

OBRAS COMPLETAS
DEL
P. DONOSTIA



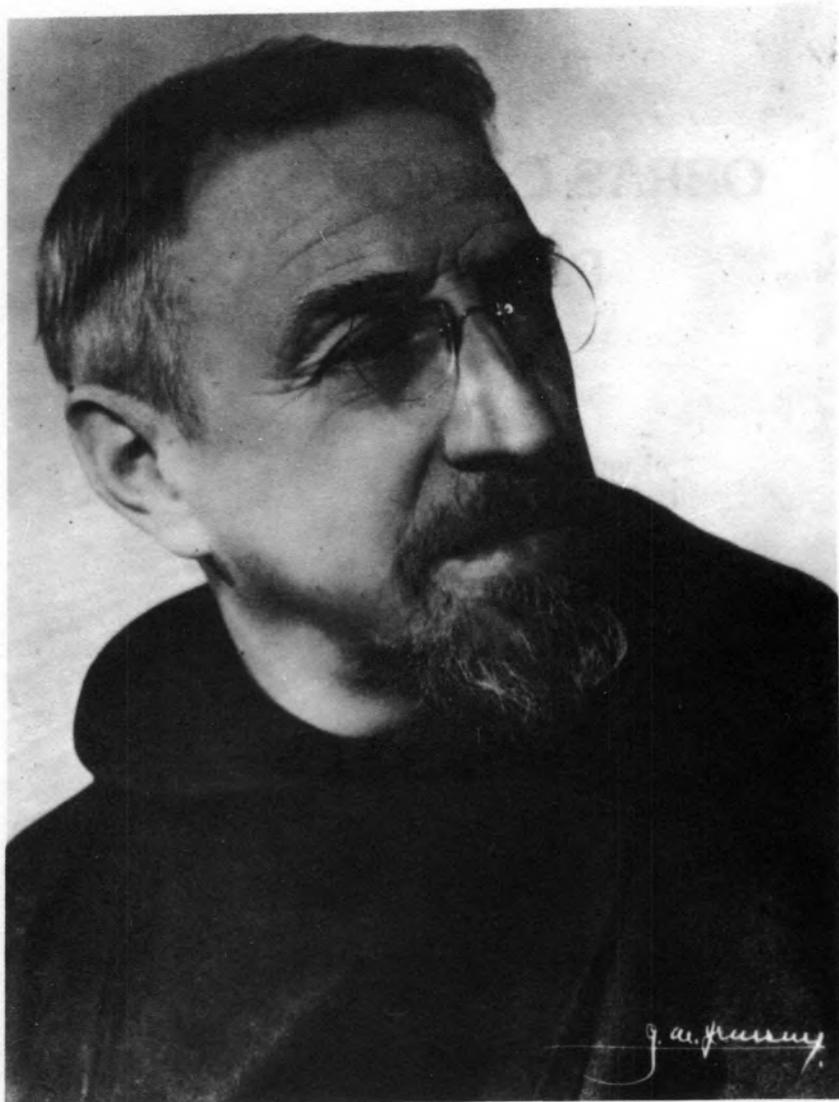
P. José María de Donostia

**OBRAS COMPLETAS DEL
P. DONOSTIA**

Sección primera

ARTICULOS

**EDITORIAL
LA GRAN ENCICLOPEDIA VASCA
BILBAO 1983**



El P. Donostia en 1943

FOTO PEDRO M.ª IRURZUN

**OBRAS COMPLETAS
DEL
P. DONOSTIA**

**Preparación y prólogo
del
P. JORGE DE RIEZU**

**TOMO I
ARTICULOS
(1 - 57)**

**EDITORIAL
LA GRAN ENCICLOPEDIA VASCA
BILBAO 1983**

Con permiso de los superiores

©EDITORIAL LA GRAN ENCICLOPEDIA VASCA (1983)
Apartado 1510 - Calzadas de Mallona, 8 - Telf. 416 96 11 - Bilbao-6
Director: JOSE MARIA MARTIN DE RETANA

ISBN 84-248-0759-6 OBRA COMPLETA

ISBN 84-248-0767-7 TOMO I

Dep. Legal BI-2130-82

Fotocomposición: A. Vidaurrázaga - Bilbao

Imprenta Amado - Bilbao

INTRODUCCION GENERAL

INTRODUCCION GENERAL

En manos ya de los aficionados la *Obra Musical* del P. DONOSTIA, cúmplenos iniciar la publicación de la que, en sentido lato y en contraposición de aquélla, podemos llamar su *Obra Literaria*.

Quizá el renombre del *músico* fuera parte a que otros títulos y merecimientos suyos quedaran en la penumbra, en particular el de *escritor*; pero de la lectura de los artículos y conferencias publicados y del examen de los cuadernos, notas y papeles inéditos manuscritos, llega uno a la convicción de que el escritor no desmerece del músico. Permítaseme, a este propósito, transmitir a los lectores el consejo que recibí de Roland-Manuel, eximio musicólogo de París: "Cuando hable Vd. o escriba del P. Donostia, insista en su condición de *folklorista*. Músicos, no faltan; pero folkloristas de su talla, son muy raros". No todos los temas de su *Obra Literaria* son folklóricos; pero predominan y circulan por ella, dándole consistencia y unidad.

Entrambas obras, musical y literaria, constituyen el precioso legado del ilustre donostiarra y preclaro hijo de la Orden Capuchina, que supo conciliar los deberes propios de la vida claustral con el cultivo de los talentos recibidos de lo alto.

Música y Folklore: tal es el campo bipolar en que despliega su actividad creadora el P. Donostia. *Música*, no hay por qué discutir su significado; pero el término *Folklore* que, por impreciso, ha dado pie a torcidas y lamentables interpretaciones, requiere aclaración.

En su origen y en la mente de quien lo inventó, W. J. Thoms (1846), *Folklore* significa *saber popular*, por oposición a cultura adquirida en el estudio y el trato de los libros. Como ciencia, comprende una larga serie de materias: cuentos, leyendas, supersticiones, recetas medicinales, canciones, danzas, juegos de niños, dichos, refranes; en una palabra, todo género de manifestaciones del alma popular.

Bien es cierto que de ninguno de los temas apuntados fue ajena la atención de nuestro *folklorista*; pero, en su estima y solicitud, a todos ellos llevan indiscutible ventaja la *canción popular* y la *música instrumental de la danza*, que caen bajo la denominación de *Folklore Musical*. Músico, lo fue el P. Donostia desde la niñez. Mas ¿cómo y cuándo le nació la afición al Folklore? Va a ser él mismo quien nos lo diga, respondiendo a las preguntas que le hiciera Gregorio de Mújica (*Ojarbide*) en un interview habido por Setiembre de 1917 en el Colegio de Lecároz (Baztán, Navarra) (1).

—Sus aficiones musicales, ¿cómo se enderezaron hacia nuestro arte popular, Padre Donostia?

—Pues mire Vd.: la idea germen de mi predilección por la música popular vasca se la debo a Resurrección María de Azkue; su conferencia en el Centro Vasco, de Bilbao, fue el primer punto de luz que orientó mi mirada en ese sentido (2). La fijaron un poco más las conferencias que Dn. Francisco de Gascue dio en Bellas Artes, de Donostia, el año 1906, y mucho más el folleto que este buen amigo mío escribió acerca de la ópera vasca (3). En este folleto vi expuestas muchas cosas que yo había pensado, y al ver mis pensamientos compartidos por tan inteligente aficionado me animé, y comencé a poner entusiasmo en mis ideas. Luego, cuando conocí

las canciones de Bordes (4), ya entré decidido por mi camino. Ahí tiene Vd. mi nacimiento en el campo de la música popular vasca.

—Muy interesante. ¿Y le subyugó desde un principio la belleza de nuestras canciones?

—No lo crea Vd. ¡Tan sencillas como son! Y me costó algo el llegar a comprender su maravillosa delicadeza, el alcanzar a sentir la delectación que hoy experimento cuando las oigo. Y eso que no conocía la música italiana lo suficiente para tener estragado el gusto; estaba libre del envenenamiento general.

—Y el comenzar a buscar nuevas canciones ¿cómo fue?

—También se lo voy a decir. En 1911 conocí a la familia de Don Daniel Ciga, que veraneaba en Arrayoz, de donde es originaria. En mis relaciones con esa familia aprendí diez o doce canciones que yo no conocía; hicimos excursiones a algunas bordas; y cuando reuní veinte canciones, creí tener un arsenal... Luego me sucedió con las melodías lo que ocurre con las cerezas; unas trajeron otras, y mi caudal fue creciendo.

—¿Ha hecho Vd. muchas excursiones?

—¡Ca! ¡Si puedo decir que he recogido mis canciones entre clase y clase! ¡Qué gozoso salí una vez con dirección a Sara, aprovechando dos días en que, a causa de unos ejercicios espirituales, los chicos me dejaron libre! Copié setenta canciones.

—¿Y por dónde han sido sus correrías?

—Ya le he dicho que he realizado pocas excursiones. He estado en Sara dos o tres veces, y de estas expediciones he traído unas cien canciones. Gran parte de mi colección se ha nutrido en el Baztán; a Guipúzcoa he hecho pocas excursiones, y rápidas. Como resultado de mis viajes he recogido unas setecientas melodías, que componen la colección premiada en segundo lugar en el certamen abierto por las Diputaciones vascas. No son muchas, si las comparamos con las que, a mi juicio, pueden obtenerse con una labor pausada y metódica.

—Y las gentes campesinas que saben canciones, ¿se avienen fácilmente a cantárselas?

—Casi nunca a la primera insinuación. Como no saben en qué consiste el verdadero mérito de lo que cantan, se resisten, haciendo protestas de humildad y de ignorancia. Pero cuando les entra la confianza, que suele ser pronto, se prestan al examen. Si son hombres... conozco el procedimiento: se les lleva a un cuarto reservado en casa de algún amigo; y pocos tragos bastan para que los reacios

comiencen a cantar. Y al final, cuando es completa y el vino agoniza, cuesta hacerles callar. Así, entre trago y trago vio la luz... de la noche esa melodía que ya se ha repopularizado y que todo el mundo conoce por el título de *Oñazez* (Dolor).

A este tenor prosigue por bordas y aldehuelas su aventura folklórica el caballero enamorado de la canción popular, en Baztán comenzada y allí mismo acabada poco antes de apagarse la luz de sus ojos. Y es de notar que, aun alejado del retiro claustral, residiendo en Toulouse, Burdeos, Barcelona, etc., tiene la suerte de descubrirla entre vascos allí vecindados; los cuales, evocando versos aprendidos en su juventud, desahogan ante el afortunado compatriota la añoranza del terruño. Pero la mina de donde extrajo los materiales de sus amenísimas charlas y conferencias fue principalmente Navarra, "la más rica poseedora de folklore vasco", en frase de D. Resurrección María de Azkue. De un largo millar de canciones anotadas hasta el año 1920, el sesenta y seis por ciento proceden de labios navarros.

Parte del tesoro así allegado vio la luz en su *Cancionero Vasco*, entregado al impresor en 1919 y aparecido en 1922 (5). Reanudóse la publicación de sus hallazgos en la revista *Gure Herria*, de 1926 a 1939, en que ésta hubo de cesar temporalmente, a causa de la segunda guerra mundial. Pero lo estampado entre *Cancionero Vasco* y revista *Gure Herria* apenas llega a la mitad del contenido de sus manuscritos.

El P. Donostia, no menos poeta que músico, —si bien no compuso versos,— dejó escrita una preciosa estampa de la canción popular vasca, en la que muestra poseer el don de percibir la belleza y de expresarla con ática elegancia. Dice así:

"La canción vive en la montaña; mas no le arredra el valle, ni le aturde el estruendo de la ciudad, donde es recibida con agasajo y admiración. Para exhibirla, se la engalana de mil diversas maneras. ¡Armaduras de Saúll, no las soporta. Su cuerpo gentil y esbelto, que rebota con agilidad de danzari de Xubero, rehusa el atuendo ciudadano. Las orquestas no sirven para hacer ondular a esa ninfa del bosque. Mejor acompañamiento que las trompetas solemnes y los cobres pomposos de las salas de concierto se lo hacen las flautas cristalinas de los sapos ocultos en la hierba.

"Si queréis apreciarla en su verdadero ser, buscad en la espesu-

ra la escondida fuente, en cuyo remanso gusta contemplarse; o bien id a sorprenderla en los labios de la *amoña*, cuando a la sombra del añoso nogal mece la cuna del postrer vástago del caserío. Allí la veréis moverse con los pies ligeros del genio, de ese genio que acaricia a veces la frente del alma popular”.

Juntamente con canciones, apunta el P. Donostia multitud de aires de danza, ejecutados por txistularis, cuyos méritos y destreza encomia en una de sus amenas conferencias: “Esa figura simpática de nuestra vida social, humilde juglar a quien deben gratitud inmensa nuestro arte musical rústico y la vida de nuestros pueblos. Artista oscuro que, sin saberlo, ha llevado entre sus dedos verdaderas filigranas musicales, y en cuyas manos callosas no se han sentido descentradas algunas tocatas, que nacieron tal vez en salones, tocatas de una aristocracia que es la admiración de inteligentes y profesionales” (7).

Músico y Folklorista viven íntimamente compenetrados. Si el músico muestra al folklorista un camino prometedor y poco trillado, éste se lo recompensa largamente, prestándole *motivos* para la elaboración de sus composiciones. Y, nueva cortesía del músico: pues que en la persona del folklorista devuelve en realidad las melodías al pueblo, cuyas son, pero primorosamente engastadas en bellas armonías, o bien sabiamente esfumadas en fondo de paisaje vasco.

El *Folklore Musical*, el nombre lo está diciendo, es la parcela común de dos campos de cultura diferentes: *Musicología* y *Folklore*, entendido éste en su verdadero concepto de manifestación del alma popular, según lo arriba expuesto.

Era evidente que, espíritu alerta como el P. Donostia, no había de contentarse guardando en el herbario de sus cuadernos, prendidas con alfileres, las flores recogidas en sus correrías, ni tampoco trasladando al pentagrama los destellos de su ingenio. El hecho es que en 1918, ya antes de celebrarse en Oñate por Setiembre el primer *Congreso de Estudios Vascos*, nos sorprende con la apertura de una nueva serie de cuadernos, en que el Folklore adquiere la dimensión que le es propia. Son catorce cuadernos, en que se van asentando, directamente tomados del pueblo, multitud de datos referentes a la materia. Y también es aquí Navarra la mina principal de sus investigaciones.

En Musicología, como en Folklore, el P. Donostia se proclama autodidacto. No fueron, ciertamente, las aulas, sino el estudio, el trato de personas doctas y la frecuentación de *Archivos y Bibliotecas* donde se formó el que años más tarde había de colaborar en el *Instituto Español de Musicología*, instalado en Barcelona.

Lo que para el folklorista las correrías, fueron para el musicólogo las sentadas. En sus largas permanencias en París se le ve casi a diario visitando las ricas bibliotecas de la ciudad del Sena: Nacional, Conservatorio, Opera, Arsenal, Trocadero, y otras de menor celebridad. Lo mismo ocurre en Toulouse, Burdeos, Mont-de-Marsan y demás lugares de estancia o tránsito, en cuanto las obligaciones no se lo impiden. En Toulouse particularmente, donde permaneció tres años consecutivos, hizo acopio de datos de gran interés para sus trabajos folklórico-musicales. Escribiendo de allí a la familia Ciga-Irurzun, le dice: "En la (Biblioteca) Municipal hallo cosas que hace tiempo buscaba. Estoy llenando cuadernos y más cuadernos".

Una de sus tareas de mayor empeño fue la averiguación de nuestro pasado musical. Aparte otros trabajos, quiero señalar una obrita, pequeña en sí, pero única en su género: *Música y Músicos en el País Vasco* (8). De sencilla conferencia, saltó a la lista de *Mono-grafías Vascongadas*, de la *Biblioteca Vascongada de los Amigos del País*. "Más que un estudio, dice el autor, se trata de una serie de fechas, nombres y documentos, engarzados, en forma que sean hitos de nuestra historia musical". Y unas líneas más arriba: "Lo que aparece en estas páginas es fruto de rebuscas personales, de variadas lecturas y de datos facilitados por amigos míos, a quienes aquí expreso mi gratitud". No es mucho, como con su habitual modestia él lo indica; pero ni esta obrita, ni la conferencia sobre *Bibliografía de la Música Popular Vasca* (9) han sido superadas. Ampliar una y otra era una de sus grandes ilusiones.

He nombrado el Instituto Español de Musicología, donde colaboré durante nueve años. Va a ser otro colaborador, mossèn Francesc Baldelló, músico compositor y folklorista, quien nos ilustre sobre la obra allí realizada por el P. Donostia. Ambos fueron infatigables trabajadores y entrañables amigos. "Sin ellos, —dice D. Miguel Querol, actual Director del Instituto, —mossèn Anglés no hubiera podido llevar a cabo la fundación, al menos, en la fecha en que se fundó" (10).

“Al crearse el Instituto, nos dice Baldelló, uno de los primeros colaboradores fue el P. Donostia. De momento (estamos en 1944) se incorporó en la Sección de Musicología; pero luego pasó a la de Folklore, en la que realizó una labor verdaderamente impresionante. El fondo documental del Instituto de Musicología, en este particular, es digno de admiración y de respeto. Baste consignar que en los ficheros de la Sección de Folklore se guardan más de seis mil fichas, recogidas, estudiadas y comentadas por nuestro llorado amigo.

“La parte más copiosa del trabajo se basa en la canción popular. No sería aventurado afirmar que ningún libro, monografía, colección de cantos publicados en España, y aún en el extranjero, así como revistas de Folklore, haya pasado inadvertido a la búsqueda minuciosa del P. Donostia. Conocía asimismo una cantidad exorbitante de materiales manuscritos, recogidos en diversas localidades de la Península.

“El P. Donostia realizaba este trabajo sin dar muestras de la menor fatiga, ni de experimentar la más leve sensación de monotonía; antes bien se mostraba siempre con espíritu alegre y jovial. Podríamos decir que se sentía más poeta que trabajador. Vibraba ante el hallazgo de una cantilena popular que hería su fina sensibilidad. Entonces se dirigía a uno de nosotros, diciendo: —Mire Vd. qué preciosidad de melodía, recogida en tal parte; solamente un corazón sencillo del pueblo puede dictar tan grandes maravillas. Vamos a sonarla. —Y, dando media vuelta, enérgico y decidido, se sentaba al piano y revestía la melodía desconocida con un ropaje tan justo y adecuado, como si fuese un acompañamiento largamente meditado. Parecía que aquella era la única armonización que correspondía a aquella tonada. Nadie hubiera podido sospechar que improvisaba”.

Hasta aquí Mossèn Baldelló. Completando su interesantísimo informe, vaya la siguiente anécdota que él guardaba en el archivo de su memoria. Disputaban en cierta ocasión los *dii maiores* del Instituto acerca del ritmo y modalidad de una cancioncilla popular. Aquí una teoría, allí la contraria, cada opinante defendía la suya, persuadido de llevar razón. —¿Y Vd. qué opina, P. Donostia?, le interpeló uno de los presentes; porque a nuestro musicólogo no le gustaba intervenir en tales discusiones, sino a requerimiento. —Yo no entiendo de teorías; pero a mi parecer la cosa es sencilla. —Y sentándose al piano, sonó la melodía, subrayando ritmo y modalidad con un sencillo acompañamiento. Se miran unos a otros como diciendo: ¿Sabe que nuestro fraile tiene razón?

El año 1933, el P. Donostia *realizó* una *Sonata* de fines del 18 o principios del 19, de un tal JOAQUIN DE ARANA, hallada en el archivo de los Hnos. Huarte de Pamplona. Escrita en la forma corriente de la época, es decir, para Violín y Bajo, la ejecución requiere que el acompañante improvise acordes sobre el Bajo que tiene a la vista. Quien hoy trate de dar a la estampa obras de este género, debe *concretar* los acordes, no dejando nada a la libre improvisación; de acuerdo, claro está, con el estilo de la época, del género y del autor, y renunciando por completo a ese ropaje brillante, cuajado de perlas, que deriva de Chopin, Liszt, etc.

Al poco tiempo salía a luz en la Casa Max Eschig de París la *Sonata* aquella (12), a la que siguieron la *Sonata II da Chiesa* de ALBINONI (13), y posteriormente las de MANALT (14), *realizadas* todas ellas por el P. Donostia.

Si es verdad que los ojos son el espejo del alma, ¿no se dirá que lo son también los seres que aquéllos contemplan? Porque el P. Donostia fue un enamorado de la *Naturaleza*. Yendo por la costa, detiéndose a contemplar el mar y arrancarle secretos de sonoridad. Si por el campo, no se harta de admirar desde algún montículo el paisaje y la diversidad de matices de los verdeantes prados, las tibias tonalidades de que se visten los montes en la otoñada, los bellos atardeceres, el susurro de las aguas, hasta las disonancias de los vehículos motorizados, que rompen la quietud y armonía del ambiente. Opina, con Debussy, que es más interesante contemplar el amanecer que oír la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven. Anota las melodías de los pájaros y el concierto de variadisimo ritmo que en noche estival, junto al arroyo, hace un trío de sapos. Descubre analogías entre el juego de la pelota y el movimiento rítmico y melódico del canto gregoriano. Entre sus bosquejos musicales hay uno en que entran como elemento orquestal el cuervo, el sapo, el cuco, y aun el gallo, aparte esquilas y campanas.

No son raras efusiones como la siguiente, que parece emular las del Salmista: "Al crear Dios el mundo, así como no lo quiso sin calor, tampoco lo ideó sin música, antes bien lo llenó de perpetua e ininterrumpida armonía. Como a inmensa *caja de música*, dióle cuerda, y todas las criaturas cantaron: las tempestades con sus bramidos y fragores de tumultuosas aguas; las fuentes y arroyuelos, con sus melodías claras; las selvas, con sus murmullos; los pájaros,

con sus gorjeos; las montañas, con sus ecos. Y sobre todo cantó el alma humana, como fuente de música que brota de su interior, como surtidor silencioso en la paz del jardín espiritual" (15).

La naturaleza, según y como la contemplan los ojos del P. Donostia, es sin duda espejo fiel de su alma. ¿Y no se adivina en las dos últimas líneas transcritas alguna velada alusión al gobierno de su propia vida interior? Porque ni la paz excusa enojos y contrariedades, ni en el jardín hay rosas sin espinas. Pero bien se echa de ver que el asiduo lector del *Tratado de la alegría del alma cristiana* (16), y de tantísimo libro de espiritualidad, sabe dónde hallar remedio eficaz a tales dolencias.

Con lo dicho queda expuesto lo que atañe al origen de su Obra Literaria. Los materiales que la componen, salvo la parte inédita del Cancionero, se hallan dispersas, ora en publicaciones aisladas, ora en revistas donde él colaboró, inasequibles las más de ellas.

Obras Completas no implica *totalidad*. Dudo haya autor cuya obra literaria pueda ostentar con verdad y sin temor a réplica el pomposo título de *Opera Omnia*. Mas, esto aparte, la del P. Donostia requiere selección. Baste considerar que si las conferencias pronunciadas se acercan a ciento setenta, las realmente distintas no pasan de treinta. Muy pródigo, en verdad, fue el autor en artículos y conferencias.

Se ha distribuido la Obra en las siguientes secciones:

- | | |
|----------------------|----------------------|
| 1. Artículos | 3. Conferencias |
| 2. Diarios y Reseñas | 4. Temas de Folklore |
| 5. Cancionero. | |

Damos fin a la Introducción General, deseando que hallen los lectores gustosa e instructiva la Obra Literaria del P. Donostia.

P. Jorge de Riezu
Lecároz, 3-4-1982

NOTAS

- (1) Lo publicó Diario *Euzkadi* por Setiembre de 1917, en 8 artículos; y se reprodujo en el tomo 21 de la Colección *Auñamendi, Los Titanes de la Cultura Vasca*, salvo el artículo 7, *Canciones y Conferencias*, donde está nuestra cita.
- (2) *La Música Popular Bascongada*. Bilbao, 1901.
- (3) Ambas en San Sebastián, 1906.
- (4) BORDES, Charles, *La Musique Populaire des Basques*. Se halla en el libro *La Tradition au Pays Basque* (París, 1899), p. 297-258.
- (5) P. DONOSTIA, *Euskel Eres-Sorta - Cancionero Vasco*. Madrid (agotado).
- (6) Inédito.
- (7) *Txistu y Danzas*, Bilbao, 1933.
- (8) Monografía nº 5. San Sebastián, 1951 (agotado).
- (9) *Essai d'une Bibliographie Musicale Basque*. Bayona, Editions du Musée Basque 1932.
- (10) *Amics dels Goigs*. Barcelona, Gener 1978, p. 24.
- (11) Inédito.
- (12) ARANA, Joaquín de, *Sonata para solo de Violín y Piano*. París, Max Eschig, 1935, Cfr. *Obras Musicales del P. Donostia*, t. 12, *Música de Cámara*, nº 13. Ed. Archivo P. Donostia, Lecároz (Navarra), 1980.
- (13) ALBINONI, T. de, *Sonata II da Chiesa*, para Violín solo y Violoncelo (o Bajo continuo). Ed. P. DONOSTIA. Cfr. *Obras Musicales del P. Donostia*, t. 12, *Música de Cámara* nº 15. Ed. Archivo P. Donostia, Lecároz (Navarra), 1980.
- (14) MANALT, Francisco de, *Sonatas (6) para Violín y Piano*. Transcripción del P. DONOSTIA. Ed. Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1955, 1960, 1966.
- (15) Inédito.
- (16) P. Ambrosio de LOMBEZ, capuchino (francés). Versión castellana, Madrid, 1795; Valladolid, 1891 (diferente de la anterior).

SIGLAS usadas en los Artículos de este volumen

- AM = Anuario Musical del IEM, Barcelona
 BAE = Biblioteca de Autores Españoles (Rivadeneira)
 BAP = Boletín de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, San Sebastián.
 BMB = Bulletin du Musée Basque, Bayona
 EA = Euskalerrriaren-Alde, San Sebastián.
 EF = Études Franciscaines, Paris.
 GH = Gure Herria, Bayona.
 IEM = Instituto Español de Musicología, Barcelona.
 RIEV = Revista Internacional de los Estudios Vascos
 Paris - San Sebastián.

SECCION PRIMERA

ARTICULOS

Hace el P. Donostia su aparición en el campo de la cultura vasca el año 1916 con el artículo *Erregiñetan*, fruto de investigaciones llevadas a cabo en el vecino pueblecito de Arrayoz (Baztán). A partir de esa fecha el *publicista* discurre a la par del *investigador*, y sin interrupción va dando a la estampa el resultado de sus averiguaciones, hasta el año 1956, próximo ya el término de sus días. Entre ambas fechas se inscribe la serie de artículos que ven la luz en esta primera sección de su Obra Literaria.

En ella predominan, como es de suponer, los de carácter folklórico y musicológico, enjundiosos y llenos de erudición. Y por que su densidad no resulte fatigosa a los lectores, intercala el autor, a modo de entremés en regalado banquete, alguno que otro de fácil y amena lectura, ya anecdótico, ya autobiográfico.

Allá cada cual con sus preferencias; pero esta sección es, si no la más importante, al menos la más variada de todas, por concurrir en ella las diferentes facetas que hemos ido descubriendo en la Introducción General. Y, como en sus creaciones musicales, también aquí el autor se deja guiar por su intuición de artista, nunca engañosa, que es una de las características más notables de su personalidad.

Mérito suyo fue el haberse incorporado en el movimiento cultural de nuestro pueblo; pero en esta primera sección le vemos escudriñando en las culturas de otros pueblos, por confrontarlas con la del nuestro y descubrir posibles relaciones e influencias mutuas.

Cuanto a la disposición de los artículos, hemos seguido el orden cronológico, entendiendo que ha de haber correlación entre desarrollo físico y mental, entre edad e ideología. Son, además, tales ordenaciones cronológicas de gran utilidad cuando se trata de escribir la biografía de un personaje.

Se indica la procedencia de cada artículo remitiendo a la publicación o revista donde vio la luz por primera vez.

Los documentos antiguos, sean impresos o manuscritos, merecen todo nuestro respeto, incluso en su grafía, por disparatada que hoy nos parezca. Aparte un informe, una noticia, ofrecen variedad de aspectos para eruditos e investigadores del pasado.

Más delicados son los documentos folklóricos: canciones, cuentos, leyendas, etc., por ser su estudio incumbencia de diversos especialistas; los cuales, cada uno en su esfera, van a exigir del colector-folklorista exactitud extrema en la transcripción. La escrupulosidad que observó el P. Donostia al utilizarlos, esa misma será nuestra norma al reimprimirlos. Ha habido necesidad, con todo, de subsanar pequeños errores, que no podemos menos de atribuir a descuidos de copia o erratas de imprenta. Tales, por ejemplo, la supresión de la *k* de *nik* en la voz activa; escribir *du* por *dut* de primera persona; *birjiña* y *birgiña*, indistintamente, en una misma estrofa; y cosas por el estilo.

Hay artículos que repiten con distintas palabras las mismas ideas. En casos semejantes hemos optado por el que mejor nos pareció.

Dejamos, finalmente, en su original los artículos escritos en francés, pero acompañándolos de versión castellana.

1.- ERREGIÑETAN, O LAS FIESTAS DE LAS MAYAS

[EA, 1916, p.241-252]

Con íntima satisfacción damos a la luz estas cuartillas que nos ha remitido el P. José Antonio de Donostia.

Aunque nos ha hecho el honor de dedicarnos su primer trabajo literario, huelga la presentación del autor a los lectores de *Euskal-erriaren Alde*. ¿Qué buen vasco no conoce ya el nombre del joven capuchino que ha de dar días de glorioso esplendor a nuestra música peculiar? ¡Le hemos elogiado tantas veces!

En las peregrinaciones montañosas que ha realizado para salvar del olvido perpetuo nuestras bellas melodías, ha recogido curiosísimas noticias de folklore vasco: con algunas ha redactado este sugestivo artículo, y nos lo ha enviado para nuestra Revista.

¡Bien venido sea entre nosotros este nuevo y valiosísimo colaborador!

*Colligite quae superaverunt
fragmenta, ne pereant.*

Excusen los lectores mi presencia en esta tribuna de *Euskal-erriaren Alde*. Sé que mi voz sonará a hueca y fría, si se la compara con las robustas y cálidas de quienes desde este mismo lugar a ellos se dirigen, *instruyéndoles y deleitándoles*, como quiere el poeta. Sé

que mi pluma no sabrá trazar sino garabatos parecidos a los de los párvulos que comienzan a emborronar planas y cuadernos. Aun así, me decido a hacerlo, confiado en la bondad de mis lectores. Tomando por divisa el texto sagrado que sirve de epígrafe a estos renglones, voy como el sabio de Magendio *une hotte au dos, un crochet à la main et qui ramasse ce qu'il trouve*. Recojo con amor filial y entusiasmo de enamorado los fragmentos, *quae superaverunt*, del folklore vasco. Algunos de ellos quiero yo mostrar a mis lectores, como se muestran restos de edificios derruidos, por donde se colige la traza de la fábrica, o, si gustan más, como partes de monumentos que yacen sepultados por incuria de sus guardadores y que, tal vez, permanecen en pie, si no enteros, por lo menos gran parte de ellos. Saco a luz estos fragmentos, porque no quiero me alcance aquel reproche tan justo del señor POLO Y PEYROLÓN en su novelita *Los Mayos*. «¡Cuántas bellezas populares yacen, tal vez por incuria de quien pudo describirlas, envueltas en el olvido impenetrable de los tiempos!»

Quiero mostrar algunas de estas bellezas, por ver si alguno de los que me leen, con su *hotte au dos* y su *crochet* en la mano, desentierra algo que no debió haber desaparecido. Si tal sucediera, mi satisfacción sería grandísima. Creo, con el autor de *La Mare au Diable*, que «la mayor satisfacción para un artista es inducir a que también miren y vean los que tienen ojos» (1). A esto tienden mis *apuntes*. Los bautizo tales, porque no abrigo la pretensión de decir la última palabra en estos asuntos. Son los primeros escarceos, los primeros pasos de quien comienza a recorrer una senda en que multitud de plantas y flores solicitan la atención del folklorista, y en la que, a cada paso, surgen variedades distintas de una misma flor o planta, no sé si para una cierta desesperación del que quisiera poder dar por terminado un estudio o... para su mayor alegría. Cuantos hayan dedicado algunos esfuerzos a este linaje de labores, abonarán mi parecer. El folklore es un inmenso campo de flores, cuya clasificación exige los esfuerzos de muchos. Quiero ser uno de los que a tal tarea consagren sus afanes. Solo deseo que no sea el único, para bien de nuestra tierra.

* * *

Guardaba entre mis canciones recogidas una titulada *La Reina de Mayo*, cuando leí en esta Revista un interesante artículo de mi respetable y buen amigo Serapio de Mújica, describiendo lo que tal fiesta fue en la antigüedad y lo que aquí, en tierra vasca, ha quedado de ella (2). Afirma que «entre las muchas costumbres del País Vasco

que han desaparecido sin dejar rastro alguno podemos contar la que lleva el título que estampamos al frente de estas líneas». Afortunadamente puedo desmentir al señor Mújica. Todavía aquí, en el valle de Baztán, en algunos de sus pueblos vive (no diré con vida muy pujante) esta fiesta de las Mayas. Y aún me atrevería a decir que subsiste en otros valles como el de Imoz, y en las cercanías de Pamplona, si no en todos sus detalles, en algunos, por lo menos.

Llámase aquí, en Baztán, esta fiesta con el nombre de *Erregiñetan* o *La Reina de Mayo* (3). No sé que empleen la palabra *Mayas* para designar a las niñas que de tal hacen. En cambio, los del valle de Imoz y Zendea de Olza denominan *Mayo* al árbol que en víspera de las fiestas *pequeñas* plantan en medio de la plaza del pueblo y en cuya punta colocan pañuelos, cintas, roscas, las clásicas *pipperopillas* y, algunas veces, dinero, viniendo a resultar ésta una diversión parecida a las cucañas. El tronco ha de ser alto y liso, difícil de subir y, muchas veces, cortado por los mozos en algún paraje de otro pueblo, operación peligrosa, que llevan a cabo por la noche (4). La costumbre de adornar con plantas y flores las puertas de las casas parece subsiste aún en algunos pueblos, pero no el 30 de Abril, sino la víspera de San Juan. En cambio, en la villa de Lesaca no se ha perdido todavía esta antigua costumbre de hacerlo el 30 de Abril, por la noche. El mérito está en plantar, *realmente*, los árboles que llevan los mozos, haciéndolo con todo cuidado para no ser oídos, delante de las puertas de las casas. Si no es posible plantarlos, déjanlos apoyados contra las paredes o puertas. Noto una particularidad: que delante de las casas de las muchachas bien parecidas, aparecerán a la mañana siguiente hermosos chopos, *Mayatz-arbola*, como les llaman; aquellas, en cambio, que quizá pudieran ser incluidas entre los del *sexo feo*, se encontrarán al despertar con un *intsus-lorea*, nombre con que se designa al saúco, que en otras comarcas es sustituido por cardos, o bien, como cuenta Polo y Peyrolón, por sargas de calabazas, huesos y cuernos.

Para estas fiestas *pequeñas* en que se planta el *Mayo*, elíjense en algunos sitios, v. gr. la Zendea de Olza, dos mayordomos y dos mayordomas (5). Estas adornan las boinas de aquellos con cintas de seda, que cuelgan por detrás. Adornan también con flores y cintas las andas de la Virgen, que llevan los mayordomos durante todo el año. En algunas aldeas de Alemania, la autoridad principal depone sus poderes durante la fiesta en la hermosa Maya. Algo parecido ocurre con los mayordomos de que hablo. Tienen a su cuenta todo lo que concierne al realce de las fiestas: el ajuste de la *música* que se ha de traer; convidarles a comer en su casa; dar la diana al alcalde,

cura, mayordomas, etc... etc...

En Baztán, el mes de Mayo es el escogido para la celebración de las Mayas, aunque bien puede serlo otro mes del año; y de Mayo, cualquier día, y mejor los domingos. En la villa de Elgorriaga celébrase esta fiesta todos los domingos de Mayo. En el pueblo de Arraiotz y algún otro me han contado que, todos los días, después de terminada la clase, corrían las *Reinas* a vestirse de tales. Esta ansia de reinado fue, como veremos después, causa de que en algún pueblo desapareciera esta costumbre.

A todo esto, tal vez algún lector pregunte ¿qué son las *Mayas*? *Mayas* se llaman, bien «a una niña que en los días de fiesta del mes de Mayo, por juego y divertimento, visten galanamente y la ponen sentada sobre una mesita en la calle, pidiendo otras muchachas dinero a los que pasan» (6) o bien, al grupo de niñas que acompañan a la *reina de Mayo*, que también, como he dicho antes, así llaman a esta fiesta. Visten a una niña de reina y hacenlo lo mejor posible. La elección recae sobre la más seria. La seriedad es condición indispensable para ganar el premio, es decir, disfrute del dinero recogido. Colócanla sentada en una silla y con los brazos sujetos a ella por los codos con cintas y lazos. En algún pueblo alfombraban de rosas la vía pública, en el lugar donde estaba la *Maya*, y aparecía ésta con el sombrero lleno de flores. Las compañeras cantan al son de un pandero. Las coplas son diversas, según quien se atravesase en su camino. Para todos hay versos, es decir, peticiones, aun para los que desconocen el euskera, y todos, (aún los que van en automóviles y coches), corresponden echando algún dinero en el platillo de las *Mayas*. Los que nada dan, no se libran de un *arañazo*, que, aunque en verso, siempre escuece.

Consta en las cuentas parroquiales de Ondarribia (1610) que la limosna recolectada por las *Mayas* constituía un ingreso para las obras de reconstrucción de la parroquia. (7) En Baztán, según unos, se regalaba alguna cosa a la iglesia, v. gr. un par de velas; según otros, el dinero reunido se reparte entre ellas, o bien se hace en casa de la reina una fiesta, a la que quedan convidadas las *Mayas* y sus madres. Y tal vez aquella fiesta se reduce a tomar... un chocolate.

Colócanse las *Mayas* o grupos de niñas (pues en algunos pueblos se forman varios) en las calles o parajes por donde más gente ha de pasar. Las discusiones, o quizá las importunas peticiones, hicieron que Carlos III y Carlos IV en 1769 y 1789 prohibieran que nadie se vistiese de *Maya*: por lo cual, esta costumbre fue desapareciendo poco a poco. Algo parecido debió de ocurrir en Guipúzcoa.

como lo demuestra el acuerdo del Ayuntamiento de Rentería de 4 de Mayo de 1556. No sé que aquí, en Navarra, en Baztán, se dieran órdenes prohibitivas en tal sentido. No obstante, esta costumbre, como otras, lleva trazas de desaparecer. «El progreso y la *nouveauté* —dice muy bien Polo y Peyrolón (8)— semejante al sucio polvo que por la más delgada rendija se introduce», continúan difundándose y llevan camino de acabar con las pocas costumbres que nos quedan. He podido saber la causa de que en un pueblo próximo desapareciera, hace ya unos cuarenta años, esta fiesta de las Mayas. Débese a las importunas peticiones y, quizá, a la *saetilla* que las Mayas dirigen a los que nada dejan en su platillo. Un señor del pueblo vecino al de las Mayas, persona respetabilísima, que llevaba un ilustre apellido, acostumbraba dar su paseo ordinario por el lugar donde las Mayas sentaban sus reales. Al principio debió de irles muy bien a todos: él dando y tomando ellas. Un día, como de costumbre, presentaron éstas su platillo acompañado de la copla correspondiente, la dirigida a la gente distinguida. Dicho señor, cansado, sin duda, de que siempre le vinieran *con la misma canción*, no soltó prenda. Ellas, ni cortas ni perezosas, le endilgaron la coplilla requerida en estos casos:

Utzan, utzan ixillik.
Orrek ez tin dirurik.
Zakut zar bat or diaraman
Zorri zuriz beterik.

No debe de ser cierto que «manos blancas no ofenden». El hecho es que aquella persona se molestó tanto, que no cejó hasta hacer que desapareciera esta fiesta; lo cual, por otra parte, no le sería difícil conseguir, dada su influencia en el país. Así, *a mano airada*, murieron *Las Mayas* en este pueblecito próximo.

Las coplas que se cantan son distintas, según los diversos estados o clases de los transeuntes. Hay versos para los casados, solteros, viudos, mozos, para el párroco, para la gente distinguida: hasta para los que no conocen el euskera hay su petición en castellano, que, como he tenido ocasión de oír (y es natural), sale bastante malparado de labios de nuestros euskeldunes. Como han visto mis lectores, aun los que nada dan, oyen su correspondiente *alleluya*. Estos versos no pueden ponerse como modelo de poesía: muchas veces pecan por sílabas de más o de menos. Hay incoherencias de

sentido, lo cual no extrañará al que conozca un poco la poesía popular vasca, pues son frecuentes en ella. Estas incoherencias pueden tomarse como comparaciones; otras veces no tienen explicación, como no sea el capricho del autor, o quizá la mala memoria del cantor, que trastrueca coplas o, de varias a medio olvidar, compone una. En el capítulo IX de su novelita *Los Mayos* pone el señor Polo y Peyrolón los versos que los mozos entonan de noche, cuando dan la serenata a sus *Mayas*. Entre estas coplas y las que he recogido no hay ninguna correspondencia o parecido; lo cual no es de extrañar, pues las *situaciones* en que se cantan las respectivas coplas son diferentes. En una, son cantadas las *Mayas*; en la otra, cantan éstas. Solo hay alguna paridad en la pulla que lanzan a los que nada dan. A la copla que he transcrito antes corresponde la castellana de

Pase, pase el pelado
que no lleva blanca ni cornado (9)

He aquí los versos:

Gizonai

Sagar gorri mazatuba
Denbora dela oroituba
Denborak ditu egin ziniola
Andre nobiari mandatuba

Zure andriak igorri gaitu
Zurekin dela mandatuba;
Aspaldiko denbora otan
Ez dela zurekin egonduba.

Andrei

Etxeko-andre zabala, (10)
Leku oneko alaba,
Bide onetan aditu dugu
Limosnerua zarela.

Zaia duzu lurreraño
Sederia gerriraño (11)
Zu bezalakorik ez dela jaiò
Siberiatik unaraño.

Mutillai

Illarra zaiku loratu,
Orañik ez da lekatu.
Ezkongaya zarelarik,
Nai zaitugu koplatu.

Koplatu eta koplatu,
Kopla-sariak bear ditugu.
Gu ere neskatz gaztiak gara,
Dotia bildu biar dugu.

Urian eder lotrea,
Aren gañian kofria (12).
Emen eldu den mutil gazte unek
Kutxan daduka dotia.

Kutxan daduka dotia eta
Korradu (13) bat ez bertzia,
Korradu ura ¿zertako?
Elizan adoratzeko (14).

Neskatxai

Xulufriña ta arrosa
Oiar ederra boja;
Nafarruako errege jaunak
Egin omen du promesa.

Iru seme dituen amak,
Iruetarik bat, arrosa;
Etarik auta zuretako da,
Donzella eder, garbosa.

Alargunai

Arristuz daude leiotik
Batetik eta bertzetik.
Emen eldu den alargun (15) unek
Urre zakuak kutxatik.

Urre zaarrak gorriak
Urre zaarrak bolsantik,
Gona eder lurreraño,
Sederia gerriraño.

Apez-jaunari

Agur eterdi ongi etorri,
Jauna beroren konpañi orri
Espero gintuen eztaietara
Erregina eta Errege.

Oñak zori zapatapeko,
Aztalak xuri galtzetapeko;
Eskuak ere konsagratuak
Gure Jaunaren altxatzeko.

Ezkilak errepikatzen,
Jendiak zer den galdetzen;
Amaiur'ko (16) Erretor Jauna
Aingeruekin mintzaten
Apostoluekin etzaten (17).

A la gente distinguida

Ateratzen gara bidera
Reberentzia lurrera,
Askalketurik atratzen gera
Beroren errezibitzera.

Ematen duenari

Eman dakuzu nobleki,
Konpañiak ere badaki;
Zuk eman dakuzun
Diru eder orrekin
Egiñen tugu tortxa bi.

Tortxak biar du arie,
 Arieak argizerie.
 Amalu mille aingeruekin
 Pardisuan sardaitezila (18).

Ematen 'eztuenari

Utzan, utzan ixillik,
 Orrek ez tin dirurik;
 Zakut zar bat or diaraman
 Zorri zuriz beterik.

Akio eta makio (19);
 Lepazurre austen balakio,
 Ni mediku, zu barbera,
 Sendatzen ez palikio.

Erdeldunai

Pasa, pasa, pasito pasa,
 Pasa murallain gañetik;
 A los ricos caballeros
 Echusté un par de realitos.

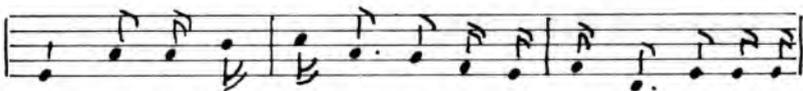
La música con que se cantan estas estrofas corresponde a dos versiones, de las cuales la más común es la primera. Esta llamará la atención por su ritmo, aunque, en honor de la verdad, debo hacer constar que también la he oído sin él, en forma más llana y ordinaria. He aquí la primera versión:



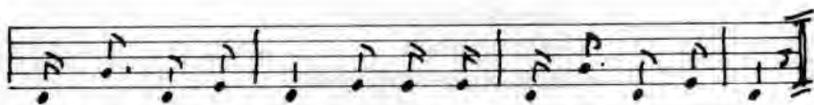
Xu-lu-fri-na ta a-rro-sa, oi-a-ri



e-de-rra bo-ja, oi-a-ri e-de-rra bo-



ja. Na-fa-rru-a-ko e-rre-ge jau-nak egin o-



men du pro-me-sa, e-gin o-men du pro-me-sa.

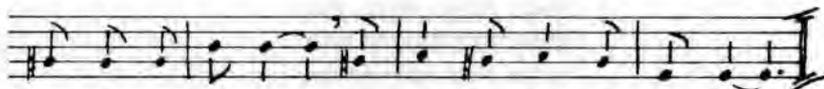
La otra versión, no tan empleada como la anteriormente transcrita, es esta que aquí reproduzco:



U- tzan, u- tzan i- - xi- llik. O-



rrek ez- tin di- -ru-rik. Za- kut za- ar bat



or di- a- ra- man zo- rri zu- riz be- te- rik.

Así como he hecho notar más arriba, que no hay correspondencia entre las letras de las coplas que se cantan en Burgos y las que se cantan en el País Vasco, debo advertir que tampoco hay correspondencia entre la música que a unas y a otras corresponde.

Estos datos que el lector ha visto son los que he podido recoger de labios de nuestros *bordaris*. Bien pudiera ocurrir que, rebuscando en ese archivo viviente que es la memoria de ellos, aparecieran aún nuevos detalles de esta fiesta de las Mayas. La patria se lo agradecería a quien tal hiciera. Repito con Polo y Peyrolón, que son muchas las bellezas populares que permanecen ignoradas por incuria de quien, tal vez, pudo describirlas. Contribuyamos a esta labor de desenterramiento artístico. «Recogiendo de esta manera los restos de un lejano pasado, tenemos conciencia de trabajar para el porvenir», ha dicho muy bien J. Tiersot (20).

Lekaroz 16 Marzo 1916.

NOTAS

- (1) G. SAND.
- (2) *Las Mayas*, por SERAPIO DE MUJICA, (EA, 1913, p. 277).
- (3) Propiamente, *Erregiñetan* debe traducirse a *reinas*.
- (4) Análoga costumbre existe en Castilla y, especialmente en Burgos. (V. OLMEDA, *Folklore de Burgos*, páginas 71 y 72).
- (5) Los mayordomos se eligen el martes de Carnaval, durante la merienda que hacen los mozos del pueblo. Para tomar parte en ella hay que pagar.
- (6) Diccionario de la Academia.
- (7) SERAPIO DE MUJICA, *Las Mayas*. (EA, 1913, p. 277).
- (8) Obra citada.
- (9) Véase BAE (Rivadeneira), 43, p. 2: *El baile de la Maya*, en la comedia *La guarda cuidadosa* del divino MIGUEL SANCHEZ. Hago notar aquí que tampoco hay correspondencia entre los versos que he recogido y los que pone OLMEDA tratando de los Mayos (loc. cit.)
- (10) De buena posición.
- (11) Otros cantan *erdiraño*.
- (12) *Kofria* o *kofra* no significa el cofre o arca donde se guardan objetos, sino el *cofre* o *fragata*, ave marina grande que se zambulle echándose de lo alto (v. Diccionario de AZKUE). Parecen indicar aquí las Mayas que así como el cofre acecha su presa, la lamprea, y se lanza sobre ella, así las Mayas miran al dinero del muchacho a quien cantan.
- (13) *Korradu* = cornado (moneda).
- (14) *Adoratzeko*. Refiérese al acto de besar una reliquia, depositando algún dinero.
- (15) Cántanse también estos versos a las muchachas, sustituyendo la palabra *alargun* en esta forma: *Emen eldu den andre eder unek*.
- (16) Donde dice *Amaieur'ko* se pone el nombre del pueblo de donde el sacerdote sea párroco.
- (17) Esta estrofa tiene cinco versos. El quinto hace de bis.
- (18) Este quinto verso hace de bis.
- (19) Palabras como de maldición o burla.
- (20) *Melodies populaires des provinces de France*.

2.- CANCIONES ENUMERATIVAS

[EA, 1918 p. 82-92]

Como en otros folklores, existen en el nuestro algunas canciones que guardaba entre mis apuntes, y que llamaré *enumerativas*. Quizá pudiera incluírselas entre las de juegos de niños, pues a ellos se les cantan; pero me ha parecido mejor agruparlas bajo el epígrafe indicado, puesto que se reducen a una enumeración de objetos, cuya lista va pasando en las diferentes estrofas.

¿Qué fin podemos señalar a estas canciones? ¿Serán simples juegos destinados a entretener a los niños, o tal vez se perseguirá con estas enumeraciones un fin didáctico: enseñarles a contar? El lector escogerá. Yo me inclino a uno mixto. El corte de las canciones da pie a creer que son un ejercicio de memoria que *enseña deleitando*, como quería el poeta.

