el *Aritzari* citado es el conocido zortzico de Zabalza, como supongo, no puedo menos de decir que el ejemplo no está nada bien elegido. Pertenece el zortzico en cuestión al género que inició el inspirado cantor Iparraguirre, género cuyas bellezas intrínsecas musicales son evidentes, pero que en lo referente á la canción popular vascongada, representa una hermosa pero lamentable decadencia.

Me ocuparé de *Iru-damacho* más adelante y su originalidad vasca ha de quedar, por lo menos, muy en duda.

No conozco *Mi corazón*, de Gales. También hablaré más tarde de *David de la Peña blanca* (David of the White Rock) = El *Ruiseñor* (The Nightingale) tiene todo el sabor de melodía vasco-francesa y en

cuanto al *Lamento* (The Lament) pueden verse en las colecciones del otro lado del Bidasoa, tipos de canciones que guardan con él estrecha relación, si en vez de lento, se lleva en allegretto. Ya hemos visto que Tiersot habla de estos cambios de tiempo y dice que son frecuentes.

Entre los tomos de Boosey hay uno con melodías de la isla de Man, que pedí por mera curiosidad, encontrándome sorprendido al comprobar que de 51 melodías que contiene, 17 tienen semejanza indudable con las euskaras. *Es el 33 por 100.*

Desde las primeras canciones leídas, noté que tenían cierto aspecto de mayor antigüedad que las del País de Gales. Esa impresión se confirmó con el exámen del tomo entero. Me hacen el efecto aquellos cantares de que son los antecesores, los progenitores de los bretones y de Gales. Quizás en el apartamiento de una isla pequeña se encuentre la causa de lo que indico; quizás también el coleccionista fué á oír las melodías de labios de personas que conservaban más pura la tradición y acaso las transcribió con mayor fidelidad, guardándose bien de retocarlas y alterarlas. No lo sé.<sup>1</sup>

Ese efecto que me han producido ¿está motivado? No puedo tener la pretensión de que mis observaciones sean exactas, pero me parece que si.

En el prólogo del libro se dice que Man ha tenido constitución política especial, viejos estatutos y costumbres, y que la antigüedad de sus melodías se demuestra por el empléu de las gamas griegas. Se notan en aquellas canciones rasgos de las irlandesas, escocesas é inglesas; son dulces y melancólicas como el carácter del pueblo que es moderado en sus aficiones, ni optimista, ni pesimista, equilibrado, religioso y algo supersticioso.

El autor se lamenta de que, con la influencia inglesa, van desapareciendo de la isla, rápidamente las preciosas canciones nativas.

Acaso los aborígenes eran Iberos(?). Más tarde, invadieron la isla los celtas con sus dos grandes tribus de Galos ó Goidels y de Bretones ó Welsh.

<sup>1</sup> El mismo exacto efecto que las canciones de Man me producen muchas de las que el joven capuchino José Antonio de San Sebastián (Zulaica) ha recogido en el valle del Baztan y transcrito con escrupulosidad digna de elogio. Oyéndolas, recuerdo en el acto otras actuales, pero nó una sola para cada canción baztanesa, sino dos ó mas. Parecen aquellas melodías á modo de troncos ancestrales, cuyas ramas son las canciones hoy en uso.

Sufrió Man desde el siglo X tres invasiones y en el XIV la conquistó Inglaterra. El lenguaje popular es derivado del celta galo.

El grado de afinidad de sus melodías con las euskaras, no es tan grande como el de las bretonas y de Gales. Si estas son primas hermanas con las nuestras, las de Man y las vascas resultan primas segundas.

Contiene el libro canciones de varias épocas. El autor llama melodías antiguas á todas las anteriores al siglo XVI; medias á las que proceden de los siglos XVI, XVII y XVIII, y modernas á las del XIX.

Si el grupo vasco-celta existe verdaderamente, debemos también encontrar melodías afines á las nuestras en Irlanda y en Escocia. Los cuatro tomos (1 de Boosey y tres de otros autores) de melodías irlandesas me han causado completa decepción.

No encuentro en ellos más que cuatro canciones que recuerdan el carácter vasco; dos, en tan escaso grado, que hace dudoso el punto con tendencias á negativo y otras dos en que la afinidad tampoco resulta manifiesta. Prácticamente nada, pero por eso mismo este fracaso parcial, sirve para demostrarme que mi criterio es desapasionado, porque de no ser así, hubiera seguido examinando las melodías á que me refiero ofuscado con el prejuicio vasco-celta, y hubiera encontrado semejanzas donde no las hay.

Así como las canciones de Man van rápidamente desapareciendo para ceder el puesto á las inglesas, así mismo han podido desaparecer las irlandesas un siglo ó dos antes. Á ello ha contribuido, sin género de duda, el estado político de Irlanda, en constante agitación y en turbulencias incesantes. El país estuvo siempre desgarrado por las luchas intestinas de los diversos primitivos jefes ó reyes que lo dominaban. En el siglo IX sufre la isla invasiones de noruegos y daneses. Derrotan los irlandeses á los escandinavos en el siglo XI, para volver á caer en sus guerras internas anteriores.

Los anglo-sajones se apoderan, aunque nó completamente, del territorio, en el siglo XII, hasta que Enrique VIII (siglo XVI) acaba por dominar á Irlanda borrando de ella todo resto de independencia y de autonomía. Desde entonces la tiranía inglesa ha seguido ejer-

ciendo su acción demoleadora de las manifestaciones especiales de la raza. En país llano, la asimilación es fácil.

Los irlandeses conservan su altivo espíritu de independencia, pero según todas las probabilidades han perdido sus cantares antiguos, hace ya mucho tiempo. Se encuentran hoy, repito, en la situación en que Man se encontrará de aquí á un siglo y en el estado en que vendrán á caer, todas las regiones y naciones sometidas al poder centralista, y que admiten, sin hacer distinciones de ningun género, los usos, modas y gustos impuestos por los grandes Estados.<sup>1</sup>

Tampoco es abundante, por cierto, la cosecha recogida en Escocia. En los dos tomos de Boosey no encuentro más que 8 melodías que me sea lícito comparar con las vascongadas, pero siquiera veo algo que es común á los dos pueblos. Los aires escoceses tienen, en su gran mayoría, aspecto instrumental; trascienden á melodías de *pibroch*, instrumento pastoril igual que el *biniou* bretón y que la *gaita gallega*. La tendencia á los adornos, á la agilidad, á las muchas notas y al ritmo un tanto descompuesto y trastornado intencionalmente, son caracteres que recuerdan los modismos del tamboril con sus aires y ritmos tan extraños en ocasiones. Por de contado que el parecido existe, en tésis general, en todas las melodías de instrumentos populares, debido á que los músicos no pudiendo resistir al deseo de lucir sus facultades, dificultan de intento los aires que tocan.

Dice el prologuista que el origen mas antiguo de Escocia se remonta á la época en que *Fingal pelea y Ossian canta* (Higlands). El *pibroch* es galo y no se generalizó hasta el siglo VI. Antes imperaba el arpa drúidica.

La música de los Lowlands desciende de la céltica, pero está más ó menos influenciada por Daneses, Escandinavos y Sajones, razas que invadieron el país en diversas épocas.

Dice también que el estilo de las melodías para *pibroch*, sobrevivió en muchas canciones. Así lo he visto claramente.

Añade que la primera mención de cantos escoceses data del tiempo de Alejandro III (1286), rey de Escocia.

---

<sup>1</sup> El P. Zulaica apenas ha recogido canciones en la Barranca de Navarra. Las ramas alejadas del tronco se van secando.

Eduardo I de Inglaterra conquistó el país, pero éste recobró su independencia durante el reinado de Enrique II, su hijo.

Jacobo I, hijo de Maria-Estuardo reúne en sí las coronas de Inglaterra y de Escocia.

Los delicados cantos irlandeses y escoceses llevan grabado el sello inglés, pero afectan, como siempre acontece, caracteres locales que les dan cierta fisonomía especial dentro del tipo que Inglaterra ha ido imponiendo con su influencia poderosa. Son países conquistados que perdieron su individualidad musical.

---

¿Qué decir de Galicia? Allí también debí haber encontrado cantares semejantes á los nuestros y no ha sido así. He dicho ya que no he tenido á la vista más que las canciones publicadas por Marcial del Adalid y he añadido también que en una mitad de ellas veía yo la filiación castellana. ¿Y la otra mitad? No le he encontrado parentesco con otras regiones, pero tampoco he estudiado despacio el asunto. Para hacerlo se necesitan materiales y competencia especial. El campo de estas investigaciones se presenta inmensamente grande en cuanto se plantean problemas como el que apunto en estos renglones.

Si, como á mi me parece, son de interés estos asuntos, no solo para la música, sino para la antropología, no faltarán quienes los aborden y resuelvan á satisfacción. Deseo vivamente que así suceda.

---

Me parecía á mi, y conmigo á varios amigos, que de todas las canciones extranjeras, las que mayor semejanza guardaban con las euskaras, eran las noruegas, y así lo dije en mis conferencias de 1906. El caso es que yo no conocía aquellas melodías más que indirectamente por las obras de Grieg. Sucedió algo que de puro corriente, es trivial. Entre un cierto número de temas noruegos, nuestra atención se fijaba especialmente en los que, teniendo en efecto el mismo carácter que los vascongados, nos los asimilábamos mejor que los restantes, por lo mismo que resultaban acordes con nuestro modo de sentir y con nuestro hábito de oír diariamente canciones del país. De las otras melodías, no hacía yo gran aprecio.

Estos últimos tiempos, escuchando las referidas obras de Grieg con mayor espíritu de observación, me pareció que el número de aires que no guardan relación con los vascongados, era, con diferencia, mucho mayor que el de semejantes. Así resulta de la colección Boosey. De 27 cantares noruegos y suecos, solo 5 ostentan semejanza con los euskaros; no llega la proporción *al 19 por 100*. Verdad es que el parecido es de primer orden en esas 5 melodías, ó por lo menos en 3 de ellas. *Las restantes hasta 27, pertenecen como las inglesas y sus derivados, y como las holandesas también, al grupo germánico.*

¿Bastan 27 canciones para poder afirmar algo en definitiva? Es otro punto á estudiar y detallar.

Por último, de los aires rusos que conozco, ninguno guarda semejanza con los nuestros. ¿*Habrá otra gran familia eslava en la música popular?* Tendríamos así la latina, la *vasco-celta* (restos de un pueblo en un tiempo muy extendido) la germánica y la eslava. Me asusto de mi atrevimiento al generalizar como lo hago, sin base sólida, y me acuso de ello humildemente.

Á riesgo de ser molesto y pesado, voy á estampar de nuevo las cifras que de mi estudio he obtenido, completándolas y colocándolas de mayor ó menor en las proporciones de semejanza de cada país con el nuestro. Las cifras verdaderamente insignificantes, las remplazo por ceros.

	Semejanza
Canciones de Bretaña . . . . .	58 por 100
Id. de la isla de Man . . . . .	33 " "
Id. del País de Gales . . . . .	25 " "
Id. noruegas y suecas . . . . .	19 " "
Id. francesas (bretonas inclusive) .	5 " "
Id. inglesas . . . . .	5 " "
Id. alemanas . . . . .	4 " "
Id. escocesas . . . . .	3 " "
Id. irlandesas . . . . .	0 " "



Ruego nuevamente que no se tomen estas cifras como expresión de una exactitud matemática, sino como un índice ó coeficiente que dá, cuantitativamente, idea aproximada del grado de parentesco de las melodías comparadas, con nuestras canciones típicas.

Sería del mayor interés el estudio paralelo de la evolución motivada por las fuerzas externas, que tantas veces he mencionado, en la literatura de las canciones populares. Me parece á priori (los ignorantes no tenemos más recurso que los apriorismos) que la palabra, por lo mismo que precisa conceptos fijos, definidos y concretos, ha de oponer mayor resistencia á las influencias exóticas, que la música capaz de expresar únicamente, aunque de modo admirable, sentimientos de carácter general y por tanto inconcretos. La forma de expresión de los sentimientos puede variar con gran facilidad, sin que dejen de ser los mismos, cualitativa y cuantitativamente. La palabra es, como las valvas del molusco, que aprisionadas en el magma que más tarde, secándose y comprimiéndose se convierte en roca, resisten á toda acción destructora, mientras la música desaparece con la misma rapidez que las partes blandas de dicho molusco.

He hablado de estudio *paralelo*. En efecto, el exámen de la letra en las canciones verdaderamente populares, no aportaría, actualmente, dato alguno que sirviese de comprobación ni á las ideas que expongo, ni á otras cualesquiera, porque, como hice observar en mis conferencias y como apuntan todos los comentaristas, la misma melodía se canta con letras muy diferentes. Si en un principio se componía primero la letra y despues la melodía adecuada á aquella, poco á poco la confusión más grande ha ido enseñoreándose del campo musical popular.

Tanto es así que, en Francia, aplican á las melodías la palabra *timbres* y se dice que tal letra puede cantarse con el timbre *a*, ó con el timbre *b*. Los timbres son á modo de trages musicales que sirven para vestir la letra, compuesta libremente y sin el menor temor, sabiendo que en la ropería encontrará algun vestido que le venga bien.

Bellísimas canciones vascongadas como *Upelátegui* y „*Potagiarena*“ constan hoy en las colecciones con letras verdaderamente

indecorosas, sin átomo alguno de poesía, y más bien groseras que otra cosa.

La letra de Upelátegui se reduce á cantar las excelencias del vino tinto y blanco. En Potagiarena, se habla del hartazgo de un individuo que fué á Oyarzun á presenciar un partido de pelota. Esas letras, que son muy modernas, constituyen verdaderas profanaciones de los hermosos *timbres* con que se adornan.

Por eso también, la clasificación de las melodías populares, en amorosas, cuneras, épicas, religiosas etc. no tiene razon alguna de ser y se acepta, á falta de otra mejor.

Un distinguido artista de San Juan de Luz, M. Colin, autor de la opera *Maitena* me hacía notar cierto día que determinado canto popular no era más que la variante de una melodía religiosa de comunión. Deducía Colin que la melodía profana no podía, por tanto, considerarse como original del pueblo. Después he pensado que muy bien esa melodía pudo haber pasado del pueblo á la iglesia como tantas otras y cantarse en el templo con letra religiosa muy diferente de la primitiva.

Los ejemplos de casos iguales, no escasean, por cierto.

En vista de estas breves consideraciones, no me ocuparé de la letra, más que acaso accidentalmente, en lo que sigue. Dejo á las personas competentes el estudio de la palabra.

## II.

Creía yo hasta que me puse á leer canciones populares de diversos países, que la insistencia en ciertos modismos ó diseños de muchas melodías vascongadas, constituía un carácter específico de las mismas, en relación acaso con la reconocida tenacidad é inercia moral de la raza.

Después he visto que la repetición del giro melódico es común á los cantares populares en general. Así lo hace notar Moullé y así lo habrán observado seguramente cuantos se dediquen á estudiar la musa del pueblo en los folk-lore musicales.

Las repeticiones en cuestión son supervivencias, reflejo de canciones verdaderamente primitivas que el principio conservador de las

leyes evolutivas humanas, que es el de la herencia, ha perpetuado hasta nuestros días.

Nuestra gama diatónica con sus dos semi-tonos no se ha formado de primera intención, como tampoco la oriental, tal como la describe Bourgault-Ducoudray, sino que es resultado de un largo proceso musical.

A la escala diatónica actual, precedió, sin género de duda, otra sin semi-tonos, análoga á la de chinos y japoneses y análoga también á la que Riemann supone se usaba en Grecia en los tiempos legendarios de Olympos. Probablemente era la misma escala, la empleada por los celtas.

En oposición y paralelamente á ella, debió existir otra gama oriental semita con la tendencia inversa, ó sea á los intervalos pequeños, puesto que algunos autores y entre ellos Kiesewetter,<sup>1</sup> admiten en las escalas árabes los tercios de tono.

En el fascículo correspondiente á Septiembre-October de este año (1912) de la Revista Internacional de Música (*Revue SIM*) su distinguido director Mr. J. Ecorcheville habla del asunto al dar cuenta de la obra recientísima de Maurice Emmanuel titulada *Histoire de la langue musicale*, y dice que el hombre debió empezar por articular determinados sonidos, apercibiéndose más tarde de que los intervalos de esos sonidos eran cuartas y quintas. Las otras notas de la escala vinieron después como relleno, ó como resultado de entonar esas cuartas y quintas en tono más alto ó más bajo.

Para mí, pensando en lo probable y natural, hay que distinguir entre la música que precisa la entonación fonética del *grito* y la que concreta la entonación de la *palabra hablada*. El grito musical pudo dar como resultado cuartas, quintas y aun, como excepción, octavas. La palabra conduce al intervalo pequeño de segundas, de semi-tonos y aun de tercios de tono, por de contado muy borrosos-é indeterminados.

De ahí las dos tendencias al diatonismo y al cromatismo ó enharmonismo mejor dicho.

---

<sup>1</sup> Die Musik der Araber.

Dice H. Rietsch, observador sagáz y obstinado, en su libro *Die deutsche Liedweise* (1904) que los pueblos inferiores tienen únicamente tres notas. Don Cecilio Roda, en su conferencia anteriormente mencionada, apunta lo siguiente: „He oído muchas veces en Marruecos esos romances cantados por judíos, y Kásidas enteras cantadas por algún moro acompañándose con el guembrí, y sí se asemejan á los romances que Salinas inserta, en el *ambitus que generalmente no sale de una tercia, de una cuarta, ó de una quinta*“ etc.

No he estado en Marruecos pero he oído á los derviches de Scutari, salmodiar horas y horas sobre un motivo de tres notas, incesantemente repetido. Al final de sus ceremonias cantaban una melodía de corte moderno, que era también, la repetición descendente de tono en tono de la escala, de otro motivo compuesto por tres únicas notas. He aquí el característico de la salmodia.

## No. 1



Durante la última exposición universal de Paris, vi bailar á unos tonkineses, con el sonsonete repetido siguiente:

## No. 2



Todo indica que Rietsch está en lo cierto.

Á medida que un pueblo avanza en su cultura musical, el *ambitus* de sus melodías se ensancha, pero conservando aun la insistencia del motivo ó giro.

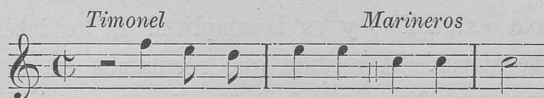
Así, el docto catedrático de la Universidad de Barcelona, Dr. Telesforo Aranzadi, en su artículo *A propósito de algunos 5/8 laponeses y castellanos*, publicado por la *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, cita la siguiente tonadilla ó sonsonete lapon.

## No. 3



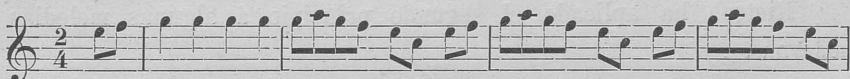
Los números 4 y 5 que siguen, son dos melodías árabes, copiadas de la obra citada de Kiesewetter. La primera la he oído yo mismo, yendo en barca desde la isla Philea al dique de Assouan, con la única variante de que las cinco notas primeras, que canta el timonel, las adornaba con floreos diversos; en cambio los marineros contestaban entonando acompañada y solemnemente las tres últimas.

## No. 4



La melodía No. 5 tiene carácter más bien instrumental que de canción. La insistencia en el motivo, desde que se presenta, es muy acentuada.

## No. 5



La música popular ha ido progresando constantemente, dentro de ciertos límites, *pero muchas de sus canciones conservan todavía como recuerdo de sus antepasadas, la insistencia tantas veces mencionada, que no es específica del país vasco, sino de carácter genérico.*

Nada de extraño tiene que los pueblos al precisar en sonidos concretos el tono de la palabra, se hayan circunscrito en un principio, á la extensión musical del hablado. Hace notar Rietsch que esa extensión no pasa del tetracorde diatónico; en momentos pasionales llega á la quinta ó á la sexta y únicamente cuando la situación es verdaderamente trágica, hay actores cuya amplitud de voz, al declamar, alcanza la octava, aunque excepcionalmente.

De esa extensión fonética natural del hablado se deriva que las canciones primitivas se mueven siempre dentro del ámbito de tercia, ó de cuarta á lo sumo. Á medida que el pueblo avanza en su cultura musical, la extensión se va aproximando á la octava, que es el límite superior de las melodías populares. La voz humana, *no educada*, canta siempre dentro de la octava.

No sé si lo que acabo de apuntar constituye ó no una digresión inútil. Acaso sirva para fijar el criterio con que deben examinarse las melodías del pueblo.

Los cantares muy antiguos, ó de pueblos que se encuentran aun hoy en grande atraso, están encerrados dentro de una cuarta, por ejemplo, según acabo de decir, pero hay otra circunstancia que sirve también para clasificar cronológicamente las melodías, considerando épocas de cierta extensión, y es la amplitud de los intervalos entre dos notas consecutivas. Á medida que reculamos en el tiempo, nos encontramos con que el número de intervalos de segunda, es mayor; y vice-versa, á medida que avanzamos con el progreso musical, los intervalos, hablando siempre en tésis general, van siendo mayores. Son dos principios de criterio para determinar siquiera *grosso modo*, y aparte de otras consideraciones, la época aproximada de una melodía.

Rietsch ha aplicado el segundo principio á algunas melodías modernas.

En 8 canciones alemanas, elegidas entre las mejores, anteriores al siglo XVII, encuentra:

395	intervalos de segunda
70	„ de tercera
23	„ de cuarta
8	„ de quinta.

En cambio, en 4 melodías del siglo XVIII, ha anotado:

64	intervalos de segunda
46	„ de tercera
20	„ de quinta
1	„ de séptima.

Análogas diferencias encontraríamos, si dispusiéramos al efecto, de un cierto número de melodías de épocas anteriores al siglo XVI, bien clasificadas en cuanto se refiere á la época de su origen.

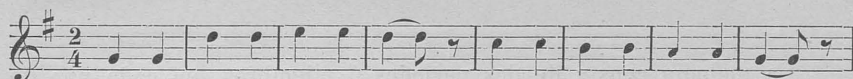
Cuanto acabo de decir me lleva de la mano á examinar una canción que consideraba yo como característica del país vasco, hasta

que mi distinguido amigo D. Resurrección de Azkue me advirtió que era francesa y me la envió con letra de la nación vecina. Es la conocidísima canción *Uso zuria*.

Se encuentra en una ópera de Adam la misma melodía y la tiene Mozart con variaciones en alguna de sus obras, que en este momento no recuerdo cuál es.

He aquí la versión francesa, exáctamente igual á la vascongada que no transcribo por conceptuarlo inútil:

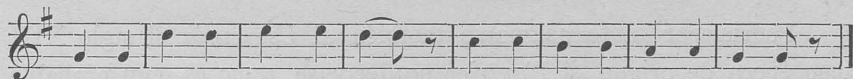
## No. 6



ah vous di - rai - je ma - man ce qui cau - se mon-tour-ment?



De-puis que j'ai vu Syl-van-dre me re-gar-der d'un air ten-dre



mon cœur dit à chaque ins - tant peút-on vi - vre sans a - mant.

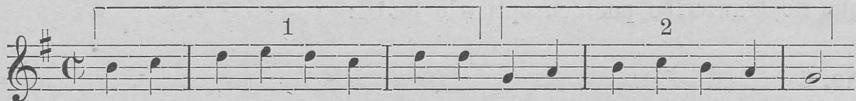
Si en vez de las dos notas *sol* del primer compás, ponemos *sí, do*, lo cual constituye una variante que en nada desfigura la línea melódica y que, por tanto, no tiene la menor importancia, nos encontraremos con que toda la primera parte de la canción, que ocupa 8 compases, no contiene más que intervalos de segunda. Viene después la 2ª parte con 4 compases que se repiten y vemos también que no hay en ella más intervalos que de segunda. Lo mismo sucede con la 3ª parte ó reexposición del tema. Nótese además que la voz sube y baja constantemente siguiendo los grados de la escala.

Si por un momento prescindimos de la acabada organización de la melodía con sus tres partes y nos fijamos exclusivamente en la circunstancia expresada de los intervalos de segunda en perfecta

escalá ascendente ó descendente, deduciremos que el tal *timbre* es muy antiguo.

La canción No. 40 del Teobaldo I, rey de Navarra. *L'autrier dans la matinée*, citada por todos los autores que de estos asuntos se ocupan, dice así en su primera parte, que es la principal, porque en ella está expresado el tema melódico:

No. 7



La melodía consta de dos periodos ó miembros, en cada uno de los cuales tampoco hay más intervalos que de segunda. Teobaldo la escribió en el siglo XIII.

No puede haber duda de la identidad de carácter entre ella y el *Uso zuria*; en ambas se nota una gran ingenuidad, pero al mismo tiempo cierta gracia muy delicada dentro de la extrema sencillez. Hay arte en las dos canciones.

Podría por tanto asignarse también al *Uso zuria* el siglo XIII como época de origen, si *L'autrier* no derivase, como es muy probable de otro tipo preexistente, ya que su dibujo melódico, según advierte Tiersot, se parece á otros muchos anteriores y posteriores. De todos modos, la candorosa y dulce canción que yo consideraba como vascongada, no es seguramente de ayer, como suele decirse.

Si sentado lo que precede, nos fijamos en su estructura actual, nos convenceremos de que su organización es perfecta. Empieza, según hemos visto, por el tema que es la esencia de la canción y á cuya exposición, algunos autores como Schneider llaman *gesang*, canto; siguen dos partes, denominadas en conjunto por dichos autores, *abgesang*, que se puede traducir por *fuera de canto ó de texto, hors d'œuvre, apéndice*. De estas dos últimas partes, ó sea del *abgesang*, la primera es una *diversión* del tema, mientras la segunda vuelve á exponerlo.

Son, en fin de cuentas, las mismas tres partes que más adelante y andando el tiempo, constituirán la organización de las sonatas, tríos,



cuartetos y sinfonías; exposición, *durchführung* de los alemanes y *reprise* ó reexposición.

Ahora bien, esa estructura es indicio seguro de adelanto en la cultura musical. Las melodías que en un principio fueron sonsonetes sobre un motivo obstinadamente repetido, pasan más tarde á constituir una frase melódica, compuesta de lo que podemos llamar *palabras musicales*. La canción tiene entonces una sola parte, que es la esencial, el *gesang*. Así debió ser en un principio el *Uso zuria*.

En mis conferencias de 1906 hice notar que muchas de las segundas partes de las canciones populares vascongadas, eran muy inferiores á las primeras, dando la impresión de que se trata de añadidos y postizos colocados con posterioridad al nacimiento de la melodía primitiva. Tal sucede con la segunda parte de la canción de Teobaldo, que no transcribo en totalidad por lo mismo que puede verse en cualquiera de las obras mencionadas. Es una razón más para suponer que el rey de Navarra adoptó, variándola quizás algo con objeto de aplicarla á la letra debidamente, otra melodía anterior, añadiéndole, de su cosecha propia, la segunda parte, el *abgesang*, que, á mi juicio, es muy mediano. Probablemente era mas poeta que músico.

Desde el momento en que los artistas populares no encontraron sin duda aceptable el cantar todos los versos de una estrofa con la misma breve melodía, por parecerles monotonó y anti-artístico, vino el *apéndice*, que, ó mucho me equivoco, ó en algunas ocasiones es obra de autor distinto del que escribió la melodía matriz.

Estas consideraciones hubieran estado quizás en su verdadero sitio, más adelante, pero la pluma se ha corrido estampándolas aquí, antes de tiempo.

La distinción entre la melodía propiamente dicha y sus segundas partes, nos será de utilidad, como base de criterio, al comparar canciones vascas con canciones de otros países y razas, por cuanto señala lo que constituye el cuerpo verdadero melódico, diferenciándolo de los desarrollos, *developpements* ó *abgesang*.