Y les atribuyo este carácter didáctico porque conozco casos parecidos en otros folklores. Quellien (1) cita una canción bretona *Gouspero ar raned (Les vêpres des Grenouilles)*, que es de corte exactamente igual al de las que verá el lector. Y dice que las madres y nodrizas hacen de ella frecuentemente una canción de cuna, o bien se les enseña a los niños para ejercitarles la memoria. Los que la recitan de un cabo al otro sin titubeos ni equivocaciones, pasan por *listos*. Desde el punto de vista del contenido literario o filosófico, no conozco en los diversos folklores canción enumerativa tan interesante como la que el vizconde DE LA VILLEMARQUÉ (2) trae en su obra *Barzaz Breiz* con el título de *Les Séries ou Le Druide et L'Enfant*.

Esta canción popular es un diálogo pedagógico entre un druida y un niño. Contiene recapituladas en doce preguntas y respuestas las doctrinas druídicas sobre el destino, la cosmogonía, la geografía, la cronología, la astronomía, la magia, la medicina, la metempsicosis; el alumno pide al maestro le cante la serie de los números de uno a doce a fin de aprenderlos. Como verá el lector, el contenido de las dos canciones vascas no tiene tales pretensiones. También el vizconde De la Villemarqué hace observar que en Cornuaille, donde es popularísima la canción de las *Séries*, se la emplea como medio de formar y ejercitar la memoria.

¿A qué se reducen estas Canciones Enumerativas? Como he indicado antes, a una sencilla enumeración de objetos que en la primera estrofa es uno, dos en la segunda, etc., repitiéndose (desde ésta) en cada una todos los objetos enunciados en las anteriores, resultando, por consiguiente, la última una recapitulación de todas las estrofas.

¿Cuántos son los números u objetos contados? En las versiones que he recogido no pasan de diez. ¿Sería éste su número fijo? No me atrevería a afirmarlo, pues del mismo modo que donde Vinson no ha hallado más que nueve, he podido contar hasta diez, así Azkue pone hasta doce, donde yo no he señalado sino diez. Quizá pudiera atribuirse a mala memoria del cantor popular esta omisión de una o dos estrofas. Y sospecho que tal vez fuera el número *doce* el verdadero límite de la enumeración, por comparación con otros folklores, pues en éstos no pasa de él el número mayor que aparece en dichas series (3). Este número doce que ha quedado en las literaturas populares de Occidente ¿proviene del Oriente, pues entre los Caldeos y Hebreos era un número sagrado y místico? O, más sencillamente, ¿se le habrá tomado como término de la enumeración por creerlo un límite cómodo y racional, pasado el cual, la enumeración resultaría pesada?

Los modelos que pondré de canciones enumerativas son dos: la del *Akerra* y la que relata una cena hecha por varias mujeres de un pueblo. Las versiones que publico son recogidas en Sunbilla, a la niña Josefina Taberna, de trece años de edad (5). Conozco además otras versiones que difieren algo de las mías: la de VINSON, *Akherraren Kanta* (6) y las de AZKUE, *Akerrarena* y *Oi bart* (7). Las omito por no alargar desmesuradamente este escrito. El lector aficionado podrá consultarlas, si le place.

I

Akerra or eldu da
Artuaren yatera. (8)
Akerrak artua
akerra ken, ken, ken, (9)
akerra gure artuan zen.

II

Otsua or eldu da
akerraren yatera.
Otsuak akerra,
akerrak artua,
akerra ken, ken, ken,
akerra gure artuan zen.

III

Makilla or eldu da
otsuaren iltzera.
Makillak otsua,
otsuak akerra,
akerrak artua,
akerra ken, ken, ken,
akerra gure artuan zen.

IV

Sua or eldu da
makillaren iltzera.
Suak makilla,
makillak otsua,
otsuak akerra,
akerrak artua,
akerra ken, ken, ken,
akerra gure artuan zen.

V

Ura or eldu da
suaren iltzera.
Urak sua,
suak makilla,
makillak otsua,
otsuak akerra,
akerrak artua,
akerra ken, ken, ken,
akerra gure artuan zen.

VI

Idiya or eldu da
uraren edatera.
Idiyak ura,
urak sua,
suak makilla,
makillak otsua,
otsuak akerra,
akerrak artua,
akerra ken, ken, ken,
akerra gure artuan zen.

VII

Edia or eldu da
idiaren lotzera,
Ediak idia,
idiak ura,
urak sua,
suak makilla,
makillak otsua,
otsuak akerra,
akerrak artua,
akerra ken, ken, ken,
akerra gure artuan zen.

VIII

Sagua or eldu da
ediaren yatera.
Saguak edia,
ediak idia,
idiak ura,
urak sua,
suak makilla,
makillak otsua,
otsuak akerra,
akerrak artua,
akerra ken, ken, ken,
akerra gure artuan zen.

IX

Katua or eldu da
saguaren yatera.
Katuak sagua,
saguak edia,
ediak idia,
idiak ura,
urak sua,
suak makilla,

makillak otsua,
otsuak akerra,
akerrak artua,
akerra ken, ken, ken,
akerra gure artuan zen.

X

Zispa or eldu da
katuaren iltzera.
Zispak katua,
katuak sagua,
saguak edia,
ediak idia,
idiak ura,
urak sua,
suak makilla,
makillak otsua,
otsuak akerra,
akerrak artua,
akerra ken, ken, ken,
akerra gure artuan zen.

Véase a continuación la música con que me han cantado las estrofas que acabo de transcribir. Para las enumeraciones se repite cuantas veces sea necesario, el diseño melódico comprendido entre A y B.

Andantino

A - ke rra or el - du da ar - tu -

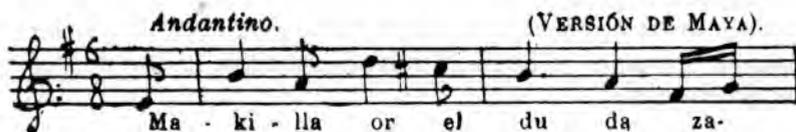
a - ren ya - te - ra A - ra A - ke - rrak



He recogido también otra versión de la canción del Akerra procedente de Maya (Baztan). La enumeración llega hasta el número de doce, confirmándose así mis sospechas de ser éste el número límite de la enumeración. Véase la lista:

- | | |
|-----------------------|-----------------------|
| 1. Akerra or eldu da | 7. Idia or eldu da |
| | uraren edatera |
| 2. Otsua or eldu da | |
| | 8. Soka or eldu da |
| 3. Zakurra or eldu da | idiaren lotzera |
| otsuaren aizkatzera | |
| | 9. Sagua or eldu da |
| 4. Makilla or eldu da | sokaren pikatzera |
| zakurraren yotzera | |
| | 10. Katua or eldu da |
| 5. Sua or eldu da | saguaren yatera |
| makillaren erretzera | |
| | 11. Gizona or eldu da |
| 6. Ura or eldu da | katuaren yotzera |
| suaren itzaltzera | |
| | 12. Erioa or eldu da |
| | Gizonaren iltzera |

la música con que se canta esta letra es la siguiente:



movido

ku - rra - ren yo - tze - ra Ma - ki - llak za - ku - rra,

za - ku - rrak otsu - a, otsu - ak a - ke - rra, a - ke - rrak artu - a, a -

tempo

rren, gu - re ar - to - tik a - ke - rra ken, a rren.

Esta canción enumerativa es casi idéntica a la que trae TEOFILO BRAGA en su obra *O Povo Portuguez nos seus costumes, crenças e tradições* (1885). (T. I, páginas 332 y 333) al hablar de algunos juegos infantiles. El que se conoce por *Castello de Bimberimbelo*, consiste en hacer pasar una llave de mano en mano, diciendo un estribillo que cada uno del corro repite, aumentándolo y pagando prenda en caso de equivocación. La lista de los objetos enumerados es la siguiente: llave, cordel, cebo, ratón, gato, perro, palo, fuego, agua, buey, carnicero y muerte. Esta lista de nombres vuelve a confirmar mis sospechas de que el número doce es el elegido en esta clase de canciones o juegos. Cfr. también RODRIGUEZ MARIN, *Cantos populares españoles*, tomo I, páginas 88 y 148 (ed. 1882).

* * *

El segundo modelo de canción enumerativa que verán mis lectores, hace referencia a una cena hecha por varias mujeres. He recogido dos versiones; de ellas la copiada en Sunbilla a la niña antes citada, no cuenta sino hasta diez: la otra, recogida de labios de una labayendarra, Concepción Grajinera, vecina de Iraizoz (Valle de Ulzama), sube en número a doce. Difieren en que la versión de Labayen, comienza ya desde la primera estrofa a contar por tres: la otra desde uno.

He aquí la versión de Sunbilla:

I

Iru andrek, bi *comadrek*,
jai zer afaria zuten bart!
Eper bat.
Etziren gosiak etzin bart.

II

Iru andrek, bi *comadrek*,
jai zer afaria zuten bart!
Bi ttortollo,
eper bat.
Etziren gosiak etzin bart.

III

Iru andrek, bi *comadrek*,
jai zer afaria zuten bart!
Iru ollo,
bi ttortollo,
eper bat.
Etziren gosiak etzin bart.

IV

Iru andrek, bi *comadrek*,
jai zer afaria zuten bart!
Lau antzara,
iru ollo,
bi ttortollo,
eper bat.
Etziren gosiak etzin bart.

V

Iru andrek, bi *comadrek*,
jai zer afaria zuten bart!
Bortz ari,
lau antzara,
iru ollo,
bi ttortollo,
eper bat.
Etziren gosiak etzin bart.

VI

Iru andrek, bi *comadrek*,
jai zer afaria zuten bart!
Sei letxon,
bortz ari,
lau antzara,
iru ollo,
bi ttortollo,
eper bat.
Etziren gosiak etzin bart.

VII

Iru andrek, bi *comadrek*,
jai zer afaria zuten bart!
Zazpi karga xardin berri,
sei letxon,
bortz ari,
lau antzara,
iru ollo,
bi ttortollo,
eper bat.
Etziren gosiak etzin bart.

VIII

Iru andrek, bi *comadrek*,
jai zer afaria zuten bart!
Zortzi karga ogi erri,
zazpi karga xardin berri,
sei letxon,
bortz ari,
lau antzara,
iru ollo,
bi ttortollo,
eper bat.
Etziren gosiak etzin bart.

IX

Iru andrek, bi *comadrek*,
 jai zer afaria zuten bart!
 Bedetzi karga ardo xuri,
 zortzi karga ogi erri,
 zazpi karga xardin berri
 sei letxon,
 bortz ari,
 lau antzara,
 iru ollo,
 bi ttortollo,
 eper bat.
 Etziren gosiak etzin bart.

X

Iru andrek, bi *comadrek*,
 jai zer afaria zuten bart!
 Amar idi adar aundi,
 bedetzi karga ardo xuri,
 zortzi karga ogi erri,
 zazpi karga xardin berri,
 sei letxon,
 bortz ari,
 lau antzara,
 iru ollo,
 bi ttortollo,
 eper bat.
 Etziren gosiak etzin bart.

En la versión de Labayen hay una última estrofa, que es recopilación de todas. En ella se vuelven a citar todos los objetos de todas las estrofas anteriores. Véala el lector.

Iru *comadrek*, lau andrek,
 afari on bat zuten bart.
 Amabi karga ardo *arrantzio*,
 amaika karga *aguardiente*,
 amar karga opilla errebero,
 bederatzi karga arrautze,
 zortzi zezen,
 zazpi letxon,
 sei ari,
 bost erbi,
 lau antzara,
 iru ollo,
 bi ttortollo,
 ta eper bat,
 Etziren gosiak etzin bart.

Véanse a continuación las dos melodías que se aplican a las estrofas que venimos hablando. El lector observará que hay un diseño común a ambas, que se repite varias veces.

Andantino (VERSION DE SUNBILLA)

I - ru an-drek, bi co - madreK, jai! jzer a-
 fa - ri - a zu - ten bart! lau an - tza - ra, i - ru
 o - llo, bi tor - to - llo, 'e - per bat. iE - tzi - ren
 go - si - ak e - tzin bart!

Quasi Allegretto (VERSION DE LABAYEN)

I - ru co - ma-drek, lau an - drek a - fa - ri
 on bat zu - ten bart I - ru .o - llo, bi tor -
 to - llo, e - per bat; e - tzi - ren go - si - ak e - tzin bart.

El diseño melódico A—B es el empleado para las enumeraciones.

Como apéndice pondré una que corresponde a esta sección. Las estrofas están tomadas de VINSON en su obra *Folklore du Pays Basque* (10).

I

¡Oi Pello, Pello!
logale nauk eta
¿yinen niza ohera?
Irun zan eta
gero, gero, gero:
irun zan eta
gero, gero ba.

II

¡Oi Pello, Pello!
irun diat eta
¿yinen niza ohera?
Astalka-zan eta
gero, gero, gero:
astalka-zan eta
gero, gero ba.

III

¡Oi Pello, Pello!
astalkatu diat eta
¿yinen niza ohera?
Arilka-zan eta
gero, gero, gero:
arilka-zan eta
gero, gero ba.

IV

¡Oi Pello, Pello!
arilkatu diat eta
¿yinen niza ohera?
Churi-zan eta
gero, gero, gero:
churi-zan eta
gero, gero ba.

V

¡Oi Pello, Pello!
churitu diat eta
¿yinen niza ohera?
Izazki-zan eta
gero, gero, gero:
izazki-zan eta
gero, gero ba

VI

¡Oi Pello, Pello!
izazki diat eta
¿yinen niza ohera?
Pika-zan eta
gero, gero, gero:
pika-zan eta
gero, gero ba

VII

¡Oi Pello, Pello!
pikatu diat eta
¿yinen niza ohera?
Yos-zan eta
gero, gero, gero:
yos-zan eta
gero, gero ba

VIII

¡Oi Pello, Pello!
yosi diat eta
¿yinen niza ohera?
Argia-dun eta
gero, gero, gero:
argia-dun eta
gero, gero ba

La melodía de esta canción enumerativa la copié de Azkain. Con su inserción, cerramos estos comentarios, aunque ya podrían hacerse otros bien sugestivos.

Andante.

¡Ai! Pe-llo, Pe-llo, i-run di-at
e-ta, ¡yi-nen ni-tza o-be-ra?
As-tal kazan e-ta ge-ro, ge-ro, ge-ro.
as-tal kazan e-ta ge-ro, ge-ro bai.

Lekarotz, 14 Enero 1918.

NOTAS

- (1) N. QUELIEN, *Chansons et Danses des Bretons*. Páginas 195 y siguientes.
- (2) M. LE VICOMTE DE LA VILLEMARQUÉ, *Barzaz Breiz, Chants populaires de la Bretagne*. Onzième édition, París, 1913, p. 1.
- (3) Vide, además de las citadas canciones bretonas, los juegos infantiles de *Las doce palabras torneadas* y *Las naranjas*. (Cfr. *Biblioteca de las Tradiciones Populares*, etc. Tomo 2.^o, p. 180 y p. 178). *Folklore de Madrid*, por EUGENIO DE OLAVARRIA y HUARTE; *Juegos Infantiles de Extremadura*, por SERGIO HERNANDEZ DE SOTO. Páginas 178 y siguientes.
- (4) F. VIGOROUX; *Dictionnaire de la Bible*: palabras *Douze* y *Nombre*.
- (5) Ella las aprendió de Justa Zugarramurdi, natural de Sunbilla, que vivió en Biarritz.
- (6) *Folklore du Pays Basque*. Páginas 216-220. (Debo advertir que en este y otros casos conservo la grafía de cada autor).
- (7) *Prontuario de la Lengua Vasca*. Páginas 153, 154, 158, 159 y 160.
- (8) Aunque me parece inútil advertencia para los que han cultivado algo la lengua, no estará de más decir que en esta montaña se usa mucho en genitivo el complemento directo de un verbo activo.
- (9) Según el pueblo, estos monosílabos onomatopéyicos quisieran decir la costumbre que dicho animal tiene de pegar con los cuernos a uno y otro lado.
- (10) Páginas 221 y siguientes.

3.- JO TA UTS

[*Euskal Esnalea*, 1918, p. 140-142]

Gure Aberriya maitatzen dugulako, gauza zaarrak biltzen gabiltzenokei, noizian beñ parregarriak gertatzen zaizkigu. Gogoan detana azkenekoa, edestuko det orain. Lerro auek irakurtzeaz arpegiya alaitzen ezpadezu, azketsi, irakurlea. Euskerazko nere lenbiziko idazkaia au da. Azketsi, ba, berriz ere.

Joan den urtean, Uztailla'ko 25'garren eguna zan: arratsalde xamur-xamurra. Baztandik irten giñan lau adixkide: nere lekaide anaya, nere lengusua bere alabarekin eta ni. Udako arratsaldetan, beribillan, napar mendiz ibilli gauza eder-ederrena da. Belate'ko bortu aundia igon, pago aundiak, errekatxuak, lezeak eta gure erri txiki (ursoen lez mendietan jarriak) ikustez, beñ eta beñ Iparragirre'ren itzak gogoan nituen:

Erri-alde guztietan
toki onak badira,
baña biotzak dio
zuaz Euskalerrira.

Ultzama'ko Alkotz deritzan erri txikira eldu orduko, illuna zan. Afaldu eta oeratu giñan. Goiza etorrira, Jaungoikoarenak emanaz gero, galdez asi giñen ia nor edo nor erri artan kanta zaarretan trebe zenez. Azkeneko, ango emakume batek esan zigun:

- Or, Iraitzoz'en emakume batek olako berri noski baidakike.
— Ara ba. Datorrela —esan nioten.

Erriko Landerretxean bildu giñen; ara etorri zitzaigun emakume ura. Berrogei edo berrogeitamar urte zituen: illun-xamarra arpegiya eta dena beltzez jantziya, euskaldunen erabera: eskuetan *guardasol* aundi bat, eguzki gogorra zelako.

- Agur, andre. Etorri zera?
— Bai, eldu gera.
— Bero gogorra?
— Zer esan bear?

Nere lengusuak berriz:

— Kanta zaarreko gai orretan jakintsun zerala esan didate. Zerbaitxo kantatuko dezu, ezta ala?

Ura ixilik.

Nere lengusuak berriz ere:

— Ara. Apaiz au kanta zaarren biltzen ari zaigu; seireun edo zazpireun... edo geyago bilduak baitu. Zuk ere zerbait kantatuko al diyozu?

— Bai; kantatuko ditu - dio lekaiame batek.

Emakumeak: Nolakoak?

Nik: Edozein motakoa.

Berak: Bueno, bueno

Denak ixilik. Lekaiameak sarbide-toki txoko batean erdiparrez asi ziran. Gure emakumea berriz, aulki batean jarrita; eskuen gañian burua ezarririk; eta, ori bai, beti belaun tartian xut-xuta bere *guardasola*, *guardasola* ezin utzizko ura. Ni aurreko aldetik nindagoen eiztarien antze, oyek bezin erne.

Noizbait emakume "Ara bat" esanez, asi zan:

"Ez bada, Maria,
ez guretz aztu;"

— E! E! - *nik* - geldixeago, - ta *ura*... beti aurrera laxterren.

"Orain eta beti
anpara gaitzazu."

Iru edo lau bider kantatuz geroz (beti asmentatik asi eta azke-neraño ixildu gabe), kantu arri burua eman genion.

— Tira ba, andre ori. Zerbait geyago jakingo dezu noski... Ba al dakizkizu olako... aurrak lokartzeko kantak... jolasetakoak... amodiozkoak... iratzeetakoak, *Matxakaran beltza*... edo?

— U! U! —*arek*— Oik zikinkeriak, zatarkeriak dira!

— Baño, emakumea, —zion parrez lekai-meak— *doñuak* bakarrik bear ditu jaun onek...

— U! U! Zikinkeriak, zatarkeriak dira... (beti arpegi illunduz).

— Paperetan jartzeko doñu oik bakarrik: gero itzak aldatuko ditu, edo berriak paratu, Amabergiñari edo ola, ola...

— U! U! Zikinkeriak, oik zatarkeriak... Elizakoak nai badezute, bai; besterik ez.

— Ia ba.

Lekai-meak, lengusuak, anayak, denak irri-eztiz asi ziran. Lekai-meak geyenik. Azkenian denak ixil. Ni idazkortza zorrotzen asi nintzen, nere artian esanaz:

— Zer ote kantatuko du emakume onek? Ziñez ederretan ederrera.

Igitu zan beñ andrea eta *guardasola* beti estu-estu eutsiaz:

— Oraintxe banua.

Karrazpara egin zun eta

— *Per ómnia saecula saeculorum*-ka asi zan, apaizak sagara ondoan bezalaxe.

— Ja, ja, ja...! —irri urruka lekai-meak—. Emakumea, nundik ikasi dezu ori kanta zaarra dala? Apaizen kontua duzu. Jaun oyek badakite ori. —Irria gero ezin geldiazi.

Berriz ere gure Iraitzoz'tar emakumearen arpegia begillundu ta.

— Ara bestia —berresantzigun— *Pater noster qui es in caelis*... asirik.

Lengusuak, nere anayak eta lekai-meak, arpegia eskuetan artuta, parrez negarmalko ixuriz. Nik ondarrera... zer egin?... Idazkortza zorrotzu bear.

Eguerdia zan. Amabiyak Landerretzeko oreneak jo zituen. Andrea etxeratu zelarik, gu lekaimiei agur egiñez, bazkaltzeko lekura zuzendu giñen.

Ara nola diren, irakurlea; oien billa gabiltzanok, leya aundiyaz eizara juaten garelarik ere, batzuetan zerbait arrapatzen degu, bestetan berriz... *jo ta uts*.

Golpe fallido

A quienes por amor a la patria nos dedicamos a recoger antigüedades, nos ocurren a menudo casos graciosos, como el que ahora recuerdo y voy a contar. Si al lector no le agrada, me adelanto a pedirle disculpa. Y la necesito también por ser ésta mi primera colaboración en euskera.

Era el 25 de julio del año pasado, una tarde deliciosa. Salimos del Baztán cuatro amigos: mi hermano religioso [P. Fortunato], un primo mío con su hija y yo. En tarde estival como aquella, era un placer el discurrir en coche por la montaña navarra. Subiendo el puerto de Belate, al contemplar hermosos hayedos, arroyos, hondonadas y pueblos (que parecían nidos de palomas), venían a mi mente aquellos versos de Iparragirre:

En todos los países
hay lugares bellos;
mas el corazón dice:
ve a Euskalerría.

Era de noche cuando llegamos a Alkotz (Ultzama). Cenamos y nos acostamos. Amanecido el nuevo día y cumplidos los deberes religiosos, comenzamos a averiguar quién podía saber algunas canciones en aquel pueblo. Por fin una señora nos dice:

— Hay en Iraizoz una mujer que sabe muchas.

— Pues, bien; dígale que venga.

Nos reunimos en el Hospicio del pueblo, y allí se presentó dicha mujer, de unos 40 a 50 años, de aspecto serio, vestida de negro, con un gran paraguas para protegerse del sol.

— Buenos días, señora. ¿Qué tal?

— Bien; aquí estamos.

— ¿Calor fuerte?

— Ni que decir...

— Nos han dicho, le dijo mi primo, que usted sabe muchas canciones viejas. Ya nos cantará ¿No?

Silencio por respuesta. De nuevo mi primo:

— Vea, señora: Este sacerdote está recogiendo cantos viejos; ya lleva anotados unos 600 o 700. ¿No le cantará usted alguno?

— Sí, ya cantará, —intevino una monja.

— ¿De qué clase? —pregunta la mujer.

- De cualquiera, —le digo.
- Bueno, bueno... —dice ella.

Guardamos silencio. Las monjas se sonreían. Sentóse ella en una silla, la cabeza sobre las manos, sobre ellas la frente, y eso sí, muy tieso entre las rodillas el paraguas, aquel guardasol inseparable. Estaba yo frente a ella, atento como un cazador. Por fin rompió la buena mujer con un “ahí va una”:

“No te olvides, María de nosotros.”

- ¡He, he!, —le corté; más despacio, y ella continuó sin parar:
“Ahora y siempre ampáranos”.

Repitió ella tres o cuatro veces su canción, mientras yo la iba copiando.

— Bien, señora. Ya tendrá usted algo más... ¿Conoce cantos para hacer dormir a los niños, para cuando juegan, canciones de amor, de helechos, el *Matxakaran beltza* o así?

— ¡U, u!, replicó ella. Esos son feos, asquerosos.

— Pero señora, —le dijo la monja;— este padre quiere sólo el canto...

— ¡U, u!. Son feos, sucios.... (ella siempre seria)

— Es para copiar el canto; luego él le aplicará la letra, a la Virgen o así...

— ¡U, u!. Son feos, sucios... Si quieren cantos de iglesia, sí; otros, no.

— Bueno, pues.

Sin apenas contener la risa, nos dispusimos todos a escucharle. Yo, pluma en mano, pensaba: ¿Qué nos cantará esta mujer? Sin duda, algo bueno. Ella se acomodó asiendo fuertemente el paraguas, y dijo:

— Ya va. —Carraspeó y... — *Per omnia saecula saeculorum*, como el cura en la misa.

— ¡Ja, ja, ja!, rieron las monjas. —Mujer, ¿dónde ha oído que eso es una canción antigua?... Y seguían las risas.

Nuevamente la de Iraizoz se puso seria y nos dijo:

— Va otra: *Pater noster qui es in caelis*...

No son para descritas las risotadas de todos nosotros... ¿Al fin qué hacer?... Para eso afilar el lápiz... Era el mediodía; el reloj del Hospicio daba las doce. Nuestra comunicante se marchó a su casa;

y nosotros nos despedimos de las monjas para ir a comer.

Vea el lector a qué nos exponemos quienes vamos en busca de nuestras canciones: junto a felices hallazgos, jocosos fracasos.

4.- CANCIONES DE CUESTACION OLENTZERO

[RIEV, 1918, p. 141-172]

Cediendo a una amable invitación del director de esta Revista, señor Urquijo, quiero ofrecer a los lectores algunos apuntes que guardaba en cartera, referentes a antiguas costumbres del País Vasco, algunas casi desaparecidas hoy, otras, en cambio, que todavía viven con relativo vigor; todas las cuales pueden y deben considerarse «como verdaderos monumentos etnográficos y artísticos», según frase de V. d'Indy al hablar de otras iguales o similares, que él ha observado en Francia (1). Echase de ver, al examinarlas, que muchos detalles de estas fiestas (que tal vez han podido tener una significación social, artística o religiosa), han desaparecido fácilmente al chocar con la uniformidad que la civilización moderna siembra por todas partes: en cambio, la cuestación, de resultados *positivos*, resiste más tenazmente a esa acción destructora.

Llamo *canciones de cuestación* a las que en determinadas fechas del año (diversas según los distintos países y regiones), acostumbra entonar los jóvenes, pidiendo algunos regalos en las casas ante las que se detienen cantándolas. No sé si la palabreja será una *trouvaille*. Me he decidido a aceptarla, en vez de *canciones de ronda*, porque me ha parecido que, ordinariamente, en términos *folklóricos*, designanse con ésta ciertas serenatas que los mozos cantan de noche por las calles del pueblo, sin que vayan acompañadas de la petición en cuestión.

En nuestro País Vasco son distintas las fechas en que las rondas de jóvenes hacen sus paseos nocturnos y piden regalos: el día de Santa Agueda, el de San Nicolás para los niños, el tres de Mayo para las niñas, Navidad, etc., etc. Todas las englobo aquí con el título general de *Canciones de cuestación*, pues aunque alguna de ellas v. g.: *la Fiesta de las Mayas* (2), difiera notablemente en cuanto al aparato externo, con todo, la letra de todas es casi igual o muy parecida. Lo dicho de una puede aplicarse a las restantes. Mis indagaciones sobre el particular se reducen a un área muy pequeña; el valle de Baztán y adyacentes, y siguen el curso del Bidasoa hasta Irún y Ondarribia.

La palabra *olentzero*, que tiene diversas variantes como *orentzaro*, *onentzaro*, *onentzero*, *onontzaro*, *olantz*, etc., significa Noche-buena y Vigilia de Navidad. Se da también este nombre a un tronco que arde en el hogar durante estas fiestas (3). Así como para las palabras *Sekularo*, *Seklaro*, que en Roncal, Uztarroz, designan el día de Navidad, el señor Azkue apunta la sospecha de si tendrán por origen la terminación de las oraciones litúrgicas *in saecula saeculorum*, así a la palabra *olentzero* hay quien quiere adjudicar la significación de tiempo de las *oes*, pues es sabido que, ocho días antes de Navidad, todas las antífonas que se cantan en Visperas, conmemorando la fiesta que ha de llegar, comienzan por la letra o (4). Sea de ello lo que fuere, con la palabra *olentzero* designa el pueblo las canciones de cuestación que entona desde Noche-buena hasta Reyes.

Ese tronco nudoso, el mayor que se puede hallar, que arde en el hogar de nuestros caseríos durante los días de Navidad, ¿será un recuerdo de la antigua costumbre de hacer fogatas en lugares altos el día de Navidad y San Juan, es decir, en los dos solsticios de verano e invierno, costumbre de origen céltico, según algunos autores? Lo que sí puede asegurarse es, que esta fiesta, que se celebra al finalizar el año, desde Navidad hasta Epifanía, según las diversas provincias o países, era una de las más importantes del año. En el siglo XVI se le llamaba en Francia la fiesta del *Aguilaneuf* (5), palabra, según Tiersot, de origen céltico, que traducen algunos por *primicias*, *regalos*, a la que parece corresponder la castellana de *aguinaldo*.

A estas fiestas se ha dado también el nombre de *estrenas*. Hácenle derivar algunos del latín *strena*, *ae*, palabra que significa *regalo*, que se hacía estos días de principios de año, en señal de

ro. I - xi - li - kan da - go, pi -

pa mu - tu - rri - an A - rrol - tze - txu e -

kin sa - rri e - men - da tze - ko bo - toil ar - no - e -

kin sa - kin

En Irún se cantan estos versos con unas ligeras variantes:

Orra, orra
gure olentzero.
Ixirita dago
pipa muturrian,
kapoi pariakin
bigar sarri artzeko
botoil ardoakin.

Un *versolari* improvisa una copla, cuyo modelo clásico es el siguiente:

Olentzero joan zaigu
Mendira lanera
Borondate onarekin
Ikatz egitera.
Aditu zuenean
Jesus jayo zela,
Korrika etorri zan
Partea ematera.

No falta quien cree que el Olentzero es un personaje o creación laburdina. Después de la Misa del Gallo los muchachos de Sara, Ustaritz, Kanbo, Ezpeleta, Ainhoa, Saint Pée, etc., corrían las calles cogidos de las manos, cantando la vieja canción del Olentzero riente y un poco glotón, preocupado con su gran pellejo de vino viejo.

Este Olentzero glotón queda muy gráficamente pintado en los siguientes versos que se cantan en Lesaka:

*Olenzero buru aundiya
entendimentoz jantziya,
bart arratsian edan omen du
amar arruako zagiya.
¡Ay, urde tripa aundiya!
Tragatu bai duk zagiya.
Orra, orra,
gure Olentzero
Pipa ortzian dubela
exerita dago,
Kapoitxuak badauzki
arraultzetxuakin
biyar berendatzeko
botill arduakin.*

La música con que se cantan los seis primeros versos es la tan popularizada *Artolak dauka*, que todo el mundo conoce (9). La que corresponde a los demás versos desde el *Orra*, es, (salvo ligerísimas variantes que no afectan al fondo de la canción), la misma que la que trae SANTESTEBAN en su *Colección de Aires Vascongados* y titula *Goacen, goacen* (10), canción de Carnaval, que hace referencia también a un monigote *Zanpantzar*, del mismo tipo que el Olentzero.

La otra acepción del Olentzero es la que designa la cuestación que hacen los mozos de los pueblos al toque del Angelus de la tarde del 31 de Diciembre, saliendo en varias cuadrillas por los barrios del pueblo. Con lo que recogen se hace una fiesta.

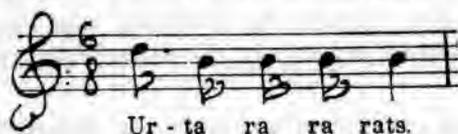
Estas cuadrillas están compuestas, ordinariamente, de jóvenes, o también, de personas algo mayores, aunque alguna vez puede suceder, como de Ondarribia me han contado, haya en el grupo tal o cual casera que hace de solista. Los jóvenes cantan con menos

solemnidad que los hombres. Estos lo hacen con mucha gravedad y afinación, causando la impresión de un coro profundamente religioso. El solista parece hacer oficio de *akulari* del coro o excitador, porque a la gracia de sus coplas corresponde mayor brío en la repetición del estribillo y, sobre todo, mayor prolongación en las notas tenidas, y portamento exageradísimo en la inflexión que corresponde a la palabra *diela* (que veremos después). Y cuando se oye el coro a alguna distancia, esas notas, que resuenan vibrantes por todo el valle, son de un efecto mágico, imponente, durante la noche, máxime cuando, como en Ondarribia o Irún, alterna con el coro ese órgano de mil voces misteriosas, que es el mar.

Vinson afirma que en algunos puntos de la región suletina los jóvenes, el 24 de Diciembre, se presentan delante de la casa en que durante el año corriente ha nacido un niño y cantan esto que sigue:

Sühülaio liu lao!
Etcheto gainean sühülaio!
Etcheto gaineko haurtto hori
Zilhar kaideretan dago:
Zilhar eta zilhar tresnak
Etchen behar diren gaizak;
Etcheto gaineko haurtto hori
Aingürien bihotzeko:
Etcheto gaineko jaun anderiak
Hoiiek dira zirentako (11).

En Sunbilla el día de Año Nuevo, al terminar la misa mayor, los chiquillos y chiquillas van por las casas gritando:



Desde las casas se les echan nueces, avellanas y manzanas. La gente pobre, castañas. A toda esta mezcolanza se llama en euskera con el nombre genérico de *Urtatsak*, que tal vez pudiera tomarse como la equivalente de *étrennes*, *guilloné*, etc., que en otros países cantan los mozos, celebrando esta misma fiesta (12).

La misma costumbre existe en Elizondo. Los chiquillos acostumbra ir a casa del párroco el día de Año Nuevo después de misa;

y, después de vísperas, a las casas, cantando el siguiente estribillo:

*Urte berri, berri
¿Zer dakarrazu berri?
Uraren gañan
Bakea eta osasuna.
Urtets...! Urtets...! Urtets...!*

Más o menos variadas cántanse (según he podido comprobar) estas coplas en toda esta montaña (13).

En Lekarotz la víspera de Año Nuevo cantan los chiquillos:

*Urte berri, berri!
Zer dakarrazu berri?
Uraren gañan
Urtearen lena
Bakia eta osasuna.
Nausia ona
Etxekoandria obea
Ateak edeki, edeki:
Aingeruak gara
Zerutik eldu gara
Bolsa badugu
Dirurik eztugu
Urtetsak biar dugu.*

En Elorriaga los versos tradicionales son los siguientes:

*Urte berri, berri,
Nik atorra berri;
Maukarik ez,
Nik axolik ez.
Txiripitton, txiripitton,
Compáñero (sic)
Uraren gañan
Nausia ona,
Etxekoandria obea:
Leyuk eta atiak ideki
eta bota, bota ortatsak.*

La música es la que pongo a continuación. Como verá el lector, solamente puede llamarse melodía (en el sentido corriente de la palabra) la música de los ocho primeros compases, que, a mi ver, tiene cierto parentesco con otra muy conocida en Baztán, *Matxakarran beltza*. Los versos

Txiripitton...
y *leyuk eta atiak...*

son exclamaciones no sujetas a intervalos musicales. Por eso he notado solamente un ritmo y altura aproximados.

Lo restante, *Uraren gañan*, etc., es una melodía incipiente, que más parece un recitado, de los que acostumbran usar los niños en sus juegos.

Quasi Allegro

Ur - te be - rri be - rri. Nik ato - rra be - rri,
Mau - karik ez, nik a - xo - lik ez,
Txiri - pi - ñon, txiri - pi - ñon, com - pá - ñe - ro. U - ra - ren
gañan. Nausi - a o - na, E - txeko andri - a o - bi - a,
leyuk eta atiak ideki eta ¡bota, bota ortatsak!

Hablemos de las letras. La primera observación que ocurre al examinar los versos que se cantan en los *Olentzeros* y demás fiestas, como las *Mayas*, la de *Santa Agueda*, etc., etc., es la de su identidad o parecido. O bien, parece, que ha sido una misma mano la que los ha escrito; o tal vez pueda asegurarse que las canciones de cuestación se reducen a una, que se ha transformado algo, según las distintas comarcas en que se cantan. Leyendo estas canciones, tropiézase con incoherencias de sentido, o que parecen tales. ¿Es que serán restos de poesías antiguas, traducciones de poesías de otras lenguas? Tal vez. Pero no hay que olvidar que los poetas populares sacrifican muchas veces a una rima, no sólo los conceptos, sino hasta la misma sintaxis. Transcribo aquí, porque quizá tenga aplicación a lo que decimos, lo que leí no ha mucho en QUELLIEN. "*On peut, sans avoir l'air du tout de soutenir un paradoxe, avancer d'une berceuse, que plus le sens logique et suivi en échappe, plus on a raison d'admettre que c'est une chanson vraiment populaire. Vite j'ajoute que cette obscurité n'est pas un critérium applicable à tous les cas de folklore*" (16). Obra muy cuerdamente Quellien al hacer esta última salvedad, pues he comprobado que la incoherencia de conceptos de una canción popular muchas veces, ciertamente, responde al modo de expresarse el alma popular; pero otras, y no escasas, creo que hay que achacarlo a la mala memoria del cantor, que confunde distintas canciones, entremezclando estrofas de una con las de otra. Observación que el folklorista debe tener en cuenta (y el sentido común la refrenda), antes de decidirse a dar como fija la versión de una canción popular. Las comparaciones o imágenes las toma ordinariamente el poeta popular de la naturaleza, es decir, de lo que conoce o tiene a mano. Bajo rugosidades de forma, bajo incorrecciones de lenguaje, en estos versos, que más pudieran llamarse prosa rimada, ocúltanse a veces ideas encantadoras y poéticas, imágenes de alguna novedad.

El tipo del *Olentzero*, cuya letra he recogido en Bera, es para coro y solo. No sé si sería esta su forma primitiva. El plan de la poesía es: un saludo general del coro, con el que alterna el solista. La primera copla que canta éste es de alabanza al Santísimo Sacramento y a la Virgen. Como en las demás estrofas no aparece ese carácter religioso, que pueda darnos a entrever algún resto de ceremonia religiosa, ¿cabría suponer que los sacerdotes procuraron cristianizar una costumbre que tal vez no lo fuera? Después de la salutación sigue la petición de licencia para cantar. En las demás coplas se elogian las cualidades naturales o morales de la familia a quien se

canta y que, indudablemente, sonreirá al oír aquellos *piropos* tan subidos de categoría que les dirigen los *Olentzerolaris*.

Ordinariamente los dos primeros versos de cada cuarteta se reservan para la comparación con un objeto; a veces son dos las comparaciones, una en cada verso, nunca más de dos; en los otros dos se habla del elogiado. Como verán mis lectores, ponderación grande es decir de los moradores de una casa, sobre todo de ellas, que son muy devotos de la Virgen o amados de ella. Del *etxekongusi* alaban sus barbas de oro, su espalda de diamante, o dicen que no hay persona mejor que él en el pueblo. De ella dicen que el día de Pascua vestirá seis sayas, cuyo forro interior será blanco moteado y de rojo hermoso el exterior (17). Es muy grande elogio decir que como ella no hay para gobernar una casa. Y comparando a los hijos e hijas de casa con el espino negro de hojas pequeñas, pronto a florecer, a una fuentecilla que mana agua, a hojas de clavel y rosas de Mayo, van cantando hasta que la dueña de la casa les hace su aguinaldo: despídense de sus moradores y van a cantar a otra casa.

Del mismo modo que las *Mayas* echan su pullita, bien acerada, a los que nada les dan, así estos mozos *Orentzerolaris* saben responder muy bien a los que en tales ocasiones dan la callada por respuesta. Es frecuente echar en cara la ruindad de los festejados, diciendo que los ratones criarán en el cajoncito de la sal; y cuando el solista es alguna mujer, los motes de *illeurdiña*, *sorgiña*, *atzaparrezburua*, y otras lindezas que me resisto a copiar, saldrán de aquella boca como un nordeste cortante, que obliga a la familia a guardarse muy dentro de casa, cerrando sus puertas y ventanas. Los *cascarotes* de Ziburu cambian en coplas satíricas las alabanzas (que ordinariamente se cantan en todas las casas), si sus moradores tardan en salir con los regalos consabidos. En tal caso, la *olentzerolari* penetra en la casa: si sale como entró, es decir, con la alforja vacía, no tiene empacho en injuriarles groseramente; y todos los defectos y *defectillos* de aquella familia salen a la luz pública, si es que su reputación no es limpia como el agua clara.

Pongo a continuación la música y estrofas que he recogido en Bera y que son, puede decirse, tipo de este género de canciones de cuestación.

Solo



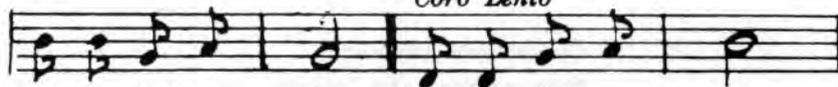


Gabon Jainko - ak di - re - la, Gabon Jainko-



ak di - re - la e - ta ur - te o - ni-

Coro Lento



an sargai - tza - la. Bedein - katu - a



ta a - la - ba - tu - a da sa - cramen - du saindu-



a be - ka - tu a - ren mantxarik ga - be



Birgi - ña kon - ze - bi - tu - a.

- I. *Alabatua, bedeinkatua,
¡Ai! ¡Sakramentu saindua!
Pekatuaren mantxarik gabe
Birjiña konzebitua.*

*Dios te salve (19) ongi etorri
Coro: Gabon Jainkoak diela,
Legearekin konpli dezagun
Urte berriren bezperan.*

- II. *Juntaturikan etorri gera
Konpañia bat fidela:
Agur, etxeko jende nobliak,
Jinkuak gabon dizuela.*

- III. *Agur, agur, nagusiya
Txapela daukat irauntzia.
Zuregandikan biar degu
Kantatzeko lizenzia.*
- IV. *Eguberri gabian
Gu gaude lengo legian;
Gaztiak emen eldu girade,
guziak umildadian.*
- V. *Zapata xuri paperez
Busti ezkeroz (20) baterez.
Nagusi jauna, erraziguzu
Asiko geran edo ez.*
- VI. *Donostiako ziudadian
Gizon txiki bat barbero;
Lizenziarik izan ezpazan
Esan ziguten gargero.*
- VII. *San Silbestrek ekarri digu
Izar eder giyari;
Gaurko gaba emen pasa dezagun
Ate onduan kantari.*
- VIII. *Zeruan eder izarra
Errekaldian lizarra;
Itxe untako nagusi jaunak,
Urre gorrizko bizarra.*
- IX. *Urre gorrizko bizarra eta
Diamantezko espalda:
Berorri bezin gizon prestorik
Erri onetan ez al da.*
- X. *Etxeko andre zabala,
Toki onen alaba:
Bidian informaturik gatuzte
Limosnerua zerala.*

- XI. *Or goyan errota (21),
Iriña leun yota:
Itxe untako andria
Ama Birjiñen devota.*
- XII. *Doña... (22) ¿non zera?
Iñon ageri ez zera.
Atoz unera ate ondora
Tristian konsolatzera.*
- XIII. *Doña... ¿non zera?
Iñon ageri ez zera.
Amabi mutil badauzkat eta
Emango dizut aukera.*
- XIV. *Aukera, bai, aukera
Naya berekin nayago nuke
Conforma baziña
Oyekin bino nerekin.*
- XV. *Urian eder antzara;
Etxeko andria ¿nun zara?
Gu zuregana etorri eta
Emen ageri etzara.*
- XVI. *Urian eder antzara
Etxeko semia ¿nun zara?
Emen gabiltza munduz-mundu
Limosnatxo bat biltzera.*
- XVII. *Franziyatik Espaniyarat
Etorri zaigu kazeta (23)
Itxe untatik esperatzeko
Errila (24) ezpada pezeta.*
- XVIII. *Kantari ariyan uneñen luze
Nekatzen zaizka ezpañak;
Itxe untatik esperatzen det
Errial bikiñ gaztañak.*

- XIX. *Ematekoztan emazu;
Berzeta, ez ez errazu.
Gu ate onduan iduki eta
Probetxurikan eztezu.*
- XX. *Armayuan zagua;
Aren guardiyan katua.
Itxe untako limosnarekin
Ez degu beteko zakua.*
- XXI. *Dios te salve, bakallo jale,
Legatza balitz obia:
Itxe untako itxeko andria,
Atorra k.k.z betia.*
- XXII. *Itxe untako itxeko andria
ezin yiki da guatzetik:
Sangri txiki bat combeni luke
Ip... zuloko zañetik.*
- XXIII. *Urian eder xalanta,
Airian eta galanta:
Itxe untako itxeko andria
Alferra eta gorbanta.*
- XXIV. *Nagusi jauna, barkatu
Ezpanaiz ongi portatu:
Ustez beñipen siaskako
Aurrik eztizut gaur ernatu (25).*
- XXV. *Nagusi jauna, barkatu:
Etzaitut ongi koplatu.
Koplari onak baziren baño,
Eztire errian gertatu.*

Para que se vea la igualdad o gran semejanza de las canciones de cuestación, transcribo aquí los versos que se cantan en Gipúzkoa el día de Santa Agueda (26).

- I. *Nagusi Jauna,
Begirapena lurrera,
Lotsa gerala etorri gera
Jaun berorren aurrera.*
- II. *Alkate jaunaz egondu gera
Atzoko arratsaldean;
Bere baimena gerekin degu
Ibillitzeko eskean.*
- III. *Eder eleizan altare;
Arri landulaz pillare:
Birjiñ-Amaren maite-maiteak
Etxe onetan dirade.*
- IV. *Usua dijua lotara;
Nere begiya lotara: (kotara?)
Oraintxen nua, nagusi Jauna,
Neroren bertsoetara.*
- V. *Eder soruan goldia;
Soñian jantzi-moria:
Etxe onetako nagusi Jauna
Ondo gizontxo tentia.*
- VI. *Eder zeruban izarra;
erreka aldian lizarra:
etxe onetako nagusi-jaunak
urre gorriz du bizarra.*
- VII. *Urre gorriz du bizarra,
Ta zillarrezko sorbalda:
Berorri bezin gizon oberik
Erri onetan ez al da.*
- VIII. *Etxeko jauna aurrena;
Gero dator bigarrena.
Etxeko andria kantatzeko
Nagusiyaren urrena.*

- IX. *Etxeko andria orra ona*
Orixen da zoriona.
Pazko goizian jantziko ditu
Bere zoñean sei gona.
- X. *Zuri nabarra azpiko,*
Gorri ederra gañeko:
Andria, zure berdiñik ez da
Etxe bat zuzendutzeko.
- XI. *Eder basuan ezpela;*
Nik ezin esan bestela
Zure besuan lo egin lezake
Paradisuan bezela.
- XII. *Arantza beltza ostro txiki,*
Ortzera dago loretsu:
Orain emendik bear genduke
Zaldun gazte bat kantatu.
- XIII. *Orra or goyan iturri;*
ura txorrotik eori:
Etxe onetako zaldun gaztiak
Amalau urre txintzarri (27).
- XIV. *Amalau urre txintzarri,*
Zazpi nexkaen eguzki:
Ayek guziyak ala izanik
Geyago ditu irabazi.
- XV. *Arantza beltza ostro txiki,*
Ertzera dago loretsu:
Orain ementxen biar genduke
Nexka gazteari kantatu.
- XVI. *Etxe onetako nexka-ederrak*
Arpegi zuri-gorriyak:
Zure matralla iruditzen zait
Krabeliñaren orriya.

XVII. *Krabeliñaren orriarekin*
Larrosa mayatzakua:
Zuri begira ementxe nago,
Gaztetxo biyotzekua.

XVIII. *Eder ezpata magiarekin,*
Magia gerrikuarekin:
Etxeko-andria etorri zaigu
Orain eskupekuarekin.

XIX. *Orixen ere artu deguta,*
Orain abia gaitian;
Ongi bizi izan urte askotan,
agur, ikusi artian.

En Sara el día de Año Nuevo los jóvenes van de casa en casa pidiendo aguinaldos, y cantando la siguiente melodía, que sirve también a los mozos de Itsasu para hacer su cuestación el día de Carnaval, con los versos que pongo a continuación:

Moderato

Bes - te - ta - ko on - gi na - go a - rropa o -
 nez bete - rik oi - ne - ti - kan bu - ru - ra - ño
 berri - tan pan - pi ña - tu - rik

He aquí los versos que se cantan en Itsasu:

- I. *Heldu gira urrundik,
Gaua bidean emanik
Gaua bidean emanik eta
ihauteria entzunik.*

- II. *Landan eder gereta,
Baxenabarren Heleta (29);
Zerbeit merezi ginuke
handik hunat jin eta.*

- III. *Ametzak eder azala,
Haritz gazteak bezala:
Zuk etxeko andre zaharra
etxe huntan bada zure beharra*

- IV. *Hortxe zaude jarririk,
Koloria gorririk;
Gure zerbeit emaiteko
jaiki behar zira hortik.*

- V. *Goazen, goazen hemendik;
Hemen ez duk xingarrik:
Etxe huntako gazi kutxan
saguak umeak egiten tik.*

En Oderiz, pueblecillo del valle de Larraun, copié la siguiente canción de gran interés folklórico y que pertenece al grupo de los Olentzoros.

Tranquilamente.

Ur go - ye - na ur ba - rru - na, Ur - te be -
rri e - gun o - na. E - gun o - na ren se - ña - le -



*Ur goyena, ur barruna,
Urte berri, egun ona
Egun onaren señailea
Emen dakargu ur berria.*

*Izotzetan ta elurretan
Abenduko gau luzetan,
Gu, gaizo ok, emen gabiltza
Otzak iltzen, oñ utsetan.*

*Etxeko-andre zabala
Leku oneko alaba;
Bidian informaturik gatoz
Limosnera zerala.*

Al copiar la primera copla de esta canción (que tiene trazas de antigua), dudaba qué significado atribuir a la palabra *ur*. Vacilaba entre agua y avellana. Esta estrofa en que se habla de llevar agua a las casas ¿no sería tal vez alguna de una canción que se cantara en Sábado Santo, día en que la Iglesia bendice agua y fuego nuevos? ¿No podría atribuirse fácilmente a mala memoria del cantor popular, sobre todo tratándose de costumbres desaparecidas, el incluirla entre los *Olentzeros*? Sin embargo, el contexto de la copla me indicaba claramente que su sentido era completo, y el *urte berri* me decía bien a las claras que era una canción de *Olentzeros*. No conociendo ninguna costumbre referente a llevar agua a las casas el día de Año Nuevo, ni (a pesar de muchas indagaciones con toda clase de gente) (30) pudiendo dar con un rastro para descubrirla, opté casi por creer que *ur* fuera *urra*, avellana. Parecía venir en confirmación de mis suposiciones el hecho de que un compañero me ha dado cuenta de que hace algunos años, sustituyendo a un párroco en su ministerio en tiempo de Navidad, le hicieron ofrenda de avellanas, nueces, etc., que se designan con el nombre genérico de *urra*.

Afortunadamente creo haber dado con la verdadera significación de esa copla, cuyo sentido no podía aclarar, mejor dicho, confirmar. No hace mucho me decía Concepción Grajirena, natural de Labayen y vecina de Iraizoz (Ulzama), que en la noche de Año Viejo hay costumbre en Donamaría, de esperar que den las doce en el reloj del pueblo, para, en oyéndolas, recoger el agua primera que caiga y llevarla a las casas, como señal de buen agüero. A la que presta este servicio se le regala con algo de comer, que ellos llaman *sorgiñ-afaria*.

Que esta costumbre ha existido, lo prueban bien manifiestamente los versos *Urte berri, berri* etc... que más arriba he puesto y se cantan con más o menos variantes en todos estos pueblos, aunque, ya desaparecida la supersticiosa costumbre en muchos de ellos, no comprendan su significado. Sin embargo, puedo afirmar que en el pueblo de Lekaroz todavía siguen con la vieja tradición; los chiquillos y chiquillas han sido los portadores del agua misteriosa en *Urtezar* de 1916 a 1917.

La superstición de que es objeto el agua es una de las más extendidas en la humanidad. «Mucha gente cree que llegar el primero a un pozo común el día primero de año es señal de buen agüero» (31). En Burguillos (Badajoz), celébrase la fiesta de los pilares en la calle de las Tinajas, la noche de San Juan Bautista y San Pedro. Redúcese sencillamente a una reunión de mozuelos de ambos sexos, que cantan y bailan esperando las doce de la noche para ir a lavarse los ojos a los pilares que hay en la calle, por ser superstición popular, que está exento de toda enfermedad de la vista durante un año el que se lave los ojos mientras el reloj municipal está dando las doce campanadas (32). En Cataluña cree la gente que en la noche de San Juan, al dar las doce, el que mira fijamente dentro de un cubo de agua, verá lo que desea, si sabe verlo.

En el País Vasco existen también supersticiones referentes al agua, sobre todo, el día de San Juan. Aparte la de Año Viejo, me han contado que muchos caseros acuden el día de San Juan a la ermita de San Juan txiki de Yanzi. A las doce de la noche se lavan la cara, y algunos hasta se sumergen enteramente en el agua, fiesta que celebran con gran holgorio.

En Elorriaga, la víspera de San Juan, al hacer las fogatas con hierbas que se bendicen el día de Ramos (*Amaberjiñ belarrak, belarrrona*) saltando por encima del fuego, gritan:

*Sarna afuera.
Errekaldera!
Ona barnera!
Eta gaiztuk kanpora!*

Después se lavan en el río las manos y los pies.

Estos conjuros contra la sarna y demás males me traen a la memoria los que se cantan en la comarca del Urgell el mismo día, al saltar los fuegos.

*Foc de Sant Pere,
Foc de Sant Joan,
Guardeu-nos de ronya
Per tot aquest any,*

O estos otros:

*Sant Pere, bon home
Sant Joan, bon Sant
Guardeu-nos de ronya
á tots los cristians (33).*

Pongo a continuación algunas estrofas sueltas, que se refieren a este género de canciones.

*Xiri biri gabonko
Urtez urtez eguneko (34).
Aingeruak gara,
Zerutik, eldu gara,
Eztuenai ematen
Ate guziak austera (35).*

Hermana de esta copla y de la que se canta en Lekaroz el día de Año Nuevo (y he transcrito más arriba, página (?), es la que en Alaba cantan los niños el día de San Nicolás pidiendo regalos y dice así:

*Angeles somos,
Del cielo venimos;
Longanicitas
Y huevos pedimos;
Y si no nos dan
las gallinas lo pagarán (36).*

Cántase en Irún una estrofa que dice:

*Arboletan fiñena da
Gereziaren azala.
Neri eskia emandiranak
Jainkoak bedeinkazala.*

Véase otra, cuya procedencia ignoro:

*Nagusi jauna zalduna,
Jesucristoaren laguna,
Biarda askotan goza dezagun
Urteberriko eguna.*

Recuerdo ahora algunos versos de los que cantábamos en Donostia siendo niños, cuando con *nacimientos* íbamos a las puertas de los pisos vecinos, no sé si en busca de aguinaldos, o por el placer de aporrear las puertas, bajando después por las escaleras como disparados.

*Erregiak datoz,
Erregiak datoz.
Brecha'n barrena,
Brecha'n barrena.
Guk billa dezagun
Guk billa dezagun
Guazen barrena,
Guazen barrena.
Etxe-ontako
Etxekoandria
Amabirjiña diruri...*

J. Vinson copia dos estrofas con que los *Orentzerolaris* obsequian a la dueña de la casa, si ésta responde generosamente a sus demandas (37).

*Etchek'andera, eman düzü ederki,
Kunpañak ere badaki.
Zelian sarthüren zira hamabi aingürieki.*

Por el contrario, si no quedan satisfechos sus deseos, cantan:

*Etchek'andera eman düzü tcharki,
Kunpañak ere badaki.
Ifernian sarthüren zira hamabi debrieki.*

Según el mismo Vinson, el domingo de la Candelaria (2 de Febrero o días siguientes), los chicos del concejo de Sara se reunían hacía unos cincuenta años (38) en el puente de Portua, situado a la entrada del barrio principal, en el camino de Bayona; y allí se entretenían en arrojarse piedras de un extremo a otro del puente; diversión que, con frecuencia, tuvo deplorables consecuencias.

El mismo día por la noche se reunían y recorrían el pueblo, llevando en las manos grandes palos, en cuyo extremo fijaban candelas de resina y cantaban:

*Igande chiribitakoa
Goizik afaritaina!
Eltzean urde kochko
Guzietan mama gocho! (39).*

* * *

Pongo a continuación algunas variantes de los Olentzoros, que el lector ha visto más arriba. La primera es una que se me ha remitido de Sara, y cantan los *cascarotes* de San Juan de Luz y Ziburu. Es de notar la diferencia de ritmo entre mi versión y ésta, que concuerda con otra que desde Irún me envió mi amigo Germán Baraibar, medida también en $\frac{3}{8}$. Hay un *zortziko* que parece de procedencia guipuzkoana, (número 2). En la papeleta donde aparece copiado, hay una nota que dice: *Jamais nous n'avons remarqué*

de note sensible dans cette mélodie. Particularidad ésta, muy común en las melodías populares vascas. Los cantores populares guardan muy viva esta tradición musical, hasta tal punto, que adaptan a ella melodías compuestas modernamente. No hace mucho, oía a un joven *itzaia* que, sentado en su carro, guiaba los bueyes silbando el *Iru damatxo*, en esta forma:



Cuando no da ningún aguinaldo la familia, no se cantan los estribillos en $\frac{3}{8}$ y $\frac{2}{4}$, cuyos textos, según mi comunicante, son siempre alegres, aunque imprecisos. Los *cascarotes* se hacen acompañar de panderetas y los cantan las tres vísperas de Navidad, Año Nuevo y Reyes.



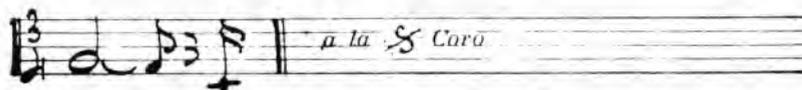
OBRAS COMPLETAS DEL P. DONOSTIA



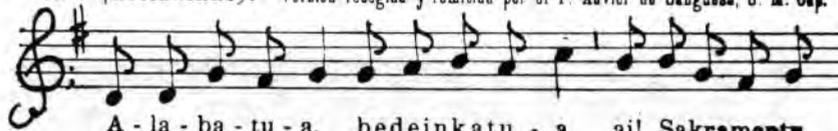
Solo Despacio



Variante del Solo. Muy Lento; casi hablado.



Solo (declamado). Versión recogida y remitida por el P. Xavier de Sangüesa, O. M. Cap.



OBRAS COMPLETAS DEL P. DONOSTIA

Coro Lento

ña dan konze - bi - tu - a Dios te sal - ve
 on - gi e - to - rri Gabon Jainko - ak di - e .
 la le - ge - a re - kin konplu deza gun
 Urte - berri - ren bezpe - ran

La siguiente canción es una usada en Zumarraga para pedir aguinaldos, y que, como verán mis lectores, es una variante de las canciones de Santa Agueda bizkainas (40).

Nolan an - tzi - ña - kooitura e - ta lege 'zar ede -
 rra A - lan euskaldun piz - ko - rrak gaur zi -
 ñez el - kar - tu ge - ra Ba - on et - xe a -
 ta - ri - ra gatoz a - lai kan - ta - tze - ra
 ur - te zar eta ur - te be - rri txit onak e - ma - te - ra .

En Tolosa cántase como *Olentzero* un zortziko muy conocido, y que en Baztán es un número de baile conocido con el nombre de *Sokadantza*. Suelen cantarlo los chicos, cuando van de casa en casa, enseñando los *nacimientos* y pidiendo aguinaldos. Comienza así:



Más arriba ha visto el lector una melodía que cantan los jóvenes de Sara el día de Año Nuevo deseándolo feliz a sus convecinos, a quienes piden aguinaldo. A continuación pongo una variante de la misma, recogida a uno de Olaberria (junto a Beasain). La letra manifiesta claramente que se trata de una *canción de cuestación*.

Three lines of musical notation in treble clef, 2/4 time signature. The melody is written in a key with one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The lyrics are: "Gaztaña e - go - si - yak e - ta sa - ga - rra - kin o - gi - e igual da ekar - tzen ba - de - zu urdai puska lo - di - e".

Para terminar, diré que en muchos pueblos de esta montaña hay costumbre de salir la víspera del día de Reyes, al anochecer, a recorrer las calles del pueblo, armando gran ruido con cencerros y grandes *bolumbas*. Ituren es uno de los pueblos en que la zambra es mayor. Y que hay un refrán (cuya significación desconozco), que dice: *Onenzaroz leyoan, Pazkoetan sua* (41).

Lekaroz, 6 Noviembre 1917.

NOTAS

- (1) *Chansons Populaires du Vivarais*, página 2.
- (2) Véase mi artículo *Erreginetan — La Fiesta de las Mayas*. (*ELISKALERRIAREN ALDE*, Mayo, 1816).
- (3) *Diccionario de AZKUE*. En algunos puntos, v. gr., Subiza (Zendea de Galar) en vez de son varios los troncos que se ponen en el fuego: Uno para Dios, otro para la Virgen, otro para los Santos (en globo), otro para el amo de la casa, otro para la dueña y así para cada miembro de la familia. Enciéndense todos los troncos a la hora de la cena y quedan ardiendo hasta consumirse, excepto el de Dios. Este tronco después de encendido el día de Año Nuevo se le coloca en la calle delante de la puerta de la casa y pasan por encima de él los moradores de la casa y luego los animales, mientras se dice esta fórmula, para ellos casi sacramental: *Sarna afuera*.
- (4) *Disertación sobre el análisis e interpretación de los nombres toponimicos vascos*, Fr. Eusebio de Etxalar. O. M. Cap. páginas 1080, 1081, tomo I. *Geografía del País Vasco Navarro*.
- (5) Esta palabra tiene diversas variantes: *Aguilanneu*, *Aguilanleu*, *Aguillaneuf*, *Aguillenneu*, *Aguilloneu*, *Aquilanneuf*, *Au-guy-l'an-neuf*, *Haguinelo*, *Haguirenleux*, *Hognignané*, *la guillona*, *Eginane*, etc. (Cfr. *La Curne de Sainte-Palaye*, *Dictionnaire Historique de l'Ancien Langage Francois*. T. I, págs. 251 y 252). Ha sido opinión muy admitida que la palabra *Aguilaneuf* se descompone así: *au-guy-l'an neuf*, del latín, *ad viscum*, *annus novus*, creyendo que es una alusión o recuerdo de la antigua ceremonia de los Druidas, quienes, después de haber recogido el muérdago del roble con todo el aparato de sus ceremonias supersticiosas, lo distribuían al pueblo como prenda de abundancia para el año nuevo, exclamando: *Aguilanneu*. (Cfr. *La Curne de Sainte-Palaye*, loc. cit. y *Glossarium latinum* de DU CANGE T. I, pág. 326, palabra *Apostelesmata*). Combate esta opinión (muy discutida por otra parte) el autor de *Barzaz-Breiz*, el vizconde de LA VILLEMARQUE, quien hablando del *gui* dice: *Une mauvaise étymologie l'aura fait introduire avec les druides et leur prétendu cri pour expliquer une coutume où il n'a rien à voir*. Para él, como raíz de la palabra *Aguilaneuf* debe señalarse la palabra céltica *eginan*, cuya raíz parece ser *eg* = fuerza, germen, brote, y solamente atribuye al tiempo el que dicha palabra haya cuando significar *primicias*, *regalos*. Opinión que recibió la consagración de autoridad como la del filólogo Jacobo Grimm, quien le escribía en Agosto de 1856: *Vos recherches ont mis en pleine lumière que votre éginané ne peut avoir rien de commun avec le gui celtique*. (Cfr. *Barzaz-Breiz*, pág. 452).
- (6) FORCELLINI. — *Lexicon totius latinitatis*. Tomo V, página 652.
- (7) J. VINSON. *Folklore du Pays Basque*, 1883, página 231. (Tanto en éste como en los demás ejemplos euzkéricos que cite, conservaré la ortografía que usa el autor).
- (8) Aunque detalle sin importancia trascendental, quiero hacer notar la igualdad musical de la frase final *Sarri emendatzeka* con la de otra canción provenzal: *Ai rescountrat ma mio... Chants Populaires de la Provence...* par Damase ARBAUD, página 170.
- (9) Hago observar al lector, que la melodía del *Artotak dauka* es la misma que la de la *Farandole de Joyeuse*, danza en %, que tiene por característica el saltar en alto. Cfr. V. D'INDY *Chansons populaires du Vivarais*, página 147.
- (10) Número 43.
- (11) *Folklore du Pays Basque*, página 232. — Sallaberry advirtió a Vinson que esta costumbre no era suletina, sino, a su entender, de Mixe y Donapaleu (Saint-Palais). Corrigió además *chirulao*, *etchetto*, *aingurien* *Ibid*.
- (12) *Urtats* significa también el primer día del año. (Vid. AZKUE. *Diccionario. Urtehatse*. Página 379).
- (13) Análoga costumbre de correr el pueblo los chicos pidiendo aguinaldos en las casas el día de Reyes existe en León. — Cfr. *Derecho consuetudinaria y Economía popular de España*, por Joaquín COSTA, Santiago MENDEZ, etc. Tomo II. *León*, por Elias LOPEZ MORAN, página 240.

(14) En Subiza (Zendea de Galar), los chicos pidiendo agujas para el manto de la Virgen de los Dolores, cantan en Semana Santa (Jueves Santo), lo siguiente:

An - ge - li - tos se - mos, del cie - lo ba - jamos, a -
 gu - jas pi - demos pa - ra el monu - men - to. ¿Donde está mi
 Dios? En el monu - men - to, ce - rrado con llave, pa -
 re - ce muerto. Si nos dan, no nos dan todas las puertas pa -
 ra - rán. *¡Aujas! ¡Aujas!*

(15) A título de curiosidad, y por si pudiera tener alguna relación con la costumbre que acabo de citar, transcribí a continuación lo que Fr. MICHEL trae en *Le Pays Basque* (página 160), referente a una práctica que existía en las cercanías de Pamplona. Dice: *Autrefois il suffisait, pour être toute l'année à l'abri du mal de tête, d'aller enfoncer des aiguilles ou des épingles dans un certain arbre près de Pampelune, et les jeunes filles, jalouses de conserver ou d'embellir leur chevelure, suspendaient, dans ce but, de leurs cheveux devant l'image de Saint Urbain, dans le cloître de la cathédrale de cette ville*". (*Tractatus de superstitionibus...* Auctore don Martino de ARLES, fol. 25 recto). Cfr. también, *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, Tomo I, pág. 279 y 280.

(16) QUELLIEN. *Chansons et danses des Bretons*, página 16.

(17) He podido recoger el detalle de que hace unos sesenta años, Francisca Alzugaray, de Sunbilla, al casarse, llevó siete sayas puestas, como señal de mayor lujo.

(18) Aunque aquí pongo al Solo la estrofa *Dios te Salve*, lo ordinario es que la cante el coro, y el solista la otra *Bedeinkatua*... Esta versión la debo a don M. Andueza, sacerdote, a quien se la copié.

(19) Un bordari sunbiltarra me cantaba así este primer verso: *Ai! uste salve...*

(20) Otros dicen *Uria denian baterez*.

(21) O también *Etxe onetan errota*.

(22) Se pone el nombre de la dueña.

OBRAS COMPLETAS DEL P. DONOSTIA

- (23) Periódico.
- (24) *Erriala* = real.
- (25) Cántase esta copla a aquellos que no tienen hijos, o son solteros.
- (26) Remitidos por mi amigo Isaac L. Mendizábal.
- (27) *Tintta* se llama al dinero, joyas, etc.
- (28) Esta estrofa con que he recogido la melodía que se canta en Sara, en Año Nuevo, es la primera de una composición *Ermitau batec bere gosetian*, que trae Fr. MICHEL en su obra *Le Pays Basque*, páginas 418 y 419.
- (29) Pueblo.
- (30) La verdad me obliga a decir que sólo don Resurrección María de Azkue fue quien me afirmó haber oído a su madre que hubiera existido tal costumbre.
- (31) *Le Folklore de la Touraine* par Léon PINEAU, página 295, en la *Revue des Traditions populaires*, recueil mensuel de mythologie, littérature etc. Tomo XIX 19^e année, Paris.
- (32) *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*. Tomo VI, página 12. *Apuntes para un mapa topográfico de Burguillos*, perteneciente a la provincia de Badajoz, por R. MARTINEZ. Madrid, 1884.
- (33) Valeri SERRA y BOLDU, *Calendari folkloric d'Urgell*, página 175.
- (34) Otros dicen *Urte berri eguneko*.
- (35) Me la cantó el alumno de nuestro colegio de Lecaroz, Fausto Ezkurra, de ocho años, que la aprendió en Ulzama.
- (36) *Niñerías*. En la fiesta de San Nicolás, (Revista *La Avalancha*. Pamplona, número 426, páginas 283 y 284).— Artículo escrito por Fr. Fernando de MENDOZA. O. M. Cap.
- (37) *Folklore du Pays Basque*, página 233.
- (38) La obra está escrita el año 1883, y la nota folklórica, el 21 de octubre de 1881.
- (39) *Ibid*, página 230.
- (40) Véase *Novedades*, Revista ilustrada del País Vasco. Tomo I. Fragmento de una *Fantasia Vasca*, de ESNAOLA.
- (41) J. VINSON. *Folklore du Pays Basque*, página 304. El Señor de Urquijo (don Julio) me comunica que, a su juicio, este refrán quiere decir que cuando en Navidad hace buen tiempo, de modo que pueda uno estar en la ventana, en Pascua hará frío y habrá que encender el fuego. No cree que se trate de un refrán exclusivamente vasco, pues los franceses dicen: *A Noël au balcon, à Pâques au tison*. Y los alemanes con idéntico sentido, pero en diferente forma: *Weihnachten-Mücken, Ostern-Eis*.

5.- NOTAS SOBRE MIS PRELUDIOS VASCOS

[BAP, 1958, p. 291-300]

¡Un comentario de los Preludios Vascos del P. DONOSTIA, escrito el año 1922 por el propio compositor! Feliz hallazgo, ciertamente, de un manuscrito que los más interesados en conservarle daban por perdido.

Tal como se escribió lo ofrecemos a los lectores del Boletín y a todos los amigos y admiradores del P. Donostia. Y no se tome a recurso literario el marco epistolar que lo adorna, puesto que el destinatario no es fingido, sino real, la que fue Excma. Sra. Doña Elisa Page de Calonje, a cuyos ruegos debemos la existencia del precioso documento. [Nota del Editor].

Me pide usted unas notas o explicaciones acerca de mis Preludios Vascos. Se las voy a dar. Pero para comenzar hay que hacerse la pregunta. ¿Estos cuadernitos tienen algo que reconocer como punto de partida al que deban su existencia? Yo diría, en general, que no. Estos poemitas son *pura y simplemente música*, y no tienen más comentario o explicación que la que después de compuestos les he adaptado más o menos bien. Como causa eficiente, no puede señalárseles ninguna, si no es la *necesidad espiritual mía* de escribir música, de trasladar al papel lo que me canta dentro. En hecho de

verdad tengo que confesarlo así. ¿Podrá suceder que sin darme cuenta haya habido una determinación más interna motivada por algo exterior, una lectura, un paisaje? Tal vez, pero yo no lo recuerdo. Yo no recuerdo sino esa *imperiosa absoluta necesidad* espiritual mía de escribir música, que entonces se concretó en esta veintena de Preludios, cuadritos pequeños, por serme familiar en aquel entonces el trato con las piezas cortas de Schumann y Grieg... Creo que aparte lo que personalmente haya puesto en mis Preludios como sensibilidad, estos dos autores no son ajenos a la manera de enfocar estos *interiores* y *exteriores*, que he bautizado con el título de Preludios Vascos, llamándolos vascos, no sólo por utilizar canciones populares vascas, sino particularmente porque he querido pintar en ellos el alma vasca de aquellos paisajes, de aquellas personas y pueblos.

Su misma forma exterior delata claramente que no pasan de ser unas como manchas o apuntes: que no quieren ser más, no sólo porque así han nacido, sino también por el propósito deliberado de no pedir a una pequeña canción popular más de lo que puede dar, no sólo como forma musical, sino además como tal forma adaptada al *piano*, al instrumento *íntimo* por antonomasia, que, por mucho empeño que en ello se ponga, no es instrumento de grandes salas, y por consiguiente no puede sufrir esas exaltaciones huecas declamatorias que pretenden cambiar su fisonomía espiritual, por otra parte tan encantadora, a pesar de su relativa falta de recursos.

La dificultad técnica no pasa de ser mediana... por la sencilla razón de que mis dedos entonces (y ahora) no alcanzaban a más... y también porque para decir lo que sentía, me bastaba aquel léxico musical... Será pobre si se quiere... pero estoy contento con mi pobreza. Con Fr. Luis digo:

Del monte en la ladera
Por mi mano plantado tengo un huerto...

Estos Preludios han salido de mi pluma *d'un jet*. Escribir cada cuaderno apenas si me habrá costado 15 días. Antes de poner en limpio un Preludio, ya el segundo se impacientaba de no encontrar libre la puerta por donde escapar. Yo no sé si llamar a esto *facilidad*... o vulgaridad. Tal vez por esta ausencia de rebuscamiento he encontrado quien haya vibrado al oír esa música... No lo sé... De

todos modos, yo se lo agradezco, agradezco su bondad en darme su alma y permitir que la hayan acariciado manos algo rudas como las mías...

1.— Improvisación

Su nombre indica claramente lo que es. Es una armonización de la canción popular, ocurrida un momento que estaba al piano... Data de... 1909 o 1910... poco más o menos.

2.— Diálogo

Le sirve de tema un canto popular muy conocido (que ZABALZA lo trató en su *Canto de las Montañas*) y que en su letra original habla de un idilio, que comienza en forma de diálogo y ha sido la causa determinante de que el canto pase de la mano izquierda a la derecha en la exposición del tema, al comienzo del Preludio. Expuesto el tema, viene el comentario en menor: (fa sostenido). Un psicólogo analizador tal vez creyera que podría aplicarse a este pasaje aquello que dice el pueblo: que “mal sabe de amores el que no sabe de dolores”. Pero éstos no llegan a ahogar a aquéllos, y el sentimiento del amor cobra nueva fuerza, creciendo cada vez más y venciendo todas las dificultades, hasta llegar a un punto culminante, que es el *fff*. Aquí abate su vuelo, seguro de su victoria; de la pasada tempestad no quedan sino vagos recuerdos en los trinos que suben alejándose cada vez más. Se ha serenado el cielo, y el atardecer tranquilo de dos vidas, fundidas en una sola por las mismas inclinaciones de los dos, está representado en la última parte *pp*, en que el tema aparece tratado en canon entre las dos manos. Unos arabescos de la derecha, que acompañan el canto de la izquierda, podrían representar una felicidad completa, una atmósfera deliciosa, la del hogar en que el hombre es el eje central, sostén de la familia, y ella y los hijos los que hacen amable y tibio el aire que allí se respira...

3.— En el bosque

Impresión de montaña, del que se siente en ella alejado del ruido de las grandes y pequeñas ciudades. Se oye el silencio bajo los árboles. Hay ecos, rayos de sol *verticales*, que se filtran entre las hojas; el aire, *horizontal*, tiene una pequeña oscilación, zumba dulcemente. Le hace coro con cierta timidez un pequeño manantial de agua clara, que se desliza calladamente entre las piedras. Lejos se ve un pueblecillo blanco, cuyos habitantes cantan la melodía de su vida

tranquila, que reflejan el cielo, las montañas, los árboles y riachuelos. Todo es tranquilo y quieto. Y el canto de la Humanidad y el de la Naturaleza toma un carácter de oración, el del trabajo santificado de la gente contenta con su campo y sus montañas.

4.— **Canción triste**

Compuesta sobre un tema original y presentada a concurso en unas Fiestas Eúskaras de 19... No faltó miembro del Jurado que puso su lápiz negro en ella, condenando (¡oh, alma cándida!) algunas extralimitaciones armónicas *atrevidas* (1). La idea directriz fue hacer algo melancólico. Este adjetivo, mejor que el de triste, es el que cuadra a esta composición.

5.— **Danza infantil**

Escena alegre en un pueblecito, un día de *jueves gordo* o algo así. Hay animación, bullicio, estrépito, algunas veces como en el *fff* central. Pero siempre quiere ser una alegría ligera, nada corporal. Las caras que ríen, tienen ojos inocentes, claros, no enturbiados todavía, como los ojos de los niños que muy endomingados van del brazo de la abuela a oír misa o vuelven al Caserío.

6.— **Dolor**

Es un acompañamiento improvisado a una melodía. Quiere ser un dolor hondo, pero nada aparatoso. Quiere tener una *Innigkeit* schumanniana, la de un estado de alma de ese tipo...

7.— **Cuento del abuelo**

En un ángulo de cocina de caserío está el viejo *aitona*, a quien sus años no permiten sino labores fáciles, traer y llevar las vacas y corderos del campo a la casa, de casa al campo verde contiguo... Hay una ventanita no grande, que da luz a aquel recinto, que el tiempo y el humo han ennegrecido con un negro que no tiene nada de lúgubre... Con un sentido pictórico más fuerte que el del más avanzado cubista, la madre ha colocado sobre ese fondo negro unas manchas rojas, blancas, amarillas... de pimientos, requesones, vasijas de cobre, de un sentido decorativo que no tiene nada de ficticio.

Mientras la cena murmura en los pucheros, comienza el *aitona* su vieja leyenda. Hay un movimiento de curiosidad en los pequeñuelos, un cruzar de pies, un arrimar de banquetas bajas, para no

perder punto de la narración. Sonrientes aguardan caiga de aquella boca el maná de una vieja conseja. Junto al viejo olivo están los renuevos que de él brotaron. *Sicut novellae olivarum...*

Comienza el viejo Ganitx su narración... *tangible...*

“Muy cerca de aquí, yendo por el camino de... al volver de aquella montaña que tan bien se distingue desde la ventanilla del *sabai*, desde aquel rincón en que solemos poner a madurar las manzanas, aquella montaña que tiene forma de lobo, a la mano izquierda, y que tan bien se distingue cuando sopla el viento sur,... había...”

Y la imaginación de los pequeños dibuja unos lobos monstruosos, unas montañas como lobos, imaginaciones que, como la hiedra al árbol, se agarran a aquel relato que cae mansamente como una lluvia benéfica en setiembre. Siguen todos sus contornos, melódico-recitativos. Parece como si el viejo *aitona* fuera la nota recitativa de un Gradual o Tracto gregoriano, y las fantasías rápidas de los pequeñuelos, los arabescos que alrededor de esa dominante van naciendo...

Con una moraleja que tiene toda la sobriedad de una melodía diatónica, toda la virilidad de una cadencia que termina en su tónica, llegando a ella por tono entero ascendente, va a terminar aquella leyenda, que es historia para ellos... Cuando los pequeños, con los ojos vagamente perdidos, porque miran a otro mundo, interrogan al abuelo: “¿Por qué esto así?” “¿Por qué aquello asao?” “¿Qué fue de... tal personaje secundario?” “¿Y el otro qué hizo?”...

Y el buen viejo satisface aquellas curiosidades que él ha levantado en las cabecillas, como la aurora despierta los gorriones que duermen entre las hojas del laurel... Y colorín colorao, este cuento se ha *acabao*.

8.— Canción del pastor joven

Estamos en alto, a dos o tres horas del poblado. Hay un horizonte dilatadísimo. En aquel azul del cielo se destaca una línea quebrada de montañas que miran ceñudas al curioso que se aventura por sus dominios. Las primeras líneas, las que parten de nuestros pies, se lanzan al valle atrevidamente. Van rectas hasta el pueblo, medio oculto en la bruma. Por un camino pedregoso sube tranquilamente una carreta de bueyes. La guía un muchachote bien formado, uno de los que inician los *mutildantz* los domingos al atardecer.

Lleva blusa doblada sobre su hombro derecho. Descansan sus manos en la aijada que lleva apoyada en su espalda de lado a lado. A pleno pulmón canta una canción, que habla de un *bersolari* de San Juan de Luz, sin rival entre los de su clase... Hay un momento en que su voz robusta se apaga. Hay un recodo del camino, que nos le oculta a la vista... Y el silencio de aquellas alturas, el valle brumoso, hacen eco, repiten en octava baja las últimas notas de la canción bravía de aquel mozo, canción ritmada, orquestada por las *dolumbas* de los bueyes que suenan tan alegremente...

9.— **Canción de cuna**

Una madre adormece a su hijo. La melodía despide un perfume de dulzura y melancolía, de cariño e inquietud, porque piensa ella cómo se abrirá a la vida aquel capullo que tiene en sus brazos.

10.— **A la puerta del caserío**

No tiene argumento ninguno. La letra popular de la canción nos habla de un muchacho que va a visitar a su amada. ¿Habré querido pintar, sin darme cuenta de ello, la alegría del muchacho, para quien no hay cuestras en la montaña, ni piedras que hagan resbalar?

11.— **Ronda de mozos**

Hacia 19... iba yo en un tranvía de San Sebastián camino de Hernani, donde se celebraba una peregrinación de terciarios. Coincide aquel año (era el 12 ó el 13) un aniversario del San Sebastián antiguo... Era un domingo de setiembre, a las 8 de la mañana. La clásica tamborrada recorría las calles despertando al vecindario. Yo la oía a intervalos desde el tranvía. Un gran estruendo que luego se callaba, para volver a sonar con más fuerza. Esas alternativas de estruendo y silencio me dieron la pauta para componer este número...

12.— **Cantando a la luz de la luna**

Le sirve de tema una melodía amorosa, que trae BORDES en su cuaderno *12 Melodías amorosas del país vasco*. El personaje central es un muchacho que pide a la luna le ilumine los senderos de la montaña que le llevan a casa de su amada. Sitúo este personaje en un paisaje, v. gr. baztanés, bañado por una luz azulada de luna. Es una noche de verano. Mis recuerdos de *juventud*, de la época de mi

noviciado, me traen a la memoria ese paisaje en que los álamos, los chopos que crecen junto al río, se alzan inmóviles como agujas de catedral. Enredándose en ellos hay un friso de neblina blanquecina, en que queda prendida la luz de la luna. Silencio profundo, en el que como en un lago caen unas gotas de música de cristal, de un cristal flexible y aterciopelado. Los sapillos cantan en el prado que bordea un camino vecinal.

Por él viene nuestro muchacho. Entona su canción *Argizagi ederra*, que parece arrancada de un cantoral antiguo. Dulcemente al principio van desgranándose las notas, que quedan prendidas de los álamos, de la neblina, y que, como los pajarillos, se posan balanceándose en una hierbecilla. Hay una pequeña ascensión melódica, de un corazón que quiere brotar, pero luego se recoge, y termina su estrofa, que se pierde a lo largo del río, llevado sobre la corriente...

El paisaje va adentrándose en el pecho de nuestro mozo, se empapa en él como una humedad... y éste ve que los rayos altos de la luna le hacen coro a distancia. La soledad nocturna, la confianza que le dan estos testigos inanimados, hacen que comience a hervir su amor, su alegría en su pecho; y ya no hay pudor de despertar los pajarillos que duermen en las ramitas de lo alto del árbol, de los renuevos de este año; la soledad le exalta, y canta su amor fuertemente... alegremente, con dulzura emocionada (en el modo mayor)... Una nubecilla pasa por su alma, que quiere recordar algo triste, una lucha habida hace algún tiempo (modo menor)... pero la seguridad de una inteligencia de un retorno al primitivo fervor redondea la frase con una emoción caliente, íntima. Todo el paisaje le hace eco, un eco que responde cada vez más lejos, situado en distintos planos, un eco largo que es la fusión de todos ellos...

El muchacho siente su alma henchida de gozo. Canta a pleno pulmón con una exaltación alegre, casi febril... Toda la Naturaleza repite (en canon) su canción. Las dos almas —la del paisaje y la del cantor— se responden plenamente. Hay entre ambas una fusión espiritual; por las dos corre un mismo arroyuelo de sentimiento (señalado por un contrapunto de voz intermedia); las dos almas se han mezclado... El cantor calla sumergido en esta atmósfera luminosa, navega por el mar sin orillas de su amor... Los álamos le contemplan inmóviles alejarse. El río lleva el ruido de sus pisadas... La luna le contempla inmóvil... y la neblina sigue enredada en los chopos que se miran, sin saciarse, en el cristal del río...

13.— **Romería lejana**

Desde la ventana de mi celda distingo en invierno un pueblecillo, cuya plaza está formada por grandes casas, de las de balcón de madera corrido, de las de arco de medio punto en la fachada, de las de unas águilas de madera en las que con tinta dorada se habla de los ascendientes célebres de aquella casa: un obispo, un virrey. Estamos en verano. Un hermoso bosque de castaños y robles me oculta las fachadas blancas del pueblecillo. Sin embargo, siento que allí está inmóvil y... alegre, pues oigo el redoblar del atabal. Es domingo. Han terminado las visperas y la novena... La tarde comienza a correr y ha llegado la hora del baile. Antes de que los mozos bailen el *Mutildantza*, el *chistu* lanza al aire un *Soka-dantza*, para que las muchachas del pueblo puedan bailar un poco. A través de los bosquecillos me llega dulce pero persistente el ritmo del tambor. Es lo único que me indica la presencia en la plaza de unos trajes endomingados que se mueven teniendo por fondo el arco de medio punto de las casas grandes y blancas... La tarde es tibia y muy silenciosa... Sentado junto a mi ventana pequeña leo un librito muy lindo que trata de la *Alegría del alma cristiana*, de LOMBEZ.... Una ligera brisa hace entrar por mi ventana una frase del *chistu*. Parece una golondrina que, equivocada, se mete en un cuarto y vuelve a salir presurosa de miedo de asfixiarse en aquel pequeño recinto. El tambor sereno, imperturbable, sigue redoblando siempre con el mismo ritmo... aquel ritmo que han oído tantas generaciones, y que ha hecho distender sus miembros cansados, en tantas fiestas, tantos domingos como el de hoy... Sigo leyendo... Suenan claras, como una llamada, dos o tres notas del *chistu*... El tambor sigue redoblando siempre dulcemente, como un servidor sumiso... Y aquel ritmo, aquellas notas claras, aquel movimiento silencioso de la plaza, me aparecen detrás de los bosquecillos claros como una claridad de aurora que asomara en el horizonte dentro de los montes. Yo sigo leyendo ese *Traité de la joie de l'Âme chrétienne* del P. LOMBEZ, en el capítulo de los remedios para curar la tristeza...

14.— **La Hilandera**

No he querido pintar en él, en este Preludio, el consabido motivo tantas veces repetido. Lo he titulado *La Hilandera* siguiendo el texto de la canción popular, que comienza: *Iruten ari nuzu*. Al tratarlo en una forma melancólica, interior, he querido pintar un estado

de alma, de un alma joven, candorosa, para quien la menor desilusión constituye, si no un drama, sí una herida: herida que la misma juventud se encarga de curar, y que tiene irisados sus bordes, como los perfiles de las montañas lejanas al caer de la tarde...

15.— Lágrimas

Contrastando con el número anterior, he escrito éste de un sentido dramático (musicalmente), que quiere representar el dolor fuerte, hondo, de un alma mayor...

16.— Cortejo de boda

Es un tríptico... Ida de los novios a la iglesia, —ceremonia— y vuelta a casa. El ambiente es de alegría. Hay mozos que cantan alegremente.

En la iglesia el órgano preludia. La multitud canta al unísono un viejo coral. Se distinguen las escalas graves y altas de los viejos y los niños. Los pedales del órgano hacen balancear la melodía, como una brisa las mieses del campo...

Va a terminar la ceremonia, y la gente a salir. El *chistulari* templea su instrumento. Se inicia el regreso con la misma melodía que ha acompañado antes el cortejo... El *chistu* parece que quiere excederse en trinos y escalas lanzadas al aire con toda la alegría y fuerza de la juventud.

17.— El Ruiseñor de Errotazuri

En Bertizarana unos chiquillos de un caserío consiguieron enjaular un ruiseñor... La tristeza que le acometió al principio de su prisión fue desvaneciéndose con el tiempo... Volvió a cantar el ruiseñor... Cierta día aquellos muchachos decidieron dar suelta al pájaro cantor. Colocaron la jaula en el mismo árbol donde cayó prisionero... Abrieron la puertecilla... y se escondieron... El ruiseñor... salió... posóse en la rama... cantó un poquillo y... volvió a la jaula...

El sentimiento que causa la pérdida de la *noción de libertad* en un ser... es la idea matriz que inspira este Preludio... Por eso termina con aquellas interrogaciones...

18.— Zozo-Dantza

Baile popular de Arrarás... Me lo pidieron para publicarlo en la

Guía del Congreso de Estudios Vascos de Pamplona, lo que no llegó a verificarse a causa de una huelga de tipógrafos...

19.— **Baile de Manzanas**

Baile majestuoso, casi desaparecido del País Vasco, que se hace en Carnaval, llevando los mozos manzanas en las manos (de donde le viene el nombre)...

.....

.....

Aquí terminan estos comentarios a mis Preludios... Yo quisiera que ellos hubieran podido suplir lo que falta en éstos... Lo *real* y lo *ideal*, que yo quise confiar al papel... Si los Preludios son pobrecillos de personalidad, estos comentarios lo son aún más. Quedan confiados a la benévola caridad de usted... Acarícielos, como hacemos con los pajarillos que no pueden volar y los calentamos en el hueco de la mano. Todo el calor de simpatía que se les dé, les es necesario a estos hijuelos míos... que lo son también de usted... no sólo por adopción, sino sobre todo por la unidad de alma de quien los estima más que lo hace su autor.

Madrid, 1 junio 1922, 11 y media de la mañana.

NOTA:

(1) Alude al Certamen Musical de las *Fiestas Euskaras* de Zarauz (1912), donde presentó la *Canción Triste* bajo el lema *Orombo*. Cf. *EA*, 1912, p. 539. (Nota del Editor).

6.- TOBERAK

[RIEV, 1924, p. 1-18]

La palabra *Tobera* tiene diversas acepciones.

1.º Se usa para significar la cencerrada que se da en algunas aldeas a casados mal avenidos o a viudos que vuelven a casarse (1).

2.º Llámase también *Tobera* a la serenata que se da cuando, una vez terminada la fabricación de la sidra en el *tolare*, se anuncia al público que la molienda ha terminado.

3.º Dícese también de la serenata que se da a una joven el día de sus amonestaciones o proclamas, anunciando su boda. De esta última acepción quiero hablar a mis lectores. Lo haré según los apuntes que guardo en mis cuadernos, recogidos unos por mí y enviados otros por amigos míos (2).

La mañana del domingo en que se *amonesta* una muchacha, dos mozos, los vecinos más próximos de su casa, hincan una palanca enfrente de casa de ella. Dos solteras, también por riguroso orden de vecindad, adornan la palanca con flores, encajes y cintas, poniendo en ello todo cuidado, pues la palanca durante todo el día es objeto de curioso examen por parte del público. Permanece hincada hasta después de cantadas las *Toberas*. Hay casos en que la palanca adornada es llevada a casa de la novia al son del acordeón. Esta operación de adornar y clavar la palanqueta tiene lugar al toque de alzar de la misa mayor, en la seguridad de que el párroco, desde el púlpito, ha divulgado oficialmente, como quien dice, el noviazgo con la consabida proclama. Terminada la ceremonia religiosa, todas

las amigas e invitadas a la próxima boda visitan a la novia para felicitarla.

Permanece hincada la palanca hasta el toque de ángelus, hora en que se da la serenata a los novios, pues él a esa hora se encuentra en casa de su prometida. Van a cantar a su puerta, ya por invitación, ya por propio impulso, según los casos y circunstancias. Los que toman parte en esta fiesta son cinco por lo menos: dos para sostener, pendiente de cuerdas, la palanca (que en algunos casos es distinta de la adornada), otros dos para tocar en ella con los hierriillos (dos para cada uno) y finalmente, uno, el quinto, que es el versolari encargado de cantar los versos. En Sumbilla tienen opción a cantar las Toberas los que en Carnaval han hecho el gasto de la fiesta, pagando al tuntunero, etc., y es causa de riñas el que otros se adelanten a hacerlo. Los que canten han de ser algo así como asociados.

El programa del concierto es: solo instrumental rítmico sobre la palanca; terminado éste, se canta la primera estrofa. Nuevo intermedio o tocata instrumental y nueva estrofa, y así van sucediéndose por orden el instrumento y el cantante. Excepción hecha de la primera copla, que siempre es la misma, las demás se improvisan. El campaneo rítmico comienza piano y moderato, aumentando su velocidad hasta el fin, que se anuncia con dos golpes de baqueta. El proceso de esta melodía, exclusivamente rítmica, me parece una imitación del bandeo de campanas de ciertas parroquias rurales, bandeo, que en algunos pueblos se designa con el nombre de *Txalaparta*. Es de advertir que en Lesaca las palancas son tres, acordadas en tres tonos distintos (3).

Repetidos varias veces el tintineo y las saetillas, bajan los novios con pan y vino. El novio reparte el vino y ella el pan. Invitan a los músicos a cenar el *pregu-afari* (cena del pregón o proclama matrimonial) que se da en casa de la novia. Esta es la encargada de servir la cena, según manda el ritual que se ha de observar en estos casos. Si se invita a cenar a los músicos, no se les paga. En caso contrario, se les obsequia con 5, 10, 15 y hasta 25 pesetas en las bodas de rumbo. Nunca con menos de 5.

Pongo a continuación las letras que he podido reunir referentes a esta fiesta. El que recuerde las que publiqué en esta misma revista al hablar de los *Olentzoros* (4) verá que existe gran afinidad y aun igualdad varias veces entre unas y otras. Algunas estrofas son las mismas; otras, sin embargo, son diferentes y parecen propias de

esta fiesta. Algunas de las estrofas se improvisan y en ellas se hace alusión a los novios, sus familias, cualidades espirituales, bienes de fortuna, etc. Me abstengo de comentar este texto literario popular. El lector avisado sabrá hacerlo por su cuenta y ver en él alusiones a costumbres antiguas que hoy han desaparecido.

Bedeinkatua, alabatua
Sakramentu Sandua;
Pekatuaren mantxarrik gabe
Birjiña kontzebitua.

Bendito, alabado
 El Sacramento Santo;
 Sin mancha de pecado
 La Virgen concebida.

Agur, agur nagusia,
Txapela dut irauntzia.
Zuregandikan biar degu
Kantatzeko lizenzia.

Salud, salud, Señor,
 Me descubro.
 De Vd. necesitamos
 Licencia para cantar.

Nere lagunak, lagunak
onak

Compañeros míos, buenos
compañeros

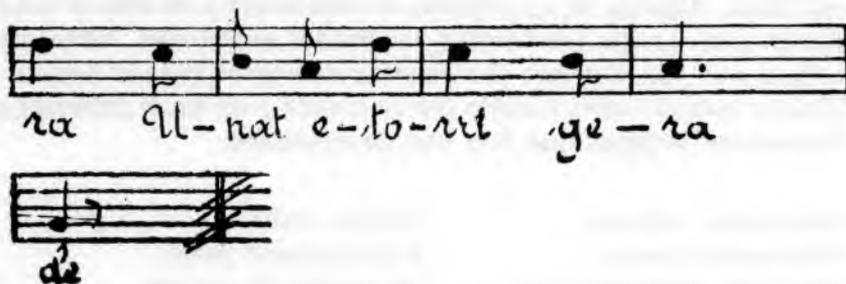
Beti bezela courage.
Lizenziaren eskatzera
Unat etorri gerade.

Como siempre, ánimo.
 Para pedir licencia
 Hemos venido aquí.

La música correspondiente a esta letra es la siguiente:

Andante

Ne-re la-gu-nak, la-gunak o-
 nak Be-ti be-ze-la "cou-ra-
 ge" Li-zen-zi-a-zen es-ka-tu-tre-



Joaquín Arrechea, de Sumbilla, de edad de 78 años, me dió las siguientes letras:

I

*Jinkoak gabon dizuela.
Agur, itxekoak.
Agur itxekoak eta
Auzo guzikoak,
Eta partikularki
Nobiyo itxekuak.*

I

Dios os dé buenas noches
Salud, los de casa.
Salud los de casa y
Los vecinos todos
Y particularmente
Los novios (que están) en casa.

II

*A! Zer eguna duen
Oyentzat argitu!
Biar esposa zarela
Egun dut aditu.*

II

Ah! qué (buen) día
Para ellos ha lucido!
Que mañana se desposan
Hoy he oído.

III

*Oya jauntziya dago
Almada biyakin,
Gabaz eztreñatzeko
Nobiyo jaunakin.*

III

La cama está preparada
Con dos almohadas,
De noche para estrenarla
Con los señores novios.

IV

*San Martín de la moja,
Moja de la San Martín,
Tobera yo dezagun
Birjiña Amarekin.*

IV

San Martín de la moja,
Moja de la San Martín,
Toquemos las Toberas
Con la Virgen Madre.

OBRAS COMPLETAS DEL P. DONOSTIA

V

Zerutik begira dago
Ama-andre guria
Agiyan gaur arratsin
Gutaz urrikil zaitia.

V

Del cielo está mirando
Madre Señora nuestra.
Ojalá hoy a la noche
De nosotros hayas piedad.

VI

Bordan baditut labardi (lau ardi):
Ek ezin ekarri.
Sekulan ez naiz egondu
Orain bezin egarri.

VI

En la choza tengo cuatro ovejas.
No las puedo acarrear.
Jamás he estado
Tan sediento como ahora.

VII

Zortziyak yo dute eta
Beretzitan dago.
Gure laztan galanta
Oi! non ote dago?

VII

Han dado las ocho
Están para (dar) las nueve
Nuestro amado joven
Oh! dónde estará?

Andantino

Zortziyak yo du-te ta Beretri-tan da
go Sure-laz-tan ga-lan-ta
Oi! non o-te da-go

De Concepción Grajinera, de Labayen, residente en Iraizoz (Navarra), son estas otras:

I

*Ioteria laugarrenian
Sartzen zaigu Garizuma.
Agur, agur itxekoak
Ave Maria Purisima*

II

*Piperrarekin espezia
Bartzelonian erosia.
Novio jauna, eman ziguzu
Koplatzeko lizenzia.*

III

*Espadezu eman nai lizenzia,
Gerokin daukagu ausenzia,
Atzo goizian, goiz goizatikan
Kortetik ekarria.*

IV

*Pasaia eta Errenteria;
Irujarrena Oyartzuna.
Nere lagunak, Dios te Salve,
Garbuarekin erantzun.*

V

*Dios te salve, ongi etorri,
Gabon Jaingoak dizula
Gabon Jaingoa dizularikan
Egun on bana digula*

VI

*Alorrian eder godia.
Ala du bere moldia
Gaur fedatu den novio jauna
Nekazalen noblia.*

I

*Al cuarto día de Carnaval
Se nos entra la Cuaresma.
Salud, salud los de casa
Ave María Purísima.*

II

*Pimientas especias
En Barcelona compradas.
Señor Novio, dénos
Licencia para cantar coplas.*

III

*Si no quiere darnos licencia,
En nosotros está que vayamos.
Ayer mañana, muy de mañana
De la Corte traída (la licencia).*

IV

*Pasajes y Rentería;
El tercero Oyartzun.
Mis compañeros, Dios te salve,
Responded con garbo.*

V

*Dios te salve, bien venido,
Buenas noches te dé Dios.
Si Dios te da buenas noches
Buenos días nos dé a cada uno.*

VI

*En el campo luce el arado
Esa esa es su ley.
El novio que hoy se ha prometido
Es noble entre los labradores*

VII

*Mendiak bete belarrez;
Begi ertzetan negarrez.
Gaur fedatu den novi-andriak
Bular artiak zillarrez.*

VIII

*Gora dago izarra.
Errekaldian lizarra.
Gaur fedatu den novio jauna
Urre gorrizko bizarra.*

IX

*Urre gorrizko bizarra,
Urre labratuz bizkarra.
Ezkute lorez egiñik dauke
Elizerako galtzada.*

X

*Urian eder lotrea
Erdi-erdian golpia.
Gaur fedatu den novi-andriak
Kutxan dauke dotia.*

XI

*Kutxan dauke dotia,
Korradu bat az bertzia
Korradu ore ¿zetako?
Elizan ofrendatzeko.*

XII

*Elizan eder liburu.
Usua dabil inguru (5)
Gaur fedatu den novi-andria
Pardisuan aingeru.*

VII

Los montes cubre la hierba;
A los ojos asoman las lágrimas.
La novia que hoy se ha prometido
Cubre su pecho de plata.