Las canciones verdaderamente populares no siempre guardan disciplina, ni en la letra, ni en la música. El pueblo no se preocupa

de medir con exactitud, teniéndole bastante sin cuidado la famosa *carrure* y otros principios por el estilo. De ahí en parte, la necesidad de los frecuentes cambios de compás, al transcribir y fijar en el pentagrama muchas de sus melodías.

El *Uso zuria*, de origen antiguo con seguridad y de probable génesis popular, ha sido completado con su 2ª parte y arreglado á la citada *carrure*. Cada una de sus partes está compuesta de 8 compases de dos tiempos, equivalentes á los cuatro compases de la medida á cuatro tiempos. Una mano de artista, ó un bardo popular de gran sentido estético ha hecho de la probable melodía primitiva, la deliciosa y acabada canción que ha llegado hasta nosotros.

Entendía yo también que los aires de tamboril con sus modismos, su ritmo con frecuencia cambiado, sus retruécanos y floreos diversos y sus cadencias que terminan muchas veces en notas agudas, como testimonio del dominio que el instrumentista posee del silbo y signo de arrogante decisión, constituían algo muy específico de nuestra música tradicional.

No hay nada de eso por desgracia. Podrán los tamborileros exagerar más que los músicos juglares de otros países, sus primores y habilidades bordando la melodía con esa libertad peculiar á la música del pueblo, que, según hace un momento he dicho, no entiende de disciplina; podrán estar acentuados en Euskaria más que en ningún otro lado acaso, los gracejos, picados y destiempos; podrá el ritmo parecer, á ratos, descompuesto; todo lo que se quiera, pero es indudable que, en su carácter general, despojados los aires en cuestión, de todo elemento de adorno y de capricho, encuentran sus similares en comarcas diferentes, fuera de nuestro territorio.

La melodía (No. 7 B) que sigue, es un *Branle à six*, nó de Bretaña, ni de Normandía, ni del País de Gales, sino de la Bresse, comarca alejada de esos focos de intensa cultura popular en la música.

El *Branle à six* no se puede comparar en detalle con ninguna de las melodías de baile que contiene la colección Iztueta; lo reconozco desde luego, pero la semejanza general con varias de ellas,

es, á mi juicio, innegable y demuestra que los modismos y giros citados no son exclusivos de nuestros instrumentistas. La línea melódica es más seguida, está menos entrecortada de pausas pequeñas y menos poblada de puntillos; es cierto, pero sería curioso saber de qué manera se lleva ese aire en la práctica.

## No. 7 B

*Allegretto.*

A continuación un baile catalán, *Ball del ciri*. Llévase un poco más despacio que moderato, tóquese con cierta tranquilidad digna y ceremoniosa y dígase después si no presenta el mismo aspecto, en términos generales, que el primer número del *aurresku*, despojando á éste previamente de sus silencios de semi-corchea, de sus mordentes y puntillos, de todos sus gracejos en fin. El *aurresku* tiene su dibujo melódico menos accidentado, más contenido dentro de determinados límites, pero ambas composiciones ostentan, repito, el mismo exacto carácter y en ambas el motivo principal se repite con insistencia.

## No. 8

*Moderado y ceremonioso.*

Del mismo modo que el tema del *aurresku* acaba en cadencia aguda, termina también en alto la primera parte, del *Ball del ciri*.

Siempre me pareció que el referido tema primero del *aurresku* no presentaba caracteres específicos. Después me he convencido de que aires del mismo corte y sabor se encuentran con facilidad en otros países, sin que nada en contra signifique el no poder traer á colación una melodía que en sus líneas principales tenga semejanza detallada é *individual* con la nuestra en cuestión.

Al hablar de las canciones escocesas en el capítulo I, señalé, que la mayor parte de ellas, tenían verdadero sabor á aires instrumentales de pibroch y que presentaban ciertas analogías con las vascongadas de tamboril. Quizás más adelante, si estos apuntes no alcanzan demasiada extensión, copie algún ejemplo.

Valga por lo que valga, voy á citar todavía otro caso. El aire de baile *Edate-dantza* (Iztueta), cuya primera parte nada tiene de particular, presenta en cambio un giro melódico muy airoso, repetido por tres veces, en la 2<sup>a</sup> parte. Dice así:

#### No. 9



á formar el concepto de que muchas cosas que se estimaban como peculiares nuestras, no lo son. No he empezado aún realmente.

Se me olvidaba decir, que el parecido del giro melódico principal de los Nos. 9 y 10, se haría más palpable, si cabe, escribiendo el canto alemán en 6 por 8 y con los puntillos y semi-corcheas del No. 9.

Dejo el tamboril por el momento. Ya he dicho que quizás me ocupe de él más adelante.

Desde que á mediados del siglo último el famoso bardo euskaro Yparraguirre compuso y cantó él mismo sus inspirados zortzicos, no hubo músico, ni aficionado que no se lanzase á escribir en ese género, unos con fortuna y otros sin ella, creyendo que bastaba adoptar el compás quebrado de 5 por 8 y dar á la melodía un sabor parecido al del maestro, para hacer obra meritoria. Es el eterno error de estimar que el procedimiento constituye arte por sí mismo.

La avalancha de zortzicos, relegando al olvido los demás cantos vascongados, fué tal, que para los extraños al país y para la mayor parte de los guipuzcoanos y vizcaínos, el zortzico es la canción principal, la melodía por excelencia del país vasco. Error lamentable contra el cual clamó D. Resurrección de Azkue en su conferencia de Bilbao antes citada, y contra el cual he hablado y escrito yo también.

Mis ideas acerca del particular están someramente expuestas en las conferencias de 1906 y después, con el debido desarrollo, en los números 2, 3 y 6 de la *Revista Musical*, de Bilbao, año 1911. Á título de anejo, reproduciré al final de este boceto de estudio, mis referidos artículos.

Excuso por tanto repetir en este momento mis observaciones.

Se me ha dicho que soy enemigo del zortzico y otras banalidades por el estilo. Yo admiro los preciosos cantos de Yparraguirre tanto ó más que cualquiera, pero ¿es ir contra el zortzico el afirmar que no puede abusarse de él en las obras musicales de cierta altura, sin caer en la monotonía insoportable que resulta del martilleo del compás?. ¿Soy enemigo del zortzico porque quiero que se le coloque en su verdadero lugar, despojándole del monopolio que ha ejercido y

ejerce aún? Por otra parte, el exponer, á mi manera, el origen del compás quebrado ¿quiere decir que rechaze de plano el 5 por 8? De ningún modo. El compás 5 por 8, que procede de un amaneramiento en el modo de llevar el 6 por 8, constituye un elemento artístico importante, merced al cual presentamos con orgullo esas melodías nobles, dignas, llenas de entereza y al mismo tiempo sentimentales de los zortzicos. Yo protesto únicamente del abuso. Cuanto más pienso acerca del particular, más convencido estoy de la verdad de mis puntos de vista.

El P. José Antonio de San Sebastián (Zulaica), entre la multitud de canciones que ha recogido en el Baztán, no tiene más que unos 5 zortzicos. Según él mismo me lo ha dicho, vaciló algo antes de escribir las 5 melodías en compás quebrado. Sin embargo, se decidió á hacerlo, porque le parecía que con esa medida, expresaba mejor y más fielmente que con cualquiera otra de las usuales, la *manera* especial de cantarlas en aquel valle. Oídas á él las canciones en cuestión, apenas se nota el desequilibrio del compás. Lo mismo sucedía en tiempos de mi primera juventud, porque entonces el zortzico se llevaba muy suavemente; su gracioso amaneramiento primitivo no se había aún exagerado.

La colección recogida por el entusiasta capuchino, viene en apoyo de mi tesis. En primer lugar, el número de melodías en  $\frac{5}{8}$  es insignificante, puesto que no pasará de un 2 por 100 del total. En segundo lugar, se cantan en el Baztán de tal modo, que apenas se nota la diferencia de duración entre el tiempo *fuerte* del compás y el *débil*, lo cual equivale á poner en evidencia que se trata de una alteración, en un principio insignificante, del  $\frac{6}{8}$ . Además, las melodías del Baztán fueron á aquel simpático valle seguramente de Francia, ya que sus comunicaciones con la nación vecina eran más frecuentes y fáciles hasta época relativamente reciente, que con el resto del país vasco español. Pues bien, yo no he visto ninguna canción vasco-francesa escrita, ó mejor dicho, transcrita en compás de zortzico. Quizás también en Labourd, Baja Navarra y Soule introduzcan en la práctica de cantar algunas melodías el mismo amaneramiento, pero, si tal sucede, es en muy pequeña proporción, porque de otro modo, el compás quebrado hubiera ya

adquirido allí derechos de ciudadanía, como los ha adquirido entre nosotros.

No quiero olvidar una observación del P. Zulaica y es, que las melodías vascongadas se cantan en el Baztán siempre sosegadamente, sin apresuramientos ni agitación, ni aun en los tiempos Allegretto. Concuerdá todo ello con lo que siempre he sostenido respecto al carácter general de nuestras canciones.

Pero vamos á ver y á ello voy. Si real y verdaderamente el  $\frac{5}{8}$  deriva del  $\frac{6}{8}$  por supresión de una corchea, era de suponer á priori, que en virtud de las mismas causas por mi expuestas, existiría también prácticamente ese compás en otros países, aun cuando no lo hubiesen adoptado los músicos de profesión.

El Sr. Aranzadi demuestra que así sucede en efecto, al citar en su referido interesante artículo, ejemplos de  $\frac{5}{8}$  lapones y castellanos. Véase como ejemplo el No. 3. Una observación exacta y una transcripción fiel de la manera como canta el pueblo en Bretaña, Normandía y otros países las melodías que se escriben en 6 por 8, sería del mayor interés para esclarecer el punto de modo definitivo.

Ya dice Tiersot que la combinación de compases de 2 y 3 tiempos conduce á un compás de 5 tiempos, cuyo uso, de hecho, existe en la música popular. Se refiere á la alternancia de los compases binario y ternario, que el músico en sus transcripciones se vé obligado á hacer, con objeto de reproducir del modo más exacto posible las melodías, tal cual las entona el pueblo.

Moullé habla también de la intervención imprevista de compases binarios en un orden de compases ternarios y recíprocamente, añadiendo que esas alternancias se producen de modo simétrico ó disimétrico según su presencia tiene ó no relación correspondiente en la letra de la poesía.

Tales variaciones de medida las he considerado siempre como restos de la costumbre de entonar melopeas en época remota. La independencia del canto popular en cuanto se refiere á versos medidos y á compases musicales, es muy probable tenga su origen en la canturía de composiciones, probablemente épicas, en prosa.

Dice Riemann en su *Musik-Lexikon*: „Los muchos inteligentes ensayos que se han hecho para escribir en compases de 5 y 7 tiempos,



han resultado meras curiosidades. Cuando el  $\frac{5}{4}$  ó el  $\frac{7}{4}$  parece que existen en las canciones populares, se trata de tresillos ó de alternancias de compases ternarios y binarios, lo que viene á ser lo mismo.“

Queda de todos modos sentado que, aunque las melodías que cita Aranzadi no tienen parecido con las nuestras, *el compás quebrado, de uso popular, no es exclusivo del país euskaro*; no se le puede considerar como signo característico de las melodías vascongadas, toda vez que vemos existe de hecho y virtualmente en canciones de otros países, según apuntan Tiersot y Moullé pudiendo cualquiera comprobar que, en algunas melodías euskaras que no están escritas en  $\frac{5}{8}$ , se presentan las mismas alternancias de compases, binario y ternario, como por ejemplo en *Ay ori begui ederra* (colección Santes-teban) y *Euskaldun Lotoskaria* (colección Echeverría y Guimon) por mas que en estos dos ejemplos, la alternancia no es insistente.

Se dice, aunque sin aducir pruebas, que el zortzico es muy antiguo. Si, como yo opino, proviene, nó de la alternancia de compases binarios con ternarios, sino del 6 por 8, cabe examinar la antigüedad de este compás. ¿Cuándo se verificó la fusión de los tiempos binario y ternario? ¿Cuándo se fundió el compás ternario en el binario, introduciendose aquél en éste en forma de tresillos de corcheas?

No soy quien para contestar de un modo categórico á estas preguntas, pero me parece que el 6 por 8 es moderno, entendiendo por moderno, lo que empieza á fines del siglo XVI.

Durante la edad media, la Iglesia (cuya música domina cuando ménos hasta el siglo XIII) no habla más que de la medida á tres tiempos (*tempus perfectum*) y á dos tiempos (*tempus imperfectum*).<sup>1</sup> ¿Porqué esos adjetivos de perfecto é imperfecto? Es una de las muchísimas cosas que ignoro.

No creo haya asomos del  $\frac{6}{8}$ , ó de ritmos equivalentes, en toda aquella larga época.

De lo poco que he leído (conste que no empleo la palabra *poco*, por rutina literaria) deduzco que los autores emplean vara vez el

<sup>1</sup> Los alemanes llaman, por el contrario, compás regular (*gerade*) al binario, é irregular (*ungerade*) al ternario.

$\frac{6}{8}$  cuando transcriben á nuestra moderna notación, melodías escritas en antiguos sistemas ó tabulaturas.

El conde de Morphy, en sus 2 tomos de los vihuelistas españoles del siglo XVI, no aplica el 6 por 8, ni una sola vez. Schneider cita cerca de 300 ejemplos anteriores al siglo XVII y no transcribe más que dos en ese compás.

Riemann (Manual de Historia musical) en 120 ejemplos, no emplea el 6 por 8 más que 9 veces. El mismo, en su recientísima publicación *La Historia de la Música con ejemplos*,<sup>1</sup> á pesar de que abarca desde el siglo XIII hasta el XVIII inclusive, no tiene más que 10 números escritos en 6 por 8, de unos 150.

Jolizza presenta 30 ejemplos anteriores al siglo XVII y ninguno de ellos está en el referido compás.<sup>2</sup>

De todos los autores que he ido citando, únicamente Tiersot siente verdadera predilección por el compás de que me ocupo y lo emplea con frecuencia. Dice que es la medida más grata al pueblo y la más frecuente en sus canciones. Si se refiere á melodías populares *modernas*, ó *modernizadas*, acaso tenga razón, pero si alude á canciones del pueblo, *en general*, me permito discrepar de él en este punto concreto, á pesar de su gran autoridad. Estoy en cambio muy conforme con las afirmaciones de Rietsch cuando dice *que el compás binario es el preferido por la fisiología del organismo y por el pueblo*. Eso mismo, entre otras cosas, he sostenido en mis artículos de *La Revista Musical*, referentes al zortzico.

Enfín, aun cuando todas mis ideas y afirmaciones respecto al particular, se vengán á tierra, derribadas por el ariete de la crítica profesional, siempre queda en pié el hecho de que el compás de 5 partes no es característico, específicamente hablando, ni exclusivo

<sup>1</sup> Musikgeschichte in Beispielen, 1912.

<sup>2</sup> He podido, por fin, procurarme un ejemplar del *Cancionero Musical* de Barbieri. En sus 460 melodías, no hay ninguna transcrita en  $\frac{6}{8}$ . Más del 70% tienen compás binario y el 30% restante, ternario.

Kretzschmar, en su reciente obra acerca del Lied alemán (Geschichte des deutschen Liedes), abarca únicamente los siglos XVII y XVIII. Pues bien; de unos 90 ejemplos que presenta referentes al siglo XVII, no hay más que uno en compás de 6 por 8, mientras que en unos 160 ejemplos, ó fragmentos del siglo XVIII, encontramos ya 14, escritos en el referido compás.

de la música vasca. Lo único que se ha hecho en Guipúzcoa y Vizcaya es aplicarlo con verdadero amor y entusiasmo durante la segunda mitad del siglo último.

Para terminar lo referente al zortzico, voy á dar unas cuantas cifras estadísticas.

Ni en la colección Salaberry, ni en las canciones vasco-francesas publicadas por Bordes (conste que no conozco todas), ni en otras varias melodías de aquella comarca, sueltas, *encuentro ni un solo 5 por 8.*

*No se negará, sin embargo, el carácter euskaro á esas canciones.* Es más, todas mis pequeñas y modestas investigaciones me demuestran que la música popular se ha conservado más pura al Norte que al Sur del Bidasoa, como probablemente sucede también con la raza.

*Iztueta no tiene ni un solo 5 por 8 y en los ejemplos del Cancionero vasco de Manterola, tampoco hay ninguno escrito en ese compás.*

D. Resurrección de Azkue en 13 melodías, no cita más *que un solo zortzico*, y ese como excepción.

Á medida que las colecciones españolas son modernas, ya es otra cosa. Descontando de la de Santesteban las melodías contenidas ya en Iztueta, la proporción de zortzicos alcanza próximamente *al 40 por 100 del total.*

En la colección, más reciente aún, de Echeverría y Guimon, descontando también los números publicados en las anteriores, la proporción sube al *46 por 100.* Una gran parte de los zortzicos de esta publicación, son composiciones de músicos y de aficionados competentes; es decir, no son de origen popular.

Si por esa razón la dejamos á un lado, llego á una proporción *de 10 por 100 de zortzicos* entre todas las melodías vasco-francesas y vasco-españolas, y si suprimiéramos también la colección Santesteban, no quedaría más que *uno solo*, el citado por el Sr. Azkue.

Estas cifras dan idea clara del craso error que se comete al suponer que el zortzico es la forma más genuina y más frecuente de la música popular euskara.



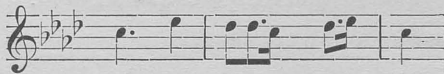
Un amigo mío me sorprendió cierto día tarareando el tema No. 13, en el cual aprecié inmediatamente su identidad con el zortzico *Fueroac* (Santesteban), uno de los más populares y más conocidos en Guipúzcoa.

He transcrito su parte principal en el No. 14. El No. 13 es la marcha americana de Washington. Mi amigo había oído decir que los pescadores vascos la habían llevado á Terranova. No creo que la noticia tenga visos de verosimilitud, sino que se trata de una de tantas melodías neutras, que puesta en tiempo y ritmo de zortzico parece otra cosa. Sin embargo, en la presente comparación, el parentesco estrecho de los dos temas, es manifiesto, mientras en los Nos. 11 y 12 no es tan claro á primera vista.

### No. 13



### No. 14



En el No. 15 copio el *Ezpata-dantza*, tal como lo trae Iztueta. Es, á mi juicio, uno de los aires más originales y graciosos del país vasco en su agilidad especial, y ejemplo acabado del ritmo y modismos del tamboril, llevados á su último extremo.

Indudablemente el *Ezpata-dantza* está bordado sobre otro tema sencillo que resulta á modo de esqueleto ó de esquema suyo, tema que es bien fácil deducir con poca atención que se preste á la lectura de la melodía; pero aun así, cabe negar que el tal baile, merced á ritmo y compás, ha adquirido individualidad propia y que se presenta con carácter verdaderamente especial? Creo que nó. Los dos casos anteriores serán quizás dudosos, pero éste para mí no

admite duda. Tanto es así que si existe alguna melodía popular vasca, realmente específica, es el *ezpata-dantza*.

### No. 15



Descartado el punto de la influencia del ritmo, prosigo.

Si dos canciones concuerdan sensiblemente en sus dibujos melódicos fundamentales, *son semejantes*. Si la concordancia es absoluta, completa, entonces tendremos nó sólo la semejanza, sino la *identidad*.

Ahora bien, la *igualdad* no tiene realidad objetiva; no se dá más que en las matemáticas, como abstracción. La naturaleza no presenta, de hecho, dos cosas perfectamente iguales; los mismos hermanos gemelos tienen diferencias entre sí, que serán todo lo ténues y pequeñas que se quiera, pero que existen.

Puede suponerse, en consecuencia, que no me es posible presentar canciones vascas perfectamente *iguales*, á otras bretonas, gaélicas etc., con tanto mayor motivo, cuanto según he dicho y repetido, las melodías populares varían al pasar de una comarca á otra, y se transforman también dentro de una misma región, de tal modo, que en ocasiones se hacen irreconoscibles.

¿No vemos con frecuencia á vascongados legítimos de pura raza, volver al país después de una cierta larga estancia en el extranjero, con otro aspecto distinto al suyo nativo y original, tan acentuado á veces, que no parecen hijos de Euskaria? Lo mismo acontece con las canciones del pueblo.

El que en estos renglones busque la igualdad, no contentándose con el parecido mayor ó menor, puede cerrar desde luego el libro. No se canse inútilmente en leerlo.

Por eso resulta también, que no puede aceptarse de ningún modo, como base ó regla para juzgar, el exámen minucioso de las melodías que se comparan, midiendo escrupulosamente los intervalos, la duración de las notas, la forma detallada de las cadencias etc. etc. Ese exámen al microscopio, llamémosle así, conduciría á un resultado atomístico, del cual no sería posible deducir, ni en este asunto, ni en ningún otro análogo, la menor noción, ni principio de carácter general inductivo.

¿Cabe lo que podría denominarse criterio armónico? ¿Cabe calificar como semejantes dos canciones, cuando es aplicable á ambas el mismo acompañamiento armónico? Evidentemente, nó.

La misma sucesión de acordes se adapta á melodías de corte y sabor muy distintos. Por otra parte, las alteraciones, de las canciones populares, motivan variantes en el acompañamiento. Son verdades tan elementales que realmente no las debiera siquiera citar.

No negaré, sin embargo, que en algunos casos especiales, podrá servir el exámen de las armonías exigidas por la línea melódica, para resolver problemas dudosos.

He dicho, con pesadez vascongada, que el único metro para comparar, comiste en examinar la sucesión de notas, pero caben *grados de semejanza*. Un dibujo melódico será semejante á otro por la serie de sonidos sucesivos, aunque estos se encuentren agrupados de distinta manera, en uno y otro caso; pero si además, esos sonidos se reúnen entre sí del mismo modo, *el parentesco será más estrecho*.

Así como en el ritmo, unas cuantas notas se presentan sistemática y periódicamente, formando pequeños grupos, en los cuales guarda cada una de ellas su sitio y conserva su duración, así también en el gran ritmo que Rietsch llama *Grossrhythmische Gliederung* (organización del gran ritmo) varios compases (generalmente dos ó tres) constituyen grupos simétricos, que podríamos llamar *palabras musicales*, cuyo conjunto forma la frase melódica.

Dicho se está que cuando las notas de dos melodías, se reúnen en ambas, formando grupos iguales ó análogos por la agremiación de dos ó más compases; ó, expresado de otro modo, cuando el gran ritmo es en esencia el mismo, la semejanza entre dichas melodías, será mayor.

Y presentarán todavía ¿quien lo duda?, parentesco aun más estrecho, si el ritmo pequeño, es por añadidura el mismo ó muy semejante en los dos casos que se consideran.

Quiere decir, en fin de cuentas, que el buen juicio y el sentido estético tienen grande á importante intervención en el problema.

---

Cuando me encuentre fuera de mi país, distinguiré en el acto á un vascongado entre mil personas, vaya vestido y ataviado como quiera, y no me equivocaré ni en 5 por 100 de los casos. ¿En qué le conozco? No lo sé, á ciencia cierta, pero establezco en seguida su filiación, sin necesidad de pedirle el pasaporte; es decir, sin fijarme en sus rasgos fisonómicos, ni en sus ademanes, ni en su pronunciación. En cambio en una compañía de soldados japoneses, me parecerán todos iguales.

Es más, distinguiré, fallando pocas veces, á un vizcaíno de un navarro, y, dentro de Guipúzcoa, al vecino de Goyerri del vecino de Zarauz.

Quiere decir que, entre un jurado de técnicos que con metrónomo, diapasón y todas las reglas del contrapunto, composición y armonía, hubiere de resolver el pleito, y otro jurado compuesto de personas de buen sentido y buen oído, nacidas en nuestro país y que desde que vinieron al mundo no han dejado de vivir en medio de los cantares de su pueblo, opto decididamente por este último tribunal. Ante él se irían entonando sin orden alguno, unas tras otras y al acaso, melodías de diversas razas y naciones, y él iría indicando las semejanzas que encontrase con las vascongadas.

El instinto de raza, ayudado por la práctica de oír canciones nativas, basta para tener la seguridad de que su fallo sería acertado.

---

Desde el momento en que la letra no puede ser base de calificación de las melodías populares, por cantarse una misma con *timbres* muy diferentes y, viceversa, una misma melodía con letras diferentes; desde el momento en que un mismo timbre delicado y fino se emplea para una letra vulgar y, en ocasiones, hasta burda y fea, mientras tanto, que otro anodino y trivial se asocia á una composición



literaria verdaderamente poética, no cabe en modo alguno el clasificar las canciones en amorosas, cuneras, épicas, religiosas etc. etc. al estudiar su aspecto musical.

Si, por otra parte, se observan con cuidado las canciones populares de una región cualquiera, se adquiere el convencimiento, de que todas ellas pueden referirse á unas cuantas típicas que forman un reducido número de familias, cuyos individuos guardan entre sí el consiguiente indudable parecido. Ya lo indiqué anteriormente.

La psicología del pueblo no es complicada como la de las clases cultas y de las gentes de mundo y de negocios, cuyos estados anímicos de sentimiento son con frecuencia tan complejos que para analizarlos debidamente es necesaria toda la sagacidad y talento de un Balzac, ó de un Tolstoi. El pueblo no siente á la vez más que de un solo modo; estará triste, ó alegre, se encontrará vigoroso ó decaído, sereno ó agitado, pero no conoce la mezcla de diversos sentimientos simultáneos. En todo caso la diversidad se dá en série y no sincrónicamente; es decir, que podrá pasar de la tristeza á la alegría, por ejemplo, pero nada más.

Ahora bien, cada raza tiene su manera peculiar de expresar musicalmente sus estados de alma, como tiene su idioma especial; de ahí, la facilidad y la conveniencia en este caso, de presentar y comparar determinadas canciones que sean representativas de grupos bien definidos, á los cuales imprimen carácter, ó cuyo carácter genérico reflejan con precisión y claridad.

Hace mucho tiempo que tengo en proyecto el reunir y clasificar las melodías vascongadas al rededor de tipos generadores ó *parientes mayores* de un reducido número de familias, pero no sé cuando voy á realizarlo. De todos modos, seguiré el procedimiento señalado, aunque nó rigurosamente, porque tampoco la materia se presta á ello.

Al hablar, en la primera parte de este escrito, de la notable conferencia dada por el Sr. Lazúrtegui en Bilbao, dije que me ocuparía del *Iru-damacho*, y voy á hacerlo.

Recuerdo perfectamente haber oído en mi niñez á personas de la generación anterior á la mía, que esa canción era de la época de

la primera guerra civil. Así debe ser, porque no hubiera el músico Albeniz que reunió la colección Iztueta, dejado de publicar canción tan sumamente popular en San Sebastián y pueblos próximos, si hubiera existido cuando se imprimió la referida colección en 1826.

En el tomo 1° de *The Songs of England*, de Boosey, encuentro con el título de *There was a jolly Miller*, la siguiente melodía.

## No. 16



Si se la compara con el *Iru-damacho*, se vé claramente que esta procede de la canción inglesa, ó cuando menos todas las probabilidades así lo indican, dada la época en que apareció nuestra melodía, coincidiendo con la presencia bastante prolongada de tropas inglesas en San Sebastián y alrededores. Sabido es, por otra parte, que en Pasages hubo casamientos entre ingleses y vascongadas. La influencia inglesa en el barrio de San Juan fué tal, que todavía hace pocos años, se encontraban en dicho barrio ancianos que sabían algo de inglés.

Nuestra canción es donostiarra; lo dice la letra y es de las pocas que jamás he oído cantar con otra poesía. Copio el *Iru-damacho*.

## No. 17





Desde luego la cadencia es igual en ambas melodías. Los dos primeros compases difieren, pero basta fijarse bien en ellos para comprender la modificación que aquí sufrieron, adaptándose á la preferencia reinante por el modo menor. La primera parte, que se repite (no la he puesto repetida en *Iru-damacho* por no alargar inútilmente su exposición) tiene la *carrure* en ambas y los ritmos pequeño y grande son exactamente iguales. La segunda parte, con la breve reexposición, es igual también en número de compases y ritmos, salvo detalle insignificante. No son tan parecidas melódicamente esas segundas partes, pero conservan cierto aire indudable de semejanza, terminando al final con la misma cadencia que imprime verdadero carácter á toda la composición.