VIII

Altas están las estrellas.
El fresno a orillas del arroyo.
El novio que hoy se ha prometido
Tiene barba de oro.

IX

De oro amarillo la barba.
De oro labrado la espalda.
Con manojos de flores está cubierta
La calzada hasta la iglesia.

X

En el agua está bien la lamprea
(Aséstale) en el medio-medio el golpe.
La novia que hoy se ha prometido
En el arca tiene su dote.

XI

En el arca tiene su dote,
Salvo un cornado, lo demás.
Ese cornado ¿para qué?
Para hacer de él ofrenda en la iglesia.

XII

En la iglesia está bien el libro.
La paloma anda alrededor (5)
La novia que hoy se ha prometido
Es un angel del cielo.

XIII

*Gure etxian lau ardi:
Lauak zortzi biarri.
Igunderaño ez naiz izandu
Oraintxe bezain egarri.*

XIII

En nuestra casa cuatro ovejas:
Entre las cuatro ocho orejas.
Hasta ahora no he estado
Tan sediento jamás.

XIV

*Ematekotan emazu,
Bertzela etzez errazu.
Gu emen idukiaz ere
Probetxurikan eztezu.*

XIV

Para dar, da (pronto),
Si no, dí que no.
De tenernos aquí
No sacas provecho.

José Francisco Aramburu, de Vera, me envió las siguientes:

I

*Alabatua, bedeinkatua,
Oi Sakramentu Santua.
Pekatuaren mantxarik gabe
Birjiña Konzebitua.*

I

Alabado, bendito
El Santo Sacramento.
Sin mancha de pecado
La Virgen concebida.

II

*Uniturik juntatu gera
Konpañia bat fidela.
Noviyo jauna nobiyarekin
Gabon Jainkoak diela*

II

Nos hemos reunido
Una compañía fiel.
Al novio y a la novia
Buenas noches les dé Dios.

III

*Gaur, eguzkiya sartu ezkeroz,
Lagunak zaizkit juntatu.
Etzitzaidan niri tokatzen, bañan
Atrebientziaz barkatu.*

III

Hoy, después de entrado el sol,
Se me han unido los compañeros.
No me tocaba a mi esto, pero
Perdonadme el atrevimiento.

IV

Nere lagunak, lagunak onak,
Beti bezela courage.
Kostumbre zarrían nobiya
andria
Ondratzen etorriyak gerade.

V

Andre nobiya ezagutua
Umilla eta leyalá.
Matrimonio Santua
errezibitu nai du
Ama Eliza Santak agintzen
digun bezela

VI

Andre nobiyak jantziya dauka
Seda gorrizko gorrontza.
Ama Birjiñak egiña gerta dedilla
Oriyen biyen ezkontza.

VII

Nobiyo jaunak traje ederra
dauka
Espos egunian jantzteko.
Konformaturikan dago
Familia eder bat edukatu ta
azteko

VIII

Botillarekin ardua eta
Basuarekin platera.
Nobiyo Jauna nobiyarekin
Orra etorri atera

IV

Mis compañeros, buenos com-
pañeros,
 Como siempre, ánimo.
 Según costumbre, a la novia
 Venimos a honrar.

V

La novia es conocida
 (De condición) suave y leal.
 Quiere recibir el matrimonio
santo
 Como manda la Sta. Madre
Iglesia.

VI

La novia lleva vestido
 De seda encarnada el justillo.
 Que la Virgen haga que acaezca
 El matrimonio de ambos.

VII

El novio tiene un traje hermoso
 Para vestir el día de boda.
 Está conforme en
 Criar y educar una hermosa
familia.

VIII

Con vino en la botella
 y el plato con el vaso
 El novio y la novia
 Ahí vienen a la puerta.

IX

*Atal onduan zein dan eder
Burne gorrizko palankak.
Orai emengo lanak egin
ditugu ta
Adios, jende galantak.*

IX

En la puerta qué hermosa
Una palanca de hierro rojo
Ya hemos terminado el trabajo
Adiós, pues buena gente.

Las estrofas que pongo a continuación proceden de Oroz-Betelu, donde la ceremonia de las Toberas no se celebra hace ya 40 años, según mis comunicantes. Estos son: Juan Simón Goñi de 65 años y su consorte Pilar, Fermina Iturri y Graciosa Eskabel, todas tres de edad de 50 a 60 años. Todos ellos son naturales de Oroz-Betelu, excepto Gr. Eskabel que lo es de Arrieta.

Estas letras son las tradicionales. En ellas se cambian solamente los nombres propios, patria del párroco, lugar de donde vengan los novios y la gente, los convidados, etc., acomodando los versos a las circunstancias del momento.

I

*Abur, abur bidera ere
Berezi lurrera (6)
¿Ez al dakarrate nobedaderik
Azparrendik onera? (7)*

I

Agur, agur dos veces
hasta el suelo.
¿Qué noticias traen
dede Azparren aquí?

II

*Jesus, oi yende galanta
arat eta onata!
Orea gutiz olatak:
¿Ez al dakarte nobedaderik
Azparren aldetik?*

II

Jesús, oh! cuánta gente
que va y viene.
La oblata es de poca masa.
¿No traen alguna novedad
De la parte de Azparren?

III

*Jentilla libera, jentilla on.
Yaungoikoak emotiela egun on.
Jentilla libera naranja
Jesus! au yende galanta,
Arat eta onata!
Orea gutiz olata.*

III

Una libra bien colmada.
Que Dios les dé buenos días.
Una libra bien colmada de naranjas
Jesús! Oh! cuánta gente noble!
Que va y viene.
El panecillo tiene poca masa.

IV

Ongi etorri yendeak,
Zarrak eta gazteak.
Mentxen gaude oyen esperan

Orozko neskato gazteak.
Libiri, labara, libirikon
Jaungoikoak emotela egun on.

V

Doblon bat eta doblon bi
Doblon biak iduri.
Orra bada orra Jose-Antonio
orrek

Kaballero bat iduri.
Kaballero bat iduri eta
Kaballero ba izaki.

VI

Andre nobia, bila oria,
Ediki zazu ataria:
Ementxen eldu da nobio jauna
Iduri iruzkia.

VII

Xipon xuri labratuik
Soñean ongi plantatuik.
Orra bada orra nobio jaun ori
Nekazarietan famatuik.

VIII

Ugaldeain ondoan
¡Zein eder den errota!
Orra eldu da andre nobia,
Ama Berjinen debota.

IV

Bien venidos todos,
Viejos y jóvenes.
Aquí mismo estamos
esperándoles
muchachas de Oroz,
Libiri, labara, libirikon
Que Dios os dé buenos días.

V

Un doblón y dos doblones
Los doblones se parecen.
He ahí, pues ese José
Antonio
Parece un caballero.
Parece un caballero y
Lo es de cierto.

VI

Señora novia, la del pelo rubio,
Abra Vd. la puerta.
Aquí llega el señor novio
Que parece un sol.

VII

Un jubón blanco recamado
Que cae bien al cuerpo
He ahí el novio
Famoso entre los labradores.

VIII

¡Cómo a la orilla del río
Está bien el molino!
Ahí viene la señora novia
Devota de la Virgen.

IX

*Iruzkiaren ateratzean
Errekaldeneko eskaratzean;
Zillar orratzek argitzen dute
Andre nobio orren biotzean*

X

*Korostiaren azala
Ezta bertze bat bezala:
Novi andre oi utzi bezate
Beorrek nai duen bezala.*

XI

*Andre nobia, sarri yoan zazi
Polliki karrikan.
Zu bezalakorik ezta sartuko
Ez Azparrengo elizan.*

XII

*Zapeta txiki oin polit
Ameke errial kostaturik
Andre nobia orrek oñetan
dauzki
Nobio yaun orrek emanik.*

XIII

*Elizan eder liburu
Aingeruak dabilte inguru (8):
Orra bada orra nobia andre oi
Parabisuko aingeru.*

XIV

*Orra eldu da andre nobia
Ama Berjinen debota:
Zu bezalako mazte politik
Ezta sartuko elizan.*

IX

A la salida del sol
En la sala de *Errekalde*
Los alfileres de plata lucen
En el corazón del novio.

X

La corteza del acebo
No es como otras cortezas:
La novia esa que la dejen
Como ella quiera.

XI

Señora novia, ande Vd. pronto
Luciendo en la calle.
Como Vd. no entrará no
En la iglesia de *Azparren*.

XII

Zapatitos tan pulidos
Que costaron once (muchos?) reales
Esa señora novia tiene en sus
pies
Dáviva del novio.

XIII

En la iglesia hay un hermoso libro
Los ángeles andan alrededor (8):
He ahí la novia
Como un angel del paraíso.

XIV

Ahí viene la novia
Devota de la Virgen:
Una mujer tan hermosa como tu
No entrará en la iglesia.

XV

*Ama Berjiñan irakitzen du
Altzinean kortina.
Lenbiziko nobia laguna
Ekixaren Martina (9)*

XVI

*Plazan eder pillotan;
Ugalde bazterrean, errota.
Bigarren nobia-laguna
Ama Berjiñen debota.*

XVII

*Asko aldiz kentzen diote
Olloa ere pipie.
Irugarren nobia laguna
Faleonen Serapie (10)*

XVIII

*Pillotan ere ditzen diote
Falta indako eskasa.
Laugarren nobia laguna
Aski nesako eskasa.*

XIX

*Gora begiratu eta
Iduri beata.
Engañatu ninduzu
Faltsoa, zarrata (zara ta?)*

XX

*Gustora ibiltzen zindun
San Pergo kalean
Pañuelo tuleskoa
Eman nizunean,*

XV

El día de la Virgen levanta
La primera el estandarte.
La primera compañera
Es Martina la de Ekixa. (9)

XVI

En la plaza, bien a la pelota;
Junto al río, el molino.
La segunda compañera de la novia.
Es devota de la Virgen.

XVII

Muchas veces le quitan
A la gallina la pepita.
La tercera compañera de la novia
Es la Serapia de Fan Leon
(Juan León) (10).

XVIII

Jugando a pelota llaman
Al golpe escaso falta.
La cuarta compañera de la novia
Muchacha corta de talla.

XIX

Mirando hacia arriba y
Pareces mujer piadosa.
Pero me engañaste
Falsa-zarrapastrosa (porque eres?)

XX

Muy a gusto te paseabas
Por la calle de San Pedro
Un pañuelo de tul
Cuando te regalé.

XX (bis)

*Gustora ibiltzen zindan
Yuan den San Juanetan,
Pañuelo tuleskoa
Eman nizunean.*

XX (bis)

A gusto te paseabas
los pasados San Juanes,
el pañuelo de tül
cuando te regalé.

XXI

*Zere paratrik (paraturik)
Barrera gañetan:
Gerostikan emen nago
Xan eta egun penetan
Zerendako sartu nitzan
Lanbide oietan.*

XXI

Porque puesto (estoy)
Sobre tal barrera:
Desde entonces estoy aquí
Noche y día pensando
Porque me metí
En tales trabajos.

XXII

*Usoak dabilitze iandetan (11)
Larekiko leyoetan. (12)
Zazpi zezen yoka daizke
Gaurko oyen bodetan.*

XXII

Las palomas revolotean
Por las ventanas de *Lareki* (12).
Siete toros podrían jugar
En las bodas de hoy de estos.

XXIII

*Lareki dago (i)urrutik.
Gu ezin yoan gaizke oyeki.
Lareki dago urrutik eta
Bidazi Jaungoikoareki.*

XXIII

*Lareki está lejos
No podemos ir con ellos.
Lareki está lejos y
Váyanse con Dios.*

XXIV

*Abade dugu Azparrengo,
Artzobispo Toledoko:
Eskuak ere sagratuik dauzki
Gure Jaunaren goratzeko.*

XXIV

Nuestro cura es de *Azparren*
(*Sirviera*) para Arzobispo de Toledo:
Las manos tiene consagradas
Para levantar a Nuestro Señor.

XXV

*Abade dugu Azparrengo,
Artzobispo Toledoko:
Artzobispo Toledoko eta
Aita Saindu Erromako.*

XXV

Nuestro cura es de *Azparren*
(*Sirviera*) para Arzobispo de Toledo:
Para Arzobispo de Toledo y
Padre Santo de Roma.

XXVI

*Juan Jose dugu Lakabeko
Abade dugu Arrietako:
Nai izan bazuen, izan zaike
Artzobispo Toledoko
Eta Aita Sandu Erromako*

XXVI

*Juan José es de Lakabe
Nuestro cura es de Arrieta:
Si hubiera querido, podría ser
Arzobispo de Toledo,
Y Padre Santo de Roma.*

XXVII

*Asko aldiz deitzen diote
Arbole bateri altza.
Pelloneko (13) bilo gorri orrek
Zango bakotxan bi galtza (14)*

XXVII

*Muchas veces le llaman
A un árbol aliso.
Ese rubio de Pellonea
Tiene dos calzas en cada pierna (14)*

XXVIII

*Alorrean eder koldea.
Aren gañean belea.
Ugalde ain ondoan
Zein eder den errota.*

XXVIII

*En el campo está muy bien el arado.
Sobre él el cuervo.
A la orilla del río
Qué bien está el molino.*

XXIX

*Afaitan ari ziren
Senar emazteak:
Ezkon betak eta
Zerade gazteak.*

XXIX

*Cenando estaban
El marido y su mujer:
Recién casados y
Jóvenes sois.*

XXX

*Pena maiten zidaten
Oi! aien eltzeok.
Ordu onain esperan
Zerauzten tristeak.*

XXX

*Me daban lástima
Oh! sus pucheros
En buena hora esperando
Estaban los tristes.*

He aquí la música que se adapta a estas estrofas. El lector comprobará fácilmente que la melodía es la misma bajo tres formas distintas, tonales y rítmicas.

Ab-so-ak da-bil-tre ian-de-
 kan Ga-re-ki-ko le-yo-e-kan
 A-bur, a-bur bi-de-
 ra E-re bere-zu Purre-ra

Pongo a continuación otras estrofas que hacen referencia a esta ceremonia de las Toberas.

La que sigue es, como verá el lector, casi igual a una que más arriba ha leído entre las de Sumbilla. Me la remitió de Oyarzun el presbítero D. Francisco Recondo. Según carta suya de 18 de Abril de 1917, las Toberas se celebran en Oyarzun una vez hecho el casamiento y las bodas, o sea, el banquete al que están invitados la parentela y algunos amigos. Estos vecinos, agradecidos por la invitación, desean honrar al nuevo matrimonio y lo hacen cantando las Toberas, en la forma descrita más arriba. He aquí la estrofa de Oyarzun:

San Martin de la monja
Monja de San Martin.
Tobera jo ditzagun
Ordu onarekin.
Ordu onarekin eta
Birjiña Amarekin.

San Martín de la monja
 Monja de San Martín.
 Toquemos las Toberas
 En buena hora.
 En buena hora y
 Con la Virgen Madre.

Recogida en Sumbilla (aunque no pueda afirmarlo con toda seguridad, pues no lo anoté en mis apuntes) es esta otra que tiene trazas de ser antigua:

Zaldi zuri zelatua.
Lau oñetan ferratua:
Itxeko nagusi jauna
Armaderako prestatua.

Caballo blanco ensillado,
 Herradas las cuatro patas:
 El Señor amo de casa
 Está preparado para el ejército.

He aquí otra, cuya procedencia ignoro:

Suertiarekin, fortunarekin
Gloria, agur, nobio jauna.
Jaungoikoak gabon, nobia.
Nobio jauna, egiten zerade
Andre politaren jabe.
Bedeinkatua, izan dedilla
Ori egin zuan ama eta atta ere.

Con suerte, con fortuna
 Gloria, salud, señor novio.
 Buenas noches te dé Dios, novia.
 Señor novio, te haces dueño
 De una hermosa mujer.
 Que sea bendita
 La madre que le dio a luz y
 también el padre.

De Elorriaga (Navarra), es esta:

Etxeberritik bide bat,
Agerretik beste bat.
Oyen bien erdian dago
Gurutze zillarrezko bat.

Desde Echeberri hay un camino,
 Desde Aguerre otro.
 En medio de estos dos hay
 Una cruz de plata.

Debo advertir al lector: 1.^o que la cuarta estrofa de las que ha leído en la pág. 81 tiene su primer verso igual al de la canción que con el número 172 publiqué, en mi *Cancionero Vasco*. Esta melodía se canta cuando unos recién casados vienen a vivir al pueblo. Se les

recibe dándoles la bienvenida y, por lo que la letra dice, debió de existir alguna antigua costumbre (la de sentarse a la puerta de la iglesia), de que no he podido adquirir noticia alguna. La letra, copiada a una persona de Arbizu es esta:

*Ongi etorri jendia,
Gizonak eta andriak.
Eliz atarian bi arri,
Nobio jauna jarri bedi.*

Bien venida la gente,
Los hombres y las mujeres.
En la puerta de la iglesia
dos piedras
Que se siente el señor novio.

2.º Hay que notar que entre las costumbres que han existido en Oroz-Betelu una ha sido la de que, si la novia es de otro pueblo, después de los saludos de los del pueblo a donde va, y terminada la ceremonia, se dirige a su nueva casa. La suegra sale a recibirla: la nueva dueña bajando de la cabalgadura se acerca a su suegra; ambas se abrazan y besan, mientras el coro de jóvenes entona una copla.

3.º No creo que todas las estrofas que más arriba ha leído el lector sean propias de las Toberas. El cantor popular, sin querer, muchas veces mezcla estrofas de una canción con las de otra. Así me parece ocurre con la sexta *Bordan baditut labardi* de la pág. 75. La he recogido como canción báquica, y AZKUE la trae también con este mismo carácter, (Vid. *Cancionero Popular vasco*, Tomo II, pág. 39, canción n.º 119, *Gure Etxean*).

4.º En Labayen, Urroz, es costumbre ir a dar la serenata a la puerta del novio o de la novia a la noche, el día de las últimas amonestaciones (*ondarreko pregonian*). Si ambos contrayentes son del pueblo, la fiesta tiene lugar la misma noche del pregón, si uno de ellos no lo es y tiene que marcharse, la víspera. Llevan el tamboril y hacen en casa de la novia algo de baile.

5.º Para terminar pongo aquí un detalle recogido en Santa Engracia de Soule. Cuando un joven viene a casarse al pueblo, se encuentra a la entrada con un arco de follaje o flores, que han hecho los jóvenes del pueblo. Este arco está cerrado con una cinta, de manera que impida el paso por él. El novio no pasará por él, si no da algo a los que lo han hecho. Viene a ser algo así como una especie de tributo que paga por ir a vivir al pueblo. Llamaban a esto antiguamente *naharra*; (Cfr. Dicc. AZKUE, *naar*).

He dicho al comienzo de este artículo que lleva también el nombre de Tobera la serenata que se da, cuando, una vez terminada la elaboración de la sidra en el *tolare*, se anuncia al público que la molienda ha terminado. Este acto tiene lugar en la era. Ponen en ella un tablero, bien en la pared, bien en el suelo. Dos hombres, apoyándose cada uno en las espaldas del otro (sin duda para no caer), y teniendo su correspondiente mazo de machacar manzana, ritman en la siguiente forma (cada hombre hace una nota):



Un tercero con dos martillitos, uno en cada mano, hace los *puntos*, un juego rítmico parecido al toque de las campanas. A esta operación llaman *Kliketa yotzia*. Al de los martillitos le decían *piketzialia*. Mi comunicante, Antonio Arocena, de edad de 88 años (en Noviembre de 1922), nacido en Irurita, y que siempre ha vivido en Baztán, me decía que en esta faena se trabajaba desde las cuatro de la mañana hasta las ocho de la noche, cobrando como sueldo cuatro o cinco reales. Era fama que en Baztán los mejores rimadores eran los de Arizcun.

José Diego, de Santesteban, llamaba a esta tobera de la sidra *Alakiketan*. El me dio esta fórmula rítmica:

NOTAS

- (1) Cfr. Dicc. de AZKUE. *Tobera, Dobera*.
- (2) P. Victoriano, de Larrainzar, Eladio de Esparza de Lesaca y Rafael Larumbe de Vera.
- (3) En Sumbilla no se pone ninguna palanca. Se limitan a cantar delante de la casa de la novia. Si la puerta está entreabierta, la cierran.
- (4) Cfr. RIEV, 1918, p. 141.
- (5) *Será*, tal vez, alusión a que un misal o antifonario estén colocados sobre un atril o facistol, en el que hubiere tallada o dibujada alguna figura de paloma?
- (6) ¿Será *Erreberentzia lurrera*? Me fundo 1.º en que al cantar esta estrofa, dicen: *Ere berezi*; y 2.º, en que en otras canciones de cuestación he hallado los dos primeros versos en la forma indicada.
- (7) *Azparren* = Pueblecillo cercano a Oroz-Betelu.
- (8) Véase nota 5.
- (9) *Ekixa* = apellido y casa en Oroz.
- (10) *Fan Leon* = casa.
- (11) *iandetan* = ¿será *yandetan*, comiendo?
- (12) *Lareki* = Casa y pueblo de Urraul Alto.
- (13) *Pellonekoa* = casa de Gorraiz.
- (14) Alude a la costumbre antigua de que las personas doblaran las prendas de vestir para parecer de formas más hermosas.

7.- ERIK SATIE

[LECAROZ, n.º 9 (1925) p. 17-20]

a) Silueta del músico

Los lectores de la revista *Lecaroz* habrán visto en la prensa diaria la muerte de este músico. Tal vez su nombre les haya sonado a desconocido. Erik Satie no es de los músicos que han de figurar en los programas *que atraen al público con una Cabalgata o una Sinfonía* en que la cuadratura de la frase o el empleo altisonante del metal es cebo seguro para el público incauto, o el otro encanecido, que gusta se le repitan siempre los mismos conceptos. No. Erik Satie no es de la categoría de esos músicos popularizables. Pero los pocos exploradores atrevidos, que no temen adentrarse por las selvas tupidas del arte modernísimo, aun a riesgo de pincharse algunas veces, saben que Erik Satie era un artista a quien la música del 1900 y la de postguerra deben muchísimo. Esos lectores saben que, consciente o inconscientemente, los Debussy, Ravel, Koechlin, Milhaud, etc., deben algunas de sus floraciones musicales a este *guerrillero* que ha levantado la caza que otros han matado.

Erik Satie, con una clarividencia que no tuvieron otros artistas mayores que él, denunció allá por los años 1886 y 1890 el camino equivocado que la música francesa seguía, pretendiendo copiar o asimilarse un espíritu que no era el suyo. Erik Satie hizo comprender a sus coterráneos que no debían quemar incienso ante las deidades germánicas, ante aquellas deidades rodeadas siempre de nieblas norteñas, densas de conceptos filosóficos interminables, y consiguió

que los artistas franceses volvieran la mirada sobre su alma y de ella extrajeran el jugo propio suficiente para nutrirse a sí mismos. No es aventurado afirmar que si el Debussy wagneriano de algunos pasajes de la *Damoiselle Elue* viró en la ruta emprendida, fue debido a las predicaciones de éste que algunos, equivocadamente, han querido tomar por un *payaso de la música*.

Castigat ridendo mores. Esta ha sido la predicación artística de E. Satie. Ha reído, ha hecho reír, ha ridiculizado con caricaturas grotescas el énfasis huero, la declamación vulgar, el virtuosismo melenudo, la hinchazón ignorante, la falta de discreción y pudor artísticos, en una palabra, todo lo que constituye el poso de la vulgaridad humana en arte: todo eso ha sido objeto de su sátira.

La vulgaridad, la impotencia en arte revisten frecuentemente una forma altisonante, dogmática. A ella puede aplicarse lo que LA BRUYERE dejó escrito en sus *Caractères*. "*C'est la profonde ignorance qui inspire le don dogmatique*". Contra esa dogmática, petulante hinchazón, dirigió sus saetas envenenadas este arquero humorista. Bendecimos la pluma que nos legó tantas muestras de ingenio fino, ingenio gracioso, que desarrugó nuestras frentes apartando de ellas una seriedad que nosotros creíamos profunda y que tal vez no era sino ignorancia presumida. Erik Satie trajo a la música de 1900, que corría peligro de hacerse vulgar a fuerza de surtidores, peces, jardines y lunas pálidas, trajo a esa música, decimos, un aliento nuevo, completamente distinto de ella. Satie comprendió que en el camino emprendido por DEBUSSY con sus *Pelleas*, sus *Preludios* y toda su magnífica obra, no había tomar posiciones. Todas estaban tomadas. Lo comprendió y vió también que de Oriente venía la única reacción posible capaz de oponerse al que han dado en llamar (tal vez no del todo justamente) el *impresionismo musical*. Apareció *Le Sacre du Printemps*. Satie comprendió que también por ese lado se le cerraban las puertas. Tomó el rumbo, el único rumbo posible. En frente de los refinamientos aristocráticos de un Debussy y un Ravel, comprendiendo que con el *Sacre du Printemps* entraba en acción un nuevo dios, optó por hacerse lo más sencillo posible. La historia del huevo de Colón, dirían algunos. Cierto, contesta Cocteau: pero idea tan sencilla sólo a Satie se le ocurrió. Satie, aprovechándose no sólo de sus recursos interiores sino de los que los demás traían, encontró su estilo sencillo, descarnado, desnudo, transparente, que yo casi me atrevería a llamar franciscano, si este calificativo no comenzara ya a ser manoseado más de lo debido. La transparencia, diafanidad

de estilo es la característica de Satie, diafanidad que aparece siempre, lo mismo cuando comenta un texto jocoso o lo inventa, como cuando lo subraya musicalmente en género que podríamos llamar serio, v. gr. su mejor obra *Socrate*.

La transparencia y sobriedad de medios son algo consustanciales a Satie. No olvidaré la doble audición de esta obra en París. Fue la primera en la linda Sala Erard. Los admiradores de Satie organizaron un festival dedicado a dar a conocer su obra. Se dio el *Socrate*. Tengo que confesar que me pareció larga la obra, aun siendo cantada por artista del renombre de la señora Freund. La segunda audición tuvo lugar en la Sala de Los Agricultores. Cantaba la misma señora Freund y acompañaba Satie al piano. En esta segunda ocasión la música de Satie se me ofreció con toda la claridad y brevedad propia de las obras que nos satisfacen estéticamente. Comprendí que *Socrate* no ganaba nada con la pompa orquestal (muy discreta, por cierto, hay que confesarlo) y que, en cambio, presentada en la forma sencilla en que fue concebida, satisfacía mis gustos artísticos. Después repetidas veces he tocado el *Socrate*, y siempre la impresión que recibí en la Sala de Los Agricultores ha surgido natural de la lectura de la obra de Satie. La recitación del texto-melodía a la manera popular y gregoriana se dibuja con curvas, sinuosidades, que tienen el encanto de la música que murmuran los regatos en las cañadas de nuestras montañas. Como ellos, la recitación suena clara, transparente, sin viscosidades ciudadanas. Toda la obra de Satie lleva impreso ese sello de diafanidad, de claridad. Y tal vez de Satie podríamos decir que sabe componer música, porque sabe *quitar de ella todo lo innecesario, todo lo superfluo*, este innecesario, superfluo bagaje del que no saben desprenderse los principiantes y los que no saben de discreciones artísticas.

b) **Fin de su vida**

Todo esto sabrán, tal vez, algunos de los lectores de *Lecaroz*. Lo que quizás ignoren es que Erik Satie, cuyo nombre ha sonado en todos los estrépitos artísticos profanos más bulliciosos y a cuya sombra se han acogido los espíritus musicales más atrevidos de la nueva generación francesa, este Erik Satie, encarnación del humorismo, de la sátira musical, ha muerto reconciliado con el Dios de su infancia. Sé, por amigos míos que en ello han intervenido, que Erik Satie, sexagenario ya, gravemente enfermo en el hospital la pasada primavera, confesó y comulgó de manos de un santo sacerdote, en

los días en que las campanas pascuales anunciaban alegremente la Resurrección del Señor. Resucitando él también espiritualmente volvió a comulgar los días de Corpus y del Corazón de Jesús. El Divino Arquero que transverberó el corazón de Teresa de Jesús flechó también el de este guerrillero musical, que persiguió siempre la verdad artística y huyó de lo que pudiéramos llamar *espíritu farisáico musical*. Todo nos hace esperar que habrá reposado dulcemente en brazos de Aquel que *aguarda a la puerta y llama*.

Lo cual a nosotros católicos nos llena de alegría. Porque los lectores de esta Revista participen de ella, lo publico en estos renglones,

Lecároz, 30 Agosto, 1925.

8.- DOS CANCIONES DEL DIA DE PASCUA

[RIEV, 1926, p. 529-538]

Una Versión Vasca de la Prosa latina O Filii.

Una de las primeras canciones religiosas con que tropecé en mis excursiones folklóricas fue la versión vasca del *O Filii*, o *Filiae*, melodía muy conocida, que figura en las colecciones de cánticos sagrados. Esta melodía de la Edad Media, cuya letra se debe a un franciscano del siglo XV, Jehan Tisserand (1), se canta todavía en algunos pueblos del País Vasco (2). En Lecaroz, el día de Pascua de Resurrección, después de hecho el Via-Crucis a las dos o tres de la madrugada, se entona esta canción, que se canta con todas sus estrofas. El mismo día de Pascua y el lunes siguiente, después de vísperas, vuélvese a cantarla.

No podemos precisar de cuándo data esta versión vasca. Las personas (3) que me la han dado aseguran que desde hace mucho tiempo se viene cantando en Lecaroz esta melodía. ¿Será aventurado afirmar que vino aquí de Francia, pues la melodía es provenzal, y esta parte del País Vasco perteneció algún tiempo a la diócesis de Bayona? Sin embargo, tengo que confesar que, a pesar de mis indagaciones revisando las colecciones de libros piadosos vascos del siglo XVII y XVIII, no he podido encontrar una versión vasca del *O Filii*. El texto latino aparece reproducido frecuentemente en todos esos libros, como cántico pascual (4), pero no he tenido la fortuna de encontrar una versión vasca, a pesar de haber revisado muchos y los más principales de los libros vascos piadosos que el Sr. Urquijo posee en su rica biblioteca. Solamente he visto publicada una versión casi igual a la mía en la revista vasca *Zeruko Argia* (5).

La versión vasca del *O Fílii* no es una exacta y literal traducción del texto latino. Con todo, es lo suficientemente aproximada para que creamos procede de él. El que la música de los dos textos sea la misma, a pesar de algunas variantes, parece confirmarlo.

La música de las dos versiones ofrece una diferencia. La latina aparece en modo menor, más o menos alterada la sensible: la vasca en mayor. Sin embargo, tengo que confesar que, cuando hace ya años recogí esta misma melodía, la persona que me la cantó lo hacía en una modalidad que fluctuaba entre mayor y menor, siendo difícil precisarla. Particularidad ésta, por otra parte, bastante frecuente en los cantores populares. La persona que últimamente me ha cantado esta melodía lo hacía claramente en mayor, incluyendo un *mi bemol* de floreo, que tal vez pudiera ser un recuerdo de la antigua modalidad.

La versión latina comienza por los tres Alleluyas: la vasca lo hace por las estrofas y termina por ellos. En ambas, las estrofas constan de tres versos, de los cuales el segundo se repite con la melodía del primero. El tercer verso, en cambio, varía. Pues mientras en los dos primeros la melodía gira alrededor de la tercera, el tercer verso toma, en la versión latina, la tónica como cuerda recitativa; la vasca, en cambio, sube a la quinta y sobre ella se mueve.

He aquí los dos textos. Los pongo en el mismo orden en que yo los he recogido y visto en los libros de cánticos piadosos:

I

*Nere Kristau maitiak,
Piztu da Jesus gurea
Gloriako Erregea.
Alleluja.
Alleluya, Alleluya, Alleluya.*

I

*Alleluja, Alleluja, Alleluja.
O Fílii et filiae
Rex caelestis, Rex glóriæ,
Morte surréxit hodie,
Alleluja.*

II

*Bazko bestaren goizian
San Pedrokekin batian
Yoanes ilargirtzian.
Alleluya, etc.....*

II

*Et mane prima sábatí,
Ad ostium monuménti
Accesserunt discípuli,
Alleluja*

III

*Joanes guan tzen aitzinago
San Pedro Saindua baño
Donbaren aitzineraño.
Alleluya.....*

IV

*An tzen Magdalena ere
An tzen Maria Jacobe
Eta Maria Salome.
Alleluya.....*

V

*Etorri zen Aingerua
Eta eman abisua
Galerian (6) da nausia.
Alleluya.....*

VI

*Tomasi zioten erran
Eta aditu t'onduan
Oñik (7) gelditu zan dudan.
Alleluya.....*

VII

*Urbildu ziren arara
Nigarrez urtzen zirela
Gorputzaren gantzutzero.
Alleluya.....*

VIII

*Tomasi zion nausiak
Agertu bere zauriak.
Uzteko duda guziak.
Alleluya.....*

III

*Et Maria Magdalene,
Et Jacobi, et Salome,
Venerunt corpus úngere.
Alleluja*

IV

*In albis sédens Angelus
Praedixit muliéribus:
In Galilaea est Dominus.
Alleluja*

V

*Et Joanes Apóstolus
Cucurrit Petro citius,
Monumento venit prius.
Alleluja*

VI

*Discipulis adstántibus,
In medio stétit Christus.
Dicens: Pax vobis ómnibus.
Alleluja*

VII

*Ut intellexit Didymus
Quia surréxerat Jesus,
Remansit fere dubius.
Alleluja*

VIII

*Vide, Thoma, vide latus,
Vide pedes, vide manus
Noli esse incrédulus
Alleluja*

IX

Etorri zen aingerua
Eta eman alegria
Pakia zuten (8) artian.
Alleluya.....

IX

Quando Thomas Christi látus,
Pedes vidit atque manus,
Dixit: tu es Deus meus.
Alleluja

X

Orai Bazko Saindu untan
Kanta dezagun berotan
Jaungoikoaren onoretan.
Alleluya.....

X

Beati qui non vidérunt
Et firmiter credidérunt
Vitam aeternam habebunt.
Alleluja

XI

Etorri zaigun maistrua
Dena urak berastua.
Zu zera gure Jaungoikoa.
Alleluya.....

IX

In hoc festo Sanctissimo
Sit laus et jubilatio
Benedicamus Dómino.
Alleluja

XII

Jaunari esker debozki
eta onora umilki
Beti adora firmeki (9)
Alleluya.....

XII

De quibus nos humillimas
Devotas atque débitas
Deo dicamus Gratias.
Alleluja

He aquí los dos textos musicales (10):

O Fi-li-i et Fi-li-ae, Rex cae-les-tis Rex
Ne-re Kris-tau mai-ti-ak, piz-tu da Je-sus
glo-ri-ae, Mor-tis su-rre-xit ho-di-e. Al-le-lu-
su-re-a, Glo-ri-a-ko E-rre-ge-a. Al-le-lu-



El lector habrá visto y observado las diferencias que existen entre la versión latina y las dos vascas. Comparándolas se observa que lo sustancial melódica y rítmicamente no ha sido alterado. Las pequeñas variantes que entre una y otras existen no son de mayor importancia. Son las ordinarias que aparecen entre las diversas versiones de una misma melodía popular que va alterándose al pasar de boca a boca.

Ha debido de ser costumbre, de alguna parte del País Vasco por lo menos, el cantar estos versos alleluiáticos de Pascua muy de mañana.... En el vecino pueblo de Arrayoz (Baztán) existía, según me dicen, esta costumbre. El domingo de Pascua, muy de mañanita, salían las jóvenes a hacer el Via-Crucis por las calles del pueblo. Arrojaban flores *ote-loriak* sobre las cruces, con la particularidad de que en la duodécima estación sólo eran dos las cruces así honradas: la de Cristo y la del buen Ladrón: (la del centro y derecha). La que representa al mal ladrón (la de la izquierda) era apedreada. Terminado el Via-Crucis, se cantaban los versos Pascuales de que hablo más arriba y subían luego a la torre de la iglesia a tocar las campanas, anunciando la festividad. Hecho esto, se retiraban....

* * *

En el pueblecillo de Arbizu (Barranca de Navarra) existía la costumbre similar de recorrer las calles del pueblo a las dos de la mañana (11) cantando el día de Pascua de Resurrección las siguientes estrofas:

I
Gurutze Santuaren
Bai, misteriuua.
Ongi akusa bedi
Jende humanua.

I
 De la Santa Cruz
 sí, el misterio.
 Que se arrepienta bien
 la raza humana.

II

*Goyan temploan (12) dago
Amandre Santa Ana,
Iru arrosa eder
Eskuan dauzkana.*

II

Arriba, en el templo está
La abuela Santa Ana,
Tres rosas hermosas
En la mano teniéndolas.

III

*Iru eskuan eta
bai zazpi buruan;
Amabi klabelinatxo
Korona santuban.*

III

Tres en la mano y
sí siete en la cabeza;
doce clavelinas
en la corona santa.

IV

*Ara lore eder ork
¿nundikan dituzu?
Jesukristoren ortu
Santutik ditugu.*

IV

Ahí esas flores hermosas
¿de dónde las tienes?
De Jesús Del huerto
Santo las tenemos.

V

*Jesukristo zeruan
Mezaren ematen:
San Pedro Apostolua
Mezaren laguntzen.*

V

Jesucristo en el cielo
Celebrando la misa:
San Pedro Apóstol
ayudándole la misa.

VI

*Maria Santisima
Mezaren entzuten:
Maria Magdalena
Aren konpañatzen.*

VI

María Santísima
oyendo la misa:
María Magdalena
acompañándola.

VII

*Amaika milla aingeru
Koruban kantatzen:
Beste ainbeste ta geyago
Musikaren jotzen.*

VII

Miles de ángeles
cantando en el coro
otros tantos y más
haciendo la música.

VIII

*Josepe, ikusi dezu
Bai, nere Semia?
—Eztudala ikusi
Birjiña Maria.*

VIII

*José, ¿has visto
Sí, a mi Hijo?
—Que no lo he visto,
Oh Virgen María.*

IX

*Kalia gora bera
Bai, zure Semia,
Soñean daramala
Gurutze beria.*

IX

*Por la calle arriba (y) abajo
Sí, tu Hijo,
Que lleva sobre el hombre
Su cruz.*

X

*Ekatzu gurutze ori
Bai, nere Semia.
—Eztizut bada emanen
Birjiña Maria.*

X

*Dame esa cruz
Sí, Hijo mío.
—No te la daré
Virgen María.*

XI

*Gurutze ortan pasa
Bear det nik eriotziya;
Eriotzarekin
Pasiyo luziya.*

XI

*En esa cruz he de pasar
Yo la muerte:
además de la muerte
Pasión larga.*

XII

*Arbola Santu ori,
Pixka bat bajatu (13).
Guk ere nai genduke
Gloriya gozatu.*

XII

*Oh Arbol Santo,
Abájate un poco.
Nosotros también quisiéramos
Gozar de la gloria.*

XIII

*Kanta au akabatzen da.
Jendiak, barkatu,
Obeki dakienak
Aurrera segitu.*

XIII

*Va a terminar este canto.
(Buenas) gentes, perdonad.
El que sepa mejor
Siga adelante.*

XIV

*Kristo zerura dua
Gizon bat bakarrik,
Gizon bat bakarrik eta
Besuak zabalik.*

XIV

Jesucristo va al cielo
El sólo sin compañía,
El sólo y
Los brazos extendidos.

XV

*Kristalian argia
Bezela pasatu,
(Aur) Egin da gero ere
Birjiña gelditu (14).*

XV

Por el cristal la luz
Así como pasa,
Aun después de parir
Ha quedado virgen.

XVI

*Uso zuri ederra,
Zeruan zer berri?
—Zeruan berri onak
Orain eta beti.*

XVI

Paloma blanca hermosa,
En el cielo ¿qué nuevas?
—En el cielo buenas nuevas
Ahora y siempre.

XVII

*Zeruan nork lijuake
Egakan bolatu.
Aingeruak baletzazke
Eguak prestatu.*

XVII

Quién fuera al cielo
volando con alas.
Si el ángel
Nos preparase alas.

XVIII

*Eguak prestatu letzazke
Argizarizkuak.
Urtu (e)re baletzazke
Egoa senduak.*

XVIII

Pudiera preparar alas
de cera (¿de luz?).
Aunque se derritarían
las alas fuertes.

XIX

*Kristo nork ikusi du
Bai, gorputz utsian?
Resuzitatu izan zan
Paskua goizean.*

XIX

¿Quién es el que ha visto a Cristo
Sí, en cuerpo sólo?
Resucitó
La mañana de Pascua.

XX

*Zer esaten didazu,
Magdalena? (bis)
—Resuzitatu dela
Berorren Semia.*

XXI

*Ay! au gozua.
Pazko eguna da
Ta gloriosua.
Alleluya Alleluya
que ha resucitado
Nuestro Redentor.*

XX

¿Qué me cuentas, Magdalena?

—Que ha resucitado
Vuestro Hijo.

XXI

¡Ah! ¡Qué alegría!
Es día de Pascua
y glorioso.
Alleluya, Alleluya,
que ha resucitado
Nuestro Redentor.

El lector habrá observado que esta composición parece dividida en dos partes; el cantor termina su cometido con la estrofa XIII, *Kanta au akabatzen da*; que se habla en ella no sólo de la Resurrección sino también de la Pasión del Señor; y que hay alusiones al Nacimiento del Señor, al encuentro en la calle de la Amargura y a la Ascensión. A pesar de ello, como más arriba digo, estas estrofas se cantan el día de Pascua de Resurrección (15). Muy difícil me parece decir si la composición poética en su forma original tuvo la que yo presento, o si no será tal vez un fragmento de una especie de Vida de Ntro. Señor.

No conozco publicada ninguna versión de estas letras. Solamente he visto una así:

*Ene Jangoikoa,
Seruan se barri?
Seruan barri onak
Orain eta beti.*

Oh Dios!
en el cielo ¿qué noticias?
En el cielo noticias buenas
Ahora y siempre.

estrofa que se canta en Zeánuri en las tareas agrícolas (16) y que parece desprendida de la composición que yo publico.

Los dos últimos versos en castellano, ¿serán indicio de una traducción, o algo añadido por la persona que dio la letra, recuerdo de alguna otra composición?

La música, correspondiente a la letra que he recogido, apareció en mis *Conferencias* (17) y fue luego reproducida en el *Cancionero Vasco* (18).

¿Habrá algún lector que pueda completar los datos que yo publico?

Lecároz, 1-XII-1925

P. D. Después de escribir estas líneas me llega el tomo IX del *Cancionero de AZKUE*. Con el número 783, me encuentro en la página 86 la canción de Pascua *Nere kristautxo maitea*. Salvo ligeras variantes, la melodía es la misma que más arriba publico.

En el mismo tomo págs. 62-63-64; id. 73 y 74; id. 101, verá el lector otras variantes de la canción de que hablo en la segunda parte de este artículo. Me limito a señalarlas por falta de espacio y tiempo.

NOTAS:

(1) Jehan Tisserand, misionero y predicador popular de la Orden de S. Francisco, Doctor en Teología de la Universidad de París, fundador del refugio Santa Magdalena hacia 1492; murió en 1494, confesor de la reina Ana de Bretaña. (Cfr. GASTOUE, *Le Cantique Populaire en France*, pág. 43, 83. Cfr. también: *EF*, 1902, p. 538-541. El P. Ubald d'Alençon fue quien en esta revista fijó la biografía de Tisserand.

(2) Ziga, por ejemplo, en Baztán. En Arrayoz existió también esta costumbre. De ella hablo más adelante.

(3) Petra Roser, serora de la parroquia de Lecároz, de 31 años.

(4) Aparece ya con este título: *Boscariosco Canta / Basco demboran*, en el libro *Bouqueta / Lore Divinoena / Bereciac eta / Duronea Apeçac / T. P. S. V. Aita / Materren Liburuarri / Emendatuac / Bayonan / Piarres Dussarrat...* que lleva la aprobación de Pedro de Axular: (1616).

(5) *Zeruko Argia. Jorraitia 1923. 5 Urtea—52 Zenbakia—Iruña. Bazka Eresia* (Zigan bildua) LIZARRAKO ILARI AK. ereskidetua. El texto está ligeramente retocado.

(6) *Galerian* = Galilean.

(7) *Oñik* = oraindik.

(8) *zuten* = zuen, equivocación del pueblo. *Pax vobis*.

(9) *firmeki*. Otros dicen *fidelki*.

(10) La melodía latina está tomada de *La Tribune de Saint-Gervais* 1907. n.º 4—Avril. *L'O filii, ses origines, son auteur* par A. GASTOUE.

(11) Después se hacía a las cuatro.

(12) En otra versión *elizan*.

(13) ¿Será alusión al *Flecte ramos, arbor alta*, del oficio de Pasión?

- (14) ¿Alusión a la comparación del catecismo?
- (15) Así me lo comunicó D. Antonio Aldasoro, Párroco de Arano, en carta de 7 de Abril de 1919.
- (16) Cfr. *Anuario de la Sociedad Eusko Folklore*. t. IV, pág. 119.
- (17) *De Música Popular Vasca*. 2 Conferencias con ilustraciones en color y ejemplos musicales, p. 42 (del texto); n.º 20, p. 25, (de los ejemplos musicales).
- (18) *Euskel Eres-Sorta*. (Cancionero Vasco) n.º 243, p. 118.

9.- APUNTES DE FOLKLORE VASCO (?)

[LECAROZ, n.º 10 (1925) p. 90-91]

Al lector le habrá ocurrido asomarse alguna vez a la ventana, una de las deliciosas noches de verano. Noches serenas en que una luz azulina (que parece copiara Puvis de Chavannes en sus frescos del Panthéon) inunda de tenue claridad el valle vasco. Los perfiles de las alturas se dibujan con líneas precisas de una elegancia maravillosa. Se yerguen inmóviles los chopos que bañan sus raíces en el río. Como una gasa tenue corre a lo largo de él una neblina transparente, empapada en claridad de luna. Llena de luz brilla ésta sobre la torre de la vieja iglesia parroquial. *Como un punto sobre la i*, según frase de Alfredo de Musset.

En el valle todo es silencio. Sólo lejanas se oyen sueltas unas flautas cristalinas. Como en los cuentos de Perrault, deben de ser unos animalillos los que las hacen sonar. Rimán libremente la canción de un bordari que atraviesa un trugal recién segado.

Las flautillas de cristal suenan así:



Y con estas tres notas *fa, sol, la*, el terceto oculto en la hierba húmeda teje su concierto de una variedad rítmica verdaderamente asombrosa; imposible de transcribir completa.

Entornando mi ventana me acuesto envuelto en claridad de luna. Haciéndome el contrapunto los *hermanos sapos*, canto en el fondo de mi corazón con el Poverello:

*Altísimo, omnipotente, buen Señor
tuyas son las alabanzas, la gloria, el honor y toda bendición.*

.....
Alabado seas, mi señor, por la hermana luna y las estrellas.

.....
*Alabado seas, mi Señor, por el hermano viento
y por el aire y las nubes y el sereno y todo tiempo.*

.....
*Alabado seas, mi Señor, por el hermano fuego
con el cual nos alumbras por la noche.....*

.....
*Alabad y bendecid a mi Señor y dadle gracias
servidle con gran humildad.*

.....
¿Será gran despropósito incluir estas notas en un libro de Folklore Vasco, ya que en ellas se trata de música que se oye en el país vasco y cantada por seres nacidos en él?

Lecároz, 1 de Diciembre 1925.

10.- UNA VISITA A FRANCIS JAMMES

[LECAROZ, n.º 11 (1926) p. 122-125]

En Biarritz... Terminado el Almuerzo, los comensales se reúnen en el salón...

El novelista estampa su firma en la primera de sus obras. Por ella, como primeriza, siente una dilección especial.

El pintor, venido desde las nubosas regiones de los fiords, apoyado en el Steinway cargado de flores y bibelots, oye atento unas melodías vascas aprisionadas en las manos del músico, que ahora les da suelta como a palomas mensajeras. El pintor del Norte créese hermano de leche del vasco, oyendo aquellos sonos que le suenan con caricias de una canción de Solvej.

L'abbé, espíritu abierto y moderno, escucha las confidencias domésticas de la respetable señora marquesa, de cuyo origen americano no puede dudarse oyéndola hablar. Con ellos hace corro el hijo de un político español, a quien tutean en la casa.

Sirven el café... Dos hermosos perros *dobermann*, marrón el uno, negro el otro, dignos de figurar acariciados por un príncipe en un cuadro de Velázquez, se acuestan a los pies de la hija de la casa... El novelista, entre sorbo y sorbo, anota los rasgos principales de esta figura esbelta. Le han de servir para alguna de sus futuras obras.

La doncella suletina entra: *Madame, les voitures sont prêtes...*

Se apuran las tazas... El *valet* sirve una última copita de Cognac, de Chartreuse... Todo el mundo se levanta... A los autos... El

novelista, el músico y el abbe se instalan juntos... Van en un coche abierto que guía el hijo de la casa, gran aficionado a toda suerte de mecánica...

* * *

Por la antigua carretera corre veloz el coche abierto. Sube y baja, como por una montaña rusa los cochecillos en las fiestas del pueblo. «Imagen de la vida, de sus altibajos», dice el novelista, contando las envidiucas que le acechan en su caminar diario. Frases inocentes puestas en labios de personajes de sus novelas le han cerrado puertas de familias que él ama porque son sangre de hermanos. El novelista perdona generosamente. Olvida esos negros al contemplar el escenario magnífico, dilatado, que se ofrece a sus ojos. Montañas de ondulaciones variadas hasta el infinito. Luz estival que ilumina calurosamente. Recovecos de carretera, en que los chiquillos del caserío próximo se divierten... Un perro que, saltando desde la pradera, se obstina inútilmente en seguir a la velocidad del automóvil.

* * *

Hazparren... La torre de su Iglesia... El pueblo agrupado a su alrededor... La plaza en que los versolaris se detienen a improvisar coplas sobre el amor, los partidos de pelota... la muerte.