Para mí no hay duda. La canción inglesa, que prefiero al *Iru-damacho*, se aclimató aquí, por lo mismo que era grata al oído vascongado y al aclimatarse se adaptó al medio ambiente, que en aquella época era de irresistible tendencia al modo menor. Así, mientras ese modo aparece con cierta discreción en el cantar inglés, estamos oyéndonos en *Iru-damacho*, desde el principio hasta el fin, la tercia menor, cuyo abuso es causa de que la melodía resulte empalagosamente tristoná.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Me advierte D. Carmelo de Echeagaray que en un folleto impreso el año 1832 y que trata de las fiestas del Carnaval en San Sebastián, se menciona ya el *Iru-damacho*, cuya canción causaba, al parecer, *magico efecto*, en los donostiaras.

¿Estaré yo trascordado y procederá dicha canción del tiempo de la guerra de la Independencia.? Si fuese anterior su melodía á la publicación de Iztueta, no se comprende en modo alguno, que ni este, ni su colaborador artístico Albeniz, ni el editor Baroja, ni las varias personas que seguramente seguirían paso á paso, los progresos de la colección famosa, pudieran olvidarse de una melodía que causaba efecto tan poderoso en el público de San Sebastián.

Es indudable que el *Iru-damacho*, en cuanto á la melodía se refiere, y probablemente también en cuanto á la letra atañe, nació en el espacio de tiempo que

Llega el momento de aplicar las reglas mencionadas. Lo esencial en la canción es su primera parte, el *gesang*, que contiene el tema y en la cual, los dos compases característicos de la cadencia son iguales para ambas melodías, á la vez que en los otros dos se vé claramente la modificación sufrida por causa de la moda que entonces imperaba.

La exageración del menor que en *Iru-damacho*, como en otras melodías, me hace efecto desagradable, es un indicio de afeminamiento y de decadencia.

¡Cuánto más adecuadas resultan para la expresión de los sentimientos del pueblo las gamas antiguas con su tonalidad imprecisa! Las melodías construidas sobre esas gamas, tienen, sin perder firmeza cuando es necesaria, una suavidad poética dulce y soñadora muy distinta del jarabe tristón de *Iru-damacho* y hermanas ó parientes. Quien desée un ejemplo decisivo, hará bien en mirar la preciosa canción bretona *Ma douce Annette* de la colección Bourgault-Ducoudray y el comentario de este señor.

Me ha ocurrido en más de una ocasión, leer una canción moderna, ó modernizada, después de haber saboreado otra ú otras basadas en las gamas medioevales. Si la melodía estaba en mayor, me hacía al principio, tal efecto de dureza, que yo, que no soy pianista, creía haberme equivocado al deletrearla. Y si estaba

---

media entre el año 1826, fecha de la publicación de Iztueta, y el año 1832. Corrobora aún esta idea, la circunstancia misma de que la canción producía *magico efecto*, porque ninguna composición popular antigua provoca esos entusiasmos, á no tratarse de melodías patrióticas y en épocas especiales.

¿Cómo explicar la concordancia del *Iru-damacho*, con la melodía inglesa? ¿Se tratará de una simple coincidencia casual? No es posible negarlo en absoluto, pero no es probable.

¿Cabe suponer que los ingleses llevaron la melodía de aquí á su país? En la colección Boosey se dice que la canción inglesa es del siglo XVII y desde luego se vé que el *Iru-damacho*, tiene todos los caracteres del siglo XIX, con la exageración del modo menor, propio de la época del romanticismo. No cabe por tanto, la hipótesis de que hubiesemos exportado el *Iru-damacho*.

¿Vendría, como otras tantas, por mar, siendo recogida por algún músico que al adaptó rápidamente al gusto reinante entre nuestros antepasados? Es lo más probable, ya que, como digo, la canción inglesa es dos siglos anterior á la vascongada.

en menor muy acentuado, me parecía completamente azucarada y triste.

¿Como voy á negar las enormes y evidentes ventajas del sistema bi-modal moderno para las obras artísticas, con su facilidad absoluta de modular y con todas sus ventajas para las composiciones de altura.? Sería un desatino. Lo único que afirmo es mi preferencia por las escalas antiguas, *para las canciones populares* siempre forzosamente sencillas y cuya expresión está contenida dentro de ciertos límites porque rarísima vez el pueblo se manifiesta pasional y menos aún trágico al expresar por medio de la música sus sentimientos. Los que conservan el contacto con nuestros agricultores y pastores estarán seguramente convencidos de que estoy en lo cierto. ¿Cuando se les vé agitarse fuera de medida.? ¿Cuando se lanzan á dar gritos de corage, entusiasmo, alegría ó dolor.? La sencillez y moderación de sus sentimientos, se alía perfectamente con las gamas antiguas, dando como resultado melodías ingenuas, poéticas y equilibradas.

El estruendo orquestal hoy tan frecuente, nos ha encallecido el oído de tal manera que hemos perdido la facultad de apreciar lo verdaderamente fino y delicado. Apenas percibimos el suave y puro aroma de las canciones del pueblo. Es un retroceso dentro del progreso.

---

Por de contado que no voy á perder el tiempo, ni á abusar de la paciencia del lector buscando y presentando canciones similares á esas que hemos creído nos pertenecían en propiedad, siendo así que constituyen un factor común de pueblos diferentes y razas diversas. Basta hojear colecciones antiguas y modernas para convencerse de ello.

Paso por alto la *Marcha de San Ignacio* y de *Cantabria*, la marcha de *San Marcial* (*Nescach guizon coiac erritic botatzeco soñúa*), las canciones *Chacolin*, *Ormachulo*, *Alcate-soñua*, *Quarrentaco erre-guela* (?) y otras tantas de Iztueta, copiadas algunas de ellas en las colecciones modernas. Se cantan aquí, pero no constituyen propiedad exclusiva nuestra, ni de las razas que nos son musicalmente afines.

Enfin, para muestra basta un boton. He aquí la primera parte del *Ball des Figuetaires*, catalán. No se parecerá tampoco, *individualmente* á ninguna de las canciones citadas, pero se parece á ellas *en conjunto*. Es como cuando se dice que un individuo determinado, sin tener gran semejanza con ninguno de los hijos de una familia, considerándolos uno á uno, presenta sin embargo el sello característico de toda la familia.

## No. 18

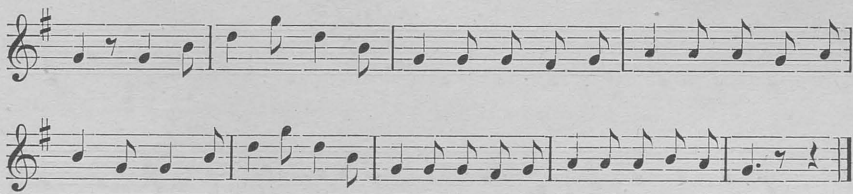


La cantidad de canciones *neutras* que por encargo de Iztueta, reunió Albeniz, en San Sebastián y pueblos vecinos principalmente ¿no dependerá de la innegable influencia que tuvo la colonia gascona y en general la francesa, durante mucho tiempo en la capital de Guipúzcoa?. Me limito á formular la pregunta.

Á continuación el conocido allegretto vasco que se canta con la letra *artolac dauka* (No. 19). No estoy seguro de que su 2.<sup>a</sup> parte sea tal como yo la pongo; me parece un añadido posterior. Inmediatamente después (No. 20), otro allegretto de la Isla de Man. Es sumamente curiosa la comparación entre ambas melodías populares.

## No. 19





No. 20

*Allegro.*





Resulta de todo punto indudable la casi identidad de los dos temas en la primera parte de ambas canciones, porque las diferencias de detalle en nada absolutamente alteran ni sus líneas respectivas melódicas, ni su airoso carácter. Presentan además ambas canciones igual número de compases una que otra y los mismos ritmos.

Como he indicado ya, la segunda parte de la vascongada, es añadida con posterioridad porque desdice del tema.

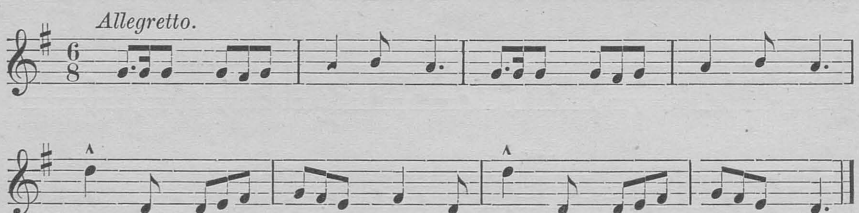
En cambio la segunda parte de la melodía de Man, está en completa concordancia con la primera y no puede negarse su pronunciado sabor vascongado. Al repetir el tema lo hace un tono más bajo, dando suma gracia á la reexposición, ó mejor dicho, á la repetición del motivo. El ritardando y el calderon unos compases antes de terminar, son efectos típicos de las canciones populares y faltan en la versión vascongada, acaso porque no la he reproducido fielmente.

He aquí otras dos canciones cuyo parentesco es de absoluto primer orden. Son más que semejantes, *idénticas*.

La No. 21 es vascongada (*¡Upa! labirun labiruntena*).

La No. 22 es de la alta Normandía, á donde probablemente fué llevada de Bretaña. Ambas ostentan carácter popular incontestable.

### No. 21





## No. 22

*Allegretto.*

No tengo para qué recordar que los *villancicos* (villanellas, vaudevilles?) eran *canciones de villa* que lo mismo podían tener letra profana que religiosa, hasta que esa palabra se reservó, en castellano, exclusivamente á los cantos populares de iglesia en honor del nacimiento de Jesús, de la adoración de los Reyes magos, etc.

Los villancicos de Luis Milán, Mudarra, Valderrábano, Daza etc. publicados por el conde de Morphy, están casi todos transcritos en compás de dos ó cuatro partes. Ya he dicho que en la interesante colección no existe ningún  $\frac{6}{8}$ .

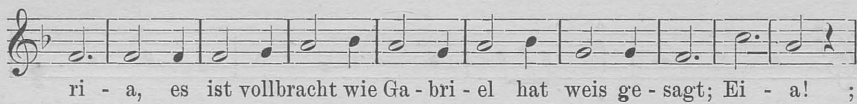
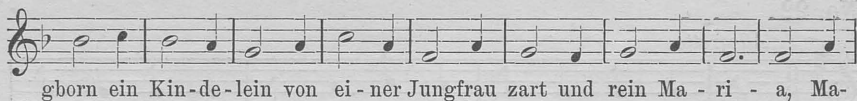
Actualmente, al menos en el país vasco, el villancico se escribe constantemente en ese compás. Á pesar de su sabor, en general, vascongado, siempre creí que se encontraban cantares semejantes en otras regiones, con análogo ó igual aspecto musical. Así es en efecto.

El precioso villancico que copio á continuación, es alemán, de fines del siglo XIII, ó principios del XIV. No se parece, *en detalle*, á ninguno de los nuestros que yo recuerde, pero al leerlo es tal el carácter que tiene, que inmediatamente cree uno oír otro ú otros semejantes de las colecciones vascongadas.

## No. 21 B

*Allegro moderato.*

Sin-gen wir mit fröh-lich-keit, lo-ben Gott in e-wig-keit, uns ist



El idioma alemán se acomoda perfectamente á la música, no sólo por la facilidad de contraerse y expresar un concepto ó idea en corto espacio, sino por el gran número de palabras monosilábicas que contiene. Así se comprende que, aparte de la enorme diferencia de estructura entre aquella lengua y la castellana, resulte tan sumamente difícil remplazar en una pieza para canto la letra alemana por letra española, aun recurriendo al procedimiento de desdoblar ó añadir notas en la melodía.

Me parece que no ha de ser posible al mejor hablista español remplazar la letra del villancico anterior, si se empeña en que cada compás contenga únicamente dos sílabas con objeto de atemperarse completamente al texto melódico. Para salvar la dificultad no hay más remedio que transigir con tres sílabas por medida, y entonces se hace imprescindible añadir una nota en cada compás, lo cual, dicho sea de paso, no cambia el carácter de la música en su línea melódica.

En la canción alemana hay dos compases, con la exclamación de júbilo ¡Eia!, análoga á ¡Alleluya!. El empleo de esta palabra motiva también la variación consiguiente en la notación musical.

Si en cada compás ponemos tres negras, el ritmo resulta muy pobre y la melodía pierde gran parte de su encanto. Recurriendo á la negra con puntillo y corchea, queda mucho mejor, aunque yo prefiera el ritmo de la canción alemana tal cual está.

## No. 22 B



Can - te - mos sin tre - gua a - le - gre can - tár y á Dios a - la



be - mos en la e - ter - ni - dad, queun ni - ño ha na - ci - do pre - cio - so á la



luz de vír - gen dul - cí - si - ma y lim - pia sin par Ma - rí -



a, Ma - rí - a, y to - do su - ce - de se - gun Ga - bri - el pre -



di - jo ya Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya. Un niño ha na -



ci - do que es Dios en ver - dad, cum - pli - en - do del padre man -



da - to for - mal con su - ma bon - dad. En es - te instan - te el



Supongamos ahora que se tratase de una melodía en la cual los compases tuvieran alternativamente un acento fuerte y un acento más débil y supongamos que el villancico esté escrito en 3 por 8, en vez de estarlo en 3 por 4. Inmediatamente tenemos el  $\frac{6}{8}$ .

Cambiando además un poco las notas llegamos al tipo del villancico de nuestros días.

### No. 23



Se explica, á mi juicio, muy bien, la génesis de los villancicos, partiendo de una forma más sencilla.

Véase la siguiente preciosa melodía alemana del siglo XVI procedente de Nuremberg. A poco que se modifique la rítmica de algunos de sus compases, resulta un verdadero y completo villancico vasco moderno, con todo su dulce y melancólico aspecto habitual. La letra es profana, pero ya he repetido varias veces, que lo mismo se canta una melodía con letra profana que religiosa.

### No. 23 B



Inserto, por último, una canción de la isla de Man. Si en ella se pone puntillo á todas las primeras corcheas de cada compás, tendremos un villancico con todas las trazas de antecesor de los actuales vascongados.

El intervalo de octava entre el séptimo y el octavo compás, es violento y rompe la fluidez de la melodía. Quizás haya sido escrito en época posterior.

## Nr. 23 C



Hay unos cuantos zortzicos que constituyen una familia perfectamente definida por el parecido del dibujo melódico y por su carácter serio, entero y varonil. Son para mi gusto de los mejores que contiene la colección Santesteban. Á esa respetable familia pertenecen, además de los citados anteriormente *Potagiarena* y *Fueroac*, los *Ill nai eta ezin ill* y el célebre de Yparraguirre *Francisco Ezquibel jaunari*, pero este último sólo en su primera parte, porque en la segunda se lanza el autor á sus conocidos lirismos italianizantes. No copio esos zortzicos, porque sería el cuento de nunca acabar y toda vez que pueden verse en la colección citada, pero transcribiré dos canciones flamencas tomadas de Coussemacker para demostrar que las ideas de nuestros referidos zortzicos, tienen sus semejantes en otros lados. El parentesco es absolutamente innegable.

## No. 24

*Allegretto.*

Adoptando el compás  $\frac{5}{8}$  y llevando moderato el tiempo, tenemos, con ligerísima variante en la línea melódica, el siguiente zortzico que puede penetrar en la familia mencionada, sin temor á que ésta lo rechaze por su desemejanza. Es un zortzico de pura raza euskara.

## No. 25



El No. 26, que sigue, es otra melodía flamenca que, por el procedimiento mismo anterior, he puesto en zortzico (No. 27). Resulta este asimismo de pura cepa euskara. En su segunda parte, de carácter completamente vascongado, sube la entonación como en tantas otras canciones nuestras, gaelicas, bretonas etc. y en general, según apunté en el Capítulo I, en muchas melodías de los pueblos que teniendo aptitudes musicales, tienden á ponerlas de manifiesto atacando notas agudas.

## No. 26



## No. 27



Puesto ya á examinar semejanzas, poniéndolas completamente de relieve por adopción del compás quebrado, voy á presentar otros dos ejemplos todavía, que son del País de Gales. El primero es *David of the withe Rock*, citado por el Sr. Lazúrtegui, como muy diferente de nuestras canciones. Dice así el *David*:

## No. 28



## No. 29



Puesta la melodía en 5 por 8, sin más que ligerísimas alteraciones motivadas por la diferencia de ritmo y compás, resulta, sin género de duda, un zortzico en el género de Yparraguirre. No le falta más que la cadencia, que maldita la importancia que tiene tratándose de una línea melódica tan prácticamente igual en todo su restante desarrollo.

La canción de Gales, ó es moderna, ó está muy retocada, como lo demuestran, aparte de su carácter dulzón y relamido en menor,

los grandes intervalos y entre ellos particularmente el de octava en el quinto compás. Por esas mismas circunstancias, afecta también el zortzico el mismo exacto aspecto de los que tan en boga han estado desde la mitad hasta fines del siglo último.

Y no se diga que basta poner en compás quebrado una canción escrita en 3 ó en 6 por 8, para que presente el aire completo del zortzico. Se necesita además, y principalmente, que su dibujo melódico tenga el mismo carácter que los nuestros. De lo contrario, la igualdad de compás sería base de criterio, lo cual es absurdo. Es necesario, por otra parte, que la melodía afecte cierta estructura especial para poderse escribir, previamente en  $\frac{6}{8}$ , sin alterarla en sus rasgos fundamentales.

El tema siguiente es de Beethoven, quien, según los críticos, lo tomó de alguna canción popular.

### No. 30



Está en  $\frac{6}{8}$ , está en modo menor y sin embargo no es traducible al  $\frac{5}{8}$ , sin desnaturalizarlo por completo. Aun cuando se pusiera en compás quebrado, no resultaría zortzico vascongado, porque el carácter de la melodía no tiene el menor parecido con ninguna de las variedades del zortzico.

Precisamente, si en cuanto leí el *David*, se me ocurrió ponerlo en  $\frac{5}{8}$  fué porqué en el acto ví que la melodía tenía el sabor y giros completos de las usadas por Yparraguirre, ó por sus directos y legítimos sucesores.

Vamos ahora al segundo ejemplo de los dos anunciados, que es también, según he dicho, del País de Gales. Tiene sabor marcado de aire de tamboril. Su parecido con nuestras melodías escritas para ese instrumento popular es exacto y la cadencia igual que algunas muy usadas aquí. También en este caso la semejanza se hace, si cabe, mayor, transcribiéndolo al 5 por 8.

Constituye este ejemplo una prueba más de que el compás quebrado vasco, procede de un gracejo, de un amaneramiento en el modo



de llevar el compás y que en este caso consiste en acentuar, ó alargar, el tiempo *fuerte*, lo que equivale á abreviar el *débil*; lo prueban las negras de los compases 3, 4, 5 etc.

## No. 31

*Moderato.*

## No. 32

No he alterado la sucesión de notas en lo más mínimo, no he variado ni el acento más insignificante, y sin embargo la melodía resulta innegablemente típica de tamboril. Tanto es así, que si yo la hubiera presentado, como recogida por mí, ó por algun amigo, en alguna apartada aldea, sin mencionar para nada la canción de Gales, es bien seguro que hubiera sido aceptada como hija legítima del folk-lore musical euskaro por cuantos paisanos se enterasen de ella.

Ya que hablo de tamboril me decido, á riesgo de que se me tache de pesado, á insertar algunos aires extranjeros cuya semejanza

con los nuestros, me parece asimismo fuera de toda duda. Suplico un poco de paciencia.

El primero (No. 33) es de la Alta Normandía. Nótese en los compases 6 á 9 la insistencia especial en un giro melódico, insistencia que yo en un principio entendía era específica del país euskaro.

**No. 33**

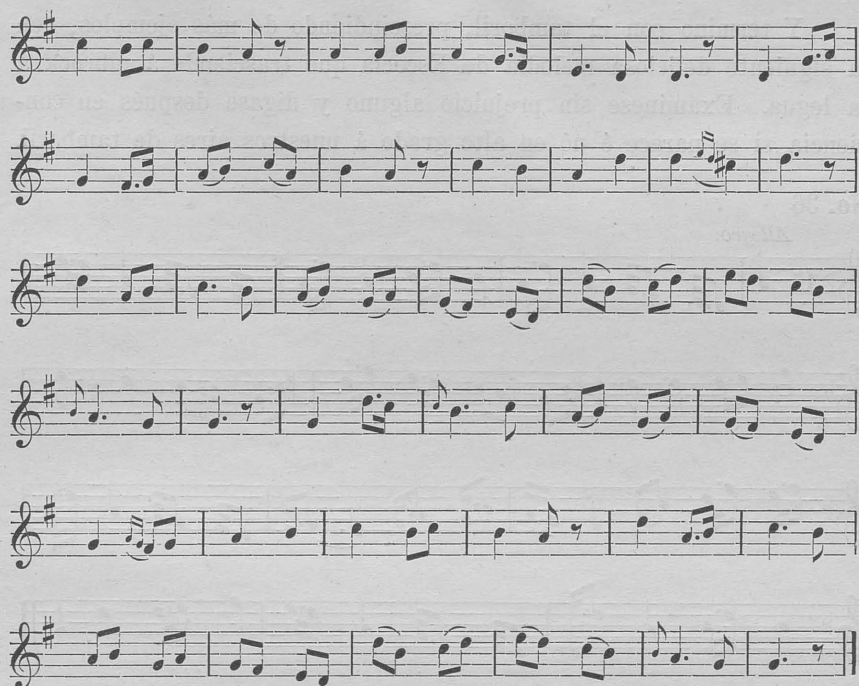
*Allegretto.*

La parte señalada con trazos, es cadencia absolutamente característica de tamboril. Se va perdiendo en Guipúzcoa la costumbre de las notas tenidas y la insistencia en afirmar la tonalidad en los últimos compases, circunstancias ambas y sobre todo la primera muy especiales de la música popular de todos los países.

La siguiente melodía flamenca es análoga á una de tantas de Iztueta, que según he indicado, se encuentran en todas partes. Me viene á la mano y por eso la inserto.

**No. 34**

*Allegretto.*



El número que sigue (35) es otro allegretto, flamenco también, que lo podría firmar cualquier músico vascongado, sin temor á ser acusado de contrabandista.

### No. 35



Y termino con el tamboril, prescindiendo de más ejemplos, con la siguiente deliciosa melodía de Escocia que trasciende á pibroch á la legua. Examínese sin prejuicio alguno y dígase después en conciencia si se parece ó nó en alto grado á nuestros aires de tamboril.

## No. 36

*Allegro.*

Entre sus preciosos cantares vascos populares de Iglesia, trae Bordes uno, cuya originalidad me llamó la atención sobremanera en cuanto lo leí. Lleva el título de *Benedizioneko* y es como sigue, en su adorable y afectuosa unción religiosa.

## No. 37

*Lento.*

En la colección de canciones de la alta Normandía, de Moullé, encuentro también la siguiente popular religiosa *La Naissance du Christ*.

## No. 38

*Andantino.*

Ambas melodías presentan idéntico carácter de devoción y recogimiento, de afectuosa dulzura y amor á Cristo. Si realmente, como apunta Bordes, hay algunas canciones de iglesia que acaso sean restos de antiguos *lais* ó *complaintes*, una de ellas es el *Benedizioneko* y otra, su prima hermana, la normanda copiada.

Cierto es que no resultan iguales las líneas melódicas en toda su extensión, pero la analogía es evidente en los primeros compases y más tarde en el 9º y 10º, de la canción normanda, si se les compara con el 8º de la vascongada. La cadencia es exactamente la misma, con ventaja para la melodía normanda de que conserva mejor el carácter antiguo con su *do* natural, en vez del *do* sostenido de la citada por Bordes. Las accidentales de esta hacia el final me hacen el efecto de alteraciones y corrupciones introducidas por el pueblo en la primitiva canción y debidas probablemente á la tendencia actual de hacer sensible la séptima, de conformidad con nuestras escalas.

La melodía normanda es más pura, más homogénea, más natural y lógica en su desarrollo. Las dos merecían un puesto distinguido en estos apuntes, por su incuestionable y distinguida belleza.

Forman otra familia euskara bien definida, las canciones en allegretto y modo menor *Aita San Antonio* (Santesteban), *Nagusia eta Morroiya*, *Itzaya* (Echeverría Guimon) y otras.

Adoptaré como tipo el *Nagusia eta Morroiya*, pero antes deseo insertar una preciosa canción noruega que, si bien no la sigue muy de cerca, tiene todo el sabor vascongado apetecible y algunos giros iguales que la melodía vascongada.

## No. 39

*Allegretto.*

Es una alhaja la melodía noruega en su deliciosa y elegante sencillez. Veamos ahora el *Nagusia eta Morroiya*.

## No. 40

*Allegretto.*

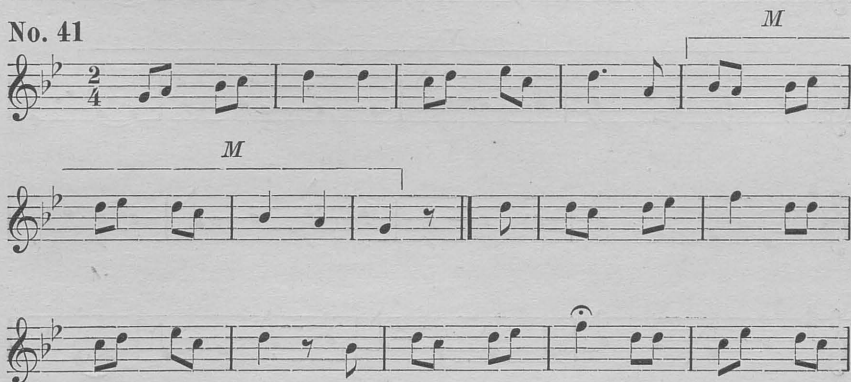


Esta bonita canción aparece en Guipúzcoa á la terminación de la primera guerra civil. La letra es un diálogo en el cual el propietario y su casero ó inquilino, se lamentan de los daños ocasionados por la lucha fratricida.

¿Nació entonces la canción en nuestra provincia.? ¿Se trata de una nueva melodía ó de otra anterior modificada y modernizada.?

Repasando la colección Salaberry he encontrado la melodía antecesora del *Nagusia*. Vino esta por lo tanto (hablo de la música únicamente) de Francia, como tantas otras y al establecerse en Guipúzcoa tomó un aire más animado y más vivo, perdiendo un poco de la melancolía que refleja la canción vasco-francesa. Se adaptó al carácter guipuzcoano más decididor y resuelto que el de los compatriotas del otro lado del Bidasoa. Para mí no existe la menor duda; el parecido es innegable en los primeros compases y el motivo *M*, que simétricamente, forma más tarde la cadencia, igual en ambas melodías. Se vé además de un modo claro, que la segunda parte de la versión Salaberry ha dado origen, modificada, á la que se puede considerar también como segunda parte de *Nagusia*. La filiación no admite réplica.

## No. 41





Véase ahora la siguiente canción, que es flamenca, y compárese con nuestra canción-tipo. La primera parte, que contiene el tema, es igual á la melodía euskara; apenas las separa algún detalle insignificante. En la segunda parte, el comienzo tiene gran parecido en ambas y, más lejos, la parte señalada *N*, viene también á ser igual, resultando de todo ello una perfecta y acabada semejanza, que se haría aun más patente, si las dos estuviesen escritas en compás binario.