Llegamos a la puerta de hierro que cierra el jardín del poeta... Entramos en él... Francis Jammes, en traje de caza, sale a nuestro encuentro... Es él, con sus largas barbas apostólicas, su andar ágil, sus ojillos vivos y su sonrisa un tantico burlona. Nos presenta a su madre, de 84 años, cuya frente no conoce las arrugas... De todos los rincones salen chiquillos, hijos del poeta, frutos de su amor, los cuales le hicieron arramblar con su mesa de trabajo e instalarse en el desván de su casa de Orthez, porque los hijos venían uno tras de otro y ya no había sitio para ellos en la casa... El poeta nos introduce en ella... En su despacho están la escopeta y la caña de pescar, tan necesarias a su alma como la pluma con que escribió *Las Geórgicas Cristianas*. En esta tranquilidad de la Baja Navarra le instaló casi milagrosamente el Patriarca San José, compadecido de las estrecheces que instaban al poeta... Nos lo cuenta emocionado en un perpetuo dar gracias a aquel *Carpintero*, a quien un amigo del poeta, otro convertido, Paul Claudel, pide *Lecciones de silencio*.

Nos instalamos en el jardín... Preside Jammes... A su lado el novelista... Cerramos el corro el pintor con su señora, l'abbé, el hijo del político español, dos señoras de rancio abolengo, cuyas manos

delicadas doblaron más de una vez las páginas del *Livre de Saint Joseph*, la madre del poeta acariciando uno de sus nietecillos, el músico, que viene a quedar en frente del poeta y del novelista... En el jardín no se oye sino un ligero piar deavecillas... Son las cuatro... las cinco de la tarde... Mes de Agosto... Francis Jammes trae en la mano las pruebas de su *Cloches pour deux mariages*... En el silencio vespéral lee entonadamente sus cuartillas... *Cette maison avait nom Garralda... Elle ressemblait à un grand oiseau en train de se poser... Le portail était fait d'un arc de pierres lourdes... Et au dessus... dans une niche... une Vierge se dressait entre des géraniums et des bluets artificiels*... El poeta no ha hecho sino copiar. A cien, doscientos metros, vemos posados junto a la iglesia parroquial esos grandes pájaros, las casas vascas, que hoy brillan más blancas que nunca iluminadas por el sol de Agosto...

La joute fut ardente... Dans l'atmosphère chargée du trinquet, les deux rivaux tapaient... La pelote volait au but... avec une obstination multipliée... Puis elle volait sur les toits des loges... L'abbé, vicepresidente de la Federación Vasca de Pelota, admira la precisión con que en las cuartillas se suceden las peripecias de un partido de pelota...

Sur la place même du rebot... les danseurs souletins semblaient se déplacer sans toucher le sol... La danse des satans... Une phrase monta, une phrase chantée... Francis Jammes, de un salto, se dirige a su despacho. Vuelve con un lápiz. Corrige una errata...

El poeta pasa unas cuartillas sin leerlas y continúa... *L'abbé lui dit: Manech... il te faudra épouser Kattalin du moulin... Manech, tu es mon frère... Tu n'oublieras pas l'honneur de Garralda... Manech, tu ne m'oublieras pas. Manech, tu n'oublieras pas Kattalin. Elle restera pour toi comme l'eau de la vallée.* Y el nombre de Maneeech se filtraba por las hojas de los árboles que escuchaban inmóviles... La voz del poeta sonaba en el atardecer estival con las inflexiones de un melisma gregoriano... El sol bajaba en el horizonte. Encendía en púrpura los castaños de Indias, madre selvas y cañas del jardín familiar... Unas gallinas picoteaban afanosas en el suelo... Los pajarillos se guardaban entre las hojas... Los labios del novelista pugnaban por disimular una emoción que quería cuajar en una lágrima... El valle se adormecía de su fatiga diurna en un color violeta como el de los rosetones de las catedrales... El reloj parroquial canta las siete... Siete veces, parece repetir el nombre de Manech...

Nos instalamos en nuestros coches... Francis Jammes nos despide en la puerta enroñada del jardín...

Allí abajo queda Hazparren... El cementerio... Sus cipreses en doble hilera, semejantes a una escala en terceras. Argizaries, cirios vivos encendidos sobre las sepulturas de los abuelos de Manech... Maneeech...

Lecároz, 18 de Enero, 1926.

(Nota del Ed.)

Almuerzo (30-Oct.-1923) en casa de la marquesa de San Carlos. Comensales: el novelista; PIERRE LHANDÉ; el pintor: OSTERMANN; el músico: P. DONOSTIA; l'abbé: Edmond Blazy.

11. ALMAS ESCONDIDAS

Murió una mañanita de Enero, tibia, húmeda. Murió como mueren los pajarillos. Se durmió.

El párroco acababa de decir su misa. Recitaba aún el *Benedicite* sin quitarse el alba tosca rizada, cuando vino la *serora* a anunciarle que su anciano tío de Bekoburua entraba en la agonía... Rezaban el rosario junto al pobre lecho algunas mujerucas: la hermana de la serora, la *Maintoni* y la *barride*, a quien tocaba ordenar todos los ritos populares tradicionales en estas tristes circunstancias... Entró el párroco. Recitó las letanías de los agonizantes, exhortó al moribundo a descansar confiadamente en el Seno de Dios Padre. Todavía los labios seniles pudieron besar el Cristo que el sacerdote le acercó... Dobló la cabeza dulcemente y murió.

Murió dulcemente, como mueren los pajarillos. Sin espasmos ni violencias. Subió al cielo aquella alma en línea recta, como el humo azulado de las casas que aquella mañana despertaban al afán cotidiano.

* * *

Murió en el *serorategí*, en la casuca modesta, el que, oriundo de la principal familia, en el palacio del pueblo, tenía, por derecho, siempre preparado espacioso cuarto, con un lavabo grande de porcelana, un espejo grande muy dorado y una cama grande tallada en castaño del país.

* * *

Murió en el *serorategi*, casita pegada a la Iglesia, como un perro acostado a los pies de su amo. Allí le vi por última vez antes de morir, hacía un mes. Encorvadillo estaba el pobre, él que era de pequeña estatura.

Para él encendieron el fuego del lar en aquella cocina estrechilla que presidía una imagen de la Purísima pegada en un cartón, que traía anuncios de ornamentos de iglesia. No salía de aquella estrechez sino para trasponer la puerta y entrar en la iglesia limpia, en que los *argizaries* retorcidos solían arder delante del Señor que crió las abejas que fabrican la cera.

Murió dulcemente, sin desgarros de alma, como mueren los pajarillos que no dejan herencias.

Tenía... tuvo... sus dinerillos... Bien lo sabían las monjitas del convento lejano, que todas las primaveras le enviaban el mensajero de su estrechez, el demandadero devoto, que iba por los senderos pedregosos tarareando antifonas gregorianas, con el Niño Jesús en los brazos... Bien lo sabía el párroco rural, para quien reservaba algunas misas de buen estipendio en los días aniversarios de su familia...

Todos sus dinerillos los fue dejando en el camino... En limosnas a viejos conventos de regiones lejanas... En ofrecer cálices modestos a comunidades mendicantes... En regalar a las Hijas de María una imagen muy vistosa, tallada en la capital vecina... En socorrer algunas familias pobres, cuya máxima ganancia diaria era un par de pesetillas... En dar limosna para el dinero de San Pedro... Fue dejando sus dinerillos como las ovejitas su lana cuando atraviesan un zarzal...

* * *

Murió como mueren los pajarillos, sin que el mundo se diera guarda de ello.

No hablaron de él los periódicos, porque el pueblecillo es tan insignificante, que no tiene corresponsal. No apareció en su muerte esquila de media página, que en gruesos caracteres contara sus títulos y apellidos y las indulgencias concedidas por muchos señores Prelados, él, que al besar el anillo del Obispo suyo temblaba de devoción y reverencia, como la lámpara que arde delante del sagrario... No se conmovió la provincia ni la nación con su muerte. Le depositaron en la fosa familiar, mientras el sacerdote alternando con el sacristán que llevaba la cruz cantaba el *Benedictus*... Le echaron encima unos palmos de tierra, le rociaron con agua bendita y allí

quedó quietecillo, como en vida, sin estorbar a nadie...

La *barride* le rezó los Padrenuestros acostumbrados, y el coro de mujeres humildes se volvió al pueblo. Era ya casi mediodía. Y ellas, que ordinariamente, en juntándose, habían de *cortar la ropa* a alguna vecina, aquella mañana, envueltas en sus largos mantos negros, decían:

—*Gaizua. Zein ona zen.* Pobrecillo. Qué bueno era.

—A mi hijo le regaló un traje negro para el día de su primera comunión.

—A nosotros nos prestó cinco duros, para mercar unas medicinas que tuvieron que traer de París, porque en la botica de Iruña no las había.

—¿Quién arreglará los caminos aquellos que llevan a la borda de *Ganattipia*, por donde, cuando llueve mucho, en invierno, se desborda el agua de *Arribeletxeta*?

—¿Quién le sustituirá para llevar el palio el día del Corpus, vestido de capa?

—Ya no le veremos arreglar el camposanto y limpiarlo de hierbas malas, para que las rosas florezcan en verano...

—La de *Aitzalde*, la pobre tullida, ya no tendrá visitas y las caridades que de él recibía...

—Si su sobrino, el amo joven de *Bekoburua*, hace las limosnas que él solía, mucho ha de ser querido.

Y dos ancianos, que se cruzaron en una callejuela del pueblo, se dijeron:

—*Gana da gaizua...*, Se fue el pobrecillo...

—*Ba...* *Gu ere gan bearrak...* Nosotros también hemos de irnos...

* * *

Y en los días que siguieron a su muerte, ni las vecinas murmuradoras dijeron cosa mala de él; ni su sobrina la serora tuvo menos quehacer porque faltara en casa; ni el cura un vicio menos que reprender; ni las fiestas del pueblo un festero que echar en falta; ni se descompuso el cuadro de pelotaris domingueros... Todo siguió lo mismo.

Pero sí, el convento vecino no vería ya aun en el invierno crudo, a las cinco de la mañana, debajo del arco del coro, junto a la pilastra, aquella sombra que, después del sacerdote, se acercaba a comulgar

silenciosamente...

Ya no aparecería más en el banco derecho del crucero parroquial, durante las misas mayores, oyendo atentamente los sermones morales del párroco...

Ya la Orden Tercera, a la que desde su fundación pertenecía, no le vería llevar la borla del estandarte en la función mensual...

Ni ayudaría al párroco el día del sábado Santo, cuando se enciende el fuego nuevo y se canta la *Angélica*...

Ni el camino que lleva a *Ganattipia* estaría transitable los días de mucha lluvia...

Ni el atrio de la iglesia estaría limpio de hierba la mañana gloriosa del Corpus, que reluce como el sol...

* * *

Gana da... Se fue... calladamente, como había vivido, el viejo de Bekoburua.

Gana da... Se fue... como se van los pajarillos que no tienen nombre y pliegan sus alas al dormirse...

Plegó él también sus labios que comulgaban tan reverentes y no murmuraban de nadie.

Besó el pobre Cristo que le regalaron el día de su primera Comunión.

Y se durmió como se duermen los pajarillos, que son criaturas de Dios y no han hecho mal a nadie...

Lecároz. Enero, 1926.

12.- RECUERDOS DE LA VIDA COLEGIAL

[LECAROZ, n.º 12 (1926) p. 198-202]

a) Folklórica

El año 1896... La vida de colegio se deslizaba monótona. Alternando el estudio con el arte y el recreo se sucedían los días y los años con esa monotonía tan molesta a la infancia. Las cinco de la mañana nos daban levantados. Nos acostábamos a las ocho y media.

Todas las mañanas, todas las noches, en los días claros estivales en que el sol quería filtrarse por las ventanas del dormitorio, y en aquellos otros oscuros, grises, precursores de nieve: en las noches azuladas de verano o en aquellas cerradas en que el granizo repiqueaba con furia en los cristales, dos alumnos, mensajeros de Dios, cumpliendo un rito tradicional, con gravedad propia de unos monjes en ciernes, nos invitaban a la alabanza divina con aquella fórmula salmódica tan franciscanamente sencilla y tan fuertemente saturada de perfume litúrgico, que hoy recordamos con la nostalgia del que va adelante en la vida.

Tres veces (número simbólico ¿en honor de la Santísima Trinidad?) corriendo de parte a parte el dormitorio, entonaban los dos cantores la salmodia usual, mientras arrodillados al pie de nuestras camas rezábamos las devociones de la noche. Cantaban así:

Bendito y alabado sea el Santísimo Sacramento del Al- tar,
 y la Pu-rísima Virgen María, concebida sin mancha de pecado o--ri- gi- nal.
 A- la-be-mos a Dios, y a la Ma-dre de Dios, por-que nos han de-
 jado amanecer sin me-re-cer-lo. A-men. A - - - - - men,

La melodía quedaba flotando en el ambiente como un crepúsculo vespéral en las cumbres de nuestras montañas. *Alabemos a Dios* musitábamos, y con la alabanza y la gratitud en los labios y en el corazón nos entregábamos al descanso o comenzábamos un día de estudio.

Cuando pasados los años mis aficiones me han llevado a rastrear en el campo folklórico, esta estrofa de la niñez se me ha presentado con los caracteres de algo que merece ser archivado no sólo por testimonio de tiempos pasados (*¿cualquiera tiempo pasado fue mejor?*) sino por el valor documental que guarda en sí.

Dar con la partida de nacimiento de las costumbres populares es algo tan difícil, que muy luego un investigador cae en cuenta de la inutilidad del esfuerzo que supone averiguar el origen de muchas de ellas. Así me ha ocurrido en el caso presente. Después de diversas investigaciones no he podido saber sino que se cantaba esta invocación hace ya 40 años en el colegio de Montehano, donde primero vivieron los alumnos de Lecároz: y que la segunda parte de esta fórmula (*Alabemos a Dios*) es común en Andalucía, donde las madres la hacen recitar a los niños al levantarse y al acostarse. Así me lo decía recientemente el Director de La Biblioteca Nacional, D. Francisco Rodríguez Marín, maestro en achaques folklóricos.

Esto confirma mi primera sospecha de suponerla de origen

castellano. ¿La habrán usado alguna vez los serenos o guardas de noche al comenzar y finalizar sus tareas de vigilancia, pues en algunos lugares parece se reunían en la plaza antes de distribuirse por el pueblo y cantaban algo parecido?

¿Sería alguna adaptación de costumbre popular o invención de aquellos primeros capuchinos que restauraron la Orden en España?

Es muy difícil dar una respuesta satisfactoria a estas preguntas. ¿Habría algún lector de *Lecároz*, sobre todo de los que andan diseminados por distintas regiones, que pudiera esclarecer este punto de nuestra antigua vida colegial?

He querido dejar registrada en las páginas de esta Revista costumbre tan simpática que vivimos los alumnos de la generación del 96 y siguientes. Costumbre cuyas delicadas irisaciones tan genuinamente franciscanas nos aparecían veladas por la inconsciencia infantil y la rutina que es la roedora de la poesía. Desapareció de la vida colegial esta invitación a la alabanza divina, invitación tan profundamente cristiana. *Las necesidades de la vida moderna* que dan al traste con tanta canción popular y con tanta supervivencia de recuerdos pasados han aplastado también esta florecilla que encabezada así: *De las alabanzas y fações de gracias que los Frayles Menores fazian al punto y hora de se lebanar y acostar*, podría figurar en un *Libro de Horas* o en unas *Fioretti* medievales.

Quede disecada esta florecilla en las páginas de *Lecároz* como guardamos en los breviarios las flores silvestres que sorprendemos en nuestras excursiones a la montaña. Como COPPÉE en sus *Adieux à une maison* podemos repetir: *Dans ces fleurs que j'aimais, il reste un peu de mon âme.*

* * *

b) La Fantasía en do menor de Mozart

(Un día de Jueves Santo)

Titulo que cuadraría bien en un volumen de Bécquer. Diríase que con él se encabezaba alguna fantasía literaria parecida a la del *Miserere* que tan hondamente nos impresionó en la juventud. Sin embargo, los que vivimos en *Lecároz* el año 1897 recordamos que la *Fantasía en do menor de Mozart* sonó una noche de primavera, en el recogimiento de un Jueves Santo, ante un Sagrario (reproducción minúscula del Vaticano), todo lleno de flores y luces, como quiere la liturgia.

Era la Semana Santa de 1897... época en que la música litúrgica

no había conocido todavía el resurgir que pocos años más tarde tomó a impulsos de aquel Papa que decía: «*Quiero que mi pueblo rece con hermosura*», es decir, con arte. Se habían apagado los últimos ecos del *Miserere* de Eslava y de otras músicas livianas que murieron porque «había una ley y según aquella ley debían morir». Habían sonado en un piano Pleyel que (pulsado hoy por manos que más a gusto acarician un pelotón que el marfil de sus teclas) todavía nos hace oír en su decrepitud unos *Estudios* de Bertini... o un shimmy de última moda.

Conmemorábamos aquella noche con devoto recogimiento La Soledad de la Virgen, luego que su Divino Hijo preso por los sayones fue apartado de su lado desgarrando el corazón de la madre al herir el del hijo.

En el recogimiento de aquella noche primaveral una voz se dejaba oír desde el púlpito, cálida y pastosa. Nuestro corazón se enternecía y nuestros oídos se recreaban con la prosa cadenciosa y el buen decir del P. Granada, leídos en una edición del siglo XVII.

Todavía resuenan en nuestros oídos las exclamaciones que se suceden en el texto clásico:

¡Oh dulce Madre! ¿es éste por ventura vuestro dulcísimo Hijo? ¿Es ese el que concebisteis con tanta gloria y paristes con tanta alegría? Pues ¿qué se hicieron de vuestros gozos pasados? ¿Dónde se fueron vuestras alegrías antiguas? ¿Dónde está aquel espejo de hermosura en que os mirabades?

San Juan: *Oh buen Maestro y Señor mío, ¿quién me enseñará ya de aquí en adelante? ¿En cuyos pechos descansaré?*

La Magdalena: *¡Oh lumbre de mis ojos y remedio de mi ánima, si me viere fatigada de los pecados ¿quién me recibirá? ¿Quién responderá por mí? ¿Quién me defenderá de los fariseos?*

Lloraban todos los que presentes estaban, lloraban aquellas santas mujeres, lloraban aquellos nobles varones, lloraba el cielo y la tierra y todas las criaturas acompañaban las lágrimas de La Virgen...

Calló la voz... y unos dedos de artista respondieron a la música del P. Granada con otra que parecía eco suyo, reflejo, versión de ella en notas. *La Fantasía en do menor de Mozart* fue el comentario, la réplica. ¿Qué tenía la *Fantasía* que así se grabó en nuestro espíritu infantil la impresión que nos produjo, cuando aún hoy, después de tantos años, surge vivo el recuerdo de aquella noche en que Mozart

nos fue revelado? ¿Será que nuestra alma virgen descubrió en ella una analogía de almas entre las de Mozart y la del P. Granada? O ¿es que aquel *Rafael de la música* que siempre celó pudorosamente sus penas nos dejó entrever en su *Fantasia* algo de los dramas de su vida, ribeteando de negro su música que nunca supo sino de colores claros? ¿Acertó a ver nuestra infancia en el genio de Mozart («cuyo arte en lugar de instrumento de venganza fue el consuelo de sus desgracias») un reflejo de aquella pena honda, íntima, sublime, callada, de que el P. Granada nos hacía una pintura tan acabada?

No lo sé: pero aquella *Fantasia* oída la noche de Jueves Santo fue para nosotros una revelación. Se nos apareció un Mozart desconocido. No podíamos llamarle familiar por dos o tres sonatas suyas, ofertorios obligados en las misas domingueras, ni por alguna que otra transcripción que de algunos de sus cuartetos oíamos trunca-da. Aquella *Fantasia* le hizo aparecer ante nuestra alma atónita como un sol primaveral que rompe la neblina mañanera. Y si más adelante la admiración por Mozart ha ido creciendo con el rodar de los años, fortalecida por el estudio y por un asiduo comercio de sus obras, la *Fantasia* de aquel Jueves Santo fue la que encendió esta admiración... que se ha extendido al hombre, al artista cristiano para quien la bohemia no fue una necesidad ni el desconcierto de alma una norma de creación. Admiración para el artista cristiano cuyas cartas nos le muestran dando a las cosas de aquí abajo un sentido transitorio, cuya explicación está allí donde se oye *el cántico cantado por los ancianos delante del trono del Cordero*. Admiración por el hijo respetuoso, hermano cariñoso y esposo fiel que murió sin verter amarguras cuando la gloria y su séquito venían a llamar a su puerta.

La *Fantasia en do* con su cielo surcado de nubarrones y sus ternuras veladas por la desgracia sigue conmoviéndonos como entonces, y más aún hoy, que a la desigualdad mecánica de aquel pobre Pleyel decrépito ha sucedido el maravilloso mecanismo de un Erard claro y diáfano como una pintura primitiva, y a la inconsciencia infantil el alma abierta a todo linaje de hermosura.

Estos recuerdos de la infancia van nimbados de agradecimiento para aquellas manos de artista que rasgaron un cielo de arte hasta entonces oscurecido por vulgaridades grises, cuando no completamente oscuras. A recordarlo van encaminados estos renglones.

Lecároz 15 de Junio de 1926.

13.- OYENDO A ANDRES SEGOVIA

[LECAROZ, n.º 15 (1927), p. 113-116]

Le conocí en casa de una señora condesa, casi octogenaria, que lleva un título no desconocido de los artistas. Cantó ella en su juventud bajo la dirección de Liszt en Viena. En España unió su vida a la del que consagró muchos de sus desvelos a estudiar los vihuelistas españoles (1). Desde el rincón en que vive sin bajar a la calle, sigue atenta el movimiento musical europeo. En su derredor congrega artistas como Sauer, Casals, Segovia. Allí le conocí.

Segovia, en la intimidad de un modesto saloncillo, desenfundó su guitarra. Nos regaló con una *Sonata de Giuliani*, del siglo XVIII, cuyos ritmos arpegiados sonaban con la discreción de un surtidor oculto en un jardín. Evocó a Albéniz con alguna de sus piezas españolas que traen a la memoria la tierra del azahar y de la Alhambra... Enfundó su guitarra y nos dejó, reclamado por su arte...

Le hemos oído después en conciertos en que el público permanece silencioso, por no perder la más mínima vibración de las cuerdas que pulsa. Le hemos oído nuevamente en el amable recogimiento y devoción de un saloncillo, en que se congregan muy pocas personas, para quienes la música es una divinidad a quien se rinde culto ferviente y sincero...(2) Y siempre, la primera impresión que nos dejó en el alma la audición en casa de la condesa, casi octogenaria, subsiste, perdura más fuertemente grabada. Aquellas notas abrieron un canal en nuestro espíritu. Por él siguen corriendo las

aguas de las impresiones posteriores. Todas estas diferentes vertientes engruesan el caudal de *nostalgia*, que los dedos de Segovia depositaron en nuestro espíritu, aquella tarde deliciosa en que le oímos por vez primera.

Nostalgia... Ese es el perfume que brota de la guitarra de Segovia. Nostalgia que produce su arte, todo equilibrio, emoción justa, sin rigideces arqueológicas ni romanticismos sentimentales de damisela. Nostalgia de un arte que nos da la sensación de haber recobrado un bien perdido. Nostalgia, que nace de la naturaleza misma del instrumento, de medias tintas, incapaz de estridencias, de cuerdas cuya sonoridad está en razón directa de la pureza en pulsarlas. Nostalgia, que proviene del fraseo melódico, cuya línea ha de ir quebrada en su dibujo, como quiebra el hilo de sus pensamientos un alma ensimismada. Nostalgia, porque nos traslada a épocas que no hemos conocido, aquellas en que un Luis XIV había recibido lecciones de Jourdan de la Salle, y del cual decía la Princesa Palatine que ejecutaba «mejor que un maestro». Epocas, mediados del siglo XVIII, en que se elogiaba «l'agrément infini que prenait la guitare entre les mains des dames» y su mérito especial para acompañar el canto a media voz.

Pero donde la guitarra de Segovia nos produce una emoción más honda, más verdad, es en el género popular. La guitarra ha sido y es eminentemente del pueblo. De origen oriental e introducida en la Europa de la Edad Media por los moros de España, véanse representaciones figuradas suyas en esculturas que datan de 1188. En el alma del pueblo hizo asiento el espíritu de la guitarra, y su compañía le fue necesaria para sus bailes y sus cantos. Esta convivencia tan larga ha hecho que ese instrumento sea inseparable de quienes recibieron de los moros y les dieron tantos gérmenes espirituales, que subsisten hoy después de tantos años. Pueblo totalmente distinto del nuestro, el andaluz. Sin embargo, el denominador común de humanidad que nos hace iguales a todos en la base anímica es causa de que sus canciones y sus ritmos hallen eco en nuestro espíritu, aportándonos la visión de mundos en que florece una gracia musical venida de Oriente.

El repertorio de la época en que reinaban los casacones y las pelucas empolvadas, la de los salones y jardines versallescios, en que el lenguaje musical gastaba trajes cortados por un modelo, y sus gracias ceremoniosas se resentían de un cierto empaque y discreción cortesanos, halla en el guitarrista, indudablemente, un confi-

dente, que, cuando es de la talla de Segovia, sabe dar vida a aquellos poemas en que la fórmula ahoga a veces el espíritu. Ese repertorio

hallá su expresión natural en la guitarra. Las colecciones de Bach para *luth* son un buen testigo. Las, para el público en general, formas abstrusas de una fuga, se revisten en la guitarra de Segovia de una claridad y transparencia insospechadas. Las *gavotas* y *bou-rrées*, las *sonatas* y *sonatinas*, escritas para este instrumento, señalan en él sus pasos de danza y sus pensamientos ya amables, ya graves, con la naturalidad de quien usa un lenguaje propio, peculiar.

Es cierto...

Pero el que oiga el *Homenaje a Debussy* de Falla, por ejemplo, o *Torre Bermeja* de Albéniz, la *Danza de Torroba*, la *Sevillana de Turina*, o aún aquello extranjero inspirado en el alma andaluza como el *Homenaje a Andrés Segovia* de Roussel (de una gracia y finura encantadoras), no podrá menos de confesar que la guitarra nació para eso, para ser intérprete del alma popular y de aquel arte que tenga esa base de inspiración.

La guitarra florece mejor a la luz del sol y al perfume de los naranjos que no en el ambiente algo enrarecido de un salón, en que la luz entra tamizada a través de cortinones, y donde los pasos se ahogan en alfombras mullidas. La música de guitarra es música de lejanía, de sugestión, de evocación. Ha de expresar sus pensamientos en forma articulada, como un riachuelo que aparece y desaparece. Los cinco dedos del artista, por muy diestro que éste sea, no alcanzan a hacer simultáneas las tres o cuatro voces de una polifonía. De esta dificultad nace precisamente el carácter técnico de su música. De ella y de la pureza blanda con que han de ser heridas sus cuerdas, de su misma debilidad nace el carácter femenino, digámoslo así, de su arte. Femenino de distinción, de elegancia, de discreción, de insinuación, de evocación.

La guitarra, que en manos del pueblo no ha salido de un marco reducido y no ha sabido expresar sino pensamientos musicales elementales, rítmicos, para ordenar la danza, ha encontrado en Segovia un poeta que continúa, mejorándola, la línea de los Sors y Tárregas. Su destreza en tañer abre nuevos campos a la literatura de la guitarra. En ella las audacias modernísimas no se encuentran huéspedes, y las formas libres de expresión no tropezarán con más dificultad que la de los medios propios del instrumento. A la literatura guitarresca trivial del siglo XIX, que no tenía sabor de tierra ni meollo de ciencia, sustituye hoy en manos de Segovia otra más

importante: la de épocas pretéritas, siglos XVII y XVIII, y la que hoy comienza a brotar de las plumas contemporáneas, provocada por la magia de los dedos del artista. Sus nombres irán unidos indefectiblemente.

Lecároz, 1927.

[1. 26-Abril-1925, Domingo. "A la tarde fui a casa de la Condesa de Morphy. Vino Segovia (...) Tocó una *Sonata* de Julliani (italiano del siglo 18), muy linda; *Preludio y Gavota* para luth de Bach, lindísimas; *Homenaje a Debussy*, de Falla, y algunas otras cosas.]

Del *Diario* del P. Donostia

★ ★ ★

NOTAS

- (1) Condesa de Morphy (Madrid), 26-Abril-1925 (N. del Ed.).
- (2) Madame Julia Lion (Paris), 26-Nov.-1926 (N. del Ed.).

14.- ADICIONES A UNA LEYENDA SULETINA

[RIEV, 1927, p. 699-701]

Francisque Michel con el título de *Ihizico partida urosa* (1), J. Sallaberry con el de *Joan Barua* (2), y Jean de Jaurgain con el de *Arbotiko prima eijerra* (3), nos dan diferentes versiones de esta leyenda de mediados del siglo XVIII, cuyos personajes son Armand-Jean d'Uhart y Marie de la Place d'Arbouet (4).

Voy a completar estas tres versiones: las de Francisque Michel y Sallaberry, que no traen sino dos estrofas, y la Jaurgain, en que hay tres. Daré además la música de esta leyenda, que ignoro haya sido publicada hasta ahora. Melodía y estrofas se las debo a François Pierou, joven pastor de Liginaga (Zuberoa).

He aquí las estrofas:

1. *Yan Baruak aspaldin*
Txedera bat hedatü zin.

Txori eijer bat hatzaman dizü Paueko seroren konbentin.
Orai harekin lotzen düzü aspaldian desir beitzin.

2. —*Yauna, entzun düzü:*
Felizitazen zütügü.

Mus de La Plazaren alhab'eijerra zük düzüla esposatü;
Andere hura irus düzü; zuri ezteizügü dolü.

3. *Txedera balitz halako*
Merkatietan saltzeko,
Ziberoko aitunen semek eros letzakeie oro
Txori eijer zombaiten hatzamaiteko.

4.— *Igaran Aphirilaren bürian*
Armadaren erdian,
Züntüdan bihotzian, armak oro eskian;
Present espiritian, manka besuen artian.

5.— *Yauna, maite banaizü*
Erraiten düzün bezala,
Kita ezazü, kita ezazü Erregeren zerbütxia
Eta maita herria, ükhen dezadan plazera.

6. —*Eztiot kita, maitia,*
Erregeren zerbütxia.
Sorthü nüzü uhuresko, Erregeren zerbütxiüko.
Maite dit uhuria züगतik, xarmagarria (5).

* * *

1.— Tiempo ha que el señor barón había tendido un lazo; ha cazado un lindo pájaro en el convento de monjas de Pau. Ahora con él se desposa, como tiempo ha deseaba.

2.— Señor barón: ya lo ha oído. Os felicitamos por haberos desposado con la bella heredera del señor de La Plaza; esta señorita es feliz, y a vos no os compadecemos.

3.— Si lazos como esos se vendieran en el mercado, los hidalgos de Zube-roa los comprarían todos para prender algunos de esos bellos pájaros.

4.— A principios del pasado Abril, en medio del ejército, te tenía en mi corazón; las armas en la mano, presente en el espíritu, me faltabas en los brazos.

OBRAS COMPLETAS DEL P. DONOSTIA

5.— Señor, si me amas como dices, abandona, abandona el servicio del Rey, y ama al país, si quieres darme gusto.

6.— No abandonaré, querida, el servicio del Rey. Nací para el honor de servir al Rey. Amo el honor por tí, querida.

He aquí la música:

Moderato

Yan Ba- ru- -ak as- -pal- din txe-de- -ra bat e- da- -tü
 zin. Txo-ri ei- -jer bat ha-tza-man di- -zü Pa- ue-ko se-
 ro- ren kon- - ben- -tin. O- rai ha- re- -kin lo-tzen dü-
 zü, as-pal- di- -an de- sir bei- -tzin.

Lecároz, 19 Noviembre 1927

NOTAS:

- (1) *Le Pays Basque...* p. 325.
- (2) *Revue des Basses Pyrénées et des Landes*, T. I, 1883-1884, p. 7.
- (3) *Quelques Légendes Poétiques du Pays de Soule* (en: *La Tradition au Pays Basque*, p. 408-409)
- (4) Cfr. JAURGAIN, l.c.
- (5) Se trata de un epitalamio en honor de Armando Juan de Uhart, mosquetero de la Guardia Real en 1750, y de su esposa María de La Plaza de Arbouet, hija y heredera de Salvat de la Plaza, barón de Arbouet (Baja-Navarra), y señor de Tabaille (Bearn). En la transcripción se han tenido en cuenta ciertas enmiendas, previstas por el P. Donostia. (Nota del Editor).

15.- CUENTOS POPULARES BREVES

[EA, 1928, p. 38-44 / 94-99 / 143-149;
EA, 1929, p. 368-376].

Abundan en boca del pueblo las narraciones de todo género. De entre las numerosas e interesantes que he recogido, voy a entresacar algunas breves para solaz de los lectores de *Euskalerraren Alde*. Queden aquí archivadas como documentos para los aficionados a esta clase de estudios.

I.— La lamia escarmentada

Las lamias acudían a las casas en que se mataba cerdo, con el fin de comer *gantxigorra* (1). Pedían *urin-boxka* (2). Solían entrar por la chimenea.

La mujer de la casa (3) solía estar hilando junto al fuego, y de verlas venir se asustaba. Por esto dijo a su marido que no quedaría más, allí, hilando.

El marido, entonces, pidió a su mujer la saya. *Ekarran kullua* —le dijo— *ni geldituko naun*. (Dame la rueca, que yo me quedaré).

Quedóse, pues, el marido hilando. Tenía barba; la mujer no. Por esto le conocieron. Vino la lamia, y al verle dijo:

—*¿Atzo pirrin, pirrin, eta gaur pórdokon, pórdokon? ¿Nor aiz i? (¿Ayer pirrin-pirrin, y hoy pórdocon-pórdocon? (4) ¿Quién eres tú?)*.

Contestó el hombre:

—*Andre bixartxu. Neorrek nere buru.* (Mujer barbuda. Yo soy yo). (5).

Cogió entonces el cacharro con los residuos del cerdo y se los tiró a la lamia.

Quemada, fuese ella por la chimenea, chillando. Para cuando llegó al tejado, estaban reunidas allí muchas de sus compañeras.

Le preguntaban:

—*¿Zer dun, zer dun? ¿Nork, zer egin din? (¿Qué te pasa? ¿Quién te ha hecho qué?).*

Contestó ella:

—*Neorrek nere buru.* (Yo. El que se llama yo).

Ellas:

—*Eorrek ere buru egin ba dion, nork ¿zer egin din, bada? (Si tú misma te has hecho eso ¿qué te ha hecho, pues, aquel que se llama nork?) (6).*

Pegáronle las lamias y no volvieron más a aquella casa (7).

* * *

II.— El burro y el zorro

Encontráronse una vez un burro y un zorro. Este dijo a aquél que tenía que comerle. Díjole el burro:

*Goiti ortan bada ermita bat
Deitzen dena San Bartolome.
Ortxen meza bat entzun biar diet,
gero yain banauk ere.*

(En esa altura hay una ermita que se llama San Bartolomé. Aunque luego me comas, primero he de oír misa en ella).

Como tardase en salir el burro, dijo el zorro:

*Oi meza luzea;
iduri Erramu eguna.*

(Qué misa tan larga; parece el día de Ramos).

Contestóle el burro:

*Eztuk ez emen mezarik,
ez eta saindu santarik.
Atia belaunez etsia eta
emen niagon bakarrik.*

(Aquí no hay misa, ni santos ni santas. Sujeto con la rodilla la puerta cerrada, y aquí estoy solo).

Respondió el zorro:

*Asto zarra, mukizu,
sobera sobera dakízu.
Berriz erreka aldian
arrapatzen ba zaitut
mezarik entzunen eztuzu.*

(Mocoso burro viejo, eres harto sabio. Mas si te vuelvo a encontrar junto al río, no oirás otra misa).

Este cuento me fue contado por doña María Irurzun de Ciga, Arrayoz (Baztán).

* * *

III.— El ermitaño y la lechuza

En el pueblo de Ezcurra (Navarra) hay una ermita con un Santo Cristo. El ermitaño que estaba encargado de ella no descuidaba de poner aceite en la lámpara. Pero, con gran extrañeza suya, notaba que desaparecía rápidamente. Deseoso de averiguar quién era el ladrón, púsose en acecho en la iglesia con una escopeta al brazo. La lechuza (que era quien se bebía el aceite) se posó en uno de los brazos del Santo Cristo. Decidido el ermitaño a matar a la lechuza, púsose en actitud de disparar. Antes de hacerlo, invitaba al Santo Cristo con su mano a que se retirara para que no le alcanzara el tiro. Como el Cristo no se retirara, disparó, y le alcanzó el golpe. Entonces el ermitaño, todo apenado, le dijo estos versos:

*Santo Kristo, barkatu.
Zeurek ere kulpak battuzu.
Gizona ala kolean sumatu ezkeru,
¿zertako alde egin eztuzu?*

(Santo Cristo, perdóname. También tú tienes tu parte de culpa. Habiéndome visto tan furioso, ¿por qué no te has echado a un lado?).

Este cuento me fue contado por don Juan Pedro Barbería, Presbítero.

* * *

IV.— Industria para llegar al cielo

De los habitantes del mismo pueblecillo de Ezcurra se cuenta que habían oído hablar del Cielo. Discurrieron un modo muy original para llegar a él. Trajeron todas las espuestas que había en el pueblo, y con ellas hicieron una torre. Cuando se habían empleado todas las espuestas utilizables, resultó que faltaba una. El que estaba encima de ellas gritó entonces:

—*Bat da falta. Azpiko sarea atera eta kartzue.* (Falta una espuesta. Sacad la de abajo y echádmela).

Así lo hicieron, y ya puede suponerse lo que pasó.

* * *

V.— Examen de médico

Un médico pretendía la plaza del citado pueblo de Ezcurra. En éste había un vecino llamado Yoanes, cuyo cargo era el de examinar a los pretendientes.

Llegado el nuevo aspirante, le llevó junto a una kutxa.

—¿Qué hay ahí dentro? —le preguntó.

—¿Yo qué sé? —contestóle el otro.

—Si no sabes lo que hay ahí, ¿cómo vas a saber lo que hay dentro del cuerpo? —díjole Yoanes.

Y éste, sin más examen, le juzgó inapto y le despidió (8).

* * *

VI.— Iru alaba tetelak

1. *Ama alargun batek zituen iru alaba tetelak.*

2. *Eta maingu batek pretenditzen zuen eskontza andregaiteko.*

3. *Eta amak, yakinik motelak zirela, erran zaben: "Nobioa etorriko dun gaur eta zagote ixil-ixile."*

4. *Iruék yostunek, dendariek zirela.*

5. *Ala, etorri zan nobioa.*

6. *Eta, nobioa an zagola, autsi zitzaion aria.*

7. *Eta orduen mintzatu zen bat erten zuela: "Tilt; ari au zamule eun."*

8. *Bertzia erantzun zion: "¿Tontoropile zan?"*

9. *Irugarrenak berriz: "¿Amak ola elan? Tili-tile egoten denak biletzen senal."*

Esta versión me la dio el sacristán de Garzain (Navarra-Baztán) hace algunos años.

Paula Elizalde, del mismo pueblo, me dio esta otra algo diferente.

7. *Eta orduen mintzatu zen bat erten zuela: "Til, tal, alia."*

8. *"Tontolopila, Maria."*

9. *"Ni egon titila; amak etan betala, nik itan tenala."*

10. *Eta gero mutilak erran zion amari: "Oyek iruak tetelak dituzu."*

11. *Ta batek erantzun zion: "Bai, ta i antotela," (ankatotela).*

El señor Martinto, de Biarritz, me añadió esta variante:

12: *Ta batek erantzun zion: "Eta ik betoter" (begi-oket), y le metió la aguja por el ojo, reventándoselo.*

He aquí la traducción de este cuento, titulado *Las tres hijas tartamudas*.

1. Una viuda tenía tres hijas tartamudas.

2. Y un cojo las pretendía para novia.

3. Y la madre, recordando que eran tartamudas, les dijo: "Os vendrá hoy un novio y permaneced calladas."
4. Las tres eran costureras.
5. En esto, vino el novio.
6. Y mientras estaba allí el novio, se le rompió a una el hilo.
7. Y entonces habló una diciendo: "Roto; este hilo es frágil."
8. Otra le contestó: "¿Eres tonta?"
9. La tercera, en cambio. "¿Ha dicho eso la madre? La que estuviese en silencio tendrá novio."

Versión de Paula Elizalde:

7. Y entonces habló una, diciendo: "Roto el hilo."
8. "Tonta, María."
9. "Yo he permanecido en silencio: como ha dicho la madre, yo tendré marido."
10. Y luego dijo el muchacho a la madre: "Esas tres son tartamudas."
11. Y una le contestó: "Sí, y tú tartamudo de los pies."

Versión del señor Martinto:

12. Y una le respondió: "Y tú tuerto," y le metió la aguja por el ojo, reventándose.

Este detalle, dado por el señor Martinto, parece indicar que hay otra variante del cuento, en que, en vez de ser cojo, el pretendiente era tuerto, o quedó así de resultas de la ira de la joven.

Variantes en que el pretendiente sigue siendo cojo, hay también en nuestro país. Recordamos haber oído una en la parte alta de Guipúzcoa. Y claro es que en ella el diálogo se desarrollaba en el dialecto euskérico propio de aquella región.

* * *

VII.— El Rey Salomón y su hermana

Salomón tenía una hermana de quien se dice que era tan lista o más que su hermano. El pueblo cuenta anécdotas referentes a entrambos, que quieren confirmarlo. Véanse algunas.

a) DUENAK DUENARI

Salomón hizo testamento a favor de los ricos. Disgustó eso a su hermana. Sin embargo, ella nada le dijo. Deseando averiguar Salomón si su hermana sabía o no lo que había hecho, la envió de viaje con un soldado para ver si éste lograba averiguarlo en el camino. La hermana de Salomón iba montada en un pollino. En esto, llegados a un río, entraron en él para pasarlo. El pollino sintió entonces cierta acuosa necesidad, que satisfizo conforme atravesaba el río. Viendo lo cual, la hermana de Salomón dijo:

—*Duenak duenari: errege Salomon'ek ala egin dik testamentu ori.* = (El que tiene al que tiene. Así ha hecho el testamento el rey Salomón).

Lo cual contado a éste por el soldado al volver del viaje, hizo que se cambiara el testamento en favor de los pobres (9).

b) EL SABER NATURAL

Disputaron Salomón y su hermana sobre cuál era más excelente, si el saber natural o el adquirido por medio del estudio. Salomón era partidario del adquirido; su hermana, del natural. Un hecho vino a dar la razón a la hermana.

Tenían estos hermanos un gato amaestrado que había aprendido a tener entre sus zarpas un candelero (10). La hermana, maliciosa, arrojó un ratoncito sobre la mesa. Inmediatamente soltó el gato el candelero y se echó sobre el ratón. En vista de cómo aquel hecho daba la razón a su hermana, Salomón le dijo:

—*Ik yan dun yakinduriko intxitik.* = (Tú has comido de la caza de la sabiduría).

Ella le contestó:

—*Yan ez; edan bai.* = (Comer no, beber sí).

La sabiduría debía de residir, según mi comunicante, en un ave especial. Salomón tenía prohibido a su hermana el comer de la caza de la sabiduría. Pero como no entraba en la prohibición el beber, ella se dió maña para recoger la grasa o jugo (*urina*) del ave, y así bebiéndola adquirió la sabiduría.

c) LO DICES TU

La hermana de Salomón tenía orden de que, cuando su padre o su madre murieran, viniera a traer la noticia (*mezue*), y sabía que él la mandaría matar, bien se la trajera o no. Sus padres murieron, y vino con la nueva. Pero su astucia ideó un medio de comunicarla sin comprometerse. Vió un pedazo de pan sobre la mesa. Lo cambió de un lado al otro diciendo:

<i>Bazkoz il zaar;</i>	(Por Pascua luna menguante;
<i>iñaute il berri;</i>	en Carnaval luna creciente;
<i>ire ta nere aita</i>	tu padre y el mío.
<i>ez tuk ez gose, ez egarri.</i>	no tienen hambre ni sed).

Salomón le dijo:

—*Beraz, ¿il tun?* = (Conque ¿ha muerto?).

Ella respondió:

—*Ez dikiet; ik diot.* = (No te lo digo yo; lo dices tú). (11)

* * *

VIII.— Los perros de Salomón

Así llama el pueblo a los perros que, dicen, persiguen al Judío Errante (12). El comunicante Antonio Arocena (a quien debo los cuentos que anteceden) me aseguraba haberlos oído él entre once y media y doce de la noche. Y me aducía también testimonios de otros, verbi gracia, contrabandistas, que confirmaban su creencia. Nunca se oyen de día los ladridos de estos perros. A mi comunicante le hizo caer en cuenta de tales ladridos un hijo de la casa *Mutilazkonea*; de eso hacía cuarenta años en Noviembre de 1922.

Doy estos detalles que localizan y personalizan estos datos de folklore, para confirmar su existencia entre los que viven hoy o he conocido antes de que murieran.

* * *

IX.— Una bruja más lista que el diablo

Viéndose en trance apurado por deudas que tenía, un hombre vendió su alma al diablo. Este se las pagó con la condición de que, si en el plazo de un año no adivinaba su edad (la del diablo), había de entregarle su alma. Quedaron ambos conformes.

Terminaba el plazo señalado, y el deudor se veía apurado porque no podía eludir el cumplir su promesa. En esto, se encontró con una bruja, y contóle su angustia. Díjole ella que no tuviera cuidado, que ella le daría un remedio. No tenía más que proveerle de una libra de miel y de un cesto de plumas de gallina.

Estando ya para expirar el plazo, embadurnóse de miel la bruja y sobre ella se puso las plumas. Encontrándose con el diablo, hizo ademán de sacudirse, soltó la cabellera, inclinóse, y mirando por entre sus piernas al diablo, procuró espantarle. Lo consiguió, pues éste dijo:

—*Eun ta berrogei ta amar urte bairret mundu unten, bañan ez diet olakoik ikusi.* = (Ciento cincuenta años llevo ya en este mundo y nunca he visto cosa parecida).

Y diciendo esto, enfermó el diablo. Fue a visitarle el deudor.

—*¿Yakin duk* —díjole el diablo— *yakin duk nere adine?* (¿Has averiguado mi edad?).

—*Nere ustez bai* —contestóle— *Eun ta berrogei ta amar urte.* = (Creo que sí. Ciento cincuenta años).

Respondió el diablo:

—*Eroi baño abilago izan duk, bertzenaz etzuken pensatuko.* = (Alguno más hábil que tú has tenido —que te lo contara— si no, no lo hubieras adivinado).

* * *

X.— Jesucristo y los Agotes de Bozate (13)

Pasaba Jesucristo por Bozate. Sembraban unos labradores un campo de trigo. Jesucristo les dijo:

—Cuando mis perseguidores os pregunten si he pasado por aquí, decidles que sí, cuando se sembró este trigo (14).

Vinieron al día siguiente los perseguidores y vieron a los labradores que recogían el trigo ya maduro. Preguntados éstos si habían visto a Jesucristo, respondieron que sí, que lo vieron cuando se sembró el trigo.

Pero uno de ellos dijo:

—Este trigo se sembró ayer...

Por esta delación le vino la maldición a aquel labrador. Y es fama que los agotes (15) descienden de ese señor (16).

* * *

XI.— El carbonero y la mujer

Pasaba con su burro un carbonero. Era éste viejo, feo y tenía el pantalón roto. Una mujer, viéndole pasar y queriendo comprar carbón, díjole en son de burla:

<i>Gizon txiki,</i>	Hombrecillo
<i>galtza gorri,</i>	de calzas rojas
<i>ipurdi ageri,</i>	y trasero al aire,
<i>¿zombana daukazu</i>	¿en cuánto vendes
<i>ikatz ori?</i>	ese carbón?

El, volviéndose al burro, dijo:

<i>Ixooooo...</i>	Cállate.....
<i>Emazte hordi,</i>	Mujer borracha,
<i>urde hardi,</i>	sucia, más que sucia,
<i>behin ez garbi:</i>	jamás limpia:
<i>hiru libera ta erdi.</i>	tres francos y medio.
<i>Arriiii....</i>	Arre.....

El conocimiento de este cuento se lo debo a Madame Martinto, de Biarritz.

* * *

XII.— Gizona gizon

Una mujer tenía un marido muy sucio. Fastidiada, le metió en un cesto para echarle al río. Se atravesó en el camino un cerdo. La mujer, para espantarlo, por dos veces le dijo: *Urtiken, úrtiken...* El cerdo no se movía. Entonces el hombre, desde dentro del cesto, gritole con fuerza: *Urtiken*, y el cerdo se separó. La mujer dijo entonces:

—*Gizonak gizon xaskepetik ere.* = (El hombre es hombre aún debajo de un cesto) (17).

XIII.— Las sopas y el sapo

En una casa tenían una tartera de sopas al cuidado de un niño. Vio éste un sapo encima de la sopera, y preguntó a su madre:

—*Ama, ¿zirripi-zarrapak badu begirik?* = (Madre, ¿el sapo tiene ojos?).

—*Bai, seme: bida gorri-gorririk.* = (Sí, hijo; dos encarnados-encarnados).

—*Zopan gañian dago jarririk.* = (Encima de la sopa está puesto).

—*Artzak ankatik eta botazak andiki. — Onak tun zopak orregandik.* = (Tómalo de las patas y échalo de ahí. A pesar de eso las sopas están buenas). (18)

* * *

XIV.— La bruja en forma de burro

Un bordari, por nombre Fermín, venía de pelar los maíces (*xuritondo*). Estaba muy cansado y pensaba que tenía que atravesar el río para llegar a su borda de Artxea (Arrayoz, Baztán). Presentósele en esto un burro, según su deseo. Montó en él, y cuando iba pasando el río, el burro se empeñó en no seguir adelante. Para moverlo comenzó a decir varias exclamaciones, entre otras ¡*Jesús, María y José!* En oyendo esto el burro, desapareció dejándole en medio del río. El burro era una bruja. (19).

* * *

XV.— El molinero borracho

Volvió de la taberna un molinero y entró en su molino. Venía borracho (como es fama suelen ser los molineros: así mi comunicante). Al entrar, vió una larga hilera de sacos, y exclamó:

—*Agur, agur, zakuk. Zuek pagatu biarko ttuzue nere gastuk. Aundiak aundi gisa: tikiak tiki gisa: Santa Marik egiñen du bere gisa.* = (Hola, hola, sacos. Vosotros tendréis que pagar mis gastos. Los grandes como grandes: los pequeños como pequeños: Santa María hará lo que le parezca). (20)

* * *

XVI.— Modo de conocer a una bruja

Se encontraron dos bordaris que iban a misa. Viendo a una mujer del pueblo (que era medio simple), dijo uno al otro:

—Mira la bruja. Ahora conoceremos fácilmente si es o no lo es...

Ella entró en la iglesia juntamente con los bordaris.

Llegado el momento de alzar la hostia, ella miró atrás. Esto les confirmó en su presunción de que aquella mujer era bruja. Es creencia que la que lo sea debe mirar de lado al alzar, porque una bruja no puede mirar de frente al Señor, a no ser que lleve una lagartija en el bolsillo. (21).

* * *

XVII.— La cueva de Supela-gorri

Dicen que hace años se cometió un crimen en uno de los pueblecillos alrededor del Gorbea, y el criminal huyó a dicho monte. Salió la guardia civil a perseguirle, y caminando por el monte vió a bastante distancia un hombre. Creyendo que éste era el criminal, fue hacia él; y el hombre, viéndose perseguido, comenzó a huir hasta encontrar un refugio: la cueva de *Supela-gorri*.

Después de refugiado allí el perseguido, comenzó una araña a tejer su tela. Con ella cerró el boquete. Pasaron por allí los guardias revisando todos los rincones, excepto la cueva: no se imaginaban pudiera esconderse allí nadie, pues la tela de araña estaba intacta. Así se salvó aquel inocente a quien perseguían como criminal. (22).

* * *

XVIII.— Las lamias y la txarrantxa

Una leyenda de Sumbilla asegura que la partera (de la casa Alsuetu) fue llamada por las lamias para prestar sus servicios a una que los había menester. Después de terminado el negocio le acompañaron a su casa con música. De premio le dieron una *txarrantxa* de oro, con la condición de que no debía volver la cabeza atrás hasta haber entrado ella en casa. De lo contrario le quitarían la *txarrantxa*.

Llegadas a la puerta, la mujer metió un pie y medio cuerpo, y miró atrás. En castigo, las lamias le quitaron media *txarrantxa*. Con la mitad restante los de la casa Alsueta hicieron una nueva. (Según otra versión, renovaron la que tenían). (23)

* * *

XIX.— La viuda desconsolada

1. *Andre bati il zizaion gizona. Ttunttunerua zen, atabaldaria.*
2. *Ta entierruan zoazileik, andria zagon nigarrez.*
3. *Andre orrek erraten zuen:*

*Nere Txomintxo gizarajua,
ameka aldiz jente gaztai
dantzan eragi diozuna
jotzen zinuenian
arako soñu polit ura. (24)*

4. *Ta orduan erran zion gizon batek: — Ai andretxua: pazientzia artu bearko dezu.*
5. *Ta andriak erran zion: — Pozik berak nai baluke.*

1. A una mujer se le murió su marido. Era tamborrero.
2. Y yendo en el entierro, lloraba la mujer.
3. Esta decía:

*Pobrecillo Txomintxo mío,
mil veces a la gente joven
que has hecho bailar
cuando tocabas
aquella bonita música.*

4. Entonces díjole un hombre: — Ay mujer: tendrás que tener (tomar, en euskera) paciencia.
5. La mujer respondió: — Contenta, si él quisiera. (25)

XX.— La saya prestada

Una mujer pidió prestada una saya. Se la dio otra a cambio de un *gaitziru* de trigo (medida de un cuartal). Como estuviese un día en la plaza bailando la que había pedido prestada la saya y le viese la otra que la arrastraba de mala manera, díjole:

—*Neska zer-zerena
gorazan bertzerena.*

—*Balinbe, dabile, dabile.
Gaitziru garien sarien dabile.*

—Muchacha dejada,
levanta lo que es de otros.

—Si anda, que ande, que ande.
Ande el precio de un *gaitziru*
de trigo.

Otra variante dice:

—*Aizan, neska zer-zerena,
gorazan soñekua bertzerena.*

—*Badabilla ta debilla
gaitziru ogia debilla.*

Y siguió bailando... (26)

* * *

XXI.— El cura y el pastor

Como ocurrido en Azpilicueta (Baztán) me contaron lo siguiente.

Un pastor fue en busca de la *txartela* en tiempo de cumplir con Pascua. El cura, sabiendo que era *versolari* el pretendiente, le hizo la pregunta del catecismo en la siguiente forma:

*Gauza bat esan bear didazu
nik liburutik txartela ateratzean.
¿Nola siñesten dezu zuk zere artean
iru persona direla Jaungoiko batean?*

Que traducido quiere decir:

Una cosa has de decirme
mientras saco del libro el «txartel.»
¿Cómo entiendes tú
que en un mismo Dios son tres las
personas distintas?

El pastor contestó:

Orain esango diot arrazoyarekin.
Usai eta kolore, zaporearekin:
orra nun tuzu iru gauzak sagartxo batekin.

Es decir:

Ahora se lo diré con un ejemplo.
Olor, color y sabor...:
he ahí tres cosas en una sola manzana.

Un hecho parecido, aunque con variantes en la respuesta, se atribuye a Izuela, pastor que habitaba en el caserío de su nombre. El cura era de Alzola. (Cfr. *Anuario de la Sociedad de Eusko-Folklore*, año 1921, pág. 105, núm. 12).

Atribúyese también este hecho a Fernando Amezketarra. Vide: *Fernando Amezketarra. Bere ateraldi ta gertaerak*, por G. MUIJKA.— Donostia, 1927. (pág. 90-91).

* * *

XXII.— Modo de romper una peña

Los habitantes del pueblo de Ezkurra (Navarra) se empeñaron en romper una peña que existe allí. Quisieron hacerlo estrellando huevos contra ella. Después de algún tiempo de usar de este procedimiento, viendo el líquido que caía, instaban a los demás vecinos a que trajeran más, porque ya comenzaba la peña a romperse. (27)

Un hecho análogo se refiere también en *Anuario de la Sociedad de Eusko-Folklore*, año 1921, pág. 97, como ocurrido en Ayala, Corro.

* * *

XXIII.— Eltzearen eroatera (28)

1. Gan zirela denda batera eltzearen eroatera.
2. Ta ikusi zutenian eltzia, galde egin zioten dendakoari: *Combien ça vaut que t'eltzo?*
3. —*Zin tzos.*
4. *Bertziak erran zion: Emaon, emeon, fina on doika dudik gabe.*
5. *Eta eman zion peseta bat kobratzeko.*
6. *Ta atera asi ziren dendatik neskatxa oyek, eta dendakoak erran zaben: De la restanche, Marie, de la restanche?*
7. —*¿Zer erran din?*
8. —*Kontrabanda dela.*
9. *Artu zun eltzia eta bota zuen paretai eta autsi zuen; klaro.*
10. *Orduan dendakuak erran zion: Oh quelle bestia, Marie, quelle bestia!*
—*¿Zer erran din?*
12. —*Ez garela onsa besti.*
13. *Ta bertzia erran zion: Yin daiela, yin, igandetan plazara, antxe ikusiko gaitin, an, panpiriñez yauntzi-ta. Orduan errain din: Bezi garela, bezi.*

Compra de un puchero

1. (Dos muchachas) fueron a una tienda a comprar un puchero.
2. Y cuando vieron el puchero, preguntaron al tendero: —*¿Cuánto vale este puchero?*
3. —*Cinco soses.*
4. La otra le dijo: — *Dálos, dálos, pues es fino sin duda.*
5. Y le dio una peseta para que de ella cobrara.
6. Y cuando comenzaban a salir de la tienda las muchachas, el tendero les dijo: — *Las vueltas, María, las vueltas.*
7. —*¿Qué te ha dicho?*
8. —*Que es contrabando.*
9. Tomó la otra el puchero y lo arrojó contra la pared y se rompió; naturalmente.

10. Entonces el de la tienda dijo: — ¡Oh, qué bestia, María, qué bestia!

11. —¿Qué ha dicho?

12. —Que no estamos bien vestidas.

13. Y la otra le respondió: — Que vaya, que vaya el domingo a la plaza, allí nos veremos, allí, muy peripuestas. Entonces le diré: Estamos vestidas, muy vestidas.

* * *

XXIV.— **Frantzes bat gauaz bidian**

Frantzes bat bere txabolatik esporta bat gaztaki zoayen etxera gauzez. Illundu zuen arrunt: ezer ere ageri etzela. Eta asi zen ortoska eta tximistaka. Ta tximista iten zuen bakotxian ikusten zuen bidia.

Eta orduen ots egin zion Jaungoikoa'ri: «¡Oh nere Yinkoa! Egi zu tximist bat, t'emango dizut gasna bat».

Ta au askotan.....

Ontan erdetxi zuen lagun batek atzetik. Eta erran zion:

—Ez duk gasnarik aski, agindu guziek Yinkoari eman ba dizkiok.

Ta erantzun zion:

—¡A, txoraa! ¿Uste al duk itxian banego Yinkoari gasnak ematen aiko nitzekela?

Un francés que caminaba de noche

Un francés se encaminaba de noche a su casa desde su choza, llevando un cesto de quesos. Se oscureció en extremo: en forma que casi no se veía. Y comenzó a tronar y relampaguear.

Y cada vez que relampagueaba conseguía ver el camino.

Y entonces decía así al Señor: «¡Oh, Dios mío! Por cada relámpago te doy un queso...»

Y así muchas veces.

En esto le alcanzó por detrás un amigo suyo. Y le dijo:

—No tendrás bastantes quesos, si has de cumplir lo que prometes a Dios.

Y le contestó:

—¡Ah, tonto! ¿Crees que si pensara dar a Dios quesos, me hubiera puesto a ello (a prometérselos?)

* * *

XXV.— **Kituak salbatu zuen Yesus Aurre**

Yesus aurre iltzeagatik, aur ttipi guziek nai zuzten il. Ta kituak erran zuen salbatuko zuela. Denak arrituak nola salbatu biar zuen kituak. Eta artu zuen dantalpian, ta bazoayen Yesus aurrekin. Allegatu zenian il bear zuzten tokire, galdin zaben: «¿Zer duzu or, dantalpian?» — «Yesus aurre» — erran zaben. Kontestatu zaben, [zioten]: «Ala izan bazuen, etzuela esango».

Ola salbatu zen Yesus aurre.

Un gitano que salvó a Jesús niño

Por querer matar a Jesús niño, idearon degollar a todos los niños pequeños. Un gitano dijo que él le salvaría (a Jesús). Quedaron todos asombrados de cómo el gitano podría salvarlo. Y lo tomó debajo de su delantal y se fue con Jesús niño. Cuando llegaron al lugar donde debían degollarlos (a los niños) le preguntaron: ¿Qué tienes, ahí, debajo del delantal? — Jesús niño — les contestó. Respondieronle que si así fuera, no lo dijera. Así se salvó el niño Jesús.

* * *

XXVI.— **Agotak zergatik meza ezdezake man**

Yesus bidian zaiela egarritu eta arrapatu zuen erreka bat. Asi zen ura eraten, eta agotak zikindu zion ure. Jituak eramantzuen beste toki batera, garbie zegon tokire. Orregatik kituak meza eman dezake: agotak ez. Ta 50 zentimo, amar sos, egunian ebastia libre du kituak.

Por qué el agote no puede celebrar misa

Yendo Jesús de camino tuvo sed y se llegó hasta un riachuelo. Comenzó a beber del agua, cuando un agote se la ensució. El gitano le llevó a otro sitio, donde el agua estaba limpia. Por eso el gitano puede celebrar misa, y no el agote. Y robar 50 céntimos al día le es permitido al gitano.

* * *

XXVII.— Yesus eta belea

Agotak bazuen belea berekin. Ta bien artian zikindu zioten ura. Ta beleari erran zion Yesus'ek: «Iru illebete udek zituen be-roen-beroenian, (Garagarrilla, Uztailla eta Dagonilla) etzutela libre urik eratia». Ta ni oartu naiz illabete oietan marrakaka ibiltzen direla.

Jesús y el cuervo

Un agote tenía consigo un cuervo. Y entre los dos ensuciaron el agua (a Jesús). Y Jesús dijo al cuervo: «Que en los tres meses de más calor que tiene el verano (Junio, Julio y Agosto) no podría beber agua». Y he recordado que en esos meses (los cuervos) andan a graznidos.

* * *

XXVIII.— Yesus eta senar-emazteak

Yesus bazaien bide batian. Arpatu zituen matrimonio ogi ereiten ai zirela. Esan zion:

—*¿Zer eriteizu?*

—*Arrie—kontestatu zion.*

Esan zion:

—*Arrie bildukoizu.*

Jesús y un matrimonio

Iba Jesús por un camino. Vio un matrimonio que sembraba trigo. Les dijo:

—¿Qué sembráis?

—Piedra—le contestaron.

Y él les dijo:

—Piedra recogeréis.

XXVIII bis

Yesus guan zen aitzinago ta arpatu zuen beste bat ereiten ai zela. Ta esan zion ia zer ereiten zuen. Esan zion «ogie». Ta «bier atoz eta bildukoizu». Biaramunean etorri zen eta ogie ondue.

Fue Jesús más adelante y se encontró con otro que sembraba trigo. Y le dijo que qué sembraba. Le contestó «trigo». «Pues ven mañana y lo recogerás». Vino al día siguiente, y el trigo (estaba) maduro.

* * *

XXIX.— Yesus, San Pedro eta bi neskatzak

Yesus eta San Pedro bidian omen zazin. Allegatu ziren iturri batean. Neskatz bat zagon an, eta eskatu zioten ure. Ta eman zioten estañue zikinean. Yinkoak erran zion: «senar on bat izateko grazia».

Gero arpatu zuten beste batean beste iturrian beste neskatz bat. Eta estañue ongi garbiturik man zaben ure. Ta Yinkoak erran zion: «senar txar bat izan zezala».

Ta gero San Pedro'k erran zion:

—Baño Jauna, aistiko neskatz ark estañu zikiñean ura eman, eta erran diozu senar on bat izateko; eta neskatz unek ongi garbitu estañue ta eman daku, ¿eta erran diozu senar txar izateko?

Orduen Yaunek kontestatu dio:

—¡Ai San Pedro, San Pedro! Aistikuak senar gaixtua izanik ere, ongi konpondiko dugu. Baño besteak, ona izan ta (e)re, eztu gobernatiko.

Jesús, San Pedro y las dos muchachas

Jesús y San Pedro iban de camino, según cuentan. Llegaron a una fuente. Había allí una muchacha y le pidieron agua. Y se la dio en una jarra sucia. El Señor le dijo: «que tengas la suerte de tener un buen marido».

Luego en otra fuente encontraron otra muchacha. Y les dio agua en una jarra bien limpia. Y el Señor le dijo «que tuviera en suerte un mal marido».

Y luego San Pedro le dijo:

—Pero, Señor, la muchacha de antes ha dado el agua en una jarra sucia, y le has dicho que le deseas un buen marido; y esta muchacha (de ahora) en jarra bien limpia nos ha dado (el agua), ¿y le has dicho que tenga un mal marido?

Entonces el Señor le contestó:

—¡Ah, San Pedro, San Pedro! La primera muchacha, aun teniendo mal marido, ya se arreglará. Pero la otra, aun siendo bueno (el marido) no le podrá gobernar bien.

* * *

XXX.— «Igoa» erriren izena

Kristo ta San Pedro zebiltzen eskian. Basaburuko vallen (?). Aizarostik Arraratsa zidoazila, eskuñeko aldian ikusi zuen San Pedro'k erri txiki bat. Erran zion Kristo'ri:

—*¿Ez al dugu yoan bear erri ortara?*

—*Ni emen gelditzen nauk, eta i goa orrera.*

Ta ordutik onat erri koskor arrek Igoa du izena.

El nombre del pueblo «Igoa»

Jesucristo y San Pedro andaban de limosna en el valle de Basaburua. Yendo de Aizaros a Arrarás, vio San Pedro al lado derecho un pueblecillo. Dijo a Jesucristo:

—¿No hemos de ir a ese pueblo?

—Yo me quedo aquí, y tú vete a ése.

De entonces acá ese pueblecillo tiene el nombre de *Igoa* (29).

XXXI.— *Zaldia ferratua*

Beste aldi batez zebiltzela eskian, arkitu zuten sutegi bat. Eta an arotza zaldi bat ferratzen ai zela. Zaldia itzukorra zen, eta neketan zabillen arotza. Eta erran zion Kristo'k: «Ekartzak zaldi ori: nik ferratiko diet».

Artu zuen tresnak eta moztu zaskion lau anak Kristo'k. Ferratu zituen anak txingurien gañen eta itxiki zition. Zaldia ferraturik ta sendaturik gelditu zuen.

Beste aldi batez erri batian eskian zebiltzelan Kristo eta Pedro bi errien bi aldetatik, Pedro'k arkitu zuen arotz bat ferratzen. T'oroiturik Kristo'k egin zuena, arotzari erran zion: «Ekarrak zaldi oi: nik ferratiko diet», eta moztu zaskion anak. Eta ferratu zituen anak txingurien gañean Kristo'k bezala; eta ittikitzen asi zenian, ez ittikitzen.

Torduan arotzak, asarraturik, eskatu zien zaldien balioa. Ta Pedro'k dirurik ez pagatzeko; eta arotzak, orduen, burni-puska bat arturik, asi zen yoka Pedro'ri.

Eta onen oyuek aitzian, Kristo etorri zen, ittiki zition lau anak zaldiari eta eman zion arotzari.

Eta Pedro'ri erran zion: «Ez dezakeken gauzatan berriz ez yayela sartu».

El caballo herrado

Otra vez, pidiendo limosna, vieron una fragua. Y allí un herrero estaba a punto de herrar un caballo. El caballo era asustadizo, y el herrador tenía dificultad (de conseguirlo).

Y Cristo le dijo: «Trae ese caballo: yo te lo herraré».

Tomó las herramientas y Cristo le cortó las cuatro patas. Las herró sobre el yunque y se las pegó. El caballo quedó herrado y curado.

Otra vez, andando Cristo y Pedro, pidiendo limosna en un pueblo, cada uno de ellos en uno, Pedro vio un herrero que herraba. Y recordando lo que Cristo hizo, dijo al herrero: «Dame ese caballo: yo te lo herraré», y le cortó las patas. Y herrolas sobre el yunque como Cristo; y cuando comenzó a pegarlas, no las pegaba.

Entonces, el herrero, enfadado, le pidió el precio del caballo. Y Pedro no tenía dinero con qué pagarlo; y el herrero, tomando un pedazo de hierro, comenzó a pegar a Pedro. Oyendo los gritos de éste, Cristo vino; pegó al caballo las cuatro patas y se lo dio al herrero.

Y le dijo a Pedro: «No te metas otra vez en cosas que no sabes».

* * *

Es muy frecuente ver aparecer en las literaturas populares las figuras de Jesucristo y San Pedro. Los cuentos en que intervienen hacen alusión algunas veces a verdades evangélicas, que al pasar por la boca del pueblo se transforman. Esta transformación deja, sin embargo, a salvo siempre, o casi siempre, el respeto debido a la augusta figura del Salvador. La de San Pedro toma, en cambio, un carácter más familiar, que algunas veces llega a ser el de un personaje de no gran inteligencia, de buen fondo, sencillo, y reflejo, a mi modo de ver, del carácter del aldeano inculto.

Nuestra literatura popular vasca cuenta con esas narraciones en que figuran el Salvador y San Pedro. VINSON en su *Folklore du Pays Basque* (páginas 3 y 4) nos da dos de esas narraciones. L'abbé BARBIER en *Gure Herria* (años 1922 y 1924) añade a este acervo otras recogidas por él. En el número de Noviembre de 1922, con el título *Emazteki zirtzila eta emazteki garbia*, publicó una versión idéntica (salvo detalles) de la que yo intitulo *Yesus, San Pedro eta bi neska-txak*.

[Al transcribirse estos cuentos, no se había publicado *Légendes du Pays Basque d'après la tradition* (Paris, 1931), de l'abbé J. BARBIER. (Nota del Ed.)].

Lecároz, Octubre 1929.

* * *

NOTAS

- (1) *Gantxigorra* = residuos del cerdo.
 - (2) *Urn-boxka* = pan mojado en grasa.
 - (3) El narrador, (Antonio Arocena de ochenta y ocho años en Noviembre de 1922, nacido en Irurita y que había vivido siempre en Baztán), colocaba este suceso en la casa *Lutxiketa* de Lecároz.
 - (4) Onomatopeya, que quiere indicar la mayor o menor destreza en el hilar del marido y su mujer.
 - (5) Otra versión dice: «*Barda linua ninan, gaur ixtupa. Neorrek nere buru*».
 - (6) Es éste un juego de palabras al que es muy difícil de buscar correspondencia en castellano.
 - (7) Este cuento tiene variantes en nuestro país. Una de ellas, bonita por cierto, puede leerse en el número XXIV (Diciembre de 1922) de *Eusko-Folklore*, publicación que va recogiendo preciosos materiales, bajo la dirección acertadísima de don José Miguel de Barandiarán. He visto un cuento muy parecido en la obra *Del Folklore Asturiano*, por AURELIO DE LIANO POZA DE AMPUDIA, páginas.56 y 57: *Ux que me quemé*. (Madrid. Talleres de Voluntad).
 - (8) Contado por don Nicasio Mendiburu, Presbítero.
 - (9) Contado por Antonio Arocena.
 - (10) Otra versión dice que solía tenerlo sobre la cabeza.
 - (11) Contado por Antonio Arocena.
 - (12) La leyenda del *Judío Errante* aparece en todas las literaturas populares. En nuestro país el folklorista la encuentra con diversas variantes. Además de la forma ordinaria (el zapatero que no permitió que Jesucristo descansara delante de su tienda) he recogido otra que no es sino la versión del *Sacerdote cazador*, algo variada. (*Mateo Txistu. Los Perros de Martín Abade*. Vid. ITURRALDE y SUIT, Obras de... Volumen I, página 113).
- Con el título *Los Perros de Salomón*, tengo entre mis apuntes una nota que dice así:
- «Cuentan que Salomón fue a oír misa con escopeta y con perros. Durante el alzar se le presentó el diablo en forma de liebre y Salomón mandó a los perros en su seguimiento. En castigo estará detrás de ella para cazarla, mientras dure el mundo. El pueblo cree que se les oye aullar, y a Salomón silbarles. Cuando se oye esto, dicen que la tormenta dura mucho». (Me lo contó Maritorea de Maya).
- Relacionadas con este tema tengo también unas líneas, que dicen así:
- «Estaban unos contrabandistas haciendo su comida en una hoguera, cuando sintieron ladrar. Uno de ellos se levantó, diciendo: «Los perros de Salomón». Otro, haciéndose el valiente levantóse también, y dijo: «Venga lo que viniere, yo no temo ni a los perros de Salomón». Presentóseles entonces un fantasma, y todos quedaron petrificados, sobre todo el que más valiente se hacía». (No tomé nota de quién me lo contó).
- (13) Bozate, barrio de Arizcun (Navarra).
 - (14) Este episodio de la vida de Jesucristo suele colocarse como acaecido en su infancia, cuando con su Madre y San José huía de la persecución de Herodes. Es muy conocido en las literaturas populares.
 - (15) Agote: habitante del barrio de Bozate; raza de origen desconocido, que no se mezclaba con las de los pueblos vecinos.
 - (16) Este cuento me lo contó don Marino Aldave, párroco de Alsasua, en 1923. El lo sabía de Fernanda Echenique, de Maya.
 - (17) Copiado a doña Blasa Jaen, de Santesteban.
 - (18) Copiado a doña Blasa Jaen, de Santesteban.
 - (19) Oído a doña María Irurzun, de Arrayoz.
 - (20) Contado por don Juan Pedro Barbería, de Labayen.
 - (21) Referencia: Doña María Irurzun, de Arrayoz.
 - (22) Contado por Santiago Arocena, de Arrancudiaga, alumno del colegio de Lecároz.

- (23) Contado por don Jorge Taberna, de Sumbilla.
- (24) Aquí la mujer cantaba las notas *mi re mi fa sol mi fa re do*, semicorcheas, en aire de jota.
- (25) La gracia del cuento está en el equívoco que se origina del hecho de que en el pueblo hubiere un hombre llamado Paciencia. (Contado por Paula Elizalde, de Garzain, en el Baztán).
- (26) Copiado a Juan Carricaburu de Elvetea, y María Cruz Mendiberri, de Lecároz.
- (27) Contado por don Juan Pedro Barbería, Presbítero.
- (28) El cuentecillo número XXIII nos lo contó Paula Elizalde, que lo aprendió de Eugenia Tellería, de Ustaritz (Francia); el XXIV, XXX y XXXI, don Justo Albizu, párroco de Alcoz; y los demás, Graciosa Zugarramurdi, de Aniz.
- (29) El juego de palabras vascas no tiene correspondencia en castellano: *i goa* corresponden a *tú vete*.

**16.- CANCION QUE PERPETUA
LA MEMORIA DE UN SUCESO
REPUTADO MILAGROSO Y
OCURRIDO EN ALSASUA EN EL SIGLO XVII**

[RIEV, 1928, p. 319-329]

Hace algún tiempo llegó a mis manos una copia manuscrita en gelatina y divulgada con motivo de una peregrinación terciaria franciscana al Santo Cristo de Alsasua. Su fecha es de 11 de Setiembre de 1918. Lleva esta hojita por título: «*Altsasuko Sto. Kristori*» (*aspaldiko abestiya*) (1). Consta de seis estrofas, que transcribo a continuación:

I

*Zeruetatik etorriya da
Maitasunez beterik
Gure Altsasuko-Otadien
Dagon Kristo besuak zabalik.*

I

De los cielos ha venido
lleno de amor
en Otadi de Alsasua
nuestro Cristo que está
con los brazos extendidos.

II

*Juan Frai Santubak ikusi zuen
Urrutikan argiya,
Beriala pensatu zuen
Au zala milagro aundiya.*

II

Juan Fray el Santo vio
A lo lejos una luz
en seguida pensó
que esto era un gran milagro.

III

*Larumbatero etortzen zaigu
Zerutatik argiya,
Antxen egiten dituala
Milagro ikusgarriya.*

III

Todos los sábados nos viene
De los cielos la luz
Que allí hace
un milagro digno de verse.

IV

*Juan Frai Santubak bota
izan zuen
Sagarra Ermita barrena,
Joakin San Roman bisturik
Lasterkan juan zan argana.*

IV

Juan Fray el Santo echó
una manzana dentro de la ermita
Joaquín San Román resucitado
corriendo fue hacia ella.

V

*San Joakin eta Santa Ana dira
Birjiñarentzat Aita eta Ama,
Guk ere eduki dezagun
Deboziyua aingana.*

V

San Joaquín y Santa Ana son
Para la Virgen Padre y Madre
Nosotros también tengamos
Devoción hacia ellos.

VI

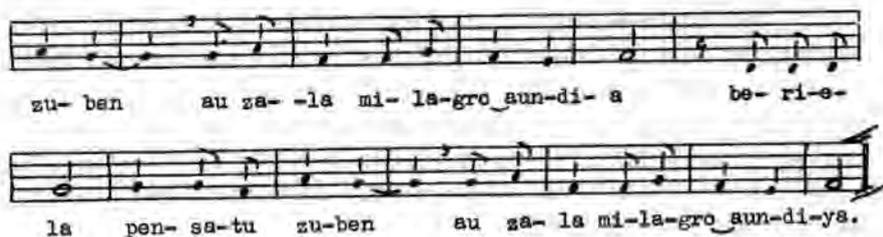
*Nere jendiak, artutzen badegu
Biotzaz deboziyua,
Etzaigu, ez, faltatuko
Zeruan palaziyua.*

VI

Amigos míos, si tomamos
a pechos la devoción
no nos faltará, no,
en el cielo un palacio.

La música es la siguiente: (2)

Y² Juan Fray San- tu- bak i- -ku- si zu- ben u- rru-
ti- ti- kan ar- -gi- - -ya, be- ri- e- -la pen- sa- tu



En esta canción se habla de un Santo Cristo, de un Juan Fray Santuba, de una manzana lanzada por él dentro de una ermita y de un Joaquín San Román resucitado. ¿Podemos identificar históricamente los datos de esta canción? Sí, sirviéndonos de una obra que apareció el año de 1684 y cuya portada dice así:

Historia / de la vida, y virtudes / del venerable hermano / Iván de Jesus / San Ioaquín, / Carmelita Descalzo, Hijo de la / Casa de la gloriosa Santa Ana, de la / Ciudad de Pamplona. / Y devoción por él introducida / del Glorioso Patriarca San Joaquín, Padre de la Reyna / de los Angeles Madre de Dios, y Señora nuestra, / y Abuelo inmediato de Iesu Christo / nuestro Redemptor.

Dedicada al mismo Santo. /

Por el Padre Fray Ioseph de la / Madre de Dios, Religioso de la misma Orden, y Prior / del Colegio de la Ciudad de Segovia.

Con Privilegio.

En Madrid, En la Imprenta de Bernardo de / Villa-Diego, Impresor de su Magestad. / Año M.DC.LXXXIV (3).

¿Quién era este «Juan Fray Santuba» (inversión popular de Fray Juan Santuba)? Un venerable hermano lego carmelita del Convento de Pamplona, hombre humilde y sencillo, que en religión se llamó «Juan de Jesús San Joaquín», proclamador de las glorias e instrumento de las maravillas del Patriarca S. Joaquín, Padre de Nuestra Señora.

Juan Beltrán de Leoz (que así se llamaba este vble. hermano) nació en Añorbe, pequeño lugar del reino de Navarra, el año de 1590. Fue su padre Martín Beltrán de Leoz, hijo del lugar y palacio de Leoz. Su madre, Juana Salvador de Azpilcueta, prima en tercer grado del famoso Doctor navarro Martín de Azpilcueta y por esta línea parienta en sexto grado de Doña María Azpilcueta y Javier, dichosísima madre del glorioso Apóstol de las Indias, San Francisco Javier.

El Hno. Juan de Jesús tomó el hábito el día 13 de Junio de 1618. Hizo su profesión simple el día de S. Pedro y S. Pablo del año 1620. Desde que hizo su profesión, y quizá algo antes, iba los domingos a pedir limosna a Huarte y Villava. Este mismo oficio de limosnero ejerció en la ciudad de Pamplona, a donde subía desde la Magdalena para la limosna ordinaria de la semana. Hizo su profesión solemne el 25 de Enero de 1629.

Sentada esta que podemos llamar la partida religiosa del Hno. Juan de Jesús, veamos cómo aparece descrito en el libro que hemos citado el suceso milagroso a que la canción popular hace referencia (4).

“En este lugar vivían Martín de San Román, y María López de Gainza su muger, personas muy afectas a N. Hermano, y devotos de la religión. Havían estado casados muchos años, y nunca havían tenido fruto de bendición, y deseaban mucho tenerle. Llegando allí el V. Hermano, le pidieron con mucha instancia y suplicasse al glorioso San Joachin se le alcanzasse de N. Señor, pues le eran devotos, y cada día se encomendaban a él. Ofreciósele el Hermano en nombre del Santo, y con efecto le tuvieron el año de 51, y dedicándosele en el Bautismo, le pusieron su nombre, y se llamó Joachin de San Román. Siendo de dos años, le dio al niño una grande enfermedad, de que murió, dexando a sus Padres desconsoladíssimos; porque además de ser único, le miraban como dado singularmente de Dios, y por mano del glorioso San Joachin su Protector, que les era nuevo motivo para amarle, y quererle. Sucedió que aquel mismo día, en que el niño murió, llegó el Siervo de Dios a Alsasua, y hospedóse en casa de la hermana; (eralo Bernardina de Anduesa) y como en lugares pequeños se sabe luego qualquiera cosa, que sucede en toda Alsasua, se sabía la enfermedad del niño de San Román; y quando Bernardina de Anduesa vió al Hermano en su casa, luego le dió cuenta de la enfermedad tan peligrosa, y apretada que padecía, y juntamente avisó a la Madre del niño de la llegada del V. Hermano para que le llamasse y llevasse a ver el enfermo; pero ya el niño había espirado, y le estaban llorando por muerto.

5. “Oyendo la nueva los Padres del niño, alentados con no sé qué impulsos, y esperanza de consuelo, mayor de la que se atrevieran a pensar, ni ellos imaginar, vinieron luego al Siervo de Dios, y dieronle cuenta de su pérdida, y dolor grande en que se hallaban. El los recibió con agassajo y consoló, diciendo: *Que si fiaban en San Joachin, y Santa Ana, que ellos le darian vida a su hijo, que no*

tuviesen pena. Fue con ellos a verle, y dixo: *Este no está muerto,* llevenle al Santo Christo, y vamos allá todos. Los que habían visto al niño, antes de que el Hermano llegasse, y entonces le vieron, y llevaron al Santo Christo, evidentemente conocían que estaba muerto. Pero el V. Hermano, por disimular y previniéndose, para que no dixessen que le había resucitado, dixo, *que no había muerto,* usando de amphibologia, y entendiendo que no había muerto, de suerte, que no huviesse de volver a vivir otra vez; y fuesse a la Hermita del Santo Christo, con los que llevaban al niño muerto en los brazos. Iba mucha gente, que se convocó: con el V. Hermano también iban otros, y así fue el concurso. Tomó luego el Siervo de Dios al niño en los brazos, y puesto de rodillas, en la peana del Altar, del Santo Christo, puso delante de sí encima de la misma peana al niño, y dixo en voz alta a todos, que le encomendassen muy de veras al Santo Christo, y rezassen Salves a Nuestra Señora, tomando siempre por medianeros a S. Joachin, y Santa Ana; y él se inclinó, un poco y estuvo haciendo a Dios oración ferverosissima, y suplicándole, por medio de los Santos Patriarcas, diesse vida a aquella criatura, para gloria suya, y para que el Pueblo, y los demás que supiesen la maravilla, cobrasen devoción a aquella Santa Casa; que él había reparado, y venerassen con todo afecto su Santissima Imagen, que por darle este credito había traído allí al niño, para que en su presencia se obrasse la maravilla, y se le atribuyesse. Y habiendo estado así un rato orando, enderezó el cuerpo, quedandose de rodillas; y dandole al niño un golpecito blando, dixo en voz alta: *Ha Joachin, levantate, corre, traeme esta manzana.* Y echó una manzana rodando por el cuerpo de la Hermita. Caso portentoso! Como si el niño tuviera vida, edad, y fuerzas bastantes: como si no hubiera muerto, ni tenido enfermedad al punto se levantó, y alegre, y risueño, fue corriendo tras la manzana, y se la trajo al Siervo de Dios, y él dixo, que se la comiera. Hizolo contento y gustoso.

“Así le sucedió a San Fortunato Obispo, quando resucitó a Marcelo, segun refiere San Gregorio: *Oró brevemente y llegandose al difunto, dióle una voz, aunque no grande, llamandole por su nombre, como quien despierta al dormido y abrió los ojos, y levantóse vivo el que verdaderamente estaba muerto.* Así sucedió aquí. Dióle un golpecito, como quien le despierta, y luego llamóle por su nombre, y levantóse vivo.

7. “Quando la gente vio el successo, quedaronse, assombrados, y a grandes voces, dando mil gracias a Dios, aclamaron el milagro. El V. Hermano deciales, que no estaba muerto el niño, y ponía todo

esfuerzo en persuadirselo, mas no pudo: porque todos sabían que lo estaba; unos, porque lo habían visto; y otros, porque lo oían a los que sabían; y todos habían concurrido a la Hermita, suponiendo, que el niño le llevaban muerto; y algunos de los mas principales, que allí estaban, mandaron tañer la campana de la Hermita en hacimiento de gracias por el milagro; y yá no pudo mas el Siervo de Dios, dixoles, que el Santo Christo por intercessión de San Joachin, y Santa Ana, había hecho aquella maravilla, que le alabassen rezando muchas oraciones; y todos lo hicieron con grande afecto, y por largo rato, Dixoles, que en sus necesidades acudiesen al Santo Christo, y pusiesen por intercessores, a los gloriosos Santos, y experimentarían como su Magestad los favorecía; pues que todos se persuadiessen a esto, había obrado aquella maravilla. Esto se publicó, y estendió luego por todos los vecinos del lugar, y se contó, y divulgó tambien por los otros Pueblos circunvecinos, y todos dieron mil gracias al Señor, que es admirable en sus Santos. Y aunque quando el año de 64, se fue a hacer información, había pocos testigos de vista, por haver passado 21 años; mas todo el lugar conservaba las noticias, que recibieron de los que se hallaron presentes. Y el P. Fr. Antonio de la Madre de Dios, persona de mucha autoridad por sus letras y Religión, y puestos, que ocupó en nuestra Provincia, siendo Prior de nuestro Convento de Calahorra, refiere en su deposicion, lo que vió passando por Alsasua, pocos días despues de haver sucedido ese milagro, por estas palabras.

8. Siendo Secretario de N. P. Provincia Fray Juan de Jesus Maria, llegamos a Alsasua el segundo año de la visita esto es el de 53. Y hicimos noche en aquel Lugar, y nos dixeron, como cosa muy publica, y notoria, que haviendose reparado la Hermita del Santo Christo que hay allí, por dillencia del V. Hermano, sucedió pocos días había, que estando el mismo Hermano allí, llegó una mujer muy afligida, diciendole, que un hijo de dos años que Dios le había dado por sus oraciones, se le acababa de morir, que le encomendasse a Dios, y al Glorioso San Joachin, A quien respondió el Hermano: *Calla, que no es muerto, llevale al Santo Cristo, que ya yo voy allá;* y que concurrió mucha gente, y a todos los hizo poner de rodillas, y rezar, y el también se puso de rodillas, y al niño muerto delante de sí; y despues de haver hecho oracion un breve rato, levantó la voz el Hermano, y echando a rodar una manzana, dixo: *Joachin, vé por ella.* Y que el niño se levantó, y corrió tras la manzana, y se la traxo a sus manos. Esto corria por voz pública entonces en aquel Lugar, y por tal nos lo contaron; y que los que lo oían assentian todos a que

era cosa muy notoria, y constante. Y estaban edificadissimos, y con grande estimación del V. Hermano: Hasta aquí el P. Prior. Este resucitado Joachin de San Román vive oy, y afirma que sus Padres, y Tias le referian frequentemente este sucesso, y no solo ellos, mas mucha gente del Lugar le decian quando era pequeño, que el Hermano Juan le havia resucitado en el Santo Christo, siendo de dos años”.

Hasta aquí la relación del suceso ocurrido el año 1632.

Como mi intención era la de aclarar históricamente el contenido de la canción popular que motiva estas líneas, no entraré en detalles de la vida del Hno. Juan. Sólo quiero hacer notar uno que no deja de interesarnos. Debió de ser euskaldun de lengua. Aparte de que Añorbe es uno de los pueblos que Bonaparte cita como parcialmente euskaldun hasta 1863 (fecha de elaboración de su Mapa) (5), la relación de la vida del Hno. Juan trae un detalle que quiero recoger.

Dice el autor de la «*Historia*» que, siendo de edad de dos años, el demonio en forma de cuervos pretendió ahogarle cuando un día, después de comer, su madre le dejó solo en su cama, mientras ella fue al campo a ver una heredad. Cuando un Angel le libertó milagrosamente del peligro y le sacó de la estancia dejándole en el patio o zagúan y el niño corrió hacia su madre llorando, repetía «*en su Vasquenze: Espantajo, espantajo*». Así nos lo dice su biógrafo el P. Fray Joseph de la Madre de Dios. Este mismo detalle aparece en la «segunda impression», cambiada la grafía de Vasquenze por Bascuence. No comprendemos, pues, por qué las ediciones de 1849 y 1906 sustituyen esas palabras por estas otras: «*con su lengua balbuciente*», sobre todo siendo una refundición de la del P. Fray Joseph de la Madre de Dios.

Para completar estas notas ponemos aquí una reproducción del grabado que aparece en la «segunda impression» de la *Historia* a que aludimos y representa al Hn. Juan. Va a título de curiosidad, no de belleza artística. También acompaña a estos renglones una reproducción del Cristo de Alsasua, existente hoy en la ermita de que se hace mención en este artículo.

Acompaña también a estos renglones una fotografía de la ermita en que se verificó el milagro a que hace referencia la canción popular. En el mismo capítulo en que se narra aquél puede el lector ver cómo se reconstruyó la ermita y la parte que el pueblo tomó en ello; de lo cual queda todavía memoria en la tradición popular.

Respecto del Cristo que se guarda en la ermita consignaré algunos detalles que se conservan en la memoria del pueblo (6).

1.^o Que hace cosa de 60 años estuvo pintando el Cristo un pintor italiano, que ayunó a pan y agua los ocho días que duró su trabajo y durmió todas las noches delante del Santo Cristo.

2.^o Que este Cristo es «muy serio» (así lo califica el pueblo) y nadie se atreve a tocarlo. Un párroco quiso sacarlo en procesión: quedó enfermo el mismo día que lo descolgaron, y a los pocos días moría, sin ver sacar el Cristo en la procesión. Llevaba de párroco 50 años. Se llamaba D. Juan Miguel Lopetegui.

3.^o Que algún tiempo perteneció a Urdiain.

4.^o Que los de Urdiain quisieron llevarlo a su pueblo, y no pudieron pasar de un arroyo que es la separación de los términos de Urdiain y Alsasua, a pesar de las varias parejas de bueyes que tiraban del carro, y un hombre solo pudo traerlo desde el sitio en que lo dejaron hasta la ermita.

Lecároz, Marzo 1928.

NOTAS

(1) Me la envió el P. Modesto de Lecumberri que recogió esta canción de labios de una anciana.

(2) Esta Y, que no consta en los versos, es sencillamente una adición bastante habitual en el pueblo al cantar. Así muchas veces hemos oído: *yora pro nobis* en lugar de «*ora pro nobis*».

(3) Además de esta primera edición conozco otras tres: una «Segunda Impresión» en Pamplona: En la Oficina de Pedro Joseph Ezquerro / y Chavarri, Impresor de los Tribunales Reales / de este Reyno de Navarra, (cuyas licencias son de Mayo y Junio de 1753) y un volumen in 16, de 360 pp. cuyo título es: Devoción / al excelso Patriarca San Joaquín / padre de la madre de Dios / Promovida, extendida y premiada / con asombrosos sucesos / en la vida, virtudes y milagros / del Venerable Hermano / Juan de Jesús San Joaquín / Hijo del Convento de Pamplona, / por el R. P. Fr. Bartolomé de Santa María, / historiador general del Mismo Orden y en / otro tiempo lector de Teología en el mismo / Convento. / Con las licencias necesarias. Pamplona: /Ymprenta de Francisco Erasun = 1849. En 1906 se hizo una nueva edición de esta de 1849, en la imprenta de Nicolás Marcelino, Zapatería, 31. 1906, Pamplona. Estas dos ediciones modernas han querido corregir el estilo de las dos anteriores y lo han hecho desgraciadamente, poniendo lugares comunes y frases hechas, en vez de otras más rotundas y naturales como veremos más adelante.

(4) Libro Tercero. Cap. I, págs. 291-295. Segunda Impresión.

(5) Vide CAMPION en su *Gramática*, págs. 39 - 40.

(6) Los debo a mi compañero el P. Pablo de Donostia que, habiéndolos recogido en el pueblo de Alsasua, me los comunicó en carta de 22 de Marzo de 1928.

17.- DOS ZORTZICOS DEL SIGLO XVIII en 5/8

[RIEV, 1928, p. 333-345]

Procedente de la venta de una casa baztanesa (1) y de los efectos que en ella había, llegaron a mis manos algunos papeles de música manuscritos (coplas de algunas composiciones de Santes-teban) y un volumen de música, encuadernado, que mide 34 X 25. Su título es el siguiente:

N^{os} 1. 2. 3. 4. / *Les Beaux Jours / de / Séville / Collection / des plus jolis / Airs / et / Boleros Nationaux Espagnols / avec Acc^t de Piano ou de Guitarre / composés par / N. Paz / En quatre livraisons (2).*

Y cubriendo el pie de imprenta, del que sólo se acierta a descubrir París... Montmartre, 14, hay una etiqueta, en inglés, que dice:

The Grosvenor Gallery Library / Limited / New Bond Street / Terms of Subscription... &

Grande fue mi sorpresa al hojear el libro y encontrar en el segundo cuaderno, con el título de *Zorzico*, dos páginas de música, cuyos títulos son los siguientes: *Chanson et Danse Biscaiene / composée par Mr. Le Comte Peña Florida / Arrangée pour le piano par Mr. Paz*, para el primero:

y, *Chanson et Danse Biscaiene / Composée par Mme. Mazarredo* para el segundo. Mi sorpresa fue mayor al ver que ambas composiciones estaban escritas en 5/8, detalle interesante para la musicología vasca, pues tal vez sirviera para dilucidar alguno de los

puntos que discutian mis amigos Gascue, Ignacio Zubialde y don Telesforo Aranzadi acerca del origen y escritura del zorzico.

Comencemos por identificar los autores.

I

Uno de los nombres nos es conocido: el del Conde de Peñafiorida. El otro, (aunque también lo era desde el punto de vista linaje, Mazarredo), no sonaba entre nuestros nombres filarmónicos, sobre todo con la particularidad tan simpática de ser una dama la compositora de música.

Que el Conde de Peñafiorida fuese aficionado a música y compositor lo sabemos por el *Elogio* atribuido a Santibáñez (3). Dice, hablando de su actividad: «era tal que revive el pequeño pueblo de Azcoitia: y se anima: nuestro conde presencia y regenta todas las funciones, así en el templo como en la plaza. En la iglesia se le ve delante del facistol, rodeado de todo el Cabildo, llevando el compás y cantando las misas y arietas que ha compuesto el mismo. Se le ve en la plaza instruyendo al tamboritero y haciéndole tocar zorzicos y contrapases de su composición» (4).

Iztueta en su obra de *Danzas* nos dice: «Estas canciones populares no bastarían a probar el genio de los Guipuzcoanos para las composiciones más sublimes de música; pero que la tienen, es innegable: y en prueba de esta aserción permítaseme citar entre otros los nombres del célebre y de ilustre memoria Conde de Peñafiorida, (abuelo del actual) fundador de la Real Sociedad Bascongada, la primera del Reino, quien entre varias obras compuso una ópera en bascuence que demuestra su genio y su inteligencia» (5).

Aparte de estas «misas, arietas, zorzicos y contrapases» de que nos habla el *Elogio* citado, la tradición popular de Azcoitia atribuye al Conde de Peñafiorida varias composiciones que en dicha villa se cantan: v. gr. un *Aita Gurea eta Agur Maria*, a coro popular y 4 voces mixtas, destinada al Rosario (de que tengo copia) y un *Benedictus* que he tenido ocasión de oír en dicha villa en unos funerales celebrados allí en 1927; composiciones que, si no revelan una mano maestra en el arte de componer, delatan, sin embargo, al aficionado que de la música conoce algo más que la simple lectura o ejecución de algunos trozos en un instrumento.

¿Podemos fijar la fecha de composición del zorzico que motiva estas líneas? Algo difícil nos parece poder hacerlo. La letra nos habla de una despedida de la provincia de Guipúzcoa. No sabemos del Conde sino que en 1758 hizo un viaje a Madrid. Cabría, pues, suponer que hacia esa fecha fue compuesto el zorzico. Otra hipótesis pudiera formularse: la de que fuese compuesto y dedicado a su hijo, para que él lo cantase durante el viaje que con l'abbé Clavier realizó por Europa y del cual volvió para morir al poco tiempo. Sólo podría venir en abono de esta suposición la delicadeza paternal del Conde, que sabemos cuánto se interesaba por la educación musical de su hijo, según nos lo atestiguan sus cartas y recomendaciones (6).

Este zorzico del Conde de Peñaflores no es de los que hacen inmortales a quien lo escribe, ni mucho menos. Pertenece al catálogo de esos que en siglo XIX han aparecido para hacer las delicias de los pseudo-aficionados a música y desviar de su verdadero cauce el amor de la legítima canción popular vasca. El carácter musical de la composición de que hablamos me hace sospechar si tal vez alguno de los zorzicos o contrapases que tocan los chistularis para las Danzas Guipuzcoanas no será obra suya. De todos modos, puesto que de él hablamos, diré que su *tessitura* o manera de disponer las voces es violenta, porque aunque corto como duración, las voces (si son dos normales de tenor o soprano) andan siempre por el registro agudo. Notemos, sin embargo, que el título dice: «Arrangée pour le piano». ¿Qué parte cabe a Paz en este arreglo? Sospecho que tal vez este zorzico estuviera escrito originariamente para guitarra y canto. La índole de la colección en que estos zorzicos van incluidos me hace sospecharlo. No tendría nada de particular que así fuera, pues la guitarra estuvo muy en boga entre los aficionados de música del siglo XVIII. La parte de Paz sería, pues, una sencilla trasposición de la guitarra al piano. Así lo creo.

II

El segundo zorzico es de Madame de Mazarredo (7). Caso simpático de una dama compositora y del que no conocemos similar en esa época en nuestro país.

El ver el nombre de Mazarredo a la usanza francesa, Madame de Mazarredo me desorientó en mis pesquisas, porque sabía que entre otros Mazarredos, más o menos contemporáneos e ilustres suyos, había uno —don Manuel— (nació el 27 de Mayo de 1807,

murió el 3 de Febrero de 1858) «que fue Teniente General de los ejércitos nacionales. Aprendió la música en París cuando se educaba para la carrera de las armas, siendo agregado militar de la Embajada de España en aquella corte. Llegó a ser de los aficionados más sobresalientes de su tiempo, y la prueba de ello es que fue nombrado Socio de Mérito del Conservatorio. El Sr. Mazarredo que lucía su hermosa voz de bajo profundo en los conciertos más notables de Madrid, tuvo además la satisfacción de cantar en París en casa del gran Rossini, acompañado por éste al piano». Así Saldoni (8).

Pensando en esto, en el modo de llamarse y en la similitud de aficiones de quienes yo presumí pudieran ser marido y mujer, llegué a creer que la autora del zorzico fuera la señora de D. Manuel Mazarredo. Posteriores investigaciones (9), una de ellas muy importante, que obliga a fijar la fecha de su publicación al año 1813 — como veremos luego—, me hicieron cambiar de opinión.

Bramsen (10) nos habla de una Madame F. de Mazarredo, cuyas tertulias en Bilbao debían de ser de las más elegantes de la época. «Esta señora había residido algún tiempo en París, y recibido una educación superior: era una música excelente, hablaba bien el francés, y se mostraba muy atenta a los extranjeros. Madame de Mazarredo vestía según la moda francesa, y no seguía la costumbre general, excepto para ir a misa, en cuya ocasión se veía obligada a adoptar el traje del país. La señora de Mazarredo tenía *Tertulias* todos los días: pero *the most select* eran las de los domingos. Los invitados, después de saludar al ama de la casa, se sentaban en círculo y, al poco tiempo se bailaban cotillones franceses y algunas danzas nacionales, después de lo cual se jugaba a prendas».