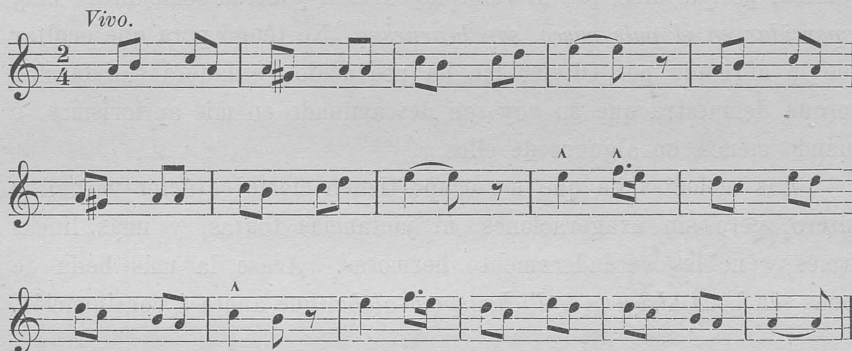
## No. 42

*Allegretto.*



No cito la siguiente canción bretona, como semejante al *Nagusia*, porque las dos líneas melódicas no concuerdan, pero nadie podrá negar que su aspecto y sabor general y sus modismos son tan genuinamente vascos, que, de no conocer su procedencia, se consideraría sin vacilar como nacida en este país.

## No. 43



Hice notar en mis conferencias de 1906, que ciertas canciones vascas, de origen suletino, presentaban el corte indudable de melodías escritas para trompa de caza. Tales son el *Euskaldun-Lotoskaria*, á la cual el finado Antonio Peña y Goñi puso, con su buen sentido musical, una introducción en ese estilo; la melodía que se canta con la letra *Inchauspeco-alaba* y que Manterola publica en su *Cancionero*, con la delicada y sentida poesía *Andregeya*; y, en segundo término, *Chanton Piperrí* (Santesteban) con algunas otras más.

Ahora bien, las melodías que tienen carácter de trompa de caza (*cor*), se usan en todas las regiones de montañas elevadas, como son los Altos Pirineos y los Alpes con sus *ranz des vaches*, y se comprende que así sea, porque para llamarse las gentes de monte á monte, emplearon en todos tiempos, dos instrumentos rústicos; el silbo y el cuerno verdadero. Todavía despiertan en el Rigi á los turistas, para que contemplen el admirable panorama de los Alpes bañados por el sol naciente, uno de los más bellos que he visto en mis viages, por medio de un cuerno de antílope.

La Soule (Suberoa) está lindando con la región bearnesa de las elevadas montañas y nada tiene de particular que, ó bien las melodías en cuestión sean originarias de aquella antigua provincia vasca, ó bien que hayan pasado á ella, desde el límite Bearn.

Paul Olivier al hablar en su citado libro *Les chansons des métiers*, de una canción que más adelante copio, me confirma en mi opinión, porque dice que la referida canción y otras semejantes, *muy esparcidas en el país vasco, son bearnesas*. No tengo para qué ocultar que lo afirmado por Olivier me ha producido verdadera satisfacción porque demuestra que no voy tan descaminado en mis apriorismos, ó cuando menos, en algunos de ellos.

Las melodías de que me ocupo tienen cierto carácter varonil y entero, pero sin exageraciones, ni jactancias tontas, y unas líneas firmes y nobles verdaderamente hermosas. Acaso la más bella de todas sea la *Andregeya* ó *Inchauspeco-alaba*, que anoto á continuación.

#### No. 44

*Moderato.*

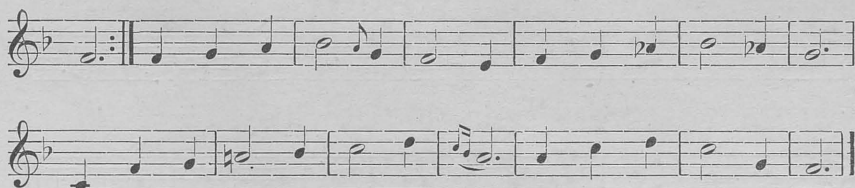


La melodía que sigue, no tiene semejanza con *Andregeya* en su dibujo, pero tampoco cabe negar que presenta el mismo exacto estilo y aspecto general. Procede del Alto Pirineo y, al citarla, es cuando Olivier advierte que las canciones bearnesas están muy esparcidas en el país vasco. Se refiere, por de contado, al país vasco-francés.

#### No. 45

*Adagio.*





Encuentro en Salaberry la siguiente melodía.

No. 46

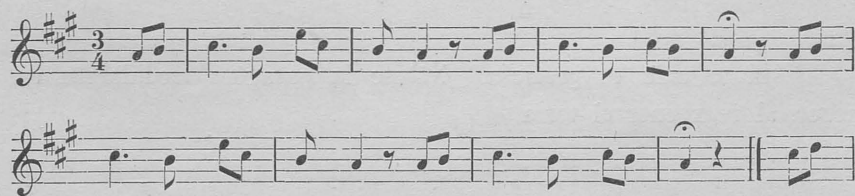
*Dulce.* ♩ = 80



Esta canción, lo mismo que la anterior (No. 45) presenta la organización perfecta de las melodías populares. Primero, exposición del tema, que se repite; después una variación y por último la reexposición del tema, todo ello contenido en muy pocos compases.

Si, cambiando de modo, pongo la melodía en mayor, sin alterar más que algunas notas, con lo cual en nada modifico el sentido musical, me resulta tal como sigue (No. 47). Es de advertir que Salaberry la califica de suletina.

No. 47





Compárese con el siguiente ejemplo, que es del País de Gales. No se puede sostener tampoco que existe identidad, ni semejanza perfecta entre él y la canción acabada de mencionar, pero es incuestionable que entre ambas existe un gran parecido de familia.

Acaso, no lo sé, quepa hacer también en el País de Gales una clasificación entre las melodías de su región más montañosa y las canciones de la tierra baja. Sería curiosísimo averiguarlo porque se tendría un elemento ó dato más para el estudio serio, concienzudo y reposado de los cantares populares, si tal clasificación tuviera fundamento prácticamente demostrado.

## No. 48

*Maestoso.*

Esta melodía es preciosa. Nótese la pasajera modulación en menor, al reexponer el tema.

Una de las canciones vascongadas más bonitas es, en mi opinión, *Upelategui* cuyo nombre ha sonado ya en este escrito.

Es útil hacer notar desde luego que esta melodía no consta más que de dos partes, puesto que no existe en ella la reexposición del tema. En cambio la segunda parte habitual, menos importante siempre en las canciones de organización completa, adquiere en este caso el mismo relieve que el tema, del cual viene á ser una continuación en realidad. La observación es necesaria para compararla con otras melodías.

He aquí *Upelategui*.

No. 49

*Andante.*



La melodía que sigue está tomada de la colección Olivier, quien no dice de que parte ó región de Francia procede, más como quiera que en la referida colección no se menciona ni siquiera una canción como vasca, tiendo á creer que se trata de una melodía normanda ó bretona. Su carácter es tan completamente vascongado que podría insertarse en cualquiera de nuestras colecciones sin que nadie la tachase de forastera.

En su primera parte existen diferencias con la de *Upelategui*, pero el motivo de la segunda parte, cuya importancia he hecho ya notar en la canción vascongada, es exactamente igual en ambas

melodías, aunque también se encuentren algunas discrepancias en el total desarrollo.

### No. 50

*Moderato.*



Me parece asimismo que en la canción flamenca siguiente (No. 51) el sabor vasco es completo. La semejanza *personal* con *Upelategui* es menor que la del ejemplo No. 50, acabado de exponer, pero también en su segunda parte existe el mismo motivo que en nuestra melodía.

Ni la canción bretona, ni la flamenca, tienen reexposición. Su estructura general es la misma de *Upelategui*; es decir la de una sola parte con extensión melódica del tema. Los ejemplos 50 y 51 me parecen interesantísimos y concluyentes.

### No. 51

*Andante.*



Conocía yo dos versiones de la popular canción *Ezcon-berriac*; una de 1826, citada por Iztueta y otra de 1860 (?) editada por Santesteban. Merced, ahora, á la amabilidad del P. Zulaica poseo otra tercera, ya que para mí no cabe duda de que una de las melodías recogidas por él en el Baztán, es anterior á las dos variantes mencionadas. Las transcribo por orden de edad, empezando por la más antigua, ó sea por la baztanesa.

## No. 52

*Andante.*

No deja de ser curiosa cierta indecisión en el ritmo de algunos compases, debida probablemente á que las gentes del campo, cantan las melodías un tanto *recitadas* y sin fijar demasiado la atención ni en el compás, ni en el ritmo. El P. Zulaica ha puesto extraordinario empeño en transcribir las canciones con entera fidelidad, tal como él las oía.

Durante los tres primeros compases, se repite, á modo de sonsonete, el mismo exacto motivo, cuyo ambitus es una tercia. Diríase que la melodía se encuentra en su infancia, sin fuerzas suficientes para lanzarse á agilidades de ningún género. Posible es que la monotonía de esos compases dependa de que la memoria musical de la persona que la cantó ante el padre capuchino, flaquease, no recordando ya él verdadero dibujo de la primera parte de la melodía. Por esa ú otra razón, cual puede ser también la falta de una exacta transmisión de padres á hijos, la referida primera parte

no se parece ni á la versión Iztueta, ni á la versión Santesteban. Por el contrario, todo lo demás, salvo nota ó notas de detalle, es tan igual á esas otras dos versiones, que, para mí, repito, no cabe la menor duda de que se trata de una variante anterior, antecesora quizás de las indicadas guipuzcoanas, ó de la misma canción, mejor conservada en el valle del Baztán, que, por su posición aislada, se encuentra á cubierto de influencias extrañas.

Sigue la versión Iztueta.

**No. 53**

Musical notation for No. 53, consisting of three staves of music in 6/8 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B-flat4. The second staff continues with a quarter note C5, a quarter note B-flat4, and a quarter note A4. The third staff continues with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The piece concludes with a quarter note D4 and a final cadence.

La melodía es mayor de edad y se presenta con aspecto más homogéneo. Hay un *fa*, en el tercer compás, que constituye punto singular en la curva melódica; algún cantor deseoso de lucirse lo puso seguramente, quedando la desgraciada innovación admitida por la costumbre.

Sigue, por último la versión Santesteban, que es la más moderna.

**No. 54**

*Andante.*

Musical notation for No. 54, consisting of two staves of music in 6/8 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B-flat4. The second staff continues with a quarter note C5, a quarter note B-flat4, and a quarter note A4. The piece concludes with a quarter note G4 and a final cadence.





La línea melódica se ha pulimentado, pero la canción se ha afeminado. No tiene ninguna de las modulaciones en mayor de la versión Iztueta; por el contrario, el menor domina constantemente dándole un sabor melancólico exagerado.

La cadencia de Iztueta es más elegante y delicada á la vez, viendose en la variante Santesteban la tendencia italiana á la nota aguda con calderón. No pone calderón el maestro, con muy buen sentido, en el *mí* alto del penúltimo compás, pero por ahí la he oído cantar, apoyando y sosteniendo dicha nota, contra toda regla de buen gusto y en oposición con el texto melódico.

La música popular sostiene y alarga determinadas notas, pero siempre hacia la parte grave de la canción. En los ejemplos que he ido citando, y aparte de los propios de tamboril, no hay más que uno que termine en nota alta larga; es la canción religiosa *Benedizioneko* y aun en esta melodía la nota tenida es la *última*, al revés de lo que ocurre en la forma italiana.

No presento los ejemplos que siguen con la pretensión de compararlos con el *Ezcon-berriac*. Ya sé que la semejanza individual no existe, pero los copio por su significado sabor euskaro y porque de colocarlos en alguno de los grupos que voy examinando, se encuentran muy bien en éste. En mis apuntes tengo escrito *género Ezcon-berriac*, y nó *especie Ezcon-berriac*.

Empiezo por una admirable canción noruega, que en realidad acaso estuviese mejor con el último grupo de este artículo III. Fígrese sobre todo la atención, en la segunda parte, que tiene relieve importantísimo en este caso y en la cual la voz sube airosa y artísticamente formando un diseño melódico de perfecto gusto euskaro. Por eso, repito, acaso estuviese el ejemplo en sitio más oportuno, al tratar del *Ay, ori begui ederra*, cuya segunda parte presenta el mismo exacto carácter.

El texto dice Allegretto, pero si se quiere percibir mejor el aroma vascongado de la bella composición, debe llevarse en Andante.

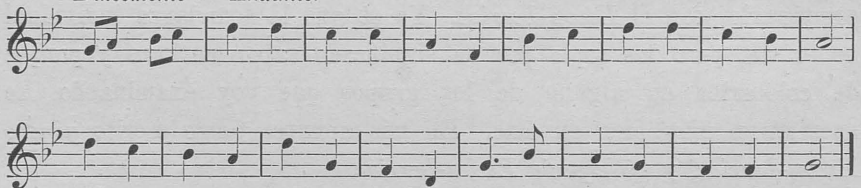
## No. 55



La canción No. 56, procedente de la isla de Man, es otro ejemplo de primitiva sencillez y de delicadeza. Al leerla, se forma uno el concepto de que es verdadera madre de dilatada, extensa y hermosa familia.

## No. 56

*Dulcemente — Andante.*

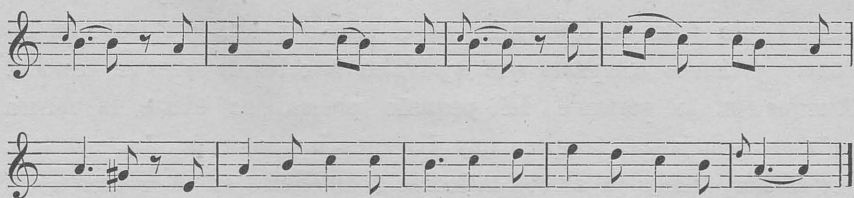


Nadie podrá objetar en contra, si afirmo, por último, que la siguiente canción flamenca es de legítimo y puro corte vascongado.

## No. 57

*Llévese moderato.*





¿Quién no conoce en el país vasco la canción *Lo, lo*, expresión del más puro y poético cariño maternal? Entre la versión Santesteban y la de Tiersot, opto por esta última, que es más completa. Al insertarla Tiersot en su libro, prueba que la considera como vasco-francesa. Posible es que así sea, porque la breve y sentida melodía reúne todas las cualidades que enaltecen la música popular de nuestros hermanos.

## No. 58

*Andante.*

No comprendo la razón que tuvo Santesteban para suprimir los cuatro últimos compases tan característicos de una madre que canta meciedo á su niño en la cuna.

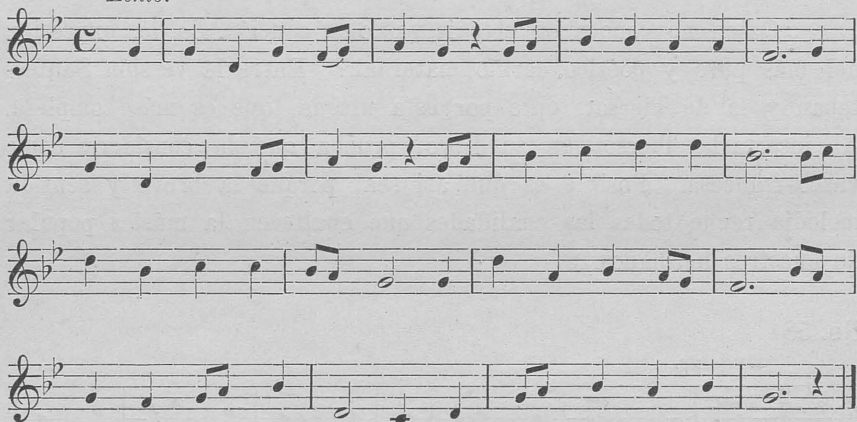
El parecido de la siguiente melodía (No. 59) de Man, con *Lo, lo*, es para mí, evidente. Tiene la misma dulzura sin caer en el *lamentabile* del menor; consta también como *Lo, lo* de una sola parte desarrollada convenientemente, ó, por lo menos, no se vé clara la existencia de una segunda parte concreta y definida. El motivo, con

alguna sola nota de diferencia, es el mismo y está contenido en los cuatro primeros compases que equivalen á ocho de nuestra canción. Aunque en lo restante del pequeño poema, no existe la misma próxima semejanza, tampoco hay divergencias notorias. La cadencia, por último, tiende en ambas melodías á detenerse en el *re* grave.

He aquí la preciosa melodía de la isla de Man.

### No. 59

*Lento.*



Si recordamos una vez más que una misma música se canta con letras diametralmente distintas en todas las regiones y razas, á nadie extrañará que la canción de Man, sea un cantar de baile en ronda, de *carol* ó *karoll*, como se quiera escribir.

La preciosa canción cunera que sigue, está tomada del libro *Les chansons des métiers* sin indicación de localidad, ni de comarca. No se parece individualmente á *Lo, lo*, pero su sabor perfectamente vasco, es indiscutible.

### No. 60

*Andante.*





He considerado siempre la canción vasco-francesa *Choriñoa kaloian* (ó *kaiolan*) como una de las más delicadas y aromáticas flores de la música popular euskara, por su adorable dulzura, por su suave y contenida melancolía, por la elegante sencillez y la originalidad de su dibujo melódico; ¡Lástima grande que apenas se conozca y aprecie por los vascos de la vertiente Sur Pirenaica, distraídos con sus amanerados y vulgares zortzicos modernos!

No debe suceder lo mismo al lado de allá de los montes, siendo de ello prueba evidente, la diversidad de formas con que se presenta la deliciosa melodía, conservando siempre, sin embargo, su carácter y su estructura fundamental. Yo mismo conozco tres variedades del Choriñoa, que son:

- 1<sup>a</sup>. La versión Salaberry, que se encuentra también en Bordes, en el Cancionero de Manterola y en Tiersot con sólo ligeras alteraciones.
- 2<sup>a</sup>. La de Santesteban que presenta con la anterior, diferencias sensibles.
- 3<sup>a</sup>. La de Azkue, publicada con el título de *Barda-ametz*, que se aparta más de la primera que la anterior.

Empiezo por transcribirlas en el mismo orden expuesto.

No. 61 Salaberry; Nr. 62 Santesteban; No. 63 Azkue.

### No. 61

*Andante.*





Será una casualidad, ó será un golpe de génio de intuición artística, pero ello es que la original é imprevista modulación á mayor, al final, corresponde con las palabras de la letra. Dice ésta que el pájaro en su jaula canta tristemente; tiene qué comer y tiene qué beber, pero ansía la hermosa libertad. En el momento preciso en que la letra apunta *libertadea zeñen eder den* (¡que hermosa es la libertad!) es cuando la melodía pasa á mayor, completando así musicalmente la visión de la luminosa libertad.

El tema melódico está contenido en los seis primeros compases, pareados de tres en tres, lo que equivale á decir que el gran ritmo consta de tres compases.

Después de repetido dicho tema y de otros tres compases de variante, parece vá á terminar la canción, exponiéndolo de nuevo, pero no sucede tal cosa, sino que el anónimo autor se contenta con repetir una de las palabras (3 compases) del tema, para atacar la original cadencia en mayor, preparándola con otros tres compases.

El tema es sencillamente admirable, pero ni el desarrollo ulterior es el normal, ni se explica fácilmente.

## No. 62

*Moderato.*



La canción está ahora en modo mayor. Es un cambio que ha experimentado la idea musical dentro del mismo país en que se canta. Nadie podrá, por tanto, argüir, que, cuando en anteriores comparaciones he adoptado alguna vez el modo mayor en sustitución del menor, haya forzado inadmisiblemente la melodía para sostener mi tesis.

El gran ritmo consta de dos compases (nótese que la medida es á cuatro tiempos) debido á la repetición de un diseño en el primer compás completo.

Repetido el tema, según costumbre general, se prepara inmediatamente la cadencia sin más desarrollos. La estructura es más homogénea, natural y lógica, pero la melodía carece del encanto de la versión anterior.

## No. 63

*Molto Moderato.*

Encontramos el mismo tema esencial, pero no se repite. Después de unos compases de desarrollo, vuelve el tema y termina con él la canción. El ambitus es mayor que en las dos versiones anteriores, por lo mismo que en el tercero y cuarto compás hay un instante de apasionamiento que motiva la subida al *fa* sostenido.

No podía yo sospechar que hubiese fuera de mi país melodía alguna que tuviese parentesco estrecho con *Choriñúa* y sin embargo existe la citada por Tiersot, á la que hice alusión en la parte primera de este escrito.

He aquí la admirable canción bretona.

## No. 64

*Larghissimo.*

The musical score for No. 64 is written in 6/4 time and consists of five staves. The tempo is marked *Larghissimo*. The first staff begins with a treble clef and a 6/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The first staff has a slur over the first four measures and a fermata-like mark 'N' above the fifth measure. The second staff has a slur over the first three measures and a fermata-like mark 'N' above the fourth measure. The third staff has a slur over the first four measures and a fermata-like mark 'A' above the fifth measure. The fourth staff has a slur over the first three measures and a fermata-like mark 'N' above the fourth measure. The fifth staff has a slur over the first three measures and a fermata-like mark 'N' above the fourth measure. The piece ends with a double bar line and a 9/4 time signature.

Expuesto el tema, se repite alargándolo un compás con gracia encantadora (A). No hay variante, sino que por tercera vez oímos la deliciosa frase musical, que termina lógica y artísticamente con la segunda palabra ó miembro melódico, que es precisamente el nervio, el punto de atracción (N), el cual queda así grabado en la memoria, á manera de sello característico de la pequeña obra maestra.

De las cuatro formas en que he presentado la idea melódica, la bretona aventaja á las demás por su unidad perfecta, su organización sin tacha y su sabor artístico que, á causa de esa misma unidad, no vacila, ni decae un instante.

Examinada así la canción, desde varios puntos de vista, se comprende aun ménos, cómo ha podido engendrarse el desarrollo de la versión Salaberry, tan feliz por otra parte si se atiende á la letra exclusivamente.



Compárense las tres variantes vascongadas entre sí, y después cada una de ellas con la canción bretona y no habrá quien se atreva á negar, que el parentesco del tema (gesang) de la variante Salaberry (No. 61) con la melodía bretona (No. 64) es mucho más próximo que el de *Barda-ametz* (No. 63). No hay la menor duda. La semejanza entre los Nos. 61 y 64, en la parte esencial, que es la temática, se convierte en identidad. La versión bretona es la más feliz é inspirada de las cuatro.

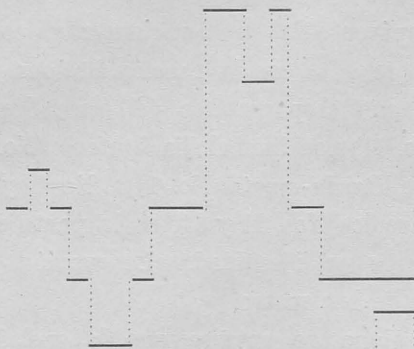
Es digno de notarse que la melodía en el Sur aumenta de velocidad, adornándose además con puntillos y semi-corcheas, mientras en Bretaña su línea se extiende noble y sencillamente en notas limpias de todo aderezo.

Deseando hacer resaltar á la vista la mayor semejanza de la canción bretona con la variante Salaberry, que la que resulta de la comparación entre sí de las tres versiones euskaras, he trazado un gráfico de la parte principal, ó temática, tomando como ordenadas las notas colocadas en un amplio pentágrama, cuyas líneas distan mucho unas de otras, á fin de que aparezca bien de relieve la línea melódica. Las abscisas representan la duración de las notas. En las tres versiones vascongadas, 1 corchea tiene dos milímetros de largo. En la bretona, la negra ocupa los dos milímetros, porque llevándose más lenta que las euskaras no cabría comparación gráfica, si para ella se adoptase la misma longitud de abscisa citada, de 2 milímetros por corchea. Quiere decir que para las variantes euskaras, la unidad de tiempo (zahlzeit) es la corchea y para la canción bretona, la negra.

Un profano cualquiera que examine los siguientes diagramas con un poco de atención, se hace cargo bien pronto de que entre la melodía Salaberry y la de Bretaña existe parentesco más estrecho que entre dicha versión y *Barda-ametz*, ó entre la repetida versión y la de Santesteban.

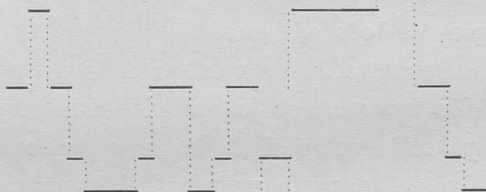
## Salaberry.

♪ = 2 mm,  
ambitus = 9 semitonos.



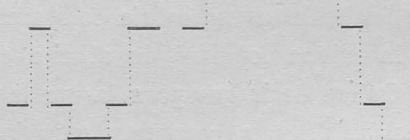
## Santesteban.

♪ = 2 mm,  
ambitus = 8 semitonos.



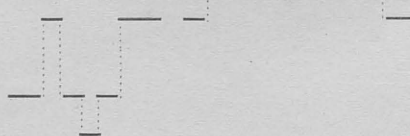
## Azkue.

♪ = 2 mm,  
ambitus = 11 semitonos.



## Bretaña.

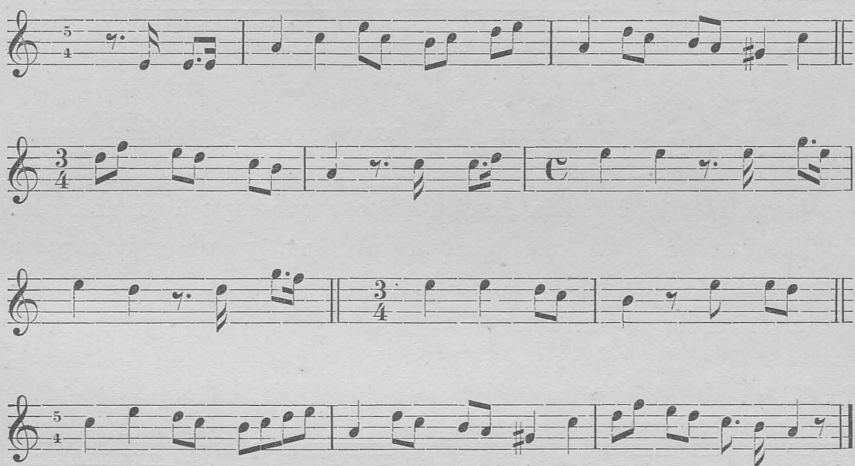
♪ = 2 mm,  
ambitus = 9 semitonos.



La dificultad de imprimir estos diagramas, ha impedido que salgan con exactitud verdadera. Resultan, sin embargo, con la aproximación suficiente para poder comparar las cuatro melodías, ó variantes de melodías.

Por último, y para terminar, citaré la deliciosa canción *Ay ori begui ederra*, á la que he aludido ya anteriormente. La tomo de la colección *Santesteban*.

## No. 65

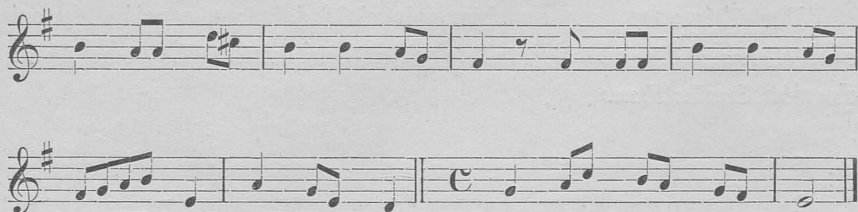


Es evidente que casi todas las melodías populares de las colecciones modernas han sido retocadas y *trabajadas* por los editores (*durchkomponiert*). La idea musical estaba expresada de un modo más sencillo en su forma verdaderamente popular, y por tanto, anterior á su publicación.