Tal vez Madame de Mazarredo compusiera para algunas de estas tertulias el zorzico de que se trata en estos renglones.

Digamos ahora quién fue esa Madame Mazarredo. Conocemos dos de ese nombre.

Doña Antonia de Moyúa y Mazarredo. Casó con su tío el almirante de la Armada D. José de Mazarredo y Cortázar.

De este matrimonio nació una hija, doña Juana de Mazarredo y Moyúa, casada con su primo D. Francisco de Mazarredo y Gómez de la Torre (11).

De doña Antonia hizo Goya dos retratos, uno de los cuales verá el lector en estas páginas (12).

El zorzico que conocemos consta de 16 compases. Sin que podamos decir que sea obra de grandes vuelos, no obstante lo estimamos más interesante que el del Conde de Peñaflores. Para nosotros tiene más interés a causa de su ritmo. Mientras el del Conde guarda siempre el del zorzico de tiempos posteriores, con su martilleo persistente, el de Madame de Mazarredo le aventaja en elasticidad rítmica. Hay más libertad de ritmos melódicos y en algunos momentos parece hacerse eco de los viejos zorzicos. Es una composición elemental, que, a mi modo de ver, delata a una persona conocedora del piano.

La indicación del zorzico impreso, *Madame de Mazarredo*, sin más detalles, nos pone en la duda de no saber a quién atribuir taxativamente el zorzico en cuestión. Pues si doña Antonia de Moyúa, como buena Rocaverde, era aficionadísima a la música y daba conciertos en Bilbao, su hija doña Juana era la que aseguraba el éxito de esas sesiones musicales, según carta de un descendiente suyo, el actual don Antonio de Mazarredo. Casada ya doña Juana con su primo, continuó con sus aficiones, recibiendo en su casa de Bilbao, al lado de la iglesia de San Nicolás (a ellas alude sin duda Bramsen), para dar conciertos, y también en casa de su tío el Marqués de Rocaverde, en cuya casa de San Sebastián (calle 31 de Agosto) nació. Estos conciertos de San Sebastián tuvieron mucha resonancia. Alusiva al talento musical de doña Juana existe una décima, de autor desconocido, y una nota al pie de ella, que figuran en el archivo de D. Antonio de Mazarredo. Según sospechas de este señor, por la letra parece deducirse que ha sido escrita por D. Manuel de Mazarredo, hijo de doña Juana. Dice así la décima:

Cultiva esa encantadora
Arte y su magia infinita
Si, cultívala, Juanita:
Que en tu mano se mejora:
Cuando la cuerda sonora
Siente su blanda impresión,
Con tal fuerza y expresión
Despide el grato sonido
Que no para en el oído
Por llegar al corazón.

Doña Juana tenía veintiocho años en 1813, o sea, un año des-

pués de morir su padre. Poco después debió de morir su madre.

No tenemos, pues, razón que nos incline en favor de una u otra Mazarredo para adjudicarle la paternidad del zorzico. El que la fecha de edición sea 1813 (como veremos más adelante), ¿puede hacernos caer del lado de doña Antonia Moyúa? El lector pesará las razones que puedan guiarle en este asunto. La juventud de doña Juana no es para mí razón suficiente que me obligue a adjudicar el zorzico a su madre. Mientras no aparezca algún nuevo documento que nos guíe en esta duda, dejo en suspenso la adjudicación del zorzico.

III

El que estos dos zorzicos (los primeros que conozco publicados) no tengan un valor intrínseco grande como materia musical, no empece que sean un hallazgo para la musicología vasca. Como primera muestra de música impresa en el País Vasco conocemos el libro de Danzas de Iztueta. Data de 1826. Trece años antes aparecía en París la obra de Paz, en que se incluyen estos dos zorzicos. Digo que 13 años antes aparecía la obra de Paz, porque así lo declara el ejemplar que de estos cuadernos existe en la Biblioteca Nacional de París. Cuando traté de investigar la fecha aproximada de la edición de la colección de Paz, sospechaba por su tipo y las letras historiadadas de su cubierta que fuera de fines del XVIII o principios del XIX. Me dirigí para aclararlo a mi buen amigo el respetable profesor Mr. Henry Expert, tan conocido por sus trabajos sobre la música de la *Renaissance Française*. Me contestó enviándome copia de la portada que dice así:

Collection / des Meilleurs Airs Nationaux Espagnols / Boleras et Tiranas / avec Accompagne de Guitarre et de Piano ou Harpe / Par Mr. N. Paz. 6 cahiers. Prix 24 fr. N.º La souscription sera ouverte pour Paris jusqu'à la fin de Juin 1813, et pour les Departements / jusqu'à la fin d'Août, même Année /

A Paris / A la Lyre Moderne, chez Mme. Benoist, Editeur, Marchande de Musique et / d'Instruments, Rue de Richelieu, N.º 20 / Propriété de l'Editeur. Déposé à la Direction Gle. de la Librairie / (Signature de Paz) et timbre de la Bibliotheque Royale. Bibl. Nat. Vm⁷ 8581.

Y entre los autores citados vemos los nombres de: Paz, Murguía, Moral, Sor, Vacari, Cañada, Huertos.

Queda, pues, fijada la fecha de 1813 para la aparición de estos dos zorzicos. Ella demostraría, como quiere Gascue (13), que el 5/8 existía por lo menos a fines del siglo XVIII o comienzos del XIX y, contra lo que él opina (14), que en Bilbao se conocía el 5/8 antes de 1846.

No entraré ahora a renovar la controversia que mis amigos Gascue, Gortazar y Aranzadi sostuvieron acerca del origen y forma de escribir el zorzico. Pueden verse la partida y contrapartidas de esta interesante polémica en la citada obra de Gascue y en la Revista *Euskalerrriaren-Alde* (15).

Estos dos zorzicos nos demuestran sin réplica que en Guipúzcoa y Vizcaya, antes de 1826, fecha de la aparición del libro de Iztueta, se conocía el 5/8. Que su uso fuera corriente, habitual, es lo que no nos atrevemos a afirmar, porque faltan más documentos en favor de esta tesis. Una golondrina no hace verano, es cierto. Dos zorzicos de una colección no pueden significar que existiera una corriente de escribirlos en 5/8; pero sí indican que este compás era su traducción exacta (o la que mejor le representaba) para dos personas que, sin ser principalmente profesionales, eran unos muy buenos aficionados y al tanto de los problemas musicales.

De desear es que nuevas rebuscas en archivos particulares —que guardan papeles o impresos de música del siglo XVIII y XIX— vengan a confirmar o impugnar estos datos que yo presento. Aun cuando fueran aislados los que he tenido la suerte de descubrir, quedarán siempre como dos puntos fijos, que no habrá de depreciar el musicólogo que trate de cuestión como ésta, que afecta a nuestra musicología.

Lecároz, 27 Marzo, 1928

NOTAS

- (1) La casa Maistronea de Irurita, propiedad hasta entonces de D. Miguel Dolagaray.
- (2) En una colección existente en la Bibl. Nat. de París (de que hablo luego) se señalan 6.
- (3) Erróneamente. Véase Santibañez *el afrancesado: ¿Quién fue el autor del "Elogio" al Conde de Peñaforida?* RIEV. 1925, p. 323-329.
- (4) Cfr. JULIO DE URQUIJO: *Un Juicio sujeto a revisión. — Menéndez Pelayo y los Caballeritos de Azcoitia.* 1925. (Pág. 6)
- (5) Prólogo.

(6) Cfr. J. URQUIJO: *Un Juicio sujeto a revisión...*

(7) ANTONIO DE MAZARREDO (1880-1936) nació en Vitoria y murió (asesinado) en Madrid. Comandante de Artillería y de Estado Mayor. Le correspondía el Marquesado de Montemolín, que cedió a un sobrino suyo.

José Domingo de Mazarredo Salazar y Gortazar (1745-1812) Teniente General de la Real Armada	= (1778)	María Antonia de Moyúa y de Mazarredo (1757-1836) hija de los Marqueses de Rocaverde
(tío y sobrina)		

Francisco de Mazarredo y Gómez de la Torre (*1789)	=	Juana de Mazarredo y de Moyúa (*1785)
(primos)		

Manuel de Mazarredo y de Mazarredo
Mariscal de Campo
(1807-1857)

(Datos tomados de la tabla genealógica de INDALECIO NUÑEZ, en *El Teniente General de la Real Armada Don José de Mazarredo Salazar y Gortazar*, Bilbao, 1945) (Nota del Ed.).

(8) BALTASAR SALDONI. *Diccionario / Biográfico-Bibliográfico de / Efemérides de Músicos Españoles /*, escrito y publicado por / Baltasar Saldoni. Tomo I, pág. 219 y tomo II pág. 469. Madrid, 1868.

(9) Las debo a mis buenos amigos el señor Conde de Urquijo y su hermano D. Julio, que me han comunicado la carta de D. Luis de Landecho en que se señalan el nombre y apellido de Mme. Mazarredo.

(10) Cfr. JULIO DE URQUIJO: *Bilbao visto por dos extranjeros*, en RIEV, 1923, p. 150-151.

(11) La educación que debía recibir Doña Juana debió de preocupar seriamente a sus padres, pues existe un folleto de 1796, que dice así: *Comentario de D. Joseph Morales al Exc. Señor D. Joseph de Mazarredo sobre la enseñanza de su hija. Publicado por Don Tadeo Bravo de Rivero. — Madrid. En la imprenta de D. Gabriel de Sancha. Año 1796.* Son 69 páginas, estando en latín las pares y en castellano las impares, terminando con la nota siguiente: Se escribía el comentario latino en Madrid a 15 de Abril de 1795. Tamaño 19 por 13 y medio centímetros.

El fin del folleto se ve en sus primeras líneas, que dicen así: "Formar un escrito latino para disuadir a V. E. del intento de enseñar latín a su hija, le parecerá tal vez extraño pensamiento. Yo de mí confieso que en modo alguno no dexa de parecerme. Pero habiendome V. E. pedido consejo no solo acerca de esta enseñanza, sino de toda su educación; me he visto obligado a complacerle en términos que no le quedase duda del grandísimo gusto con que satisfago a este encargo, como lo tengo en todo lo que pertenece a V. E....»".

Que su educación fuese esmerada y que tuviera trato con las Musas, lo demuestran los siguientes versos. Conocedora del soneto que Moratín compuso en loor del actor Maiquez, y al considerar que nadie había elogiado a su padre, exaltada su imaginación, exclamó de esta manera:

Quien holló siempre el adorado encanto
Del oro seductor, Marte en la guerra,

Naval Numa en la paz; quien de Inglaterra
Bajo auspicios mejores fuera espanto,
Quien en Cadiz libró de eterno llanto,
Y veraz nuncio, al poderoso aterra:
¿Mayor tributo no obtendrá en la tierra
Que el débil homenaje de mi canto?
¿Habéis Musas de Iberia enmudecido?
¿Verá, ingrata la Patria, en su desdoro
Hundirse el claro nombre en el olvido?
Vuestros acentos en favor imploro:
Del héroe en quien Bazán ha renacido
Cantad al Mazarredo que yo lloro.

El poseedor del folleto arriba citado es D. Juan de Mugartegui. El ha comunicado a D. Julio de Urquijo estas notas referentes a Doña Juana de Mazarredo. *Suum cuique*.

(12) Ninguno de ellos consta en la lista que de los retratos hechos por Goya trae la Enciclopedia Espasa.

(13) F. GASCUE. *Materiales para el estudio del Folk-lore músico vasco*. (San Sebastián). Imprenta de Martín, Mena y Compañía. 1920: pág. 154.

(14) *Ibidem*: pág. 126.

(15) Cfr. *Euskalerraren-Alde*, 1915, págs. 515-579 y 675.

18.- LA BOHÉMIENNE QUI A TOUJOURS LE DERNIER MOT

[GH 1928 p. 331-333]

Deux messieurs se promenaient. L'un était borgne et montait sur un cheval qui était également borgne. L'autre lui dit: «Tu vois cette jeune bohémienne?... il paraît que personne n'a eu le dernier mot avec elle...»

Le premier l'accoste en disant: *Agur, anderetan ziren ederrena.* (Salut, la plus belle entre les femmes).

La bohémienne lui répond: *Bai zurié, iguzkiaren ziztarria.* (Et à vous aussi, rayon de soleil).

Le M.— *Nundik heldu zare, andre, plazer baduzu?* (D'où venez-vous, madame, s'il vous plaît?)

La B.— *Otezarrelarik, Jauna, zuk ala atsegin baduzu.* (De la maison d'Otezar, Monsieur, si cela vous plaît.)

Le M.— *Zonbat ahizpa zarezte, Otezarretan, andre, plazer baduzu?* (Combien de soeurs êtes-vous à Otezar, Madame, s'il vous plaît?)

La B.— *Lau: Maria, Josefa, Catalina eta ni zuk ala atsegin baduzu.* (Quatre: Maria, Josefa, Catherine et moi, si cela vous plaît.)

Le M.— *Zoin zarezte ederrena, andre, plazer baduzu* (Quelle en est la plus belle, Mademoiselle, s'il vous plaît?)

La B.— *Ni, Jauna, zuk ala atsegin baduzu.* (Moi, Monsieur, si cela vous plaît ainsi).

Le M.— *Nai zira enekin ezkondu?* (Voulez-vous vous marier avec moi?)

La B.— *Ba, Jauna, zuk ala atsegin baduzu.* (Oui, Monsieur, si cela vous plaît).

Le M.— *Enekin exkonduko denak behar du lau sosen fantesia, bi sosen kortesia eta sos baten hara-huna.* (Celle qui se mariera avec moi doit avoir de la fantaisie pour quatre sous, de la politesse pour deux sous et aller et venir pour un sou).

La B.— *Jauna, Bayonan da fantesia: Jaunetan kortesia: bide-tan hara-una. Krikun krak, enaute ene aitak eta amak zuretako.* (Monsieur, à Bayonne, se trouve la fantaisie: chez les hommes, la politesse: dans les chemins, l'aller et venir. Krikun, krak, mon père et ma mère ne me destinent pas à vous).

Le M.— *Norendako bada, Andre, plazer baduzu?* (A qui, donc, Mademoiselle, s'il vous plaît?)

La B.— *Nihaurek nahi dutenendako, Jauna, zuk ala atsegin baduzu.* (A celui que moi-même je choisirai, Monsieur, si cela vous plaît ainsi).

Le M.— *Ni banitz hura?...* (Si j'étais celui-là?)

La B.— *Munduan besterik ez balitz?...* (S'il n'y avait pas d'autre au monde?...)

Le M.— *Andre, zurekin ezkonduko denak azak erosirik janen tu.* (Madame, celui qui se mariera avec vous mangera des choux qu'il aura achetés).

La B.— *Ba, eta ni berantegi sartuko.* (Oui, et moi je rentrerai trop tard).

Le M.— *Ba, eta nik zu makilaz yoko.* (Oui et moi je vous frapperai avec un bâton).

La B.— *Ba eta ni, armeru azpian sartuko; trikun, krak, enaute ene aitak eta amak zuretako.* (Oui, et moi je me cacherai sous une armoire: Krikun, krak, mon père et ma mère ne me destinent pas à toi).

Le M.— *Andre, errege banitz, arranda bazinuke.* (Mademoiselle, si j'étais roi, vous auriez de belles rentes).

La B.— *Jauna, Jinko banitz, bi begi bazinuzke: bat zuretako, eta bertzia zure azpian den abre horrendako.* (Monsieur, si j'étais Dieu, vous auriez deux yeux, l'un pour vous et l'autre pour cette bête que vous avez en dessous).

Le M.— *Agur, Andre, ahalge gabia.* (Au revoir, Mademoiselle, sans vergogne).

La B.— *Bai, zuri ere, Jaun tontua* (Oui et à vous aussi, Monsieur imbécile).

(Note.— J'ai copié ce dialogue humoristique à Hasparren le 27 Juin 1926). Il m'a été dicté par Madame Espil et sa soeur Mademoiselle Choribit, qui l'avaient appris dans leur enfance).

Il serait souhaitable que tous nos lecteurs nous transmettent les contes, histoires, dictons, formules cabalistiques et autres, qu'ils connaissent ou qu'ils peuvent recueillir des vieillards.



La gitana que siempre tiene la última palabra

Se pasean dos señores, tuerto el uno y montado en su caballo, también tuerto. El otro le dice: "¿Ves a esa joven gitana? Parece que con ella no hay quien tenga la última palabra...". El primero la aborda, diciendo:

S. Salud, la más bella de las mujeres.
G. Igualmente, rayo de sol.

S. ¿Puede decirme, señora, de dónde viene?
G. Con mucho gusto, señor: de Otezar.

S. ¿Cuántas hermanas son Vds. en *Otezar*, si se puede saber?

G. Cuatro: María, Josefa, Catalina y yo, para servir a Vd.

S. ¿Cuál de Vds. señora, es la más bella?

G. Yo, señor, si a Vd. así le agrada.

S. ¿Querría Vd. casarse conmigo?

G. Bueno, señor, si tal es su gusto.

S. Quien haya de casarse conmigo, necesita cuatro sueldos de fantasía, dos de cortesía y uno de idas y venidas.

G. Señor, para fantasía, Bayona; para cortesía, los señores; para idas y venidas, los caminos. Krikun, krak, mis padres no me destinan para Vd.

S. ¿Para quién, pues, señora, si le place?

G. Para quien yo misma escoja, señor, si le place.

S. ¿Si el tal fuera yo?

G. ¿Si en el mundo no hubiera otro?

S. Señora, quien se case con Vd., comerá berza, por él comprada.

G. Sí, pero yo volveré demasiado tarde.

S. Está bien, pero yo le arrearé con el palo.

G. Sí, y yo me esconderé bajo el armario. Krikun, krak, mis padres no me destinan para Vd.

S. Señora, si yo fuera rey, tendría Vd. renta.

G. Señor, si yo fuera Dios, tendría Vd. dos ojos: el uno para Vd., el otro para ese animal en que va sentado.

S. Adiós, señora desvergonzada.

G. Igualmente, señor imbecil.

Nota. Copié este diálogo humorístico en Hasparren, el 27 de Junio de 1926, de la Señora Espil y su hermana Srta. Choribit, que lo habían aprendido en su infancia. Sería deseable que todos nuestros lectores nos transmitieran cuentos, historias, proverbios, fórmulas cabalísticas, y otras cosas que conozcan o puedan oír de los ancianos.

Por la copia,

P. Donostia.

19.- ELOGIO MUSICAL DE LA PELOTA VASCA

[LECAROZ, n.º 23 (1929) p. 137-138]

La Pelota... Sensible, recubierta de piel como el cuerpo humano.

Redonda. Una persona no puede verla completamente de una mirada. Así la vida, el arte.

Llena de posibilidades rítmicas, obedece fielmente a la mano que la ordena. Sin vacilaciones se encamina al punto señalado.

Roza el aire con la dulzura de una flauta debussysta en *L'Après-midi d'un faune*.

Sin vanas «introducciones», canta en el frontón la nota justa.

Golpea el muro con fuerza. Así *Le Sacre du Printemps* en oídos masenetianos.

Viendo interceptado su camino, se vuelve para golpear con más fuerza. Como unos acordes repetidos en una Sinfonía de Beethoven.

Se desliza sobre la pared lateral del rebote con la dulzura silente de un «glissando» suavísimo en el harpa.

Como un bailarín suletino, no toca el suelo sino para lanzarse en alto. (El Pobrecillo de Umbría en el cuadro de Murillo).

Mano, pared, suelo. Tres puntos de apoyo, tres ictus de la frase rítmica de la pelota. *Las arsis* y *las tesis* se mezclan en ella para formar un punto, un *tanto*; gran frase, con su punto final, en que el movimiento muere. Así la melodía gregoriana que, después de haber desplegado sus melismas bajo las bóvedas sagradas, descansa en el

punto final.

Recogida al aire, sin esperar que llegue al suelo, queda «sincopada». Suavemente lanzada por una mano maliciosa, tiene sorpresas que hacen sonreír al público. Diríase de una música humorista... de Erik Satie.

No teniendo de por sí sino el elemento pasivo del movimiento —la reacción— posee todas las líneas y todos los ángulos. Hasta las curvas irregulares.

Lanzada al aire por un brazo hercúleo, se anega en luz y vuelve de las alturas como un enigma lleno de misterios.

Inerte de por sí, fatiga a los mozos más robustos de la montaña.

Ablanda los cuerpos y las almas.

Dócil y humilde se deja golpear de todo el mundo.

Volando como un pájaro unas veces y otras arrastrándose como la serpiente, atrae todas las miradas del pueblo vasco.

Su nombre suena con el claror de una campana.

Como el bronce, llama y reúne en la plaza a todos los vascos.

Todos los ojos se dirigen hacia ella. Todos los vascos se agrupan en torno suyo.

El entusiasmo que provoca en todo el país es un gran «impulso», un gran «arsis» de la raza.

En este majestuoso ritmo racial se funden los ritmos más insignificantes de las más silenciosas plazas de Euskal-Erria.

Sobre este «pedal» de admiración del pueblo vasco se cruzan y entrelazan los diferentes «contrapuntos» de las rivalidades profesionales, aficionados y pueblecillos.

Pero el «pedal» siempre es el amor.

Como todo lo de aquí abajo que toca el suelo, se mancha... con el polvo, con el barro... con la pasión, con las apuestas que han mancillado a esta divinidad de las montañas. Contrapunto «atonal» en el concierto de la pelota.

Numerosos altares le son dedicados. Conozco uno, blanco, refulgente, que tiene por fondo las montañas vascas, frontones gigantes que Dios sembró en nuestro derredor.

Altar en que se rinde culto ferviente y sincero a esta divinidad eúskara.

Se llama «Martienia».

**20.- A PROPOS DU
«NOMBRE MUSICAL GREGORIEN»
DE DOM MOCQUEREAU
ET DE LA CHANSON POPULAIRE
ESPAGNOLE ET AMERICAINE.**

[EF, 1930, p. 212-218]

C'est avec grande joie que nous avons salué l'apparition du deuxième volume du *Nombre Musical Grégorien*. Depuis les temps, un peu reculés déjà, où parurent les volumes de la *Paléographie* (surtout le VII^e), nous désirions avoir à la portée de la main et codifiés ces enseignements si clairs, si nets, qui portent tant de lumière dans le domaine musical. Faisant suite au premier volume, ces enseignements ont paru au bout de vingt ans. Vingt ans de mise au point de théories qui découlent de la pratique quotidienne; vingt ans de contrôle, gage d'une solidité de principes nécessaire pour ne pas bâtir sur le sable; vingt ans qui font honneur à la devise: *Res, non verba*, arborée par les bénédictins de Solesmes.

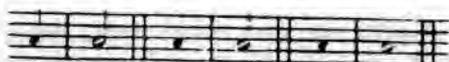
«A Solesmes, dans un admirable jardin, sous les tilleuls et parmi les roses, une source a reparu» dit M. Bellaigue (1). Le deuxième volume du *Nombre Musical Grégorien* est sorti de cette source. Les enseignements de la *Paléographie* réunis dans ce volume sont une lumière qui aide à voir clair dans les faits musicaux rythmiques obscurs. Les théories solesmiennes m'ont fait comprendre quelques caractères de la chanson populaire, et la chanson populaire à son tour fait mieux comprendre les théories solesmiennes.

Prenons le chapitre XII de la Troisième Partie: il y est question de l'accent au levé (2).

Mais résumons d'abord brièvement les théories fondamentales sur lesquelles Dom Mocquereau s'appuie.

Notre éducation musicale se ressent de deux erreurs: a) croire que la première partie d'une mesure est nécessairement forte: et b) croire aussi que l'accent latin est long.

Que la première partie d'une mesure ne soit pas forte d'elle même, cela provient de la nature du mouvement musical. Celui-ci est composé de deux moments: le levé et le baissé: *l'arsis* et *la thésis*. L'*arsis* représente l'élévation, l'élan, la force; la *thésis*, le repos, la diminution de force, la fin du mouvement. La montée et la descente d'une balle pourraient en donner une idée approximative. Dans le mot, l'accent représente l'élévation, l'élan, et la syllabe non accentuée, la descente, le repos. Lorsqu'on bat la mesure, l'élévation de la main figure l'*arsis*, l'abaissement de la main, la *thésis*. On pourrait donc transcrire musicalement le mouvement d'un rythme, c'est-à-dire, d'un mot, de la façon suivante:



On y voit que la sensation de repos, de fin du mouvement doit être représentée par une diminution de force, non pas par une diminution de durée. Celle-ci doit être doublée, au contraire, pour donner l'impression de repos, d'arrêt du mouvement.

Si l'on fait l'inversion du rythme en l'écrivant de cette autre manière:



le mouvement reste en suspens, il n'est pas terminé et l'oreille n'est pas satisfaite. C'est un peu comme celui qui en marchant resterait le pied en l'air.

Le rythme musical est donc représenté par la formule a) et non pas par la formule b).

Par suite la syllabe accentuée doit être à l'*arsis* et celle qui n'a pas d'accent à la *thésis*. L'inversion des termes choquerait l'oreille. Il

est dur d'entendre chanter, par exemple, un *Tantum ergo* rythmé de cette façon:



alors qu'il doit l'être:



Que l'accent latin ne soit pas long de lui-même, en général, il est facile de le voir. Si l'on ouvre un *Graduel* ou un *Vesperal* on trouve des formules comme celles-ci:



Les mots sont disposés de façon que la syllabe accentuée ait une note, tandis que les autres en ont plusieurs. Ce fait, très fréquent dans la musique grégorienne, n'est pas du reste le seul qui montre que l'accent est bref.

Mais cette façon de rythmer n'est pas la seule dans la musique grégorienne. Ceux qui ont manié un *Graduel* ou un *Antiphonaire* se sont rendu compte aussi très souvent que l'accent est tantôt au levé (temps faible: mal nommé ainsi) tantôt au baissé (le temps fort dans la musique moderne). C'est un fait fréquent. Nous voulons étudier ici seulement le premier cas: l'accent au levé et sa persistance dans la chanson populaire espagnole et américaine.

Ceux qui ont examiné ce fait (l'accent au levé dans la musique grégorienne) à la lumière des anciens textes et sa survivance dans les polyphonistes ne s'en étonnent point. Ceux qui ne l'ont pas fait trouvent «bizarre, mal accentué, accentué à la française» le latin tel que nous le chantons dans les livres grégoriens. Or, une remarque identique s'impose quand on parcourt les recueils de chansons populaires espagnoles et américaines. La même liberté pour mettre l'accent soit au levé, soit au baissé, apparaît dans les documents populaires et dans les compositions des polyphonistes espagnols.

L'accent au levé (le point qui nous intéresse en ce moment) est très fréquent dans la chanson populaire espagnole: tradition restée dans l'âme populaire et qui n'est pas comprise par les gens cultivés. Pour eux le peuple «ne sait pas bien chanter, il met mal les accents».

Erreur. La fréquence, la répétition d'un phénomène est dans ce cas une sorte de loi, qui révèle une tradition, une volonté nette, bien arrêtée. Les exemples que je vais présenter au lecteur ne sont pas des cas isolés, au contraire. On n'a que l'embaras du choix.

Je prends le *Cancionero musical popular español* du grand maître F. PEDRELL (3). Dans le premier volume (4) je trouve cette *Cantilena*, où je signale les accents toniques au levé: *aquélla, Morica, garrída, mádre, rósas, catíva, móro, allénde, llorába, había*. Voici la musique copiée par Pedrell dans le livre de SALINAS, *De musica libri septem* (5).

A que-lla Mo-ri-ca garri-da sus a-mo-res dan pe-na a mi
vi-da Mi ma-dre por me dar pla-cer a co-ger ro-
El mo-ro que me pren-die-ra a llen-de la
sas me en-vi-a. Mo-ros an-dan a sal-te-ar Ya mi lle van
mar me en-vi-a. Llo-ra-ba cuan-do lo su-po Un a-mi-go
me ca-ti-va que yo ha-bí-a } Sus a-mo-res dan pe-na a mi vi-da.

On pourrait rythmer cette *Cantilena* d'une autre façon plus naturelle qui ne détruirait en rien la thèse que nous soutenons; bien au contraire, il y aurait un plus grand nombre d'accents au levé.

Voici maintenant une chanson populaire de la vallée de Langreo, province d'Asturias (Nord de l'Espagne). Les mots *páva, llegába, plúma, saláda, mio, labradóra, saláda*, ont l'accent a l'arsis (6).

Co-mote vá con la pluma de la ver-de pá - va bien la pe-

la-bas que lle-ga - ba la plu - ma don-de yo es - ta - ba ay sa - la -
 da, sa la - da! Tan de-se - a-do a-mor mi - o, amormi - o
 tan de-se - a-do co-mo la la - bra - do - ra a-gua de
 Ma-yo Ay! sa - la - da, sa la - da!

Cependant, comme dans le chant grégorien, l'accent d'un même mot peut se trouver dans la chanson populaire soit à l'arsis, soit à la thésis. La muse populaire ne connaît pas la contrainte. En voici un exemple. Les mots *racimo*, *vida* sont accentués de deux façons: et *nádie*, *plánte*, *camino*, *racimo*, *oblíga*, *vida* le sont au levé. Cette chanson fut recueillie dans la même province d'Asturias (7).

Na - die plante su pa - rra jun to al ca mi - no que
 vie ne un pa sa - je - roy cor - ta un ra ci - mo Cor - ta un ro -
 ci - mo ya que se o - bli - ga a ven - di - miar la parra
 to - da la vi - da to - da la vi - da la ven - di - miar -
 ra cor - ta un ra - ci - mo ya lo pa - ga - ras, si, si
 no lo pa - ga - ras.

Ces exemples pris dans le *cancionero* de Pedrell pourraient être multipliés à l'infini. Que l'on parcoure les recueils d'Olmeda (8), Ledesma (9), Torner (10), Calleja (11), Inzenga (12), Hernández (13), Hurtado (14), Villalba (15), Otaño (16), Fernández (17), pour ne citer que ceux-ci.

Cette liberté de mettre l'accent au levé ou au baissé est prise aussi par les auteurs de chansons américaines en langue castillane. On le voit clairement dans le recueil de chansons populaires indiennes copiées au Pérou, en Bolivie et à l'Equateur, et publié par Mme. M. Béclard d'Harcourt (18). Dans ces cinquante cinq mélodies, j'en choisirai une, mais je pourrais en citer beaucoup. *Encantadora Sirena*, belle chanson où le mot *siréna* est accentué au levé: accentuation que l'auteur met en relief, car il souligne la syllabe d'un trait (19).

En can-ta-do-ra Si-ré-na, Si-re-nã, Si-re-na
mal pa-ga-do-ra Si-re-na mi pa lo-mi-ta cok-ta-na
Si-re-na, Por-qué me has en-can-ta-do Si-re-na, Si-re-na
mal pa-ga-do-ra, Si-re-na.

Le mots *siréna*, *pagadóra*, *encantadora*, ont l'accent au levé.

Les polyphonistes espagnols ont conservé cette manière populaire de rythmer la langue castillane, de même qu'ils avaient suivi la vieille tradition du rythme de la chanson grégorienne. Dans celle-ci l'accent au levé n'est pas la seule façon de rythmer les mots; de même, pour le castillan, l'accent au baissé, dans la thésis, n'est pas non plus la seule façon de rythmer la langue. On peut voir des exemples de ce genre dans le compositeur Fr. GUERRERO (1527-1599); par exemple les délicieuses *Canciones y Villanescas espirituales*, où l'accent se trouve à l'arsis assez fréquemment: dans JUAN DEL ENCINA (fin du XV^{me} siècle) avec ses compositions charmantes, telles que

Romerico, tu que vienes, A tal pérdida triste, Por Mayo era; FUENLLANA avec sa romance Ay mi Alhama; MUDARRA avec ses Coplas de Jorge Manrique para vihuela y voz et tant d'autres (20).

Le courant est assez gros pour que nous puissions retenir comme établi que la tradition de l'accent au levé dans le chant grégorien est passée dans la chanson populaire espagnole et américaine et s'y est conservée de façon suivie. La surabondance des exemples dans les recueils de chansons espagnoles est un indice d'un phénomène constant. Phénomène rythmique noté de la même façon par des folkloristes de diverses époques et de différentes régions ainsi que par des compositeurs des premiers temps de formation de la langue.

Le fait de l'accentuation au levé dans la langue castillane n'a donc pas d'autre explication, je crois, que sa dépendance de la tradition latine. A la lumière des théories du *Nombre Musical Grégorien* de Dom Mocquereau ces faits ont ainsi une explication rationnelle.

La musique grégorienne et la musique de la chanson populaire espagnole ont été greffées en quelque sorte sur le latin et le castillan, langues mère et fille. Pour qu'on puisse reconnaître, dans les traits de la fille, ceux de la mère, j'ai rédigé ces modestes remarques. Je les dépose, en témoignage d'admiration, sur la tombe récemment ouverte de l'illustre moine, auteur du *Nombre musical grégorien*.

NOTAS

- (1) *Époques de la Musique*. Vol. I, pág. 60.
- (2) *Nombre Musical Grégorien*. Vol. II, pág. 606 et suivantes.
- (3) FELIPE PEDRELL. *Cancionero musical español*, 4 vol. Eduardo Castells, Impresor-Editor, Valls, (Cataluña).
- (4) Pág. 76.
- (5) SALINAS (1515-1590) célèbre musicien espagnol du XVI^e siècle, aveugle, à qui l'on doit le fameux livre *De Musica libri septem*, et qualifié par les italiens de son temps «*Nemini secundus*».
- (6) PEDRELL. *Op. cit.* vol. II, pág. 23.
- (7) PEDRELL. *Op. cit.*, vol. II, p. 72.
- (8) F. OLMEDA. *Folk-lore de Burgos*, I vol. (1903).
- (9) LEDESMA. *Cancionero Salmantino*. I vol. (1907).
- (10) EDUARDO M. TORNER. *Cancionero Musical de la Linca Popular Asturiana* I vol. (1920).

- (11) R. CALLEJA, *Colección de Canciones Populares de la Provincia de Santander*, I vol.
 (12) J. INZEGA, *Cantos y Bailes Populares de España*.
 (13) I. HERNÁNDEZ, *Flores de España*, Album de Cantos y Aires Populares
 (14) J. HURTADO, *100 Cantos Populares Asturianos*, I vol. (1890).
 (15) P. LUIS VILLALBA, *X Canciones Españolas de los siglos XV y XVI*.
 (16) P. N. OTAÑO, *El Canto Popular Montañés*, conferencia (1914).
 (17) B. FERNÁNDEZ, *Canciones Asturianas para canto y piano*, I vol.
 (18) M. BECLARD D'HARCOURT, *Mémoires Populaires Indiennes*, I vol. (1922).
 (19) Pág. 71.
 (20) Voir PEDRELL, *op. cit.* vol. III et VILLALBA, *X Canciones Españolas de los siglos XV y XVI*.

* * *

Ritmica Gregoriana y Canción popular castellana

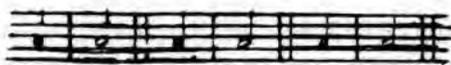
Con gran alegría saludamos la publicación del segundo tomo sobre *Ritmica Gregoriana* de DOM A. MOCQUEREAU. Desde los tiempos, ya lejanos, en que se estamparon los volúmenes de la *Paleografía Musical* (en particular el VII) (1), deseábamos tener a nuestra disposición, codificadas, esas enseñanzas tan claras, tan precisas, que tanta luz derraman en el campo musical, y que aparecen al cabo de veinte años como continuación del primer tomo (2). Veinte años invertidos en puntualizar teorías dimanadas de la práctica cotidiana; veinte años de prueba, prenda de solidez de principios, necesaria para no edificar sobre arena; veinte años, que honran la divisa benedictina de Solesmes: *Res, non verba*; obras, que no palabras.

“En un jardín admirable, bajo los tilos y entre las rosas ha reaparecido en Solesmes una fuente, un manantial”, dice M. Bellaique (3). De esa fuente nace el segundo tomo de *Ritmica Gregoriana*. Las enseñanzas de la *Paleografía* reunidas en él clarifican los fenómenos musicales rítmicos oscuros. Las teorías solesmenses hanme hecho comprender ciertos caracteres de la canción popular; ésta, a su vez, me ayuda a comprender las teorías solesmenses.

Antes de abrir el libro por la tercera parte, capítulo XII, que trata del acento en tiempo débil (4), expongamos brevemente resumidas las teorías fundamentales en que se apoya el ilustre monje benedictino.

Nuestra educación musical adolece de dos errores: a) creer que el primer tiempo de un compás ha de ser necesariamente fuerte, y b) creer asimismo que el acento latino es largo.

Que la primera parte de un compás no sea de suyo fuerte, se desprende de la naturaleza misma del movimiento musical. Este consta de dos partes o fases: ascendente y descendente, que denominamos *arsis* y *tesis*. El *arsis* representa la elevación, el arranque, la fuerza; la *tesis*, el reposo, la disminución de fuerza, el fin del movimiento. De ello nos ofrecen imagen aproximada el ascenso y el descenso de la pelota. En la palabra, el acento representa el ascenso, el arranque; la sílaba átona, el descenso, el descanso. Llevando el compás, la elevación de la mano significa el *arsis*; el descenso de la mano, la *tesis*. Podemos, pues, transcribir musicalmente el movimiento de un ritmo, es decir, de una palabra, de la manera siguiente:

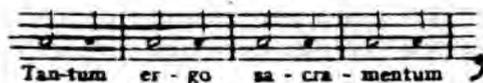


Aquí se ve que la sensación de reposo, de fin de movimiento, debe representarse por una disminución de fuerza, mas no de duración. Esta, la duración, ha de doblarse, a fin de dar impresión de reposo, de parada. Invertido el ritmo de la manera siguiente:



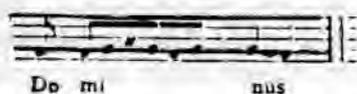
el movimiento permanece en suspenso, no termina, y el oído queda insatisfecho. Es como si al andar quedara el pie al aire.

El ritmo musical está, pues, representado por la fórmula 1), y no por la fórmula 2). De donde se sigue que la sílaba acentuada corresponde al *arsis*, y la átona, a la *tesis*. La inversión de los términos lastimaría el oído. Resulta duro, en efecto, un *Tantum ergo* ritmado como sigue:



cuando debía ser





Es fácil comprobar que el acento latino, en general, no es largo de por sí. Abrase un *Gradual* o un *Vespéral*, y se hallarán fórmulas como las siguientes:

Las palabras están aquí dispuestas de suerte que corresponda una sola nota a la sílaba acentuada, y dos o más a las átonas. Este hecho, muy frecuente en la música gregoriana, no es el único que nos muestra ser breve el acento.

Mas esta no es la única manera de ritmar la música gregoriana. Quienes manejen el *Gradual* o el *Antifonario* notarán muy a menudo que el acento recae ora en el tiempo ascendente o ársico (mal llamado tiempo débil), ora en el descendente (tiempo fuerte de la música moderna). Aquí estudiamos sólo el primer caso, es decir, el acento en arsis y la persistencia del mismo en la canción popular española y americana.

El acento ársico (de la música gregoriana) no causa extrañeza a quienes han examinado este hecho a la luz de los textos antiguos y comprobado la supervivencia del mismo en los polifonistas. Pero a los otros, el latín, tal como lo cantamos en los libros gregorianos, les parece *raro, mal acentuado, afrancesado*. La misma observación es valedera para las antologías de canciones populares españolas y americanas. En los documentos populares y en las composiciones de los polifonistas reina idéntica libertad de acento, ya en arsis, ya en tesis.

El acento en arsis (que especialmente nos interesa) es muy frecuente en la canción española: es una tradición arraigada en el alma del pueblo, pero incomprendida de la gente culta. Para ésta, el pueblo *no sabe cantar bien, coloca mal los acentos*. ¡Error! La frecuencia, la repetición de tal fenómeno es una especie de ley, reveladora de una tradición, de una voluntad clara y definida. Los ejemplos que voy a presentar al lector no son casos aislados; al contrario, se encuentra uno con la dificultad de escoger.

Tomo en las manos el *Cancionero Musical Popular Español* del gran maestro PEDRELL (5). En el primer volumen (6) hallo una *Cantilena* con los acentos en arsis, que señalo: *aquélla, morica, mádre, rósas, cativa, móro, allénde, llorába, había*. He aquí la música, trasladada por Pedrell del libro *De musica libri septem* de SALINAS (7).

A que-lla Mo-ri - ca garri-da sus a-mo-res dan pe-na a mi
 vi-da Mi ma-dre por me dar pla - cer a co-jer ro-
 El mo-ro que me pren - die - ra a - llen-de la
 sas me en - vi - a. Mo-ros an-dan a sal - te - ar Ya mi lle van-
 mar me en - vi - a. Llo-ra-ba cuan-do lo su-po Un a-mi-go
 me ca-ti-va Sus a-mo-res dan pe-na a mi vi-da.
 que vo ha-bía " " " " " " " " " " " " " " " "

Cabe ritmar esta cantilena de manera más natural, y sin perjuicio alguno de la tesis que sostenemos, antes bien con mayor número de acentos ársicos.

Véase la siguiente canción popular de Langreo (Asturias), con acento ársico en las palabras *Páva*, *llegába*, *plúma*, *Saláda*, *mío*, *labradóra*, *saláda* (8):

Co-mote va con la pluma de la ver-de pa - va bien la pe-
 la-bas que lle-ga - ba la plu - ma don-de yo es-ta-ba. ay sa-la-
 da, sa la - da! Tan de-se - a-do a-mor mi - o, amor mi - o
 tan de-se - a-do co-mo la la-bra-do - ra a-gua de
 Ma-yo Ay! sa-la - da. sa la - da!

No obstante, como ocurre en el canto gregoriano, también en la canción popular el acento de una palabra puede hallarse ya en arsis, ya en tesis. La musa popular no admite coacciones. He aquí un ejemplo en que las palabras *racimo*, *vida*, están acentuadas de ambas maneras; *nádie*, *plánte*, *camino*, *racímo*, *oblíga*, *vida*, lo están en arsis. La canción fue recogida también en Asturias (9).

Na - die plante su pa - rra jun to al ca mi - no que
 vie ne un pa sa - je - roy cor - ta un ra ci - mo Cor - ta un ra
 ci - mo ya que se o - bli - ga a ven - di - miar la parra
 to - da la vi - da to - da la vi - da la ven - di - mia -
 ra cor - ta un ra - ci - mo ya lo pa - ga - ras, si, si
 no lo pa - ga - ras.

Podíamos citar infinidad de ejemplos tomados del Cancionero de Pedrell. Estúdiense las antologías de Olmeda (10), Ledesma (11), Torner (12), Calleja (13), Inzenga (14), Hernández (15), Hurtado (16), Villalba (17), Otaño (18), Fernández (19) y otras.

La libertad de acento, bien sea en arsis, bien en tesis, la usan asimismo los autores de canciones americanas de lengua castellana, como claramente se echa de ver en la antología de canciones recogidas en Perú, Bolivia y Ecuador, publicadas por Mme. Béclard d'Harcourt (20). De las cincuenta y cinco melodías que contiene, escojo una, entre otras que podía citar: la bella canción *Encantadora Sirena*, con acento ársico en la palabra *siréna*, que la autora hace resaltar subrayando la sílaba (21).

En can-ta - do - ra Si - ré - na, Si - re - nã, Si - re - na
mal pa - ga - do - ra Si - re - na mi pa lo - mi - ta cok - ta - na
Si - re - na, Por - qué me has en - can - ta - do Si - re - na, Si - re - na
mal pa - ga - do - ra, Si - re - na.

Las palabras *siréna*, *Pagadóra*, *encantadóra* llevan acento ársico.

Los polifonistas españoles conservaron la manera popular de ritmar la lengua castellana, como lo hicieron, siguiendo la tradición, con la canción gregoriana. En ésta el acento en arsis no es la única manera de ritmar las palabras. Lo mismo acontece en castellano: el acento en tesis tampoco es la manera única de ritmar la lengua. Ejemplos de este género se pueden ver en las deliciosas *Canciones y Villanescas* de FR. GUERRERO (1527-1599), donde es frecuente el acento ársico; en las encantadoras composiciones de JUAN DEL ENCINA (fin del siglo XV), tales como *Romerico, tú que vienes, A tal pérdida triste, Por Mayo era*; en el romance *Ay Alhambra*, de FUENLLANA; en las *Coplas de Jorge Manrique para vihuela y voz*, de Mudarra, y en otros muchos.

Corriente tan considerable nos autoriza a establecer que la tradición del acento ársico del canto gregoriano ha pasado a la canción popular española y americana y se ha conservado a través de los tiempos. La superabundancia de ejemplos de las antologías de canciones españolas es claro indicio de la constancia del fenómeno rítmico, observado de manera idéntica por folkloristas de diversas épocas y de distintas regiones, así como por compositores de los primeros tiempos de la formación de la lengua.

Este fenómeno del acento ársico de la lengua castellana no admite, a mi juicio, otra explicación que su dependencia de la tradición latina. A la luz de las teorías de Dom Mocquereau, tales hechos tienen una explicación racional.

La música gregoriana y la música de la canción popular española han sido injertadas, como quien dice, en el latín y en el castellano, lenguas madre e hija. Para que en los rasgos de la hija se reconozcan los de la madre, he redactado estas modestas observaciones, que deposito, en testimonio de admiración, sobre la tumba recientemente abierta del monje benedictino, autor de la *Rítmica Gregoriana*.

NOTAS

- (1) La *Paleografía Musical*, iniciada en 1889 por Dom Mocquereau (1849-1930) y continuada por Dom Gajard, llegaba en 1957 al tomo XVIII.
- (2) Dom A. MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien ou Rythmique Grégorienne*, Desclée et Cie. Paris-Tournai-Roma, T.I. 1908; T.II, 1927.
- (3) *Epoques de la Musique*. Vol. I, pág. 60.
- (4) Vol. II, ps. 606 y siguientes.
- (5) Eduardo Castells, Impresor-Editor, Valls, (Cataluña), 4 vols. Se terminó de imprimir en 1922.
- (6) Página. 76.
- (7) SALINAS (1515-1590) célebre músico español del siglo XVI, ciego; calificado de *nemini secundus* (a nadie inferior) por los italianos contemporáneos.
- (8) PEDRELL. *Op. cit.* vol. II, p. 23.
- (9) PEDRELL. *Op. cit.*, vol II, p. 72.
- (10) F. OLMEDA. *Folk-lore de Burgos*, I vol. (1903).
- (11) LEDESMA. *Cancionero Salmantino*, I vol. (1907).
- (12) EDUARDO M. TORNER. *Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana*, I vol. (1920).
- (13) R. CALLEJA. *Colección de Canciones Populares de la Provincia de Santander*, I vol.
- (14) J. INZENGA. *Cantos y Bailes Populares de España*.
- (15) I. HERNANDEZ. *Flores de España, Album de Cantos y Aires Populares*.
- (16) J. HURTADO. *100 Canciones Españolas de los siglos XV y XVI*.
- (17) P. LUIS VILLALBA. *X Canciones Españolas de los siglos XV y XVI*.
- (18) P. N. OTAÑO. *El Canto Popular Montañés*, conferencia (1914).
- (19) B. FERNANDEZ. *Canciones Asturianas para canto y piano*. I vol.
- (20) M. BECLARD D'HARCOURT. *Mémoires Populaires Indiennes*. I vol. (1922).
- (21) Pág. 71.
- (22) PEDRELL. *Op. cit.*, vol. III y VILLALBA, *X Canciones Españolas de los siglos XV y XVI*.

21.- IZTUETAREN OMENEZ

[EUSKAL ESNALEA, 1929, p. 153-154]

JAUNAK:

Zaldibiko gizon bat ospatzeko ta goratzeko bildu gera gaur emen. ¿Gizon ori nor zan? Iztueta'r Joan Iñazio, kapagiña, apal-apala. Etxe ontantxe jaio zan milla zazpireun da irurogeitazazpigarren urteko (1767) Azaroa'ren ogeitabederatzian, eta erri bereontan il zan milla zortzireun da berrogeitabostgarren urteko (1845) Dagonilla'ren emezortzian, irurogeita emezortzi urtetan.

¿Zergatik bildu gera bada emen? Errexa da esatea: gizon apal arek bere eta gure Sorterriarentzat maitetasun aundia izan zualako; eta maitetasun orrek eragiñik, lan ederra eta bikaiña utzi zigulako. *Eusko-Ikaskuntza'k* Iztueta'ren liburu *Gipuzkoako Dantzak* berriro argitaratu nai izan du. Eta liburu ori, berriturik, atera da... Orain ere esan bear litzake: «Euskera jjalgi adi kanpora!».

Gure oitura zarrak, gure asaben asmoak biotzetan piztutzen asi dira pixkaka-pixkaka... Asi dira esnatzen gure barruan, ain luzaroan loak arturik egon ondoren... Iztueta'k etzituen, ez, biozkada auek loak artuak; kartsuki maitatu zuan bere sorterria, aren gogoa, aren izkuntza, aren dantzak... Eta aren alde lan egin zuan... dantza egiñaz, dantzak erakutsiaz eta liburu berriak egiñaz.

Aren liburu eder batek *Gipuzkoako Dantzak* du izena. Orain eun ta iru urte egiña da... eta Bordes'ek dionez, baliteke «fokloreko bibliografian, idaztelestian, bakar-bakarra izatea».

Olako liburuak guretzako izargi aundiak dira. Lenagoko gauza asko, bestela erabat aztuak lirakenak, ezagutzen ditugu orain liburu oien bidez... Beste batzuek egin izan balute beste orrenbeste, ez litzaiguke ezkutuko gauza izango, gure erriaren lenagoko bizimodua, mendi artean ezkutaturik dauden errietako bizibidea...