El P. Zulaica ha tenido la amabilidad de facilitarme copia de una melodía tomada por él al oído en el valle del Baztán, tantas veces citado, y que es la antecesora directa del *Ay ori begui ederra*, lo cual casi equivale á decir que esta bellísima canción es de origen labortano ó de la Baja Navarra. Dice así:

## No. 66





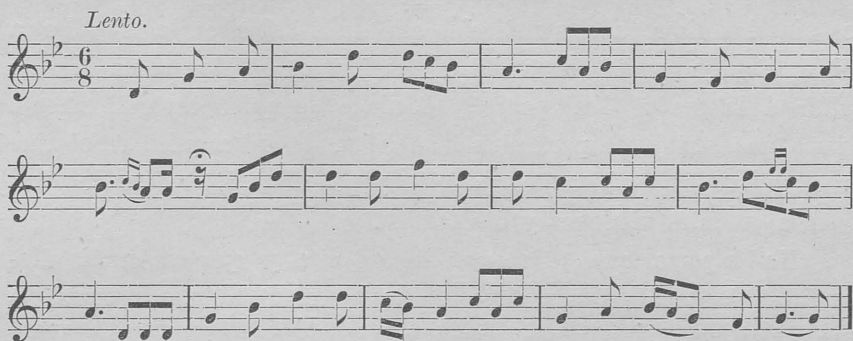
El *Ay ori begui ederra*, que, por su corte y factura, parece debe ser exclusivamente vascongado, tiene sin embargo, más que semejanza, identidad con la canción bretona que copio á continuación. La línea melódica es casi igual en el tema y su segunda parte parece calcada del cantar vascongado, ó vice-versa. Es difícil encontrar parecido mayor.

## Nr. 67

Sin tener el estrecho parentesco de la canción bretona, no deja tampoco de presentar innegable semejanza con la canción vascongada de que me ocupo, la siguiente melodía que se canta en las costas del Poitou y Saintonge. Es muy probable que proceda de Bretaña.

Su primera parte difiere de las versiones euskara y bretona, pero en cambio la segunda es idéntica á las transcritas.

## No. 68



Si no he contado mal, son 36 los ejemplos de canciones extranjeras semejantes á las vascongadas, que he transcrito en los anteriores renglones. Hubiera podido añadir muchos más, pero lo he conceptuado inútil, porque, según he indicado con insistencia, las melodías-madres ó ideas musicales-tipos son contadas en el arte popular, de donde se deduce que insertar otros ejemplos, sería simplemente añadir variantes de los temas ya expuestos.

Adjudicando á Bretaña y Normandía, 3 melodías francesas, que indudablemente son de alguna de esas dos regiones aunque el coleccionista no las nombre, resulta, que de las 36 canciones, 26 proceden de las dos comarcas mencionadas, del País de Gales, de la Isla de Man, de Escocia, Noruega y Flandes; es decir, de los países en que indicaba yo que existía música popular muy parecida, y, en ocasiones igual, á la nuestra. Las 10 melodías restantes se reparten entre Alemania, Cataluña, Inglaterra y Francia (exceptuando Bretaña, Normandía y Flandes). En fin de cuentas el tal parecido constituye una excepción en estos últimos países.

La Isla de Man, el País de Gales y Escocia se presentan con 8 ejemplos; Bretaña y Normandía con 8; Flandes con 8 y Noruega con 2. Total, los 26 mencionados.

Examinandolos en detalle, podrán unos entender que tal ó cual mención nada demuestra y opinar otros que en alguna ó algunas

canciones, no existe la semejanza que yo advierto ¿No vemos todos los días las discrepancias radicales que suele haber en la vida diaria sobre si un hermano se parece ó nó al otro, ó sobre si un hijo *ha salido* á la madre ó al padre?. Al lado de quien categóricamente afirma una semejanza para él indudable, nunca falta quien se obstine en negarla. El espíritu de oposición y polemista interviene con frecuencia en tales distingos y discusiones.

No importa que se recuse alguna cita y que en otras, descendiendo al análisis minucioso, se tome como carácter esencial lo que constituye en realidad circunstancia accesoria y vice-versa. Bien sé de antemano que muchos de mis paisanos se creerán obligados, por un patriotismo mal entendido, á negar la evidencia misma y que otros lo harán también, ó por falta de criterio, ó por sobra de prejuicios.

Este asunto, como tantos otros, es preciso considerarlo en su conjunto, dejando á un lado lo accesorio y los casos particulares que ofrezcan dudas. Es la única manera de formarse sana y robusta opinión y convencimiento firme, sea en pró, sea en contra de mis afirmaciones.

Para mí, queda demostrado el estrecho parentesco existente entre la música popular vascongada por un lado, y las bretona, normanda, gaelica, flamenca y de la Isla de Man por el otro; es decir, queda demostrado que, según todas las probabilidades, hay un grupo musical vasco-celta que en algunas comarcas como Irlanda, por ejemplo, no presenta ya señales de vida, pero que, en cambio, irradia desde otras, como Bretaña, destellos vivísimos de arte popular á su vecina Normandía y á su próxima Flandes.

#### IV.

Aunque para definir una especie es necesario y suficiente, como se dice en matemáticas, dar los caracteres del género y los particulares de la especie, siempre resulta muy útil señalar además las principales diferencias que la separan de otras, pertenecientes ó nó, al mismo género. Así procede la crítica de arte. No solamente, cuando se trata por ejemplo de pintura, se establecen la relación y afinidades entre determinados maestros de una misma escuela, definiendo á ésta, sino que además se indican los caracteres que distinguen

entre sí á las diferentes escuelas. En una palabra, se dán las analogías, pero al mismo tiempo se presentan los contrastes que ponen más de relieve las semejanzas y completan así el estudio.

Quiere decir, que antes de terminar el capítulo III, hubiera sido útil incluir en él canciones típicas populares inglesas, francesas, italianas, eslavas, españolas etc. con objeto de hacer resaltar sus diferencias esenciales con las melodías de la familia vasco-celta, del mismo modo que el pintor coloca los retratos bañados de luz, sobre fondo oscuro, á fin de que la figura destaque más visible y en relieve con su clara tonalidad.

La tarea en cuestión es facilísima de llevar á cabo, pero no conduciría más que á alargar este escrito, que no es un estudio, sino un boceto, un croquis, un esquema de las circunstancias que concurren en el problema que planteo, más bien que resuelvo.

Menos mal si bastase que los ejemplos de canciones no afines se redujesen á 6, 8 ó 10, pero entonces corría yo peligro de que se me dijese que había elegido de intento esos ejemplos. Para complementar debidamente el capítulo III en el sentido indicado, hubiera tenido que transcribir 30 ó más canciones de esos otros países y ya entonces la utilidad resultante no compensaba la extensión y pesadez del opúsculo.

Quien tenga interés ó curiosidad en el asunto, á mano tiene en la misma colección Boosey, sin cansarse en ir á buscarlas por otros lados, melodías de toda Europa.

---

Establecida la semejanza de carácter y en algunos casos hasta de identidad individual de nuestras canciones populares con las bretonas, gaélicas, etc.: es decir con las de origen celta, inmediatamente se presenta el problema de si todas esas melodías han brotado en una sola comarca, para después irradiar desde ella á otras, ó si, por el contrario, han existido diversos centros creadores, en virtud del principio determinista de que donde concurren las mismas causas se dán los mismos efectos.

En mis conferencias de 1906, decía yo: „Si es cierto pues que el medio conforma la raza y que esta produce su música en relación con su carácter y sentimentalismo, allá donde exista un país igual ó análogo al de Vasconia, allá habrá también una música popular

semejante á la nuestra. La consecuencia es, que en Normandía y en la Bretaña francesa, deben tener canciones muy similares á las vascongadas.“

El principio enunciado entonces por mí, es, en términos generales, exacto, pero yo en aquella época no me había ocupado todavía en cotejar unas melodías con otras, ni menos había pasado por mi imaginación la posibilidad de una familia musical vasco-celta.

Establecido este grupo étnico, aunque no sea más que como hipótesis racional y susceptible de ser apoyada con importantes consideraciones históricas y antropológicas, ya huelga el problema de la monogénesis ó plurigénesis, de un solo centro ó de varios centros generadores.

Donde dominaron los celtas, y en los pueblos que con ellos sostuvieron relaciones de importancia, existió sin género de duda una misma música popular, de caracteres en armonía con los étnicos de aquel pueblo.

En la *Revue scientifique* (Noviembre de 1912) dice Maurice Gillet lo siguiente: „Los Vascos que se creen de pura raza, son producto de una mezcla de Iberos, ó de Vascones y Celtas, pero si se estudia la belleza del tipo basco, su estatura elevada, su cara larga etc. etc., se inclina uno á pensar, que en ese rincón de Francia, ha habido una predominancia marcada del tipo celta“. No sabré cotizar la autoridad de Gillet en la materia, pero reproduzco su opinión, porque es una más en el campo de la ciencia, en favor de un parentesco entre vascos y celtas.

Representan estos una cierta civilización muy extendida en tiempos remotos y en la cual debió dominar, conservando siempre sus caracteres esenciales, determinado género de melodías populares. De aquella raza que abarcaba una zona geográfica de tanta importancia como la etnografía histórica enseña, no han quedado, relativamente bien conservados, más que algunos islotes, como Bretaña, Gales etc. En ellos ha crecido y fructificado el germen inicial del arte popular, dando productos variados segun las diferentes circunstancias históricas que cada islote ha sufrido, pero conservando siempre indudable aire de familia característico y fundamental.

¿Cómo serían las canciones célticas en los tiempos legendarios



de los famosos bardos drúidicos.? ¿Qué forma afectaban.? Al lado de la canturria melopéica ¿existía la música medida, ó sea la melodía, siquiera en estado de embrión?.

Á mí me parece imposible contestar, hoy por hoy, á esas preguntas. Examinando con atención nuestras melodías en su estado actual, es casi siempre fácil deducir de ellas el esqueleto de que proceden. He dado el *Uso zuria* en una forma elemental y he indicado cual es el sencillísimo motivo melódico del que procede *Potagiarena*. Podría multiplicar los ejemplos.

Así, poco á poco, con un cierto buen sentido, cabe ir retrocediendo en la historia del arte, merced á formulas melódicas cada vez más elementales, pero, si nos concretamos á la música popular, llegaríamos de ese modo al siglo XI, para empantanarnos en él, lo cual equivale á confesar que apenas merece la pena el recorrido retrospectivo, porque el tal siglo es ayer en la historia, aun cuando otra cosa nos figuremos en nuestra pequeñez humana.

Desde el siglo XI hacia atrás, la canción popular no tiene existencia individual, ó por lo menos, de ella como rama aparte de la música, nada se sabe. Los cantos litúrgicos, ó fragmentos de los mismos, se entonan por el pueblo lo mismo dentro del templo, que fuera de él en las fiestas y regocijos profanos, con una ú otra letra.

Tal sucede aun en algunos países de religiosidad acentuada. Todavía recuerdo yo que unas cuadrillas de herreros de Ochandiano, contratados por la fábrica de Beasain, cuando yo era estudiante, solian cantar con cierto entusiasmo y perfecta afinación, canciones de iglesia, sobre el ritmo de los martillos con los que forjaban clavos y herraduras.

No debió ser grande la variedad de melodías que el pueblo tomaba de la Iglesia, porque desde mediados del siglo VII hasta el XII el culto cristaliza en una inmovilidad artística voluntaria. No hay en ese largo espacio de tiempo más innovaciones en el canto litúrgico que el *organum*, en el cual dos ó tres voces siguen el dibujo melódico, *nota contra nota*, guardando intervalos constantes de quinta y octava y el *discanto* que borda variantes sobre el *cantus firmus*.

Puede afirmarse que, á medida que se retrocede en los anales de la música, las formas melódicas de los diversos países van siendo

cada vez más semejantes entre sí, del mismo modo que á medida que reculamos en la escala zoológica, aproximándonos á las formas más sencillas, se van borrando también las diferencias y de la misma manera asimismo como no se notan en el embrión humano cuanto menos tiempo lleva en el útero materno.

Todo hace creer, que el pueblo celta, eminentemente musical, tenía, en tiempos remotos, no solo su melopea recitativa adaptada á la prosa de los poemas, sino también música rítmica y medida, es decir, melodías.

Admitamos la forma más elemental para estas melodías, que es el motivo musical de tres notas incesantemente repetido, sin variación alguna. Pues bien, aun en esta especie de célula musical caben diferencias étnicas con las células de otras razas distintas.

En los ejemplos que hablando de los sonsonetes he puesto en el capítulo II, se ven bien claras algunas de esas diferencias.

Aparte de toda comparación, se comprende perfectamente la gran variedad de caracteres que una canción tan elemental puede presentar, sin embargo. Admitiendo las gamas medioevales, cabe, en primer lugar, que exista un intervalo de medio tono ó nó; que el medio tono esté entre primera y segunda, ó entre segunda y tercera. El ritmo es sumamente variable. El tiempo puede llevarse lento, moderado, ó vivo y la entonación ser grave ó aguda, segun el carácter, todo ello, de quien canta. Además, es preciso no olvidar la manera especial de cantar. Melodía jocosa ó alegre en boca de un individuo, se convierte en plañidera cuando otro la entona, aunque no cambie ni de modo, ni de tono.

Siempre me acuerdo de un pasaje de Dostoiewsky en su novela *Krotkaia*. Una jóven, enferma del pecho, canta con vocecita cascada y débil. ¿Qué canta? ¿Es una canción triste? De ninguna manera; es una de tantas melodías callejeras, y sin embargo el efecto es de desconsuelo. Parece que no es *Krotkaia* la enferma, sino la canción.

¡Cuántas veces me han hecho un efecto penoso, cantares de ciegos, por el modo especial de entonarlos, sin que tuviesen nada absolutamente de tristes, ni de melancólicos en sí!

En el avance de la música, esas variantes de dicción se precisan en ocasiones, dando origen á nuevas formas melódicas adecuadas

al objeto. Por otra parte, como el cantar de los pueblos es frecuentemente borroso, cabe no distinguir siquiera los semi-tonos. Ya he dicho que según Kiesewetter, la música árabe tiene tercios de tonos. Caben esos portamentos en los que no aparecen claras las notas intermedias. Ahora se habla de la música *comática*, por el futurismo pedante. Acaso sea un enorme retroceso hasta los tiempos en que el hombre balbuceaba en música, incapáz de fijar notas con exactitud.

En resúmen, en la melodía-gérmen puede estar y está seguramente el carácter de la raza, á modo de potencial. Si las circunstancias de medio ambiente, históricas, sociales etc., constituyen campo abonado para el gérmen, este fructificará y se multiplicará. Irá tomando formas distintas, lo que equivale á decir que habrá progreso.

Si aun cuando el gérmen contenga todas las cualidades apetecibles de energía vital y aun cuando la raza tenga aptitudes musicales, las circunstancias de medio, lugar, históricas y sociales constituyen campo árido, el gérmen morirá.

Hay un tercer caso. Puede ocurrir que la semilla, cayendo en tierra fértil, no germine enseguida porque fuerte capa de nieve cubra uniformemente el suelo durante largo invierno.

¿Qué fué de las melodías célticas primitivas en el país vasco.? Absolutamente nada se sabe de ellas; ni siquiera se tiene noticia de su existencia.

Nuestro país no tiene historia hasta el siglo X. Todos los tratadistas afirman que no hay noticia alguna segura, anterior á la invasión de los sarracenos en España.

Se sabe que el primer rey de Navarra fué Iñigo Arista, en el siglo IX.

Respecto á Guipúzcoa nada empieza á vislumbrarse hasta el siglo X.

Dice Ibargiñen que el primer caudillo vizcaíno, después de la invasión musulmana, fué un tal Ozmin. Las crónicas presentan á D<sup>n</sup> Alfonso de Leon intentando sojuzgar á los vizcaínos, quienes bajo el mando de Lope Zuría derrotan en Arrigorriaga á dicho monarca (siglo IX).

Sabido es que las modernas investigaciones historicas han demostrado que la batalla de Arrigorriaga es un mito, del mismo modo que

la de Beotivar, en Guipúzcoa, se redujo á un combate parcial entre guipuzcoanos y navarros de los pueblos fronterizos y de la misma manera que la famosa derrota de las huestes de Carlomagno, en Roncesvalles, no fué más que una acometida de los montañeses á la retaguardia de aquel ejército, con sensibles bajas por parte de éste.

El canto del Altabiscar que por su estilo, su narración sencilla y sin embargo de carácter tan épico y legendario, estimábamos como una gloria literaria y al mismo tiempo como recuerdo transmitido por la tradición de boca en boca de la derrota del gran emperador, resulta ahora que es de origen francés muy moderno.

Otro documento importantísimo era el canto de *Lelo*, héroe vizcaíno cuya muerte alevosa llora amargamente la letra de la poesía. Pues bien, D. Julio de Urquijo acaba como quien dice de demostrar, sin réplica posible, en su *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, que *Lelo il* no quiere decir *Lelo murió*, sino que se trata sencillamente de sílabas cualesquiera, de un *tralalá* de esos que sirven, á defecto de letra, ó como estribillo, para *tararear* melodías.

Las más antiguas noticias de las villas vizcaínas, Balmaseda, Durango, Orduña etc. remontan al siglo IX y son confusas.

De Guipúzcoa nada se sabe de modo auténtico referente á los siglos VIII y IX. El primer documento fehaciente es la escritura otorgada por D. Sancho el Mayor de Navarra en 1027, señalando los términos del obispado de Pamplona, en cuyo documento se citan varios pueblos de Guipúzcoa. Respecto á Alava, los más celosos investigadores no han encontrado noticia de señor alguno anterior á los condes de Eylon y del primero de estos solo se sabe que, á mediados del siglo IX, estuvo en guerra con D. Alfonso el Magno, quien lo derrotó.

Estas brevísimas notas están tomadas de la *Historia de la legislación y recitaciones del derecho civil de España*, por Manrique y Marichalar. No sé si con posterioridad á su publicación, nuevos estudios han podido recular la fecha en que empieza nuestra historia, pero me parece que nó.

De todos modos, el pueblo euskaro tan antiguo, nace ayer para la historia. ¿Qué son mil años en comparación con los cuatro ó cinco mil del Egipto y los tres ó cuatro mil de los pueblos griego, hebreo y otros.?

Además, en estos pueblos existía la tradición que suple en cierta medida á la historia, antes de que esta empieza á escribirse. Aquí, desgraciadamente, carecemos también de tradición. La única importante de *Lelo* se ha esfumado ante la crítica.

Los egipcios dejaron escritas sus páginas históricas en los geroglíficos de los monumentos y papiros. ¿Quién no ha visto en los museos los cilindros y prismas con inscripciones caldeas, asirias etc.? En el Museo arqueológico de Madrid existían, y supongo existen, grandes hojas llenas de caracteres hasta hoy indescifrables, procedentes de los Aztecas, ó no recuerdo ya, si de los Incas.

Es muy doloroso que nuestros antepasados no nos hayan legado, ni tradiciones orales, ni más monumentos que los dolmens de Eguilaz, los descubiertos por el inolvidable Juan Iturralde, en Aralar, y algunos otros, ni nada escrito con letras, signos ó caracteres cualesquiera.

Estamos sumidos en la oscuridad más completa. Y si esto es así para la historia ¿como pretender que sepamos algo de la música primitiva celta ó vasca, ni siquiera de la que pudiera existir en los primeros siglos de la era cristiana?.

Podríamos consolarnos de que nuestros antepasados no hubiesen tenido á bien transmitirnos en una ú otra forma noticias tuyas, si aconteciese lo mismo en los otros pueblos cuyas canciones populares guardan con las nuestras las afinidades señaladas, pero no hay tal cosa.

Coussemaeker dice en el prólogo de sus *Chants populaires des Flamands de France*: „Esta canción que al primer aspecto (se refiere á la letra) parece no presentar mayor interés, merece sin embargo fijar la atención *por ciertos recuerdos druídicos* que en ella se encuentran. Bajo el título de *Ar rannou* (las séries) M<sup>r</sup> de la Villemarqué ha insertado en el primer volúmen de sus *Chants populaires de Bretagne*, un diálogo entre un druida y un niño á quien enseña en cuántas ramas se dividen los conocimientos humanos. M<sup>r</sup> de la Villemarqué considera esta poesía como una de las más antiguas bretonas y explica sus relaciones con el culto druídico. Dice que tiene una contrapartida latina y cristiana, evidentemente compuesta y arreglada con el fin de sustituir en el pueblo los principios cristianos á los druídicos. Fieles al precepto del papa Gregorio el Grande, los

misioneros no vacilaron en *tomar al canto druídico su forma, su ritmo y su método*, para mejor conquistarlo.“

Coussemacker advierte que la canción por él transcrita es la traducción de la latina y muy popular en Flandes. Opina como Mr de la Villemarqué, y añade que muchos hechos demuestran que al verificarse la invasión de los pueblos del Norte, las ideas druídicas, *de las cuales se conservan aun restos*, no habían desaparecido del todo.

La cita de Coussemacker es preciosa. En primer lugar establece la influencia bretona en Flandes, en lo referente á la poesía, lo cual trae como consecuencia inseparable la influencia musical. En segundo lugar demuestra que algo se sabe de la cultura celta en Bretaña y Flandes, relativo á los siglos V, VI y VII, puesto que quedan siquiera vestigios de la literatura popular en aquella época.

¿Hay algún dato parecido referente á nuestro país.? Ninguno, al menos que yo sepa.

En el prólogo de las canciones del País de Gales (colección Boosey) se encuentran noticias muy interesantes respecto á este país.

Antes del siglo XII había torneos y certámenes entre los bardos. Uno de esos torneos fué el convocado por un conde ó príncipe del Sur de Gales en el año 1177, y á él acudieron los mejores poetas y cantores del Norte y del Sur. El premio de la literatura se concedió á los bardos del Norte y el de la música á los del Sur.

El Dr Burney ha examinado en la librería de la escuela celta (Welsch School) un manuscrito que contiene obras para harpa, con armonía completa, y cuyo origen supone se remonta al siglo XI.

En la historia de aquel pueblo se habla de verdaderos cantos en coro, *Kor-Alun, Kor-Aidan* y otros.

Dice el prologuista también, que en el poema de Aneurin, existen pruebas de que aquellos celtas conocían ya la armonía en el siglo VI.

Si en el siglo XII hubiera habido algún concurso parecido al antes mencionado, en Euskaria, es bien seguro que quedaría rastro escrito ó transmitido por la tradición de hecho tan importante para una raza que tan justamente se precia de tener aptitudes musicales nada frecuentes.

En apoyo de las noticias anteriores, copio lo que dice Riemann en su *Handbuch der Musikgeschichte*:

„Muchos datos indican que la primitiva cultura musical celta, conocía la polifonía (*Mehrstimmigkeit*) en una época en que la civilización del Sur de Europa no tenía ni el menor presentimiento de dicha diversidad de voces en un mismo canto. Un escritor del siglo XII, Gerald de Barry (*Giraldus Cambriensis*) dá cuenta en su descripción de Gales (*Descriptio Cambriæ*) de una complicada polifonía que usaban los habitantes de ese país, mientras los del Norte de Inglaterra, especialmente los del Northumberland, usaban otra más sencilla, reducida á dos voces.“

El autor de la introducción á los dos tomos de melodías escocesas, ya citados anteriormente, dice que la primera mención escrita de cantos populares escoceses data de 1286, en cuya fecha era rey de Escocia, Alejandro III.

En cambio nuestra primera colección es la de Iztueta, de 1826. ¿Qué más? He leído estos días, á propósito de la literatura y música de los serbios, que los escritores bizantinos señalan desde el siglo VI á los rapsodas de aquel país, que van por todo él cantando ó recitando sus poemas (*Revue bleue*).

No quiero hablar de los griegos, que 400 años antes de Jesucristo estaban en plena civilización. Es posible que el arte de los sonidos no alcanzase entre ellos el grado admirable de elevación que las demás bellas artes, pero los pocos fragmentos musicales griegos que se conservan con sus intervalos ya grandes, sus giros distinguidos y la poesía candorosa que de ellos emana, demuestran, juntamente con sus célebres gamas, base de las nuestras, que la cultura musical no era en aquella cuna de la civilización, nada despreciable.

¿Habré de volver á recordar, por último, que los *lais* y *complaintes* tan en boga durante la edad media, eran originarios de Bretaña?

Es indudable que en toda esa época de la cual nada sabemos referente á Euskaria, la densidad de la población vascongada debió de ser muy escasa, lo cual ya es un obstáculo para el desarrollo de la cultura, sobre todo si se tiene presente que los bosques impenetrables que cubrían nuestros macizos montañosos, los barrancos y precipicios y la inclemencia de un clima templado, pero lluvioso y ventoso en extremo, hacían las comunicaciones difíciles y molestas. Agréguese á todo ello la escasez de buenas tierras para el cultivo y

se comprenderá que la población euskara estuviese muy diseminada; es decir, en las peores condiciones para que la *raza* se convierta en *pueblo*, organizando una vida colectiva y social. Ese conjunto de circunstancias explica asimismo el carácter extraordinariamente individualista é independiente del vascongado.

Cuanto dejo dicho respecto al estado social del país, ó más bien á la carencia probable de organización verdadera, y á la falta absoluta de noticias referentes á la poesía, música y arquitectura vascongadas, me hacen opinar que aquel gérmen musical vasco-celta, nó fructificó, quedando largo periodo de tiempo, sin desarrollarse. De otro modo hubieran llegado hasta nosotros, más ó menos deformados, indicios siquiera de todo ello.

Quedaba también en virtualidad, la aptitud de la raza para la música bajo la capa del largo invierno representado por la incultura que todo nos hace presumir dominó en el país.

Desde que la música profana se emancipa de la litúrgica, á fines del siglo XI, ó en el XII, la canción popular se desarrolla, tomando rápido incremento. Los trovadores y Minnesingers del siglo XIII frecuentaban los palacios de nobles y reyes para ganarse el sustento, pero estaban al mismo tiempo por otro lado en contacto con el pueblo, al cual, en su gran mayoría, pertenecían. Sus canciones ejercieron gran influencia en el arte popular, facilitándole ideas melódicas, despertando la afición y creando costumbres. Merced á ellos principalmente adquiere la canción popular tal importancia, que, como ya indiqué en capítulos anteriores, toma la revancha de la dominación que ha sufrido y penetra á su vez en la Iglesia, á la que proporciona temas para misas, salmos, motetes y secuencias.

Paralelamente á ella se desarrolla el arte sabio polifónico que alcanza su apogéo en la escuela flamenca de los siglos XV y XVI con Okeghem, Orlando Lassus y otros. En esa época florecen los maestros Palestrina, Victoria, Guerrero etc. etc.

Los polifonistas no eran *inventores* de melodías; no les preocupaba el dibujo musical de la voz, sino el enlace artístico y hábil de varias voces que marchan paralela y sincrónicamente, pero siguiendo cada una su camino, ó sea, cantando cada una su melodía. Por eso se



dice que la música polifónica debe leerse en líneas horizontales, mientras tanto que la monódica que consta de una sola voz con acompañamiento, debe examinarse siguiendo líneas verticales. Los polifonistas que, como digo, no hacían caso, ni gran aprecio de la melodía en sí, acudían como la Iglesia á buscar motivos para sus intrincadas combinaciones en el arsenal inagotable de la musa popular.

Como los polifonistas escribían nó solo para la Iglesia, sino también obras profanas (entre otras los célebres madrigales) resulta en definitiva que las canciones del pueblo penetran en todos lados. Acaso esta circunstancia induce á Jolizza á decir que la separación completa de la música religiosa y de la profana, no se verifica hasta el siglo XVI.

Tras de los excesos polifónicos viene inevitable reacción y reaparece la monodia, pero ya en el siglo XVII, la atención de las gentes se dirige hacia la naciente ópera y la canción popular declina. No es que no salgan á relucir ya formas melódicas de autores anónimos, sino que la influencia de la música de teatro deprime y falsifica en cierta medida la libre y espontánea emisión de la voz popular.

Quiere decir que desde el momento en que nace el *ars nova* en Italia, y aun siglo y medio antes, hasta el siglo XVII, el arte popular, paralelamente al arte sabio, toma un gran desarrollo. Ambos se influyen reciprocamente y se sirven el uno al otro. Es la época de oro de las melodías del pueblo.

¿Quien sabe si desde el siglo XVII, todo cuanto la música popular ha producido, no son más que reproducciones variadas que con otros trages de ritmo, compás y tonalidad, se nos presentan como novedades.? Las canciones del pueblo han sido tantas veces alteradas, retocadas y *profanadas* por músicos de profesión, que yo tiendo á creer, cada vez con mayor firmeza, que la musa de la colectividad no ha hecho apenas nada de verdaderamente original, desde fines del siglo XVI, ó mediados del XVII. Todas las novedades se reducen á cambios de postura. Confirma mi idea la circunstancia varias veces aducida de que, en fin de cuentas, las melodías populares *madres*, existen en escaso número para cada pueblo ó raza.

Siguiendo el camino de la celebridad y aparentando una erudición que desgraciadamente no poséo, podría llenar cuartillas y más

cuartillas, copiando á troche y moche de libros y diccionarios, los nombres y hechos de músicos notables que vivieron y brillaron en esos 4 ó 5 siglos, con objeto de presentar un cuadro demostrativo del gran impulso musical que el arte recibió en la época que media entre el primero y el segundo renacimiento. No lo haré, porque ni me propongo dar una lección de historia, ni me sobra tiempo para la labor de copista.

En cambio ¿se recuerda en el país vasco el nombre de algun artista de esa época?. El único es Teobaldo I, rey de Navarra, pero no hay que olvidar que era de Champagne y nó navarro.

Si hubiera habido aquí una explosión de música popular en el periodo de tiempo de que me ocupo, es indudable que á la vez habrían florecido, como en Castilla, artistas cuyos nombres debieron haber quedado en los escritos ó crónicas, ya que no se trata ahora de tiempos remotos, ni legendarios.

He tenido que recurrir para orientarme en los asuntos históricos á mis distinguidos amigos D. Arturo Campión y D. Carmelo Echegaray, á quienes exponía mis ideas, á medida que iban tomando consistencia, rogándoles me facilitasen aquellos datos y noticias que estimasen útiles para el esclarecimiento del problema.

En una de sus interesantísimas cartas, me dice el Sr. Echegaray. „Los músicos que tuvimos entonces, vg. Juanes de Anchieta, maestro del príncipe Don Juan, hijo de los Reyes Católicos, tampoco me parece tuviesen un valor étnico. Dotados de mayor ó menor inspiración personal, creo que la fuente en que fuesen á renovar, no era la canción popular vascongada. Alguna melodía popular de Castilla, sirvió á Anchieta para componer una de sus misas.“

Quiere decir que el Anchieta es uno de tantos vascongados que dejaron el suelo nativo para guerrear, escribir, ó componer, *precisamente porque en su país no había ambiente de cultura para el desarrollo de sus facultades personales*. Todo el que despuntaba en artes ó ciencias, se expatriaba siempre que podía. Es una dolorosa verdad.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> En el *Cancionero Musical* de Barbieri, hay 4 melodías de Juan de Anchieta y una de autor anónimo (No. 443) cuya letra tiene en su primera parte las siguientes palabras en vascuence: „Zutic egon, ezin guelderie egon.“ siguiendo despues

Cuando las artes florecen, no lo hacen de una manera individual y aislada, sino que todas ellas, dándose la mano, apoyándose y animándose mutuamente, caminan juntas por el camino del progreso.

El primer renacimiento, de origen esencialmente italiano, nos presenta al lado de los trovadores y antiguos madrigalistas, al Dante y á Petrarca, al escultor Nicolás Pisano y al gran reformador de la pintura Giotto. Les siguen Fra Angélico, Donatello, el arquitecto Brunelleschi y tantos otros célebres artistas.

Más tarde, en los siglos XV y XVI, al lado también de los polifonistas, de los tañedores de laúd como Milán y otros, están Bramante, Miguel Angel, Rafael, Leonardo Vinci y próximamente con ellos Benvenuto Cellini, Morales, Palestrina y Tiziano.

Con los músicos Lully y Couperin se presentan Rembrandt, Velazquez, Murillo, Calderon, Cervantes etc.

En el siglo de Luis XIV, al mismo tiempo que Poussin, Lebrun y otros pintores, destacan vigorosamente Corneille, Racine y Molière.

Voltaire, Rousseau, Scarlatti y Rameau se dán la mano en el siglo XVIII con Gluck, Bach, Haydn y Mozart.

Á principios del siglo último florecen á la par en Alemania, los grandes géneos Beethoven, Goethe y Schiller.

He indicado unos cuantos nombres solamente, sin orden, ni concierto y sin gran precisión de fechas. Bastan como ejemplo de que

---

lo restante en castellano. „Por mi fé, señora mia etc.“ Al final se repite „ezin guelderic egon“.

En ninguna de las cinco melodías encuentro rasgo alguno que permita calificarlas, ni remotamente, como antecesoras de nuestras canciones actuales. Por el contrario, su carácter es igual en un todo al de los restantes cantares de la notable colección. Si en estos me parece ver de un modo claro que son los progenitores de los castellanos de nuestros días, con mayor razón hubiera notado las ideas vascongadas en gérmen contenidas en las melodías de Anchieta, en el caso de que realmente existiesen en ellas esos principios ó rudimentos de nuestro arte popular.

El no. 431 de la misma colección tiene letra vascongada, pero tan adulterada y mezclada de vocablos castellanos que su traducción al español resulta algo difícil. A juzgar por esa letra el anónimo autor de la canción, debió de ser navarro. La melodía no tiene el menor carácter específico vascongado.

De lo expuesto parece deducirse una de dos cosas; ó los músicos vascongados cuyas melodías inserta Barbieri, perdieron por completo, al expatriarse, toda idea de la música nativa, ó nuestra música especial no existía aún en aquella época.

el florecimiento de un arte trae aparejado consigo el de todas las artes hermanas en la belleza.

Pues bien, si aquí, durante el intervalo de los siglos XII al XVI ó XVII la música popular se hubiera cultivado, al lado de ella tendríamos, nó solamente artistas musicales, sino á la vez poetas, pintores, escultores y arquitectos.

En el *Cancionero de Manterola*, los únicos poetas que aparecen en la época á que me refiero son Echepare, del siglo XVI y Oihenart, del XVII; es decir, ambos *al final* del período de tiempo considerado.

Parece probable que las pastorales más antiguas deben remontarse hasta el siglo XIII y es evidente que algunas composiciones literarias anónimas, serán también de la época comprendida entre el primero y segundo renacimiento. El arsenal no está muy surtido en todo caso.

Respecto á leyendas y cuentos hay que precaverse mucho en lo que se refiere á su origen verdadero. Á propósito de la increíble y extraordinaria facilidad con que las tradiciones de unos países se infiltran en otros, me escribe Echegaray lo siguiente:

„Las tradiciones populares transmigran con una facilidad portentosa. Cada pueblo las convierte en suyas para adaptarlas al medio ambiente.<sup>1</sup> Yo mismo he recogido, nada menos que en el agreste rincón de Amézqueta un cuento de Bocaccio, adecentado para quitarle el saborcillo anti-matrimonial que tiene en el Decameron. Lo más curioso del caso es que el tal cuento se relata en Amézqueta como si formara parte de la biografía anecdótica y pintoresca del famoso Fernando que es á su modo un símbolo, una encarnación poética en que el pueblo personificó la agudeza y el chiste. Pero, á la verdad no hay que extrañarse de que los amezquetarras aplicasen á Fernando lo que Bocaccio aplicó á Tofarro y supone acaecido en Arezzo, cuando los orígenes del referido cuento son mucho más remotos y hay que buscarlos en la India, de donde lo trajo á Europa, quizás por mediación de los árabes, un judío converso aragonés llamado Pedro Alfonso, que introdujo esa misma leyenda el siglo XII

---

<sup>1</sup> Exactamente como la música.

en un libro de tradiciones populares que lleva el extraño nombre de „*Disciplina clericalis*“.

Es sensible que no se puedan seguir la filiación, viajes y vicisitudes de las canciones populares, como se siguen los azares de una leyenda y como los filólogos estudian los vocablos desde su radical primitivo hasta las lenguas modernas, pasando por todos los estados intermedios y por todas las alteraciones sufridas para llegar á la forma actual que revisten.

Si algo, poco, y no siempre bueno, puede haber en la época histórica repetida como poesía, no cabe duda de que ni en pintura, ni en escultura se tiene la menor noticia de artistas.

Hubo en el ramo de arquitectura excelentes maestros aparejadores y constructores, pero no existe estilo alguno que presente particularidades especiales dignas de formar un arte vascongado, ni por el conjunto, ni por los detalles. Las iglesias que sucedieron á las antiguas ermitas y modestos templos románicos, fueron construídas, siguiendo la evolución general del arte, en el estilo ogival, del cual son ejemplos Santiago en Bilbao y la iglesia parroquial de Lequeitio.

Ni en el románico, ni en su sucesor el ogival, pueden señalarse variantes clasificables de vascongadas; por lo menos, jamás he oído á mis amigos arquitectos hacer mención de rasgo alguno arquitectónico, especial de nuestro país. Y cuando más tarde al ogival sucede en los templos el renacimiento con tendencias platerescas, ocurre exáctamente lo mismo.

No eran adecuados tampoco los siglos XIII, XIV y XV, para que las artes floreciesen en nuestras país, y con ellas la música popular.

Apenas constituídas y definidas como quien dice, las pequeñas nacionalidades euskaras merced á los fueros de *libre alvedrío* para el país en general y á los fueros especiales para las villas de fundación señorial con carta otorgada (las cuales, unas tras otras, irán más tarde renunciando expontánea y libremente á sus privilegios para ingresar en la hermandad general), una terrible epidemia social que por su larga duración amenazó convertirse en crónica y aniquilar la raza, se presenta y ceba sin piedad en el solar vascongado.

Empieza la epidemia con el crecimiento de la criminalidad.

Dice Vinson en su librito *Les basques et le pays basque* (1882) que los historiadores de la edad media pintan á los vascongados con caracteres nada alhagüenos. Los peregrinos que hace 8 ó 9 siglos atravesaban los Bajos Pirineos, temían extraordinariamente encontrarse con los habitantes del país. En el año 1120 el obispo de Oporto tuvo que despojarse de sus vestiduras y ponerse en trage de mendigo, á fin de poder pasar sano y salvo por en medio de aquellos „asesinos, siempre dispuestos al mal, crueles y desenfrenados“.

Sigo con Vinson. „Un francés, Aimeric Picard que fué en peregrinación á Santiago de Compostela hacia mediados del siglo XII, dejó un precioso manuscrito que se conserva y en el cual se encuentra un itinerario detallado de su viage. Si ese *codex* es auténtico, los vascos de aquel tiempo eran ya buenos católicos en lo concerniente á la asiduidad de los oficios divinos, pero explotaban, robaban y desvalijaban sin escrúpulo á los viajeros.“ Sigue la descripción de procedimientos empleados por aquellas gentes, que me resisto á copiar.

El libro de Vinson tiene todo el aspecto de una diatriba contra el país basco. Quizás el Sr. Obispo de Oporto fuera persona apocada y viera peligros donde no existían; quizás la descripción de Picard adolezca de las mismas exageraciones que siglos despues hicieron célebres en España, por lo estrafalarios, los viages de Dumas y Teófilo Gautier, pero ya me parece más difícil poner en duda otra cita de Vinson, que dice así.

„En el tercer concilio de Letran, de 1179 se lanzó una excomuni6n formal contra vascos y navarros que ejercen tantas crueldades contra los cristianos, estropeando y devastando todo como si fuesen paganos, sin respetar ancianos, doncellas, viudas, ni niños; sin tener ninguna consideraci6n, ni con el sexo, ni con la edad.“

Nunca estaría de más compulsar esta excomuni6n general, porque muy bien pudo haberla tomado Vinson de algun autor no muy exacto en sus noticias históricas.

Que el número de malhechores en aquella época era muy grande, es indudable, puesto que Campi6n, de cuyo intenso amor al país no cabe dudar en lo más mínimo, está publicando en la *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, noticias sacadas de los archivos de Navarra, que no nos hacen por cierto grande honor á los guipuzcoanos y ala-

veses. Constituyen esas noticias parte de la historia de un bandidaje, sin ejemplo, y abarcan desde 1261 á 1332.

Sabido es que á la frontera de Guipúzcoa llamaban los navarros por la época á que se refiere Vinson, *la frontera de los malhechores*. Con el título de *La Gacetilla de Navarra*, stampa mi amigo la relación escueta y sin comentarios de las irrupciones que se veían precisados á hacer en Guipúzcoa, los merinos y bailíos navarros al frente de sus fuerzas para perseguir á los *banidos*, ladrones y asesinos que, al parecer disfrutaban de vida placentera aquí y en Alava, sin que nadie los inquietase, ó, lo que es más probable, sin que nadie se atreviese á inquietarlos.

Horroriza leer los nombres de las personas cogidas y ajusticiadas sin compasión por la justicia de Navarra en poco tiempo, no solo por el número crecido de los malhechores, sino más aun porque entre ellos hay nobles, señores y hasta sacerdotes.

No eran solamente guipuzcoanos y alaveses los bandidos, sino que los ladrones y facinerosos de Navarra buscaban refugio en Guipúzcoa, nó, como dice Campión, porque las montañas fuesen más fragosas en esta provincia que en aquel Reino „sino, acaso, porque la autoridad social no era tan robusta como en Navarra. El individualismo anárquico campaba en Guipúzcoa más á sus anchas.“

Los que en un principio eran bandidos aislados ó en pequeñas cuadrillas, formaron más tarde una especie de compañía „una especie de *harka*, el bando de los de Oñáz, cuyo cuartel general es Amasa“. ¡Una casa solar como la citada, al frente del bandolerismo.!

Lo que transcribe Vinson, aparte quizás del color exagerado de la narración de Picard, que por eso no he copiado integralmente, viene de acuerdo con esa Gacetilla de Navarra, que para nosotros es una triste crónica.

¿Puede deducirse que la masa del país estaba compuesta de facinerosos.? De ninguna manera, y prueba de ello son las hermandades que, con objeto de perseguir á los malvados que lo infestaban, formaron los hombres honrados. Prueba de ello también, la necesidad sentida por ellos y por los Señores de fomentar la población de las villas, que servían de puntos estratégicos para defenderse contra los bandidos.

Pero enfin el mal existía en el siglo XII y seguramente antes. Desde el mismo siglo XIV, toma la enfermedad caracteres violentos é increíbles con las tristemente célebres luchas de los banderizos. Ya no son en su mayoría hombres sueltos los que se dedican al crimen, sino que las familias más nobles del país, los llamados *Parientes mayores*, los Butron, Múgica, Salazar, Lazcano y otros, formando las huestes de oñacinos y gamboinos luchan ferozmente entre sí y asolan el país con sus guerras y barbarie que deja atrás cuanto se ha escrito de estas cosas, referentes á otros pueblos. Lean los estudios de Echegaray quienes deséen convencerse del grado de salvajismo á que llegaron los que se tenían por muy nobles y por muy cristianos.

Las luchas duraron un siglo y hubieran arruinado completamente al país, si Enrique III y Enrique IV de Castilla, atendiendo á las súplicas de los moradores honrados y pacíficos, no hubieran dado fin, por la fuerza, con aquellas rivalidades incalificables de los dos mencionados bandos.

Comparando aquel estado social y el carácter de aquellos combatientes con la dulzura y placidez actual del vascongado, parece un sueño que tales acontecimientos pudieran haberse desarrollado en este país. No hay, sin embargo, que extrañarse tampoco demasiado, de semejantes cambios fundamentales. ¿Quién reconocería hoy á Noruegos, Daneses y Suecos, como hijos de los feroces piratas Normandos?

Pues bien, *la crisis aguda y funesta del país vasco, se verifica precisamente en la época misma del florecimiento intenso artístico de España, Italia, Francia, Bélgica y hasta Inglaterra, foco de cultura musical en el siglo XVI.* Es decir que nuestros pequeños Estados, eran el único rincón de la Europa civilizada en que imperaba la barbarie, aunque felizmente pasajera. La pacificación no se verifica hasta mediados del siglo XV en las actuales provincias Vascongadas y algo más tarde aun en Navarra, donde nuestras contiendas de banderizos se reproducen con los agramonteses y beamonteses, que durante cerca de un siglo, incendian, matan y destrozan sin piedad, ocasionando con sus ferocidades la muerte del reino mismo.

Tampoco en esos siglos, se me dirá, reinaban la paz y concordia, como reza la Iglesia, entre los príncipes cristianos; también



había luchas y calamidades públicas en esas naciones en que se verifica el florecimiento artístico. Es evidente, pero hay diferencias entre los dos estados de guerra.

Se aprende en 1ª y 2ª enseñanza la historia de modo tan rutinario y hasta ridículo, que salimos de escuelas é institutos convencidos de que la marcha y desenvolvimiento de las sociedades humanas se reduce á cambios de Reyes y Jefes de Estado y á batallas y conquistas ininterrumpidas. Nos figuramos que aquellas gentes peleaban desde la mañana á la noche durante todo el año y de que, apenas por excepción, se dedicaban á otras profesiones y oficios. La historia de la humanidad, así enseñada, es una relación horrible de luchas armadas y trastornos sin fin.

Y sin embargo, no hay tal cosa. Mientras ahora, en nuestros días, cuando dos ó más naciones se declaran la guerra, las invasiones son formidables y se extienden por grandes zonas de terreno, merced al extraordinario número de combatientes, entonces eran relativamente reducidas las comarcas que sufrían los horrores de la lucha, por lo mismo que los ejércitos eran también pequeños. Además, desde la declaración de guerra hasta que se rompían las hostilidades mediaba, en general, bastante tiempo á causa de la dificultad de las comunicaciones. Ni las campañas se llevaban con la celeridad pasmosa actual, ni se combatía, salvo excepción, durante el invierno. Quedaban, enfin, grandes comarcas libres de las calamidades de la lucha y aun dentro de aquellas en que se movían los pequeños ejércitos, había muchos días y hasta meses de tranquilidad al año. Por eso, podían florecer, y florecían las artes y las ciencias á pesar de las discordias armadas.

Las terribles luchas de oñacinos y gamboínos, en cambio, tenían en constante sobresalto y agitación á los vascongados pacíficos. No había momento seguro, porque los combates y asaltos parciales, ocurrían por sorpresa, cuando menos se esperaban, hoy aquí y mañana allá. Es la guerra civil encarnizada, en la cual no se dán batallas decisivas, pero se registran sin cesar, acontecimientos de combates repetidos.

Añádase á esa diferente situación, que el país vasco no estaba en condiciones por sus mismos disturbios internos de sentir el estímulo,

el acicate, la sugestión de los adelantos de otras naciones, preocupadas aquí las gentes en su defensa y preocupados los banderizos en preparar y llevar á cabo sus razzias y atropellos.

Es de todo punto indudable para quien juzgue sin apasionamiento la cosa, que si no tenemos noticia de artistas vascongados que viviesen y produjesen durante aquel doloroso paréntesis de nuestra historia, es sencillamente porque nadie aquí, ni nobles, ni plebeyos tenían ánimos, ni deseos de ocuparse en asuntos artísticos. *Nuestro país es la imagen negativa del resto de la Europa civilizada, en cuanto al arte se refiere, durante los siglos de que me vengo ocupando.*<sup>1</sup>

Las épocas en que las guerras, y sobre todo las civiles, ocupan y preocupan á una colectividad entera, son puntos muertos en la historia de las artes. Así, por ejemplo, la guerra de los treinta años en Alemania, lucha civil verdaderamente, que se extiende del uno al otro extremo de los actuales imperios alemán y austriaco, representa una época muerta, en aquel país, para el arte en general, y para la música del pueblo en particular.

Cuando tras largo periodo de sufrimientos, viene la ansiada paz, es cuando retoña el arte, con mayor empuje que el normal, porque á él concurren los que cantan las victorias obtenidas ó lloran las desgracias y reveses de los pueblos. La lucha ha despertado sentimientos intensos diversos de patria y humanidad que buscan su exteriorización por medio del arte.

Quizás en la historia moderna no hay más que un ejemplo, en contra de lo que apunto y es la época de las guerras de la república, del consulado y del primer imperio francés. Mozart, Beethoven, Goethe, Schiller, y tantos otros artistas geniales coinciden con las campañas napoleónicas, que en Alemania son un verdadero estímulo para el arte, en vez de motivo de depresión. Es que, en realidad no luchaban dos ejércitos, sino dos ideas poderosas; por un lado, los principios proclamados por la revolución y por el otro, el sentimiento de la independencia patria, aliado frecuentemente con los ideales antiguos.

---

<sup>1</sup> Escuso advertir que bien, ó mal, con mayores ó menores dificultades se sostenían la agricultura y el comercio, porque de lo contrario la sociedad vascongada hubiera perecido totalmente.

No así en la guerra de los treinta años en que verdaderamente no eran dos ideas religiosas las que peleaban, sino dos fanatismos y menos aun en las luchas de oñacinos y gamboínos, sostenidas única y exclusivamente por el odio de unos contra otros, sin el más leve asomo de ideales, que, en cierto modo, fuesen á modo de circunstancias atenuantes de la barbarie.

*Hasta ya cercano el siglo XVI, las aptitudes musicales de los vascongados no pudieron exteriorizarse.* El simil de la capa de nieve, no es adecuado para el caso. Habría otros más enérgicos que no quiero estampar.

Pacificados los ánimos, restablecida la normalidad y habiendo triunfado definitivamente los hombres buenos, morales, laboriosos y de carácter dulce ¿hubo en Vasconia un rápido florecimiento del arte musical que compensase la inercia é improductividad de la extinguida era de turbulencias é incultura?. Posible es, pero creo que nada se sabe respecto al particular.

He citado al músico Anchieta que ejerció su profesión fuera del país, expatriándose porque aquí no encontraba ambiente adecuado, como todavía se ven obligados á hacerlo la mayor parte de las personas que sobresalen verdaderamente del fondo comun gris y neutro de la colectividad vasca siempre que les es posible.

Se tienen noticias de buenos tallistas en madera y de apreciables escultores vascongados de imágenes sagradas. Así, al azar y sin cansarme en revolver libros, ni documentos, encuentro, por ejemplo, en la reciente é interesante *Monografía histórica de Eibar*, que acaba de publicar el laborioso é inteligente joven D. Gregorio de Múgica el nombre de Andrés de Araoz, del siglo XVI, ventajosamente conocido por el retablo de Nuestra Señora de Iciar y por la sillería del coro de la histórica iglesia de San Salvador, de Guetaria, á quien se encargó el retablo del altar mayor en la parroquia de la referida villa de Eibar.

El descendimiento de la misma parroquia es obra de Hilario de Mendizabal y Fernando de Arizpe, hacia 1742 ó 1743.

La edificación de nuevos templos y la reconstrucción de los que se hallaban en mal estado, son circunstancias que indudablemente

contribuyeron á que en el país se dedicasen á la talla de altares é imágenes, personas que tenían aptitudes para esas labores.

Más tarde nos encontramos también, por ejemplo, al Azurmendi, que trabaja en la construcción de altares de las parroquias de Santa-María de San Sebastián y de Rentería, y al Arizmendi, notable escultor de los *pasos* de la capital guipuzcoana.

En cambio ni en pintura, ni en arquitectura, ni en música encontramos artistas notables hasta promediado quizás el siglo XVIII. Consideradas en conjunto las manifestaciones artísticas de los vascos, puede decirse, sin gran error de fechas, que no empiezan con cierto empuje, más que en el siglo XIX. Nuestra fuerza de inercia moral es muy grande en todos sentidos.

Posible es, repito, que la canción popular tomase ciertos vuelos desde el siglo XVI, pero insisto una vez más en que es muy extraña la carencia de noticias respecto al particular, cuando se tienen tan remotas de Gales, Bretaña etc.

Formulo ahora otra pregunta. ¿Es de creer que, supuesta una intensa fermentación artística de la musa popular vasca, las canciones por esta inventadas fuesen tan semejantes, y en casos idénticas, con las bretonas, normandas, gaélicas y flamencas, sin que influencias exóticas determinasen esas formas de melodía que tan estrecho parentesco guardan con las de los pueblos citados.?

Se comprendería la tal semejanza si se limitase al carácter general de reposo, de equilibrio, de melancolía etc., pero hemos visto que el parecido se particulariza, se especifica, se hace individual.

Resultaría casualidad verdaderamente extraordinaria que la raza vasca, guiada única y exclusivamente por su espíritu é instinto musical, de golpe y porrazo, después de siglos de silencio artístico, diese desde luego con formas musicales que en Bretaña, Gales etc., son el resultado de un proceso evolutivo que tan atrás empieza, según he hecho notar.

No es posible aceptar la hipótesis de esa casualidad, y la llamo así porque ningun dato histórico, ni fehaciente, ni siquiera probable confirma el desarrollo intenso y rapidísimo de nuestra cultura musical en los siglos XVI y XVII.

Tales supuestos se adoptan, siempre con todas reservas y á

título provisional, cuando no hay explicaciones plausibles del caso, lo cual no sucede en el presente.

Nos encontramos, en resúmen, con la siguiente situación. Por un lado, pueblos en los cuales la evolución sostenida ha elevado la canción popular hasta la perfección posible, como Gales, Man y Bretaña, siendo la intensidad artística de esta última región tan intensa que, según todas las probabilidades, irradia á Normandía y Flandes por el Norte y al Poitou, Saintonge etc., por el Sur. Acaso las canciones noruegas semejantes á las de esos países, y por tanto á las nuestras, hayan sido importadas en Escandinavia, merced á las invasiones de los normandos. Es una idea, sin la menor pretensión á la verdad indudable.

Por otro lado, tenemos á Vasconia, en la cual, por las razones expuestas, el germen primitivo celta y con él la aptitud musical de la raza, ha dormido durante siglos, sin dar signos de vida, ya que ni rastro queda de cultura popular durante ese larguísimo periodo de tiempo.

En los pueblos del Norte, de origen celta, rigen altas presiones. En Euskaria, en cambio, un centro de mínima presión. Así como los vientos soplan desde las elevadas presiones hacia las mínimas, así sucede también con la cultura, á menos de levantarse contra su expansión natural, murallas como las de la China.

Nuestro país, al gozar de los privilegios y ventajas de una paz largo tiempo ansiada, se encontraba á fines del siglo XV en el caso del convalesciente que necesita alimentos para reponer el organismo debilitado por la enfermedad. La dolencia fué física y fué, á la vez, moral. Yo me figuro á los vascongados ávidos de distracciones honestas, y como quiera que la música figura entre ellas, suspirando por melodías con que poder festejar dignamente el nuevo estado de cosas y hacer todavía más agradables las expansiones de la familia, de las reuniones de amigos y de las diversiones públicas.

¿Qué más natural que admitir y prohiar inmediatamente, melodías gaélicas, bretonas etc., que tenían para los antepasados la forma, el carácter y la modalidad de expresión que tan admirablemente concuerdan con nuestra manera de sentir? ¿Porqué no aceptar aquellas preciosas canciones sin esperar al florecimiento de la musa euskara, que, por de prisa que marchase, necesitaba tiempo para

llegar á la altura que los pueblos de origen celta habían ya metódicamente alcanzado en el transcurso de los siglos.?

Me agrada recurrir á comparaciones vulgares, por lo mismo que carezco de las facultades necesarias para otras de altos vuelos. Me figuro que uno ó varios quincalleros van vendiendo de pueblo en pueblo mercancías de todo género. En cada punto de parada ¿qué les compran las gentes?. Pues aquellos objetos que responden á sus necesidades, á sus gustos y á sus hábitos. No tomarán telas oscuras en los pueblos de carácter alegre y costumbres expansivas; no comprarán botas altas donde llueve poco ó nada; no se proveerán de armas los pacíficos, ni de libros los que no sepan léer. La venta de estampas responderá á la religiosidad, á las ideas políticas dominantes, á la mayor ó menor afición por el dibujo y pintura.

Si venden canciones con música, cada país adquirirá las melodías que encajen en su modo de ser y rechazará las otras inmediatamente. El organismo recibe lo que se asimila y rechaza lo que no le sirve más que de estorbo, de perjuicio ó de trabajo innecesario.

Entre las muchas y diversas melodías que á nuestros hombres de aquella época se les presentaban, elegirían sin género de duda, las que ellos mismos un día ú otro, más ó menos tarde hubieran producido por el fondo étnico, por el medio en que vivían, por su carácter ya encauzado, por su sentido religioso etc. etc.

¿Qué melodías eran esas tan simpáticas para los vascongados? Las de prógenie celta citadas.

Estos fenómenos sociales no se verifican con exactitud matemática, como tampoco se verifican los económicos y otros. La práctica pone siempre en las fórmulas su indispensable coeficiente de error. Entre las melodías que un pueblo adopta, motu proprio, no todas encajan verdaderamente en su carácter colectivo, porque tampoco los individuos responden todos sin excepción á ese carácter general, síntesis ó término medio de las circunstancias individuales. Al lado de melodías que corresponden verdaderamente á la mentalidad y sentimentalismo de una raza, se deslizan otras que presentan alguna ó algunas desemejanzas. Estas canciones *intrusas*, ó se modifican en su nuevo medio ambiente, llegando á desfigurarse por completo ó conservan más ó menos bien su forma primitiva exótica. En el primer caso la raza

las ha digerido, alterándolas; en el 2º caso la raza inicia una modificación de sus gustos y por tanto de su carácter. El primer caso representa permanencia y el segundo evolución.

Cuando un pueblo acoge sin reservas y con gusto canciones que desentonan con su modo de ser, puede decirse que han cambiado ya sus costumbres, ideas y sentimientos y que deja de ser lo que fué. No me refero al público de las capitales que tiende, por varias causas, al cosmopolitismo, sino á los habitantes de localidades pequeñas, barriadas apartadas y caseríos. El día en que el casero fuese á las romerías con guitarra y cantando seguidillas manchegas, sería prueba de que la raza vasca había sufrido metamórfosis fundamental.

*Cuanto he dicho y lo poco que me queda por decir, me convence de que nuestras melodías verdaderamente típicas son importadas de las regiones que tantas veces he nombrado.*

¡Anatema! dirán al leer esto los vascongados à *outrance* y no me sorprenderá su exclamación. Somos hijos de un pueblo muy especial por varios conceptos. Desde niños y año tras año, sin interrupción, no oímos más que alabanzas sin fin á la raza, dechado de todas las virtudes, honrada, moral, laboriosa, valiente y artística. Nos hablan de los otros pueblos, poniendo de manifiesto sus defectos y deficiencias; se cantan las glorias no solo de los vascongados verdaderamente ilustres, sino de muchos buenos señores, dignos de la mayor estimación y aprecio de sus conciudadanos, pero que no pasaron de la categoría de personas virtuosas y activas, dotadas de clara inteligencia, ó de buen sentido práctico. Á fuerza de contemplar nuestras hermosas montañas y apacibles valles, llegamos á figurarnos que no hay en el mundo otros que les igualen y menos que les superen en belleza. Opinamos que el clima es el mejor del mundo, equilibrado y dulce, sin extremos de temperatura, ni en uno, ni en otro sentido. Lo que aquí existe, es nuestro todo ello.

Cuanto acabo de exponer es muy digno de alabanza porque fortalece el amor patrio y lo que aquí sucede, ocurre también en casi todos lados, pero vienen los viajes, el estudio, la reflexión, el contacto con otras gentes, la cultura enfin, y ésta coloca, tarde ó temprano las cosas, tales como son en sus verdaderas proporciones dentro del organismo social, considerado en conjunto.

¿Cuántos vascongados sabrán que el maíz no es producto del país, sino importado? Muy pocos. ¿Cuántos creerán que el juego de pelota es exclusivamente nuestro? La inmensa mayoría y sin embargo no lo es.

De aquí á 100 ó 150 años se considerará la boina como el cubre-cabezas, histórico y tradicional del vascongado, si su uso persiste hasta entonces, por lo mismo que ya somos contados los que hemos conocido aun ejemplares de caseros con el sombrero clásico del país y con sus mandarrias y abarcas. La alpargata, el calzado menos práctico posible en este país de lluvias y barrizales, estoy seguro de que por muchos se considera como indígena, siendo así que vino de Levante.

¿Quien duda, ni por asomo, de que las bellas canciones populares, que por desgracia van desapareciendo, han nacido aquí, son nuestras y solo nuestras? Por eso, repito, no me extrañarán las voces airadas que contra lo que yo apunto en estos renglones, puedan levantarse.

No niego que nuestros abuelos, una vez puestas en acción y movimiento las aptitudes musicales de la raza, hubieran llegado con el tiempo á componer melodías tan preciosas como las que he dado, á título de ejemplos, pero ello es que mientras bretones y gaélicos estaban ya en la cúspide del arte popular, nuestros antepasados no habían empezado á subir la cuesta; mientras allá la tensión musical era fuerza centrífuga por su misma tensión, existía aquí un vacío que las gentes ansiaban ver pronto lleno. Todas, absolutamente todas las probabilidades y conjeturas están en favor de que acogieron con amor los modelos que de fuera les traían.

No es tampoco decir, que una vez obtenido el equilibrio de la atmósfera musical, no se estableciese un cambio de productos, enviando de aquí á Bretaña, Flandes etc., melodías nacidas en el país vasco, merced á los *tímbrs* que se habían rápidamente aclimatado aquí.

Pero, ¿cómo *pudieron venir hasta nosotros las canciones del Norte?* Entra aquí en juego otro error grave de los euskaros ardientes, segun los cuales (el fervoroso amor patrio lo explica y absuelve) nuestro país vivió en un apartamiento casi completo con el resto del mundo. Los romanos no pudieron dominarnos, dicen, cuando



precisamente las monedas, objetos diversos, piedras miliare etc. de la poderosa nación, van apareciendo poco á poco para demostrar que aquel pueblo mandaba en la zona que convenía á sus intereses, desentendiéndose de conquistar bosques y barrancos cuya utilidad era nula para ella. Conservaban las vías de comunicación y tenían colonias en algunos puntos como el de Arditurri, cerca de Oyarzun, donde explotaron durante muchísimos años, segun mis cálculos, una mina de plomo. ¿No se ha contentado España, por idénticas razones, con mandar únicamente en las costas de algunas de las islas que constituyen el archipiélago filipino.?

Que nuestro país, poco expansivo, no haya tenido trato íntimo con otros pueblos, por razón de su topografía, de su carácter tan diferente del de sus vecinos, por su feróz espíritu de independencia etc. etc., es muy cierto.

Que la influencia exótica haya sido aquí durante siglos mucho menor que en otras regiones ó naciones, es también indudable, pero de esto á suponer que nuestros antepasados, excepción quizás de navegantes y pescadores, vivieron encerrados en sus casas, bastándose á si mismos para proveer á sus necesidades, hay enorme diferencia.

Iban á pescar á Terranova, donde se codeaban con bretones; enviaban al interior y al extranjero, hierros y armas; traían maíz y otros artículos alimenticios de fuera etc. etc. Un país que no tiene medios para cubrir todas sus necesidades y en el cual por otro lado, hay exceso de algunos productos, comercia fatal y necesariamente con sus vecinos, y aun con pueblos lejanos, á pesar de la dificultad de comunicaciones. Se establecen contactos forzosamente y al comercio material del negocio, vá unido, aunque sea en pequeña escala el intercambio de ideas, de canciones y de mil cosas.

Tenemos á mano un testimonio irrecusable del comercio sostenido por Guipúzcoa con el extranjero. Es el capítulo II del Título XIX de nuestros fueros, en el que se dice: „Ordenamos y mandamos que se deje y consienta venir libre é seguramente á cualesquiera personas de cualquier parte de estos Reynos y Señoríos, así de Francia, como de Navarra, é *Inglaterra*, é *Bretaña*, ó de cualesquiera parte con sus naos, é fustas, é bestias cargadas de pan, trigo, centeno é avena, ó mijo, ó vino“ etc. etc. Refrendado por D<sup>a</sup> Fernando y D<sup>a</sup> Isabel

en Valladolid á 24 Enero de 1489 y ratificado sucesivamente por D<sup>n</sup> Carlos y D<sup>a</sup> Juana en 1528 y 1552 y por D<sup>n</sup> Felipe IV en 1649.

Es evidente que de no haber habido aquí comercio de los artículos mencionados, no había para qué incluir en el Código foral, la citada real disposición. Es asimismo evidente que al nombrar *Bretaña*, el tráfico con esta región francesa tenía cierta importancia. La actividad de los bretones por mar, era grande, como además de todas las noticias históricas, lo indica el nombre de *Cap breton*, no lejos de Bayona. Nuestros antepasados, traían de fuera, entonces como ahora, los artículos de comer y beber que el país no producía en cantidad suficiente, y como la marina mercante vascongada tenía gran importancia para aquella época, recurrían á la vía más barata y cómoda, que era la marítima para proveerse de lo que les hacía falta.

Hasta tanto que la imprenta ha tomado el enorme desarrollo iniciado á fines del siglo XVIII, el comercio y las guerras eran los principales vehículos de ideas de todo género. Lo sensible es que las canciones no se facturaban, así es que no puede averiguarse la fecha de su envío, ni el nombre del receptor, ni el buque que las traía á bordo.

Recordando yo haber leído en la Diputación de Guipúzcoa, un precioso informe del Sr. Echegaray, acerca de la factoría que los vascos tuvieron en Brujas, y no encontrándolo entre mis papeles impresos, me dirigí al cultísimo amigo, para rogarle me dijese dónde se había publicado su trabajo. Me contestó que aquel informe, como otros suyos, permanecía inédito, lo cual es una prueba de su excesiva modestia y también del escaso aprecio que se profesa en nuestro país á cuanto represente cultura. Y sin embargo, todos esos estudios son útiles y necesarios en un momento dado, como á mí, ahora, me ocurre.

En una de sus cartas, escritas con facilidad tan envidiable que se pueden llevar á la imprenta sin necesidad de corrección previa alguna, me dice Echegaray lo que sigue.

„Parece indudable que ya en el siglo XIII los vascos sostenían relaciones comerciales con Brujas. El comercio con Flandes fué la causa principal de las desavenencias que hubo entre nuestros mayores y los ingleses, dando origen á batallas navales como la de Winchelsea en que la suerte se nos mostró fosca y la de Rochela en que nos sonrió la victoria. A mi juicio el apogeo del comercio vasco en

Brujas se registró en el siglo XV, según se deduce de las cuestiones que tuvimos con los mercaderes de Burgos y que se sometieron á la resolución del Rey de Castilla, y lo comprueba de modo más solemne la construcción de la *Casa de los Vizcaínos*, edificada en 1494, cuando cabalmente iba á iniciarse la decadencia de la vieja ciudad flamenca y la expansión comercial de los hijos del Cantábrico buscaba nuevos rumbos, preparándose á dirigirse con preferencia á los Indias Occidentales, entonces descubiertas por Colón. Esta fué una de las causas, quizás la principal, de la decadencia de Brujas. Otra de las causas que cooperaron á esa decadencia fué el haberse cegado el *Zwyn* que ponía á Brujas en comunicación con el mar. En nuestros días, si mal no recuerdo, se ha tratado de canalizarlo, pero ya el comercio desde el mismo siglo XVI, ha aprendido el camino de Amberes. Aun cuando el *Consulado de España* en Brujas subsistió hasta comienzos del siglo XVIII, en que se hizo entrega de sus papeles por los escribanos encargados de su custodia, de hecho el comercio de los vascos se había extinguido en los albores del siglo XVII.“

Lo que apunta Echegaray es utilísimo para mi tesis porque señala uno de los caminos, acaso el principal, por el que vinieron á nuestro país, melodías que Flandes había importado de Bretaña, directa ó indirectamente. La época del apogeo del comercio con Brujas coincide con la época de la pacificación de nuestro país que, libre de oñacinos y gamboínos, es de creer, como he apuntado, se encontrase ávido de una expansión artística que en sí no tenía. Ciertamente es, que desde el descubrimiento de las Américas, hacia ellas se orientó el comercio vasco, pero no lo es menos que el nuevo rumbo y movimiento no llegó ni en uno, ni en muchos años á adquirir tal importancia que matase al sostenido con Flandes, que continúa durante el siglo XVI, y del cual, según todas probabilidades se dirigiría una parte á Amberes, antes de cesar por completo nuestro tráfico con aquellos países.

Puede suponer el lector que éste y otros puntos, esbozados nada más en estos renglones, son susceptibles y, á mi juicio, muy dignos de ser estudiados y tratados in extenso.

Á propósito de la influencia probable de las guerras en nuestro folk-lore musical, copio también fragmentos de las cartas de Echegaray.

„Cuando leía lo que V. me dice de la semejanza entre nuestras canciones y las del País de Gales, me vino á las mientes que en otros tiempos anduvieron por allá, sino precisamente nuestros antepasados, los de otros vascos que viven al otro lado del Bidasoa, llevados á Inglaterra por los Reyes ingleses que dominaban la Guéna y que conocían las aptitudes de los vascongados para la guerra de emboscadas y guerrillas. Lo dice Matro de Westminster, cronista medioeval y lo reproduce el sagacísimo Agustín Thierry, exornándolo con oportunos comentarios en esa obra de arte seductora y llena de vida que se titula: *Historia de la conquista de Inglaterra por los Normandos*. Hablando del año 1282, y después de recordar el carácter que tuvieron las luchas de los gaélicos contra los anglonormandos, refiere que estos no pudieron jamás llegar á las montañas en que aquellos se refugiaban, hasta la época en que el rey Eduardo 1º que llevaba este nombre desde la conquista de los normandos, franqueó las altas montañas de la Cambria septentrional que ningún rey de Inglaterra había pasado antes de él. La más alta cumbre de estas montañas, llamada en gaélico Craig-eiri, ó sea el pico de nieve, y en inglés Snowdon, era mirada como sagrada por la poesía y se creía que todo aquel que allí se durmiera, despertaba inspirado. Este último baluarte de la independencia cambriana, no fué forzado por tropas inglesas, sino por un ejército venido de la Guéna y *compuesto en gran parte de mercenarios vascos*.<sup>1</sup> Formados estos en sus montañas en una táctica militar muy parecida á la de los gaélicos, eran más propios para vencer las dificultades del país, que la caballería pesada y la infantería regular que se había llevado allí hasta entonces. Esta guerra contra los habitantes de Gales, tuvo que establecer por fuerza un contacto entre ellos y los que iban á combatirlos. Sería muy interesante averiguar cuanto tiempo se prolongó ese contacto, para deducir si pudo influir en la transmisión de los cantos populares del país sojuzgado al país de los invasores.“

Incompetente yo para satisfacer la legítima curiosidad de Eche-garay, endoso la pregunta á las personas idóneas, por si tienen á bien contestarla.

<sup>1</sup> *De Vasconensibus atque Baschis*, dice Matro de Westminster, escritor casi coetáneo.

Sigó copiando. „Estos días he estado practicando una investigación muy detallada en los libros parroquiales de la anteiglesia de Ereño, para dar en ellos con el nombre de un arquitecto, hijo de la misma anteiglesia, que dejó huellas de su valer en la parroquia de Albacete y tropecé con que á mediados del siglo XVI se recibió á la vez la noticia de haber muerto tres hijos de la misma feligresía en Flandes. Era por el año mil quinientos setenta y tantos. De modo que después de haber disminuído considerablemente nuestro comercio con aquellas tierras, todavía seguíamos enviando á ellas no pocos de nuestros hijos. ¿Irían estos á pelear.? Es posible. *Las guerras de los Estados Bajos*, de Cárlos Coloma están llenas de nombres vascos. Cuando Ambrosio de Spínola y Mauricio de Nassau se reunieron en La Haya para concertar una tregua de doce años, en el mismo coche que ocupaban aquellos dos ilustres capitanes, iba con ellos el famoso secretario guipuzcoano Juan de Mancisidor, no sé si natural de Zumaya, ó de Zarauz, uno de los que constituían la plenipotenciaria española para el concierto de aquella tregua. Es indudable que estos hombres de guerra y estos políticos que seguimos enviando á Flandes, contribuyeron á mantener con aquel país las relaciones que había iniciado el comercio. Los soldados, sobre todo los que habían permanecido largos años en las tierras del Escalda, bien pudieron traer cantos y melodías á que allí se habían acostumbrado. No hay manifestación alguna de la actividad humana que no se ligue y relacione con otros rumbos, hechos y manifestaciones.“

D<sup>n</sup> Arturo Campión, refiriéndose á Navarra me hace con su habitual claridad y precisión, las observaciones siguientes.

„El país euskalduna desde la remota edad media, tuvo un canal de comunicación siempre abierto con el resto de Europa, por donde penetró toda la cultura existente al otro lado de los Pirineos. Ese canal fué Navarra, no hay que olvidarlo, sobre todo desde que se constituyó en Reino. Pero aun antes, participó de la cultura europea porque tempranamente Navarra fué un país monacal y V. sabe que durante varios siglos toda la civilización estuvo recluída en los monasterios. En el siglo IX, poseía Navarra un cenobio famosísimo, el de San Zacarías (de cuyo emplazamiento ni memoria queda por haber sido derruído en la invasión de Abd-er-Rahmen) al cual se

acudía para copiar códices y manuscritos preciosísimos, según consta en la carta del mártir cordobés San Eulogio. Pues bien, estos monasterios transmitieron al país todas las formas de arte entonces conocidas. La monarquía también con su gobierno ceremonial y palatino y su procedencia dinástica extranjera á veces, influyó poderosamente para que se difundiese la cultura de la Europa occidental. Nuestro Sancho el Fuerte era cuñado de Ricardo Corazón de León; los Teobaldos, parientes próximos de San Luis de Francia. El rey Ricardo era amigo de los trovadores, lo mismo que D<sup>n</sup> Sancho. Los Teobaldos, trovadores ellos mismos y quien dice trovadores, dice *influencia provenzal*, cultura refinada y exquisita. Entre los primeros trovadores de España suena el nombre de Juan de Navarra. Así es que nuestro pequeño Reino, llegó á ser un museo de arte en obras de escultura, esmalte, orfebrería, pintura, arquitectura etc. etc., cuyos últimos vestigios aun hoy saboreamos. La música no dejaría de figurar entre sus hermanas.“

„Las indicaciones que le hice en mi carta anterior, no se proponían otro objeto, sino el de llamar su atención sobre el punto de contacto que *siempre* ha existido entre los navarros y Europa, á modo de portillo abierto á todas las influencias. Creo se me olvidó señalarle el camino de Santiago, que por San Juan de Pié de Puerto subía á Roncesvalles é iba á Pamplona por los valles de Erro y Esteribar, y luego á Estella por Puente-la-Reina. Estos caminos de peregrinos se ha averiguado que ejercieron influencia sobre el desarrollo de la poesía francesa de los siglos XI y XII, cuyo origen es *céltico*.“

Cuanto apunta Campión es sumamente sugestivo. En primer lugar la afirmación de que los monasterios durante la edad media resumían y comprendían en sí la cultura total (salvo la labor de los legistas) es muy cierta y concuerda con mis indicaciones referentes á que la música profana no se separa de la Iglesia, no se individualiza, hasta fines del siglo XI, ó hasta el siglo XII.

¿Qué tendencias artísticas introducen en Navarra los Teobaldos y se desarrollan merced al camino que ponía aquel Reino en comunicación con Francia.? El mismo Campión lo dice; *es la refinada y exquisita cultura provenzal*. Ahora bien, los cantos que yo conozco de los primeros madrigalistas, y lo mismo digo de los del siglo XVI,

no se parecen, según indiqué en el capítulo I, á nuestras melodías euskaras, tienen otro origen, otro carácter y otras tendencias, aparte de que en ellos la música se propone, como casi único fin, el de hacer valer la letra, mientras á bretones, gaélicos y vascos preocupa principalmente la melodía, por su valor intrínseco musical. Como dice Echegaray, todo se relaciona en la vida de los pueblos y por eso sería en mí temerario empeño, negar que el género de música introducido probablemente en Navarra durante el siglo XIII y siguientes, no haya ejercido alguna influencia en los cantares netamente euskaros. Lo que se puede, me parece, afirmar es que en todo caso, esa influencia debió ser insignificante ó punto menos.

He dicho ya anteriormente que de la lectura de las canciones recogidas por el P. José Antonio de San Sebastián en el valle del Baztán, sacaba yo la impresión de que aquellas melodías sencillas, candorosas y puras eran, en gran parte, las antecesoras y progenitoras de las guipuzcoanas y vizcaínas. Posteriores canciones anotadas por el mismo P. capuchino, en Sara, me afianzan en mi opinión y como las melodías baztanesas proceden evidentemente del país vasco situado al Norte del Bidasoa, todo concuerda para dar como muy probable que el arte musical empezó allí á tomar cuerpo y florecer antes que entre nosotros los vascos de la vertiente Sur del Pirineo.

Las melodías bretonas tenían más fácil acceso al Labourd, que á Guipúzcoa y Navarra, corriéndose á lo largo de la costa del Golfo de Gascuña. La misma guerra de Eduardo de Inglaterra contra Gales, pudo contribuir á que las canciones de la Cambria llegasen al Labourd antes que las mismas bretonas. ¿Quién sabe?

La historia de la música popular euskara es la historia de la cultura del país y por eso presenta no solo el interés del arte, sino el de la historia en general y hasta el de la cuestión de afinidades de razas. Hay inmenso campo que roturar y cultivar.

Es preciso no olvidar, por último, que con D<sup>n</sup> Felipe el Hermoso y con su hijo Carlos de Gante vinieron á España músicos flamencos. En aquella época los viajes eran penosos y obligaban á hacer frecuentes y largas paradas. Posible es que aquellos profesionales del arte dejasen á su paso por nuestras montañas algunas canciones populares que juntamente con sus obras sabias, llevasen consigo y

que esas melodías se aclimatasen aquí por ser gratas á los oídos vascongados.

He dicho que el arte no se presenta con caracteres unilaterales. Cuando una de sus ramas florece, la acompañan las demás en su proceso de expansión y crecimiento. Si por tanto, una buena parte, cuando menos, de nuestras melodías populares, proceden de Flandes, de esta región debieron venir á la vez, obras ó ideas de otras artes. Así resulta en efecto.

Á propósito de las obras flamencas de tallado y escultura existentes en nuestro país, había yo tomado notas del *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*, pero como esas notas eran escasas y no abarcaban la sección de pintura, siendo así que muchas veces había oído yo por uno y otro lado mencionar cuadros flamencos que poseían algunas familias de abolengo vascongado, me atreví á molestar al amable Sr. Echegaray, rogándole me enviase una breve noticia citando las pinturas más notables de aquella procedencia entre las que él seguramente conocería. Echegaray me envía las siguientes cuartillas que no tienen desperdicio y en las cuales se señalan las obras artísticas de talla que yo pensaba mencionar. Es por tanto, dentro de la exigida brevedad, una idea completa de la ingerencia flamenca en nuestro país, motivada por el comercio y por las guerras, que algo de bueno han de tener, entre tanta maldad.

Solo me permitiré añadir á las obras tan oportunamente mencionadas por Echegaray, la que veo en la *Monografía histórica de Eibar*, del Sr. Múgica. En las cuentas de fábrica de la iglesia parroquial de la mencionada villa, se lee: „En 5 de Enero de 1590 dió Pedro de Ibarra, hijo de Antonio Ibarra, de limosna, las dos águilas y sus peanas y dos candelabros de bronce á la dicha iglesia, que pesaban 1135  $\frac{1}{2}$  libras de bronce, *peso de Bravante*“. Este último detalle, dice el Sr. Múgica, indica de donde se trajeron las águilas.

Dejo la palabra al Sr. Echegaray.

„Las activas relaciones que nuestro país sostuvo en Flandes en las postrimerías de la Edad Media y en los albores de la Edad Moderna han dejado huella que no se desvanece, no solamente en las páginas de la Historia, sino también en iglesias y casas solariegas



en las que se ven, en número no escaso, obras de arte que están llamando á voces su procedencia flamenca.“

„Un inventario de estas obras de arte daría copiosa luz á la historia de nuestras relaciones con los países del Norte, y constituiría seguramente para ambos una revelación, porque serán no escasos los que piensen que no es tan crecido el número de trabajos del arte flamenco y holandés que aun se conservan en nuestra región, no obstante las considerables mermas sufridas con el andar de los tiempos y con la traslación de obras de esa procedencia á otros lugares á donde fueron á morar sus poseedores.“

„De retablos que denotan su oriundez septentrional, podemos citar el notabilísimo de la capilla de San Pedro en la parroquia de Santa-María de Orduña; el de la capilla que pertenece á la familia de los Condes de Alacha en la iglesia parroquial de Cestona, y aun el viejo y notabilísimo retablo que había en la basílica de Santiago de Bilbao y que ha desaparecido en el siglo XIX, si no fué labrado en Flandes, era obra de un hijo de aquellas comarcas, muy conocido en Vizcaya en la primera mitad de la décimasexta centuria, el famosísimo Guyot de Beaugrant, de quien hay motivo para conjeturar que alguna otra obra de análoga índole, aun no identificada, debió ejecutar para el país vasco.“

„De tablas y lienzos de idéntica procedencia, el catálogo es más extenso. Recordemos la notabilísima tabla que se admira en una de las capillas de la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, de Zumaya, y cuya importancia hace resaltar el Baedeker; el notabilísimo políptico que posee en Tolosa la familia de Arteaga, que lo ha llevado allí de una casa suya de Deva, en donde llamó poderosamente la atención de conocedor del arte tan fino y sagaz como D<sup>n</sup> Pedro de Madrazo, quien encareció su mérito, calificándolo de relevante; una *Degollación de San Juan*, en tabla que vió en la misma villa de Deva, el infatigable investigador D<sup>n</sup> José Vargas Ponce; dos cuadros existentes en la iglesia de las Monjas Agustinas de Motrico, y de los cuales averiguó el antes citado investigador que fueron traídos de Amberes. Si fuésemos á enumerar uno por uno todos los lienzos y tablas de la misma procedencia que pueden contemplarse en Guipúzcoa y en Vizcaya, esta nota adquiriría una extensión desmesurada.“

„Pero no solo tablas y lienzos, y retablos importamos de las tierras báltavas y flamencas, sino también laudas de bronce. Indudablemente ostentan aquella procedencia las que Cavanilles mencionó con encomio en su libro referente á Lequeitio, como existentes en la iglesia parroquial de aquella villa vizcaína; la de Martín Ochoa de Vildósola, que subsistió hasta nuestros días en la iglesia de Castillo (Vizcaya) y que una vez construída la nueva parroquia de Castillo y Elejabeitia, fué trasladada por D<sup>n</sup> José Luis Torres-Vildósola á su casa de la calle del Correo, de Bilbao, en donde hemos tenido ocasión de verla á nuestro sabor; la de Pero Lopez de Vitoria, hoy existente en el local del Archivo municipal de Bilbao y acerca de la cual ha publicado D<sup>n</sup> Teófilo Guiard un interesante artículo en el *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya*. Todas esas laudas se remontan al siglo XV, y de que son flamencas no cabrá la menor duda á quien las coteje con las que dá á conocer, por medio del fotograbado, el canónigo Duclos, en su magistral libro: *Bruges. Histoire et Souvenirs*, completa y magnífica monografía acerca de aquella celeberrima Ciudad que tal importancia mercantil ejerció en los días de la Edad Media en que se vió frecuentada por marinos y comerciantes de las costas guipuzcoanas y vizcaínas que llegaron allí á tener edificio propio y artístico. Aunque este haya desaparecido, todavía podemos contemplar su traza en la *Flandria illustrata*, de Sanderus.“

„La influencia del arte flamenco se extendió también á las construcciones arquitectónicas, pues del Secretario Mancisidor<sup>1</sup> se cuenta que en Zarauz comenzó á edificar una casa por el estilo de las de Flandes, en donde aquel personaje ejerció altos cargos.“

„Los pueblos dados al comercio marítimo, siempre se mostraron más asequibles á toda influencia exterior y más fáciles de ser ganados por ella. En Bilbao hubo de darse ese mismo caso, pues recuerdo haber oído, en una de las reuniones de la Comisión de Monumentos de Vizcaya, á D<sup>n</sup> Teófilo Guiard, conocedor profundo de la historia de la Invicta Villa y explorador diligentísimo de sus archivos, que, en cuanto á la disposición y traza de sus edificios y calles en épocas alejadas de la nuestra, la hoy famosa y opulenta

<sup>1</sup> Ya citado anteriormente.

villa del Nervión, no tenía ninguna peculiaridad, sino que se asemejaba á *Brujas*, á Nantes, ó á Bayona, sin que él se creyese todavía suficientemente preparado para determinar á cual de cada una de estas tres localidades se parecía en cada caso, porque para ello, sería preciso hacer un estudio detenido y meditado no sólo de la antigua Bilbao, sino de la antigua Bayona, de la antigua Nantes y de la antigua *Brujas*.<sup>1</sup>

No necesito encarecer la importancia que tienen para mi tesis los datos del Sr. Echegaray y la interesantísima opinión del Sr. Guiard.

Hubiera sido para mí extraordinariamente agradable el señalar á la canción popular euskara, largo y glorioso abolengo que arrancase desde los albores mismos del periodo histórico. No lo he podido hacer.

Me consuela una circunstancia. Las familias, y las razas recorren su ciclo como el individuo. Si al cabo de cierto periodo de tiempo, un injerto adecuado y conveniente no les comunica nueva energía para continuar viviendo intensamente, decaen sin remedio. Para la persona, el ciclo es cuestión de años, sin que haya injerto que lo evite; para las familias cuyos individuos no entroncan más que entre sí, cuestión de siglos, y para las razas, cuestión de unos millares de años á lo sumo. No está en nuestras manos anular esas leyes y no tenemos más remedio que conformarnos con ellas.

Civilizaciones poderosas desaparecieron. Otras han vivido y viven merced á nueva sangre que los enlaces les aportaron, pero acaso ninguna prosiguió su camino conservando íntegra la totalidad de sus energías y de sus aptitudes.

De la Grecia de Pericles no queda en la nación griega actual, más que el recuerdo. El brillo de su admirable civilización nos

---

<sup>1</sup> En el *Boletín de la Comisión de Monumentos de Vizcaya* (Tomo IV, Cuaderno III) empieza precisamente el Sr. Guiard á publicar un interesante estudio de las relaciones comerciales entre los puertos de Bilbao y Nantes. Esas relaciones iniciadas en el siglo XIV, adquieren ya cierta importancia en el siglo XV, en el cual funcionó una sociedad de la que formaban parte mercaderes nanteses y bilbaínos, denominada, *Confrérie de la contractation*. Durante el siglo XVI, la negociación principal de Bilbao con Francia, se hacía por el puerto de Nantes, y era de verdadera importancia.

alumbra todavía, pero la raza pura helénica apenas existe; los injertos no fueron provechosos á aquel pueblo de artistas y pensadores.

Inglaterra que aunque nos parezca extraño, fué un centro musical importante en el siglo XVI, ha pasado de productora á consumidora en ese arte.

Italia no tiene la supremacía de la pintura como en los siglos XIV, XV y XVI.

España perdió rápidamente su inmenso imperio.

Luis XIV vió amargados sus últimos años por desastres guerreros, después de haber vencido tantas veces con Turena y Condé.

Los Turcos que llegaron á las puertas de Viena están á punto de volver á pasar el Bósforo para retirarse al Asia. La civilización árabe agoniza.

Al arte del tiempo de los Felipes en España, sucede el marasmo con los Cárlos y Fernandos.

La música española tan floreciente en el siglo XVI, decayó por completo en los siglos siguientes.

Pretender que un pueblo sostenga en alto el pabellón de la grandeza en todos los órdenes sociales, es pretender un imposible.

Si Euskaria en siglos anteriores hubiera visto desarrollarse en su seno las artes con empuje, es probable que hoy se encontrase en pleno abatimiento artístico. Por el contrario, ahora es cuando precisamente existe en nuestro país un anhelo inusitado, una tendencia seria é inteligente que se propone cultivar el arte en sus diversas manifestaciones

En la imposibilidad completa de sobresalir siempre, al principio, al medio y al final de los tiempos, prefiero asistir á la simpática evolución de mis días, que recordar en la decadencia esplendores que pasaron; prefiero la satisfacción de las propias obras, á conmemorar en la inacción los hechos dignos de alabanza de nuestros antepasados.

Estos renglones; es decir, las consecuencias que de mis modestas investigaciones deduzco, deben servir, nó de pena y desconsuelo á mis paisanos, sino de estímulo para proseguir trabajando con amor y empeño en el arte, como hoy se hace, y al mismo tiempo para elevar nuestra escasa cultura general, tan olvidada y hasta desdeñada.

Por otra parte, yo veo que las naciones no glorifican exclusivamente á los genios creadores que de ellas surgieron. Cantan también himnos de alabanza en honor de aquellos hijos suyos que contribuyeron á su progreso, trayendo de otros países adelantos que en su patria no existían. No se fijan únicamente tampoco en si un artista produjo ó nó obras que respondiesen de modo perfecto á los antecedentes étnicos é históricos de su país, sino que ensalzan las innovaciones representativas de un progreso verdadero, que no perjudica, sino más bien afianza los caracteres fundamentales de la raza, señalándole nuevos puntos de vista y nuevos ideales.

Así España festeja á Garcilaso y á Boscán, que en el arte de la poesía, eran italianos, como encumbra al pintor Ribera, italiano también por sus estudios.

Victoria, Escobedo y otros célebres músicos pertenecían á la misma escuela de Palestrina.

Cristobal Colón era genovés.

En la escuela dramática francesa de la edad de oro, influyó considerablemente el teatro antiguo español, lo cual no obsta para que la nación vecina eleve estatuas á Corneille, Racine y Molière.

Rubens, como pintor, es italiano y sin embargo Flandes lo considera como una de sus glorias.

Así debemos considerar también los hijos de la total familia euskara, á los anónimos comerciantes, guerreros y políticos que en nuestra época de atonía artística, nos trajeron de Bretaña y Flandes las preciosas canciones que tan admirablemente armonizan con nuestro modo de ser, ahorrando á nuestros antepasados el esfuerzo necesario para concebirlas ellos mismos, tras de periodo más ó menos largo de balbuceos y ensayos.

#### Nota adicional.

Casi al terminar estos renglones llega á mis manos un libro reciente, *Die Anfänge der Musik* (Los comienzos de la música) por Carl Stumpf (1911). Su lectura es muy interesante, no tan solo por la competencia que el autor demuestra, sino porque ha dispuesto del material acopiado en el *Archivo fonográfico de Berlín*, en el cual existe gran número de canciones de indios y pueblos semi-salvajes

del mundo entero (Naturvölker) de cuyo exámen cabe inducir con grandes probabilidades, cuales fueron los comienzos de la música.

Me limito á decir, que en tésis general, las ideas y conclusiones del autor concuerdan con el resultado de mis modestísimas opiniones, brevísimamente expuestas en el Capítulo II, y que no es del caso ampliar.

No puedo resistir, sin embargo, al deseo de dar á conocer, como ejemplo típico de canción primitiva, la primera de las melodías, si tal pueden llamarse, que cita Stumpf. Procede de los Weddas de Ceylan y ha sido tomada, como otras, fonográficamente.

*Metr.* ♩ = 208.



El autor hace notar que el ambitus no pasa de una tercia menor y que la canturria es la repetición, ligeramente variada, del mismo motivo, y añade. „Esos cantos de Weddas presentan un ejemplo de los primeros pasos de la música, en los cuales no hay más que intervalos pequeños.“

También guarda relación con algunas de mis observaciones del mismo Capítulo II el contenido de la siguiente nota de Stumpf. Dice así; „Aparte de los ejemplos que doy como prueba de complicaciones rítmicas, véase á continuación un caso de unión simultanea de dos ritmos desiguales“. Según las observaciones de Fr. Boas, muchos cantos de los indios Kwakiutl, acompañados por un instrumento de percusión (Pauke) son del tipo siguiente.



Cada parte, instrumento y canto, llevan, según afirma Boas, su ritmo con la más escrupulosa exactitud(?).

Que á cada 6 compases del  $\frac{5}{8}$ , hubiese concordancia con 5 compases del  $\frac{3}{4}$ , es elemental; pero ¿cómo pueden coincidir esos compases, uno á uno?

El problema no veo tenga más que dos soluciones. La primera consiste en suponer que la corchea del  $\frac{3}{4}$  es de menor duración que la corchea del  $\frac{5}{8}$ , en la relación de 5 á 6. Me cuesta muchísimo suponer que esos indios lleguen á esa escrupulosidad en la medición del tiempo.

La segunda solución, á la que me inclino, es que, *en realidad*, ó el  $\frac{3}{4}$  se amanaera, pasando la última negra de cada compás, á ser corchea, ó bien en el  $\frac{5}{8}$ , la segunda pausa de cada compás, pasa á ser pausa de negra. Nótese que en este último caso, no se altera ni la energía, ni el carácter del ritmo del instrumento de percusión, cuyo último toque hace el efecto pintoresco de contratiempo.<sup>1</sup>

F. GÁSCUE.

---

<sup>1</sup> *Rectificación.* — En el capítulo II, al hablar del compás  $\frac{6}{8}$ , hay una nota mía, en la que cito las palabras *gerade* y *ungerade* con que los alemanes designan respectivamente el compás binario y el ternario. He padecido al redactar esa nota una infantil distracción, explicable unicamente por la obsesión que en la inteligencia y en la memoria ejercen las ideas fuertemente embutidas en el cerebro.

La acepción fundamental de las palabras mencionadas, es la contenida en la nota. *Gerade*, es recto, directo, regular y *ungerade*, lo contrario; pero tienen además esos vocablos otra acepción, que es la de *par* é *impar*, derivada probablemente de la primera.

Téngase por suprimida la referida nota.

## Apéndice.

Artículo publicado por la *Revista Musical*, de Bilbao, Nos. 2 y 3 de 1911.

### El compás quebrado del Zortzico.

El docto catedrático de la Universidad de Barcelona, don Telesforo Aranzadi, persona de vastísima cultura y erudición, ha publicado en la „Revista internacional de los estudios vascos“, entrega 3ª del corriente año de 1910, un artículo muy interesante, examinando algunas melodías castellanas y laponas escritas en  $\frac{5}{8}$ , 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 precedió 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 comparación no sea muy lisonjera para nosotros, con que hoy indica, por ejemplo, el perro, esos mismos sentimientos.

A medida que el oído humano se afinaba ó pulimentaba, es indudable que las inciertas tonalidades contenidas en el grito, se fueron precisando hasta 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 canturía 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 aún 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, acompañándose 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  $\frac{2}{4}$  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 hemiedrías, han despertado la sagacidad matemática de los cristalógrafos, 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 ternario 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  $\frac{6}{8}$ .

Si cuanto dejo sumariamente expuesto es verdad, ó si en ello hay algo de verdadero, se deduce que el compás quebrado de  $\frac{3}{8}$  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  $\frac{3}{8}$ , y sin embargo, algunas de ellas se cantan á tiempo de zortzico. A 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  $\frac{6}{8}$ ? 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  $\frac{5}{8}$ , 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  $\frac{5}{8}$ , cuando realmente cantaba una barcarola catalana en  $\frac{6}{8}$ . 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  $\frac{6}{8}$ ; 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  $\frac{5}{8}$ , 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 transcritos, 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 hé aquí que el señor Aranzadi, transcribe en su curioso escrito, varias canciones laponas, en  $\frac{5}{8}$ , 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 laponos en cuestión, un cierto aire de ligereza, un gracejo especial, añadiendo un poco de sal y pimienta, pudiéramos decir, al  $\frac{2}{4}$  ó  $\frac{3}{8}$  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, repetito, 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 á 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 acentuará 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  $\frac{5}{8}$  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  $\frac{5}{8}$  expresaba mejor que el de  $\frac{2}{4}$  el gracejo empleado por el pueblo en sus cantos. Se trata, pues, de una pequeña libertad popular en la dicción de tales cantares, más bien que de un sistema que pudiera ser aceptado por los académicos y profesores del arte, y si éstos, hoy en día, se dedican á 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  $\frac{2}{4}$  en  $\frac{5}{8}$ .

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



Dígase con cierta energía y algo más fuerte la primera corchea del tiempo segundo, á la cual reemplazó la negra del  $\frac{5}{8}$  y el efecto es sensiblemente el mismo.

Otro ejemplo es, el segundo citado por Aranzadi.



Lo voy á transcribir en  $\frac{6}{8}$ .



La variación única que he introducido consiste en añadir un silencio de corchea en los compases de orden par. A mi juicio, siendo vivo el tiempo, ese silencio, representativo de un aliento, está muy indicado y dudo mucho que en la práctica, los 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  $\frac{5}{8}$ . 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  $\frac{6}{8}$ , con la pausa citada, determina mejor el fin del periodo 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 más 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  $\frac{5}{8}$ .

Después de haber citado las canciones laponas, pasa el señor Aranzadi á ocuparse de las canciones de ruedas (corros), de la provincia de Burgos, transcritas por el inteligente músico Olmeda, en compás quebrado de  $\frac{5}{8}$ .

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 giraldillas asturianas, sin que pueda precisarse si de Asturias pasaron á Burgos ó vice-versa; en algunas

quiero ver ó giraldillas en embrión ó giraldillas 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 de siglo XVI y anteriores. Dice Olmeda que en ellas se conserva la tradición del canto gregoriano. „Estas melodías 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 solo 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 solo 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  $\frac{5}{8}$ , 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 dá 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  $\frac{2}{4}$ , 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 vé 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  $\frac{6}{8}$ , 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 sensible y clara, el zortzico constaría de 2 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:

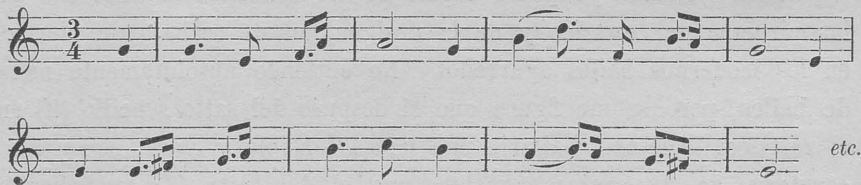
„... pero modernamente puede uno observar también que *Ezcon-gaietan* (*Nere Andrea*) en la colección Echeverría y Guimon está escrita en  $\frac{3}{4}$  y la oímos cantar en  $\frac{5}{8}$ , sin más diferencia que la negra del primer caso es corchea en el segundo, sin que yo sea capaz de considerar mayor vulgaridad en este ritmo que en aquél, considerando el arte fuera de fronteras.“

Conformes de todo punto. El  $\frac{5}{8}$ , 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  $\frac{6}{8}$ . La costumbre se hizo ley y ese amaneramiento que daba cierto aire de mayor solemnidad al zortzico, adquirió forma visible, escrita en el  $\frac{5}{8}$ .

Es indudable que el  $\frac{5}{8}$  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  $\frac{5}{8}$  pues no hay quien no lo conozca en esa forma.

Lo transcribo no en  $\frac{6}{8}$  sino en  $\frac{3}{4}$  para mayor comodidad de medir bien el compás.



Comparando ambas soluciones, se vé 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  $\frac{3}{4}$  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  $\frac{3}{4}$ ; 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 „Ezcon berriyac“, escrita en todas las colecciones en  $\frac{6}{8}$ , que es el compás natural adecuado para ella, y que, sin embargo, la oigo cantar con frecuencia, al pueblo, en  $\frac{5}{8}$ .



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  $\frac{5}{8}$ , es decir, tal como según ya he indicado la oigo cantar al pueblo.



En la colección Santesteban se repite el último periodo 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  $\frac{6}{8}$ .

Supongamos por un momento que tengo razón en mis apriorismos. ¿Quiere decir que haya de renunciarse al empleo del  $\frac{5}{8}$  para volver á 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  $\frac{5}{8}$  está admitido por los profesionales de la música y tiene derecho, por tanto, á 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  $\frac{5}{8}$ , 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.

---

Al artículo anterior contestó D. Telesforo Aranzadi, exponiendo sus ideas respecto al particular. Su trabajo lo reprodujo la *Revista Internacional de los Estudios Vascos* (fascículo de Abril-Septiembre de 1911) en el cual puede verse.

---

Por último, copio á continuación un breve escrito mío publicado en la *Revista Musical* (No. 6 de 1911).

---

### Rectificación.

Al regresar de un viaje, leo en la *Revista Musical* (fascículo 4 del corriente año) una interesante carta de don Telesforo Aranzadi, referente al compás del zortzico. Pasar por alto esa comunicación, sería en mí desatención imperdonable, máxime cuando creo descubrir en ella que mis modestos artículos acerca de dicho compás, no han producido agradable impresión al señor Aranzadi, llegando acaso á molestarle. Quizá sea exceso de suspicacia mía el pensar de tal modo, pero por si acaso estoy en lo cierto, no puedo menos de declarar que la persona del docto catedrático de Barcelona me merece

el mayor respeto y toda la consideración que en mi pequeñez cabe, por su inteligencia, su laboriosidad y su cultura verdaderamente extraordinaria. Lejos de molestarle, creí le sería grato saber que su precioso artículo, publicado en la „Revista Internacional de Estudios Vascos“, no había caído en el vacío.

He vuelto á leer despacio mis artículos y realmente nada veo que haya podido enojar al señor Aranzadi, á no ser, en todo caso, los párrafos en que declaro mi incompetencia en cuanto se refiere á piruetas de baile. Esos párrafos son reflejo de mi humorismo habitual y si los estampé, fué por considerarlos absolutamente inofensivos. Deseo que conste así.

Por otra parte, siempre que escribo algo de música, lo hago con todo géneros de reservas, advirtiendo con tenacidad, rayana en pesadez, que no soy más que un diletante. Me expreso, en fin, con la timidez que deriva del convencimiento íntimo de mis grandes deficiencias. Tuve buen cuidado de decir en el trabajo que motiva la carta del señor Aranzadi que mis ideas y opiniones son *apriorismos*; es decir, algo que necesita, para ser definitivamente aceptado, la sanción de la prueba histórica y acaso otras.

Tampoco soy enemigo del 5 por 8, usado discretamente y sin exageraciones de interpretación. Repetiré mis palabras.

„Supongamos por un momento que tengo razón en mis apriorismos. ¿Quiere decir que haya de renunciarse al empleo del 5/8 para volver á 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, por tanto, derecho á la vida.“

No cito estos párrafos para el señor Aranzadi, de quien, á juzgar por su misma carta, no me separan diferencias esenciales de opinión, sino porque otro crítico parece indicar en un artículo últimamente publicado que soy un enemigo del zortzico. Nada de eso; soy enemigo de su abuso. Apuntar algunas ideas acerca del origen y génesis de su compás típico, no equivale á rechazar sin remisión el tal compás.

En el aludido artículo, se saca á relucir, entre otras, la opinión de Eslava, contraria al 6/8 empleado por Albéniz en sus transcripciones

musicales al pentágrama. Aparte del peso verdadero que tiene siempre la opinión del eminente maestro Eslava, y sin olvidar que aun entre las más grandes eminencias suele haber disconformidad frecuente, he de recordar que no fué sólo Albéniz quien escribía zortzicos en  $\frac{6}{8}$ . En la colección Santesteban, el conocidísimo zortzico „Ume eder bat“, está en  $\frac{6}{8}$ , y en la colección Echeverría y Guimón lo están asimismo „Maitegarriari“ (No. 2) y „Nere Andrea“, oportunamente citado por el señor Aranzadi.

Es idea universalmente admitida en el país vasco, que el tiempo en  $\frac{5}{8}$  es muy antiguo y esa creencia constituye una especie de dogma. Por eso mis opiniones han de ser forzosamente antipáticas á quienes consideran absolutamente intangible cuanto se refiere á las creencias de la gran mayoría de los vascongados, en cualquier orden de ideas.

¿Cuándo nació el zortzico? ¿Cuándo aparece por vez primera, como compás corriente el  $\frac{5}{8}$ ? Es una de tantísimas cosas que me veo obligado á declarar no las sé. Resulta indudable y positivo que el zortzico crece y se extiende considerablemente con Iparraguirre en el segundo tercio del siglo pasado, dominando y oscureciendo á la mayor parte de las melodías escritas en otros compases. Después se amana y exagera cada vez más en manos de multitud de artistas que se dedican al género y por fin, cansa y hastia hasta que llega el momento presente en que se le concede puesto distinguido en el folklore euskaro, pero despojándolo de su tiranía y exclusivismo, y reducida su interpretación práctica á lo que debe ser.

¿Nació el  $\frac{5}{8}$  en el país vasco? ¿Es exclusivo de él? Así lo creía yo firmemente hasta que los ejemplos de canciones laponas y castellanas, citados por el señor Aranzadi, vienen á poner en tela de juicio el punto.

Y dicho lo que antecede, paso á anotar algunas observaciones que el escrito del señor Aranzadi me sugiere, no ciertamente en son de réplica, sino como tímida exposición de ideas personales y de dudas que me asaltan.

Evidentemente la dificultad de medir bien el compás, parece que no reza con el silbo. Ya decía yo que no era, por otra parte, esa dificultad la que motivaba el  $\frac{5}{8}$  en las canciones castellanas de aire vivo, sino el deseo de fijar debidamente en nuestra notación

musical el gracejo, el pequeño amaneramiento de compás con que se cantan y bailan.<sup>1</sup> Me permito formular una pregunta. Los zortzicos ¿fueron en su origen aires instrumentales de tamboril ó melodías de canto? Si lo primero, la observación antes referida del señor Aranzadi, no tiene réplica, siu embargo de lo cual, el amaneramiento (que resulta tan agradable cuando está contenido dentro de los límites del buen gusto artístico), ha podido dar origen á la costumbre de acortar el tiempo que se señala en alto (auf tact). Si, en cambio, las melodías de zortzico fueron en su origen, melodías de canto, recordaré mi opinión. Las voces, como la batuta, tienen la tendencia á no sostener debida y exactamente la duración del tiempo en alto. Esa tendencia se manifiesta precisamente mejor en los cantos populares, rara vez sujetos á la estrecha disciplina del director de coros ú orquesta.

Al indicar yo que el señor Olmeda, acudió al empleo del  $\frac{5}{8}$ , quizás por lo mismo que lo conocía perfectamente, ¿es que ponía en duda su seriedad? De ninguna manera. Trasladó el modismo al pentágrama de la manera que le parecía más exacta, é hizo perfectamente en ello.

En cuanto al fonógrafo que estima el señor Aranzadi habrá probablemente, ó quizás, utilizado el señor Armas Launis(?), debo hacer observar que deja en pié el asunto, toda vez que dicho ingenioso aparato no hace más que repetir matemáticamente (si no tiene defectos) cuanto ante él se toca ó canta. Sirve perfectamente como aparato registrador, muy superior á la memoria, pero luego hay que escribir musicalmente lo que el fonógrafo repite, que para el caso es lo mismo que escribirlo oyendo la canción misma cantada.

No seguiré al señor Aranzadi en sus consideraciones acerca de la simetría y ritmo en la naturaleza. Yo no hablaba de ello más que incidentalmente y sin hacer hincapié. Son consideraciones extra-musicales, susceptibles de muy largo examen. Dedicarme á él, sería irme por la tangente y molestar al lector, sin provecho de nadie.

Aquí debía terminar, pero no puedo sustraerme al deseo de

---

<sup>1</sup> En la provincia de Santander he visto bailar en corro con las manos agarradas.



aducir algunas consideraciones, demostrativas de que el modismo, el gracejo, el amaneramiento útil y artístico, son fenómenos muy frecuentes en música, y de que cuanto yo he apuntado acerca del  $\frac{5}{8}$  viene á ser un caso particular, muy típico por cierto, pero caso particular en fin de cuentas, de lo que ocurre á cada momento en la interpretación de composiciones musicales.

He visto en obras didácticas musicales señalar los conocidísimos ritmos troquéo y yámbico de dos modos diferentes; ó bien por combinación de blanca y negra, ó bien con notas de igual duración en nuestra métrica musical; dos negras, por ejemplo, pero *acentuando* una de ellas. Ambas indicaciones son consideradas por los tratadistas como equivalentes. ¿Por qué? Porque la acentuación de una nota, la mayor intensidad con que se toca ó canta, equivale para el oído á una mayor duración suya, quizás porque la memoria la retiene con más fuerza que otros sonidos más débilmente, ó menos fuertemente emitidos.

Pero hay más. Existe en los músicos cierta tendencia, para mí innegable, á sostener la nota fuerte un poco más tiempo de lo señalado en el pentágrama, en el caso de que sigan otras de igual duración que ella, pero no acentuadas. Es decir que si se acentúa la primera negra de tres seguidas, instintivamente se hace esa primera negra un poco, todo lo poco que se quiera, pero algo más larga que las dos siguientes. En general, el compás no se resiente de ello, aunque hay excepciones.

Dicen que el primitivo canto gregoriano de fines del siglo VI ó principios del VII, era una sucesión ininterrumpida de notas de igual valor en el tiempo, y sin embargo los tratadistas modernos sostienen con razón que en esos cantos había división simétrica del tiempo, había un cierto ritmo. ¿Cómo podía existir ritmo real y objetivo en notas semejantes que hoy se escriben, por ejemplo, como serie de blancas? Muy sencillo; la nota que corresponde á la sílaba acentuada en el texto, en la letra, se acentuaba seguramente también, haciéndola algo más fuerte que las otras, y al hacerlo más fuerte se la sostenía durante mayor tiempo.

La acentuación, ó equivale á mayor duración como efecto resultante, ó trae aparejada consigo esa misma mayor duración en la

práctica. Es lo que yo, con razón ó sin ella, he venido á decir en los artículos que han motivado la carta del señor Aranzadi.

Fijemos la atención en un solista, un pianista, por ejemplo. Tiene su personalidad propia, que se refleja en la interpretación especial suya, de obras conocidas. Esa interpretación depende del modo de oprimir las teclas, del manejo de pedales, del claro-oscuro, fuerte y piano, de la velocidad con que lleva los tiempos, etc., pero depende también de otra cosa; depende (mucho más de lo que á primera vista puede parecer) de las pequeñísimas variantes que hace en la duración escrita y estricta de las notas, sobre todo de las que constituyen línea melódica, depende de los pequeños modismos que, en rigor, son pequeñas faltas á lo escrito. No hablo de los desatinos insoportables de los *virtuosos*, sino de las variantes que el buen gusto no puede rechazar ó permite aplaudir. Esas maneras que constituyen el modo especial de *decir* de cada pianista, constituyen su personalidad.

Cuando quien los usa ó emplea es un artista de verdadero relieve, pasan á ser de moda y se repiten y vuelven á repetir, siendo frecuentes los casos de editores que las fijen definitivamente en el pentágono. Lo demuestra bien claro la necesidad frecuente de comparar unas ediciones con otras cuando se quiere establecer la verdad original en ciertas obras.

El modismo pasa á ser costumbre y la costumbre adquiere caracteres de ley, hasta que más tarde, la crítica, ó nuevas aficiones, ó el deseo de restablecer las obras en su estado primitivo, dan al traste con las reglas ó preceptos impuestos por aquella costumbre.

Por el procedimiento indicado del amaneramiento es como se desfiguran las composiciones hasta llegar á veces en su interpretación á los mayores desatinos.

Termino mi pesada rectificación, suplicando al señor Aranzadi acoja mis explicaciones con la afectuosa benevolencia que tan bien cuadra á las personas incuestionablemente superiores, y de las que tanto necesito en mi modestia de amateur.

F. GÁSCUE.

IMPRIMÉ PAR EHRHARDT KARRAS G.M.B.H., HALLE A/S. (ALLEMAGNE)