Ezagutze au deus aundiko da. Gure Euskalerrria zer izan dan eta orain dan, garbi-garbi agertzen digute olako liburuak. Edestietan, istori-liburuetan, euskaldunak beren denboretan zenbait gudu ta burrukaldi izan dituztela ikasten degu. Baiñan ezagutze ori axial-axalekoa da; besterik ez. Euskaldunen sinisteak, okerrak ala zuzenak, beren gogokadak, beren arimen goraberak, pozaldi eta goibelaldiak, gauza auek guziak ez dira edestietan, istori-liburuetan, ikasten; beste batzutan ikasi bear dira. Iztueta'k esan digu euskaldunak nola poztutzen ziran aren denboran. Zenbat dantza, zenbat bertsolari, zenbat jostaketa izaten zan orain eun eta geiago urte. Eta pozik ikasi degu, Iztueta'ren bidez, gaurko dantzak, gaurko jolasak orduko berberak dirala...

Orregatik bada, pozez batu gera gaur Iztueta'ren etxe-aurrean, *Eusko-Ikaskuntza*'ren bazkideak eta beste euskaltzaleak, Gizon apal-apal baten izena goratu nai degu... Etxe onen aurretik igaroko diranak ikasiko dute eskarrona, su eder au, ez dala il gure biotzetan. Gaurko euskaldunak argi eta garbi adierazi nai degu Iztueta'ren urratsai jarraituko gatzazkiela. Arek bezela maitatuko degu guk ere gure sorterri maitagarria; eta liburu, musika, bertso eta dantzen bidez eta abar, *Eusko-Ikaskuntza*'k gogoz lan egingo du beti aren alde. «Asmoz eta jakitez:» au da bere ikurritza. Asmatuko du gure maitetasunak zer bide artu bear diran lan ori egiteko: jakitez eta sakon jakitez bete bear degu asmo ori. *Eusko-Ikaskuntza*'ren asmoa ori da. Gaur, egun eder ontan, ongi deritzagu Zaldibi'n, erri txiki eta polit ontan, asmo eder ori berriro adieraztea.

¡Agur, jaunak!

NOTA

(1) Il onen l'ean *Eusko Ikaskuntza*'k eraturako jai polit bat egin zan Zaldibi'n Iztueta dantza-erakusle ta idazlearen omenez.

Iztueta'ren jaiotetxean oroi-arri bat ipini zuten, eta bera agertu-eraztean itzalditxo auxerakurri zuan Aita Donosti'k (E. ESNALEA).

SEÑORES:

Nos reunimos hoy para rendir homenaje y honrar la memoria de un hijo de Zaldibia: Juan Ignacio de Iztueta, hombre de humilde condición, marraguero (colchonero) de oficio. En esta casa nació el día 29 de noviembre de 1767; y en la misma acabó sus días el 18 de agosto de 1845, a los 78 años de edad.

¿A qué se debe, pues, nuestra presencia en ese lugar? No es difícil decirlo: Aquel hombre sencillo dio muestras de amor entrañable al pueblo suyo y nuestro; y por este su amor nos dejó escrita una hermosa y excelente obra, *Las Danzas de Guipúzcoa*, que la *Sociedad de Estudios Vascos* ha querido reeditar. El libro ya está en la calle... Y una vez más podemos decir (con Dechepare): "Euskera, sal afuera".

Poco a poco va despertando en nuestros corazones el gusto por las viejas costumbres patrias. Largo tiempo olvidadas, brotan de nuevo con señales de vida pujante. No las tuvo olvidadas Iztueta. Fervoroso amante de su tierra, su lengua y sus danzas, en su doble tarea de maestro de danzas y de escritor, se esforzó por mantenerlas vivas.

Uno de sus libros, *Las Danzas de Guipúzcoa*, se publicó en 1826, hace 103 años. Charles Bordes lo califica de "único tal vez en la Bibliografía folklórica".

Libros como éste son para nosotros estrellas luminosas. Gracias a ellos conocemos muchas cosas que, de otra suerte, estarían olvidadas. Si Iztueta hubiera tenido imitadores, no ignoraríamos el antiguo estilo de vida de nuestras gentes y de nuestros pueblos perdidos entre montañas...

El conocimiento de estas cosas nos es de gran importancia. Libros como el de Iztueta nos ilustran sobre el pasado y el presente de nuestra Euzkallerria. Los libros de historia nos hablan de las luchas y las guerras sostenidas en tiempos pasados por los vascos. Pero el conocimiento que de ahí sacamos no pasa de superficial. Las creencias de los vascos, verdaderas o erróneas, sus ideas, vicisitudes, expansiones y penalidades, no se aprenden en los libros de historia, sino de otros. Iztueta nos dice cómo se divertían en su época los vascos, cuántas eran sus danzas, cuántos sus bersolaris, cuáles las diversiones que se practicaban hace más de cien años. Gracias a él nos satisface el saber que las danzas y diversiones de hoy son las de entonces...

Por ello nos hemos dado cita, agradecidos, los socios de la *Sociedad de Estudios Vascos* y otros vascófilos, aquí, ante la casa de Juan Ignacio de Iztueta. Quienes pasen ante ella verán que la llama de la gratitud permanece viva en nuestros corazones. Los vascos de hoy queremos manifestar claramente el deseo de seguir las huellas de Iztueta. Hemos de amar como él nuestra tierra. Y en pro de ella, mediante libros, música, versos y danzas, la *Sociedad de Estudios Vascos* proseguirá con entusiasmo su tarea. “Asmoz ta Jakitez”, con tesón y sabiduría, reza su lema. El amor nos mostrará el camino a seguir para el logro de nuestro propósito que, con sabiduría, con honda sabiduría debemos llevar a cabo. Tal es el ideal de *Eusko-Ikaskuntza*. Una vez más nos ha parecido oportuno repetirlo, y precisamente en día tan hermoso como el de hoy, en un pueblo tan bello como Zaldibia.

Agur, Jaunak! ¡Salud, Señores!

NOTA

(1) Organizada por la *Sociedad de Estudios Vascos*, se celebró en Zaldibia el día 1 de setiembre de 1929 una hermosa fiesta en memoria de Iztueta, maestro de danzas y escritor. En la casa natal de Iztueta se colocó una placa; y, al descubrirla, pronunció este discurso el P. Donostia.

22.- ÉNUMÉRATIONS POPULAIRES

[GH, 1929, p. 414-416]

- Ama, emazu phapa.
- Bai, ematen badük giltz.
- Zer giltz?
- Yaun-giltz.
- Yauna, emadak giltz.
- Bai, ematen badük lüma.
- Zer lüma?
- Arrano lüma.
- Arranua, emak lüma.
- Bai, ematen badük hertse.
- Zer hertse?
- Xahal hertse.
- Xahala, emak hertse.
- Bai, ematen badük esne.
- Zer esne?
- Behi esne.
- Behia, emadak esne.
- Bai, ematen badük belharra.
- Zer belharra?
- Mendi belharra.

- *Belhar, emadak borthia.*
- *Bai, ematen badük aide.*
- *Zer aide?*
- *Borthü-aide.*
- *Borthia, emak aide.*
- *Zer aide?*
- *Itsas-aide.*

Itsasuak eni aide : nik borthiari aide : borthiak eni belhar : nik behiari belhar : belharrak behiari esne : nik xahalari hertse : nik arranuari hertse : arranuak eni lüma : yaunak eni giltza: nik amari giltza : amak eni phapa.

(Copié à Marianne Yarragoyen, de Mendi, 53 ans en 1923. Elle l'avait appris de sa grand'mère).

Voici une variante plus complète de cette sorte de litanie énumérative que l'on vient de lire. Elle m'a été donnée par mon ami German Garmendia de Sare.

Ama, indazu artho. — Haurra, miruak du gako.

Mirua, indak gako. — Indak bada hertze. — Zer hertze? — Xahal-hertze.

Xahala, indak hertze. — Indak bada esne. — Zer esne? — Behi-esne.

Behia, indak esne. — Indak bada belhar. — Zer belhar? — Mendi-belhar.

Mendia, indak belhar. — Indak sega. — Zer sega? — Harotz-sega.

Harotza, indak sega. — Indak bada gantz. — Zer gantz? — Urdeodtx-gantz.

Urdeodtxa, indak gantz. — Indak bada ezkur — Zer ezkur? — Haitz-ezkur.

Haitza, indak ezkur. — Indak bada haize. — Zer haize? — Itsas-haize.

Itsasoa, indak haize.

Itsasoak eman zautan haize. Nik haitzari haize. Haitzak neri ezkur. Nik xerriari ezkur. Xerriak neri gantz. Nik harotzari gantz. Harotzak neri sega. Nik mendiari sega. Mendiak neri belhar. Nik behiari belhar. Behiak neri esne. Nik xahalari esne. Xahalak neri

*hertze. Nik miruari hertze. Miruak neri gako. Nik amari gako.
Amak neri arto. Yantzan ttipi-ttapo.*

On peut rattacher ces morceaux au groupe de chansons énumératives dont il y a des exemples dans notre chansonnier basque. AZKUE en a publié quelques-unes; moi-même, j'ai donné dans la revue *Euskalerrriaren Alde* de St-Sébastien, 1918, la musique et les paroles des chansons intitulées *Akerra or eldu da. Iru andrek, lau komadrek*. VINSON dans son *Folklore du Pays Basque* nous donne les paroles de la chanson *Oi Pello, Pello* dont j'ai pu trouver la musique à Azkain. On peut grouper sous le même titre la chanson *Errantzak bat: Jesu kristo Redentore bera duk bat...* et certaines formules superstitieuses pour guérir les maladies, que j'espère publier un jour.

* * *

Versión

Habrà observado el lector cierta incongruencia en la primera enumeración, a partir de *Zer belharra*. Quede el documento tal como lo oyó el P. Donostia; al darlo en castellano, se ha subsanado el olvido o confusión del comunicante. Léase de abajo arriba la segunda columna; y nótese en ella tres añadiduras que completan el contexto. (Nota del Editor).

Ama, emazu phapa!

—*Bai, ematen badük giltz.*

Zer giltz? —Yaun-giltz.

Amak eni phapa.

Nik amari giltza,

Yauna, emadak giltz!

—*Bai, ematen badük lüma.*

Zer lüma? —Arrano-lüma.

Yaunak eni giltza.

[*Nik yaunari lüma,*]

Arranua, emak lüma!

—*Bai, ematen badük ertse.*

Zer ertse? —Xahal-ertse.

Arranuak, eni lüma.

Ni arranuari ertse,

Xahala, emak ertse! [Xahalak eni ertse].
 —Bai, ematen badük esne. Nik xahalari esne,
Zer esne? —Behi-esne.

Behia, emadak esne! [Behiak eni esne.]
 —Bai, ematen badük belharra. Nik behiari belhar,
Zer belharra? —Borthü-belharra.

Borthia, emadak belharra! Borthiak eni belhar.
 —Bai, ematen badük aide. Nik borthiari aide,
Zer aide? —Itsas-aide. Itsasuak eni aide.

* * *

Ama, dame papa. La madre a mí papa.
 —Sí, cuando me des llave. Yo llave a la madre,
¿Qué llave? —Del señor.

Señor, dame llave. El señor llave a mí.
 —Sí, cuando me des pluma. [Yo pluma al señor,]
¿Qué pluma? —De águila.

Aguila, dame pluma. El águila a mí pluma.
 —Sí, cuando me des intestino. Yo intestino al águila,
¿Qué intestino? —De ternera.

Ternera, dame intestino. [La ternera a mí intestino].
 —Sí, cuando me des leche. Yo leche a la ternera,
¿Qué leche? —De vaca.

Vaca, dame leche. [La vaca a mí leche].
 —Sí, cuando me des hierba. Yo hierba a la vaca,
¿Qué hierba? —Del monte.

Monte, dame hierba. El monte a mí hierba.
 —Sí, cuando me des aire. Yo aire al monte,
¿Qué aire? —De mar. El mar a mí aire.

Copiado de Marianne Yarragoyen, de Mendi, (53 años en 1923), aprendido de su abuela.

He aquí una variante más completa de esta especie de letanía enumerativa, que recibí de mi amigo Germán Garmendia, de Sara:

Ama, indazu artho!
—*Haurra, miruak du gako.*

Yantzan ttipi-ttapo.
Amak neri artho.
Nik amari gako.

Mirua, indak gako!
—*Indak bada hertze.*
Zer hertze? —Xahal-hertze.

Miruak neri gako.
Nik miruari hertze,

Xahala, indak hertze!
—*Indak bada esne.*
Zer esne? —Behi-esne.

Xahalak neri hertze.
Nik xahalari esne,

Behia, indak esne!
—*Indak bada belhar.*
Zer belhar? —Mendi-belhar.

Behiak neri esne.
Nik behiari belhar,

Mendia, indak belhar!
—*Indak bada sega.*
Zer sega? —Harotz-sega.

Mendiak neri belhar.
Nik mendiar sega,

Harotza, indak sega!
—*Indak bada gantze.*
Zer gantz(e)? —Urdeordotx-gantz(e)

Harotzak neri sega.
Nik harotzari gantz(e),

Urdeordotxa, indak gantz(e)!
—*Indak bada ezkur.*
Zer ezkur? —Haitz-ekzur.

Xerriak neri gantz(e).
Nik xerriari ezkur,

Haitza, indak ezkur!
—*Indak bada haize.*
Zer haize? —Itsas-haize.

Haitzak neri ezkur.
Nik haitzari haize,

Itsasoa, indak haize!

Itsasoak eman zautan haize.

* * *

Ama, dame pan.
—Hijo, el milano tiene llave.

Ttipi-ttapo, ja bailar!
La madre a mí pan,
Yo llave a la madre.

Milano, dame llave.
—Pues dame intestino.
¿De qué? —De ternera.

El milano a mí llave.
Yo intestino al milano,

Ternera, dame intestino.
—Pues dame leche.
¿De qué? —De vaca.

La ternera a mí intestino.
Yo leche a la ternera,

Vaca, dame leche.
—Pues dame hierba.
¿De qué? —De monte.

A mí la vaca leche.
Yo a la vaca hierba,

Monte, dame hierba.
—Pues dame guadaña.
¿De qué? —De herrero.

El monte a mí hierba.
Yo guadaña al monte,

Herrero, dame guadaña.
—Pues dame grasa.
¿De qué? —De cerdo.

El herrero a mí guadaña.
Yo grasa al herrero,

Cerdo, dame grasa.
—Dame, pues, bellota.
¿De qué? —De roble.

El cerdo a mí grasa.
Yo al cerdo bellota.

Roble, dame bellota.
—Pues dame aire.
¿De qué? —De mar.

El roble a mí bellota.
Yo aire al roble

Mar, dame aire.

El mar me dio aire.

Pueden agruparse estos fragmentos entre las canciones enumerativas, de las que hay ejemplos en nuestro cancionero vasco. Azkue ha publicado algunas; y yo he dado en la revista *Euskalerrriaren Alde* de San Sebastián (1918) letra y música de las canciones tituladas *Akerra or eldu da e Iru andrek, lau komadrek*. VINSON trae en su *Folklore du Pays Basque* la letra de *Oi Pello, Pello*, cuya melodía he podido hallar en Azkain. Bajo el mismo título cabe incluir la canción *Errantzak bat: Jesukristo Redentore bera duk bat...*, y ciertas fórmulas medicinales supersticiosas, que espero publicar.

23.- EL ELEMENTO VASCO EN LA «TONADILLA ESCENICA»

[RIEV, 1929, p. 455-459]

Me llega a las manos el segundo volumen de *La Tonadilla Escénica*, publicado por don JOSE SUBIRA (1). Quiero señalar su aparición en esta *Revista* (aun cuando el asunto no sea específicamente vasco), porque hay en él datos que hacen referencia a nuestro país.

No he de hacer aquí un extracto de lo que el Sr. Subirá (con documentación nutrida y de primera mano) nos expone acerca de la naturaleza, desarrollo y decadencia de la *tonadilla escénica*, género teatral que resumió el espíritu español popular de mediados del siglo XVIII y comienzos del XIX. Sólo quiero hacer notar el caudal enorme de datos que aporta a este estudio, completando los que Julio Gómez (2), Mitjana (3), Cambronero (4) y Nin (5), entre otros, han publicado. Estos dos volúmenes, de 468 y 534 páginas, representan un esfuerzo y perseverancia ejemplares para estudiar a fondo un asunto. Y sin embargo, me escribe el autor: *«sin hipérbole puedo decir que, cuando quede terminada la impresión de la obra que me publica la Academia Española, será cuando realmente principie a dar a conocer metódicamente, en otros volúmenes que confío lleguen a ver la luz, el contenido literario y musical —hasta ahora sólo expuesto esporádicamente y por vía de ejemplificación o por su valor histórico— de aquel vasto caudal artístico»*. Sin aguardar la aparición de los nuevos volúmenes, quiero ya ahora señalar a los lectores lo que podemos, los vascos, espigar en estas páginas que nos hablan del arte del siglo XVIII en España.

La *tonadilla escénica* era una escena de corta duración, generalmente de carácter popular, hablada, cantada, con frecuencia mimada, y confiada a un corto número de personajes. Absolutamente distinta de la canción, romanza o lied, podría comparársela con aquellos intermedios italianos que se intercalaban en los entreactos de las óperas serias, de los cuales entreactos es tipo delicioso *La Serva Padrona*, de Pergolese. La *tonadilla escénica* era de carácter picaresco o satírico ordinariamente: rara vez sentimental. Lo que se cantaba o hablaba alternaba con los bailes, que, ordinariamente, eran de carácter popular. Puede decirse que, aunque en la *tonadilla escénica* se utilizaron elementos de las diversas regiones españolas, con todo, tuvo un carácter madrileño muy marcado.

El fondo de las *tonadillas* existente en la Biblioteca Municipal de Madrid es muy considerable. Y los dos principales propulsores del género, Esteve (de origen catalán) y Laserna, navarro (6).

Sin duda, el que Laserna lo fuera, ha hecho que aparezcan en el género algunos elementos musicales vascos. Sabemos que «hay personajes valencianos, catalanes y vascos que dicen frases o canciones en el habla propia de la región donde nacieron» (7). Entre los bailes populares, cuya lista da Subirá, aparece un *baile vizcaíno* (8). Y hay una melodía titulada *Canción de Vizcaya* (sic) «con tamboriles» que, sustituyendo a las seguidillas corrientes, se encuentra en el número postrero de *la Vizcaína*, cuyo autor es Laserna.

Sabemos afortunadamente cuáles son esta canción y este baile. Es la melodía tan conocida *Iru Damatxo*, que aparece también en el fin de fiesta *Las Provincias Españolas*, compuesta por Laserna.

La canción (letra y música) es idéntica a la que actualmente conocemos. Digo que es idéntica, a pesar de algunas variantes que verá el lector; a pesar del estrambote de cuatro versos (tres en castellano y uno en vasco) que se le han añadido.

He aquí los versos:

*Yru Damacho donostiaco
errenterian denedari:
sostenere vada quite
baña ardo edanten obequi.
Ay, clisquitin, clasquitin
arrosa claveri
ardo edanten obequi.*

*En viniendo el mes de mayo
y en viniendo el mes de abril,
juro a tal que tengo de ir.
Baibat etabi etairur esta lail.*

Los lectores caerán en cuenta fácilmente de las equivocaciones: *denedari* (dendari), *sostenere* (josten ere), *edanten* (edaten). Y leerán como yo el último verso

Bai bat eta bi eta iru eta lau.

Tanto más cuanto que se ve es error de copista la forma en que aparece ese último verso. Al leerlo como aparece en el volumen, se ve que *esta* y *lail* son dos erratas. Así se lo dije al Sr. Subirá, el cual me escribe: «Acabo de ver en la Biblioteca Municipal el manuscrito del libreto referente a *La Vizcaína*, ya que el texto que reproduce lo había tomado del guión musical de voz y bajo. En ese libreto no dice *esta lail* ni tampoco *eta lau* sino *eta laul*. Vista la diferencia de los dos textos musical y literario de la tonadilla no hay duda de que *laul* es *lau*.

La música es la siguiente:

Aparte las pequeñas diferencias que se notan en toda canción popular recogida en diversos sitios, la música que acabo de transcribir es idéntica a la que hoy conocemos con la misma letra.

Lo interesante para el folklore musical vasco es saber que ya en el siglo XVIII se cantaba esta canción en la misma forma de hoy. Para Gascue (9) el *Iru Damatxo* nació entre 1826 y 1832. Hoy, gracias al libro de Subirá, sabemos que existía ya en 1784, fecha en que se escribió *La Vizcaína* y que en 1789 se cantaba o bailaba en la tonadilla *Las Provincias Españolas*, composiciones ambas de Laserna.

Podemos, pues, fijar como fecha hasta ahora conocida como más antigua de *Iru Damatxo*, la de 1784. Y podemos añadir que debía de agradar al público y a los inteligentes. Además de Laserna, otro músico de nota, gran violinista, director de la *Societé des Concerts du Conservatoire*, Habeneck, la arregló para violín, según Chaho, en su *Itinéraire* (10).

La única diferencia que vemos entre lo que Subirá nos dice y la forma actual del *Iru Damatxo* es que en *Las Provincias Españolas* se bailara esta melodía. No sabemos qué forma tenía este baile.

Por lo que me escribe el autor de *La Tonadilla Escénica*, se sabe que hay todavía algún otro aspecto (en el caudal tonadillesco) relacionado con las Provincias Vascas, que según es ya de viejo, se denominan con el nombre genérico de Vizcaya. Esperemos los nuevos volúmenes que publica la Academia Española. Tal vez nos sirvan para fijar la cronología musical de algunas de nuestras canciones populares.

Lecároz, 28 de Noviembre 1929.

NOTAS

(1) JOSÉ SUBIRA. *La Tonadilla Escénica*. Tomo segundo. Morfología literaria: Morfología Musical. Madrid, Tipografía de Archivos, Olózaga, 1929. Con el mismo pie de imprenta apareció en 1928 el primer volumen: *La Tonadilla Escénica: Concepto, Fuentes y Juicios. Origen e Historia*.

(2) JULIO GOMEZ. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*. Artículos dedicados a Blas de Laserna en 1925, n.º VII y siguientes.

(3) RAFAEL MITJANA. *La Tonadilla*: (Enciclopedia Lavignac-La Laurencie. Volumen consagrado a España y Portugal, capítulo VIII. París, 1920). Subirá amplía y rectifica algunas veces

conceptos de Mitjana. Véase: JOSE SUBIRA: *En pro de la Tonadilla Madrileña*. (Tirada aparte de la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*.) Madrid, Imprenta Municipal, 1929.

(4) CARLOS CAMBRONERO. *Las Tonadillas. Revista Contemporánea*. Madrid, 1895.

(5) JOAQUIN NIN. *Quatorze airs anciens d'auteurs espagnols: premier recueil, Prélude; la Tonadilla, jeu lyrique et drapeau national*, págs. IV, V, VI, VII. París, Max Eschig, 48 Rue de Rome, París.

(6) BLAS DE LASERNA. Nació en Corella (Navarra) en 1751. A los 17 años fue a Madrid, donde llegó a ser profesor de canto y compositor estimado. Con Esteve fue el tonadillero más popular. Era fecundísimo. Escribió más de 800 tonadillas, además de zarzuelas, entremeses y villancicos. Murió en la mayor pobreza, casi miseria, en 8 de Agosto de 1816.

(7) SUBIRA. *La Tonadilla Escénica*, vol. II: pág. 99.

(8) Id. id. pág. 393.

(9) F. GASCUE. *Origen de la música popular vascongada*. Extrait de la RIEV, 1915; p. 67-98; 193-260; 498-539.

(10) AGUSTIN CHAHO. *Biarritz entre les Pyrénées et l'Océan Itinéraire pittoresque. Deuxième partie*. «L'air de la chanson des trois demoiselles de Saint Sébastien, couturières à Renteria, arrangé pour violon par Habeneck, est devenu célèbre en France sous l'admirable archet d'Alard» (pág. 172).

24. LA CANCION «TXALOPIN-TXALO»

[RIEV, 1930, p. 634-636]

Es conocidísima esta linda canción de cuna. De ella trae Azkue (1) tres variantes, que responden a un fondo melódico común. Entre mis papeles tengo también recogida una versión (creo que laburdina) (2), que es hermana de las señaladas por Azkue. La doy aquí porque es inédita y porque su letra es casi idéntica a las de Azkue. Hay, no obstante, una pequeña diferencia. El animalito que está sobre el níspero, acechando los zapatitos nuevos, es un gatito. En mi versión es un pajarito.

Txa - li - to txa - lo, txa - lo - pin txa - lo,
txo ri - txu - a mis pi - lú - a
ga - ñi - an da - go; ba - da - go, be - go,



Pero al dar estas variantes no es mi intención hablar precisamente de ellas. Mi deseo es el de completarlas. Puesto en la pista de una colección de mitología, literatura popular, etc., intitulada *Melusine* (3) por J. VINSON (4), traté de ver lo que referente a nuestro país pudiese haber. En el tomo I, pág. 290, se encuentra una *Chanson de Nourrice. En Basque Biscayen, (Elorrio, Province de Biscaye)*, que dice así:

Chalopin, chalo! chalopin, chalo!
Katuchia mispera ganian dago.
Badago, bego!
Sapata barrichuari begira dago.
Badago bego!
Sapata barriak umiarendako.

* * *

Clic, clac! clic, clac!
Le petit chat est sur le néflier.
S'il y est, qu'il y reste!
Il attend de petits souliers neufs.
¡S'il y est, qu'il y reste!
Les souliers neufs sont pour le petit.
 (LEON BUREAU)

El lector verá que, en esta versión, se leen dos versos que no existen ni en las de Azkue ni en la que yo acabo de dar más arriba. ¿Cuál puede ser la verdadera? ¿Nos decidiríamos por la más larga, la de París? Tal vez; no precisamente porque creamos que en igualdad de circunstancias sea la primitiva la más larga (cuando se trata de

estas creaciones populares), sino porque en el caso de la canción que motiva estas líneas, el sentido gramatical aparece más redondeado, más completo en esta versión que hallé en la Biblioteca Nacional de París. Parece lógico en el cariño maternal decir al niño que, aunque haya un gatito, un pajarillo que esté en acecho de los zapatitos nuevos, con todo, éstos serán para el niño, no para aquellos animalitos.

El corte melódico de la canción ¿podría resolver este problema? No lo creo. Examinando las versiones de Azkue y la mía (la musical) se ve que no consta sino de una frase musical que se repite dos veces. Por consiguiente, la adaptación de la letra de Elorrio sería muy fácil de hacer, con solo repetir una vez más la frase que constituye el cuerpo de la canción. Precisamente, la versión musical que doy al principio de este artículo parece venir en apoyo de mi suposición, ya que (a diferencia de las de Azkue) mi versión no dice sino una vez el *badago, bego*, tal como aparece en la de la Biblioteca Nacional de París.

Sea lo que fuere, quede archivada esta variante de canción tan linda como es *Txalopin, txalo*.

NOTAS

- (1) *Cancionero Popular Vasco*. Tomo II, págs. 37 y 38.
- (2) Digo que creo es laburdina porque la tengo escrita de primera mano entre las canciones que recogí en Sara. No tengo anotado el nombre del cantor.
- (3) *Melusine*, recueil de mythologie, littérature populaire, traditions et usages, publié par MM. H. GAIDOZ et E. ROLLAND. Paris, Librairie Viaut, 42, rue Saint André des Arts. 1878. (Papeleta: 4.º-Z-58).
- (4) Cfr. *Notice Bibliographique sur le Folklore Basque* par J. VINSON... Paris, Maisonneuve frères et Ch. Leclerc, Libraires-Editeurs, 25, Quai Voltaire, 1884.

25. «LE BASQUE» y «LA BISCAYENNE»

[RIEV, 1930, p. 636-638]

Con estos títulos aparecen dos composiciones que, aunque no creo tengan nada vasco desde un punto de vista folklórico musical, con todo deben ser señaladas para enriquecer la bibliografía vasca.

La primera, titulada *Le Basque*, se halla en un cuaderno manuscrito que lleva por título *Recueil des pieces de violle avec la basse tiré des meilleurs autheurs* (1).

Hela aquí, según la tomo de la pág. 76:

The image displays a musical score for two pieces, 'Le Basque' and 'La Biscayenne'. The score is written on four staves. The first staff is the treble clef, the second is the bass clef, and the third and fourth are grand staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/8. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The notation includes various clefs, key signatures, and time signatures, indicating a complex and varied piece.



(siguen unas variaciones sobre el mismo tema).

La otra melodía *La Biscayenne* se halla en un cuaderno titulado *Recueil de contredances transposée (?) pour la vièle* (2). Es la siguiente:



NOTAS

(1) In fol. de 167 págs. Hay composiciones de autores del siglo XVII y XVIII como Marais (padre), Roland Marais (hijo), Ferroy, De Caix y otros. Como indica el título, las melodías llevan un bajo cifrado, que suprimo, por no creerlo necesario para el fin de este artículo. La papeleta de este cuaderno es la siguiente: Vm⁷ 6296.

(2) Es un cuaderno manuscrito que parece ser del siglo XVIII. Tiene 386 páginas y las melodías llevan un bajo que suprimo por no juzgarlo necesario para estas notas. Entre las diversas melodías que hay en la colección se encuentra una titulada *Les sept sauts* cuya música tiene cierta analogía rítmica con los *Zazpi jautsi* vascos. La contradanza *La Biscayenne* se halla en la pág. 238 (Papeleta: Vm⁷ 3643. Inventaire).

26. LA MARCHA DE SAN IGNACIO

[RIEV, 1930, p. 638-644]

Acerca de la *Marcha de San Ignacio*, tan popular en nuestro país, se han lanzado algunas hipótesis referentes a su origen. Quiero aportar a este estudio de himno tan conocido un dato, que, si no le aclara definitivamente, con la certeza matemática de una verdad hallada, puede, no obstante, darnos alguna luz.

JOSE MARIA DE OJARBIDE en un artículo sobre *La Marcha de San Ignacio* (1) nos dice hablando del autor de la música, «no se sabe quién fue; únicamente puede señalarse con visos de certeza la fecha en que escribió su composición. Cuando llegó la noticia de la canonización de San Ignacio, la buena nueva causó júbilo inmenso en todos los pueblos, y la mayoría de ellos organizó festejos que exteriorizaran la alegría general; los dispuestos por los habitantes de Azpeitia fueron brillantísimos y se sucedieron durante ocho días seguidos. Pues bien; según tradición recogida de boca de algunos aldeanos azpeitianos, la música de esta *Marcha* se escuchó por primera vez durante la celebración de aquellos festejos»...

El P. OTAÑO, por otra parte, escribe lo siguiente (2): «Se ha dicho vagamente que es muy antigua, que tal vez la compuso San Francisco de Borja, músico y compositor ciertamente conocido; pero no es posible admitir semejantes suposiciones, reñidas con la crítica interna de la obra, la cual acusa, en todos sentidos, una época posterior, la primera mitad del siglo XIX algo corrida.

.....
"Ahora bien, Iturriaga nació en Enero de 1778 y murió en Mar-

zo de 1851. La música de la *Marcha* es en todos sus elementos rítmicos y melódicos precisamente de esa época. Su autor no fue, seguramente, ningún músico de nota; pudo ser muy bien cualquier organista o director de música de estas provincias, seguramente de Guipúzcoa.

“Tampoco puedo asegurar si primero se compuso la *Marcha* instrumentalmente, sin letra, o si se hizo sobre una letra dada. Me inclino a lo primero, porque la letra parece *embotellada* y trazada para llenar los compromisos que la música imponía.

“Lo indudable es que el músico, al querer dedicar una marcha a San Ignacio de Loyola, sólo tuvo en cuenta que el Santo había sido militar y fundador de una milicia.

.....

“De ahí que, si bien es para mí indudable que la marcha se compuso aquí, alrededor del Castillo de Loyola, no hay en ella el menor elemento de Folk-lore vasco, propiamente dicho: contiene sólo resabios, diseños, fórmulas militares, que, poco más o menos, eran conocidas en todas las naciones, y son de suyo significativas y capaces de avaloramiento musical”.

DON MANUEL DE LECUONA en un breve estudio acerca de la *Marcha de San Ignacio* (3) dice: «Por esta circunstancia precisamente se nos antoja que en este canto la letra se calcó sobre la música, y que ésta se compuso independientemente y con anterioridad a aquélla».

¿Hay algún documento que nos permita afirmar o negar categóricamente alguna de las hipótesis que acabamos de exponer? Sí, hay uno, el único que conocemos que nos permite afirmar que la *Marcha de San Ignacio* existía en 1826. La encontramos en el libro de IZTUETA *Guipuzkoako Dantzak...* (4). No sería, por consiguiente, como insinúa el P. Otaño de «una época posterior a la primera mitad del siglo XIX algo corrida». No tenemos, en cambio, datos que nos permitan acoger la tradición recogida de boca de algunos aldeanos azpeitianos, de que nos habla José María de Ojarbide.

Que la música se haya escrito independientemente de la letra y que tiene carácter militar parece confirmado por lo que a continuación expondré.

Examinando en la Biblioteca Nacional de París el Catálogo (5) de J. Ecorcheville vi citada una colección de *Marches et Ouvertures pour 2 violons* (6) sin autor conocido (de la colección), entre las que aparecía una titulada *Marche de la Marine* cuyos dos primeros compases eran idénticos a los de nuestra *Marcha de San Ignacio*.

Con la presteza que se imaginará el lector pedí la colección. Y grande fue mi sorpresa cuando, habiéndola leído por entero, vi que, salvo alguna nota accidental, esta *Marcha de la Marina* era exactamente igual a la *Marcha de San Ignacio*, como lo verá el lector.

The image displays a musical score for a march, consisting of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating the key of D major. The music is written in a rhythmic style characteristic of a march, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as accents and slurs. The piece concludes with a final double bar line on the eighth staff.



La aparición de esta *Marche de la Marine* en un cuaderno que (por su escritura y por el contenido suyo) parece del siglo XVIII nos daría pie para suponer que se compuso en ese siglo; más bien a fines, pues *Les Deux Avars* de Grétry fue compuesta el año 1770 (7), *Le Huron* en 1768; *Le Deserteur* de Monsigny en 1769, *Alceste* de Gluk en 1766 (8).

Esta *Marche de la Marine* autorizaría a creer que la *Marcha de San Ignacio* no se compuso alrededor del Castillo de Loyola, como indica el P. Otaño; y explicaría en cambio, lo que éste dice: que «no hay en ella el menor elemento del Folk-lore Vasco, propiamente dicho».

Es indudable que para dar aquí el estudio completo del tema de que trato en estas líneas, debiera yo poder indicar ahora el nombre del autor de la *Marche de la Marine*. Mis pesquisas no han dado todavía por resultado el averiguarlo. Si algún día lo consigo, lo comunicaré a los lectores de esta Revista.

No estará de más consignar aquí que D. Manuel de Lecuona (9) nos da una versión de la *Marcha de San Ignacio*, según se toca en Laguardia (Alava), en el acto de ser tremolada la bandera de la Villa por el Síndico del Municipio en el atrio de la Iglesia el día de San Juan.

Señalemos también el parecido (o identidad) que se observa entre los compases 3, 4, 5, 6 y 7 de *Kantabriako Martxa* (10) con algunos diseños de la *Marcha de San Ignacio*.

A título de curiosidad y sin querer darle mayor importancia de la que, creo, tiene, indico aquí un cierto parentesco de una canción flamenca titulada *Meilied* (Canción de Mayo) con el ritmo y algún diseño de la *Marcha de San Ignacio* (11).



Si la *Marcha de San Ignacio* resultara de importación extranjera (lo cual no tendría nada de particular) confirmaría lo que más de una vez hemos dicho, a saber: que algunas de nuestras canciones proceden de países nortños. Que algunas religiosas son de origen francés es indudable. Basta recorrer las páginas de ciertas ediciones antiguas, por ejemplo de *Cantico Izpiritualak* (1824) para ver que la música y la letra de algunas canciones religiosas que se cantan en el País Vasco-Francés son de esa procedencia.

¿Atribuiríamos a la *Marcha de San Ignacio* ese origen francés viendo la identidad de melodía entre ella y la *Marche de la Marine*, su carácter instrumental y la opinión —que parece unánime— de creer que la letra es una adaptación a una música que existía con anterioridad?

Si estos datos parecen favorecer la opinión *más o menos probable* de que así sea, con todo, una elemental prudencia (de rigor en estos estudios) obliga al autor a reservar su opinión definitiva hasta el momento en que nuevas investigaciones nos aporten el dato preciso que revele el nombre del autor de la *Marcha de San Ignacio* o de la *Marche de la Marine*.

Lecároz: 24—X—1930.

★ ★ ★

ADDENDA. Escritas las anteriores observaciones me llega a las manos un breve articulito del P. ANDRES DE O CERIN JAUREGUI, *Origen de la Marcha de San Ignacio, (Su historia)* (12).

De él entresaco las siguientes líneas: «Consultamos para el efecto con el curioso y erudito P. B. Idigoras, y nos dijo... que, sin duda alguna, la música era anterior al Santo, porque se había hallado en Zarauz, como una marcha o aire marcial guerrero vasco, bastante común en aquellos tiempos.» Y citando el artículo *Iturriaga* de J. M. de Ojarbide (13) dice: «En resumen: Se puede afirmar: 1.^o Que la música de la Marcha de San Ignacio es anterior al Santo. 2.^o Que esta música se aplicó al Santo, sin letra, en 1622, en las fiestas de su canonización...»

¿Puede dar pie a una afirmación tan categórica lo que J. M. de Ojarbide dice en el artículo citado y es lo siguiente? «...Dicen que allá en el año 1622, cuando en casi todos los pueblos de Guipúzcoa se celebraron grandes festividades en honor de San Ignacio, en Azpeitia era ya conocida, y se cantó, la música de esa *Marcha*. Si así es, o se cantó sin letra, caso no probable, o se cantó con letra que no conocemos»... Ahora bien, este dicen (que en el caso presente es tradición recogida de boca de algunos aldeanos azpeitianos según el mismo Ojarbide en el artículo citado en el cuerpo de este artículo) ¿puede permitirnos suscribir las afirmaciones del P. Ocerin Jauregui?

Sería de desear que la marcha o aire marcial guerrero de que habla el P. B. Idigoras se publicase para cotejarlo con el actual; y así, guardadas todas las normas que en casos parecidos son ley, pudiese uno determinar el resultado de la comparación de ambas músicas.

NOTAS

- (1) *Diano Euzkadi, La Marcha de San Ignacio*. 30 julio 1918.
- (2) *La Marcha de San Ignacio*. Revista *Agere*, Julio 1926, págs. 203-204.
- (3) Cfr. *RIEV*, Año 23 — tomo XX. — n.º 3; Julio-Septiembre 1929; págs. 399 y siguientes.
- (4) Cfr. IZTUETA: *Guipuzkoako Dantzak*: Eusko-Ikaskuntzaren Argitaldiak; Publicación de la Sociedad de Estudios Vascos; pág. 50.
- (5) *Catalogue du Fonds de Musique Ancienne de la Bibliothèque Nationale* par J. ECORCHEVILLE, Docteur ès lettres. Paris: Terquem et Cie., 19 rue Scribe.— 1914.
- (6) *Marches et Ouvertures pour 2 violons*. (Papeleta: Vm⁷ 4863). Es un cuaderno manuscrito en el que se contienen 25 números de música. Entre ellos hay algunos de óperas conocidas, v. gr.: *des Deux Avars, du Huron* de Grétry; del *Alceste* de Gluck... Otros llevan por título: *des Franc-Maçons, des Calotins, des Carabiniers...*, etc. ...

- (7) Sigo para la cronología a HENRI DE CURZON en su biografía *Grétry*, colección Laurens.
- (8) *Gluck* por JEAN D'UDINE, col. Laurens.
- (9) Art. cit.
- (10) IZTUETA. *Guipuzkoako Dantzak*, n.º 46.
- (11) ERNEST CLOSSON. *Chansons populaires des provinces belges*. Troisième édition. Bruxelles, Schott Frères. (pág. 18-19)
- (12) *Verdad y Caridad*. Revista mensual publicada en Pamplona por los P.P. Capuchinos. Número de Julio de 1927: *Variedades*.
- (13) ITURRIAGA. Artículo por J. M. de OJARBIDE en *Euzkadi* (periódico), n.º 3.971, 20 de Febrero de 1925.

27. LA MUSICA DE NAVIDAD EN EL PAIS VASCO

[Euzkadi (diario) 21 Dic. 1930]

Recibo una amable invitación de este periódico, rogándome contribuya a la publicación del extraordinario que con el día de hoy sacan a luz para festejar la solemnidad del *Gabon*. Para corresponder al deseo que me expresan de que sea *documentado* el artículo, voy a ver de ordenar algunas notas de mis cuadernos.

No podía faltar en nuestro país el acompañamiento obligado de toda fiesta, de toda alegría: la música. La referente a esta época del solsticio hiemal es relativamente abundante. Quedan todavía restos de costumbres paganas, al parecer, en canciones que aún hoy se cantan en algunos pueblos vascos. Recordemos, por ejemplo, aquella costumbre de aguardar que suenen las doce de la noche de *Urtezar*, para recoger el agua primera que en aquel momento preciso salga de la fuente y ofrecerla por las casas del pueblo, como buen augurio para el año que entra:

*Urte Berri-berri,
Zer dakarrazu berri?
—Uraren gañan
Urtearen lena
Bakia eta osasuna.*

*Nausia ona,
Etxekoandria obea,
Ateak edeki, edeki.*

*Aingeruak gara,
Zerutik eldu gara,
Bolsa badugu,
Dirurik eztugu,
Urtetsak biar tugu.*

Más taxativamente que estos versos, recogidos en Lekarotz, otros que copié en Oderiz (pueblecillo de Larraun, Nabarra), nos descubren el sentido supersticioso de esta práctica nocturna:

*Ur goyena, ur barrena,
Urte berri, egun ona.
Egun onaren señalea
Emen dakargu ur berria.*

Quien desee conocer más detalles referentes a estas prácticas y canciones, puede ver el artículo que con el título de *Canciones de cuestación* publiqué en *RIEV*, 1918).

Los *Villancicos* o *Noelak*, cuyas letras hacen alusión al misterio de la Natividad del Señor, son bastantes y de diferentes tipos. Hay una diversidad bastante acentuada entre algunos villancicos guipuzkoanos o bizkainos y los que vemos en colecciones laburdinas o suletinas. El repertorio de tiempo de Navidad hasta hoy conocido está archivado en las colecciones siguientes: *Cancionero* de AZKUE (vols. IX-X-XI); *Úskal Noelen Lilia* (12 Noëls basques anciens), de Ch. BORDES; los que l'abbé HIRIART publicó en su colección *Eskualdun Eliza-Kantuak*, y los que el autor de estas líneas dio a conocer con el título de *IX Eguberri-abestiak* (un cuaderno), mas *Deux Noëls Basques* (*Gure Herria*, Noviembre-Diciembre de 1929. Bayona). El conde de PEÑAFLORENDA publicó (y tal vez compuso) los conocidos bajo el título de *Gavonsariak edo aurtengo Gavonetan Azcoytiko Eleiza nagusian cantatuko diran Gavoncantak edo otsaldiak*. Azcoytin, Misericordian, MDCCLXII.

No conocemos la música de estos versos, la cual no sería de extrañar se encontrara en alguna de las parroquias de Azkoitia o

Markina. Señalemos también los villancicos editados en Bilbao entre 1820 y 1830, cuya música desconocemos.

En algunos villancicos guipuzcoanos y bizcainos parece descubrirse una influencia de música que se ha cantado en las iglesias durante el tiempo de Navidad al compás de castañuelas y pandereatas. Ciertos giros, ciertos ritmos, muy marcados de seis por ocho, y el aire algo vivo que se señala al frente de las canciones, parecen indicarlo. Restos de música de los siglos XVII y XVIII, o composiciones de autores del siglo XIX, las melodías que participan de este carácter no son las más finas ni las más representativas de nuestro repertorio. Mézclanse en ellas a veces aires de danza y reminiscencias de ella; hay vascuence y castellano macarrónicos; división de la melodía en solo y coro, cantarla en dúo, ciertos giros melódicos de tipo moderno y avulgarado, dan a algunas un sello de poca distinción: fenómeno que, por otra parte, se da en toda clase de canciones del mundo, el de llevar escorias las aguas de la canción popular.

Emergen, es cierto, entre esta música, melodías tan bellas como la *Orriak airez-aire* (AZKUE T. X, pág. 111); *Iru Errege* (AZKUE, T. XI, pág. 49); *Belenen sortu zaigu* (P. DONOSTIA, IX *Eguberri Abesti-yak*); *Or goyan etxian* (P. DONOSTIA, *Zeruko Argia*, col. de canciones de iglesia); *Eternala sortzen da* (P. DONOSTIA, *Deux Noëls Basques, Gure Herria*); *O Herodes inpiua!* (AZKUE, T. IX, pág. 88); *Eguberriz* (BORDES, *Kantika Espiritualak*)... No seguimos en la enumeración, por no alargar estas notas que se titulan *breves, rápidas*.

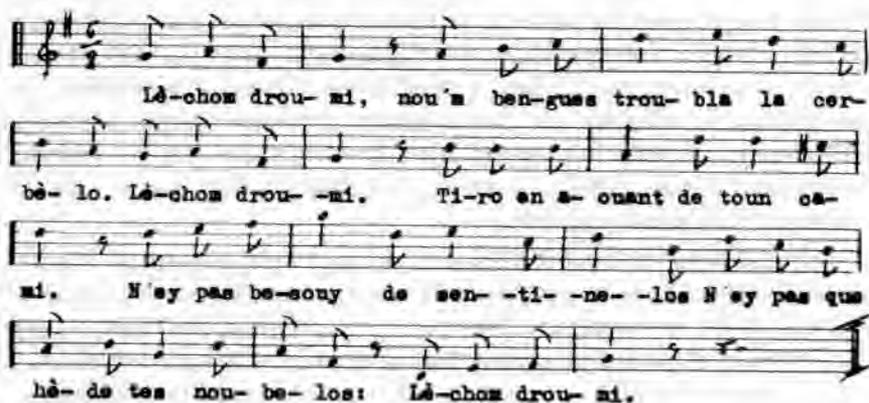
De lo que se ha coleccionado en punto a canciones de Navidad se colige que hay más material en nuestra región que allende el Bidasoa. Lo que l'abbé Hiriart, Bordes y el que estos renglones escribe han recogido, no es muy abundante. En cambio, hay un detalle interesante que señalar respecto de la antigüedad de algunos de estos Noëls. Y es que algunos de ellos datan del siglo XVII. Por lo menos en cuanto a la letra, y alguno en cuanto a la música. Si repasamos los *Noelac eta berce canta spiritual berriac Ioannes Etcheberri Doctor Teolegoac equiñac* (Baionan Maffre baitan, Bortz-cantoiñetan, 1697), veremos que algunos de ellos se cantan todavía en la región laburdina.

El delicioso *O Eguberri gaua* o el *Inozenten ama onak* siguen cantándose todavía en aquella región hermana nuestra. No tengo a mano la obra de IOANNES DE ETXEBERRI, ni la premura del tiempo con que escribo estas notas me permite procurármela para señalar todas las supervivencias de aquellas letras en el día de hoy. Ni tam-

co es lugar para señalar los aciertos de aquel Doctor Teólogo del siglo XVII al escribir estos *Noelak* y otros cantos espirituales. Baste notar aquí el aprecio del P. LARRAMENDI hacia ese autor, cuando de él habla en su *El Imposible vencido*, editado en Salamanca, 1729 (págs. 374-375).

¿Es nuestra toda la música que acompaña a estos *Noelak*, cuyas letras se leen en libros como *Cantica Izpiritualak*, que tan diversas ediciones ha tenido? No es fácil afirmarlo rotundamente en uno u otro sentido. Pero sí parece pueda sospecharse que no todos sean indígenas. Citemos algunos ejemplos:

Se ha vulgarizado, desde que el autor de estas líneas la dio a conocer en sus conferencias de Bilbao y la publicó en el cuaderno IX *Eguberri Abestiak*, la canción *¡Oí Betleem!* La tomé del volumen que publicó l'abbé HIRIART con el título *Eskualdun Eliza-Kantuak*. Ahora bien: abramos el libro de CENAC-MONCAUT titulado *Littérature Populaire de la Gascogne* (Contes, mystères... recueillis dans l'Astarac, le Pardiac, le Béarn et la Bigorre... Paris, 1868), y nos encontraremos con un *Mystère de la Nativité*, que se representaba en la alta Gascuña durante la noche de Navidad. Aparecen la Virgen, San José, los Reyes Magos, el ángel, los pastores, etc.,... papeles representados por jóvenes del país. Detrás del altar una flauta, un violín y una zampoña acompañaban las melodías. Un pastor que duerme es despertado por el ángel, que (en francés) le invita a encaminarse a ver al Salvador... El pastor le responde con la siguiente música y letra. Poco costará al lector reconocer en la melodía la que se canta en Laburdi y Zuberoa con el título de *¡Oí Betleem!*:



Lé-choz drou-mi, nou'm ben-gues trou-bla la cer-
bè-lo. Lé-choz drou-mi. Ti-ro en a-onant de toun ca-
mi. N'ey pas be-souy de sen-ti-ne-los N'ey pas que
hè-de tes nou-be-los: Lé-choz drou-mi.

Sospechaba, al conocer este villancico, que su origen fuera tal vez francés, fijándome en el corte de la música. Mis sospechas parecen confirmarse al hojear el libro *Noëls Français, Bearnais et Basques*, (Pau, P. Chirou, ed., mai, 1868). Entre los pocos villancicos o noëls vascos que hay en la colección se encuentra el *Oi Betleem*, con la siguiente advertencia: *Oi Betleem aire hunen gue-nean. De tout un peu etc. De haut en bas.*

En la colección de l'abbé HIRIART (de donde lo tomé para publicarlo en *IX Eguberri Abestiyak*) hay una melodía que lleva por título *Inozenten Ama onak*, cuya letra se halla en los *Noelak* de IOANNES DE ETCHEBERRY. Si la letra es antigua, la melodía con que aún se canta también lo es. *La Grande Bible des Noëls, tant vieils que nouveaux, composés à la louange de Dieu et de la Vierge Marie, sur le chant de plusieurs belles hymnes et chansons de cette année* (Paris, 1684, chez Nicolas Oudot), con el título *A la venue de Noël*, y el *Recueil des Noëls composés en langue provençale par Nicolas Saboly* (músico-poeta del siglo XVII; 1614-1675), *recueillis et arrangés par Fr. Segui*, con este otro título *Li a quancarén que m'a fa pou*, nos presentan una melodía idéntica a la que se ha aplicado a *Inozenten Ama onak*. Hela aquí, según la copio de J. B. WECKERLIN (*Chansons populaires du Pays de France*, pág. 52):

A la ve - nu - e de No - ël Cha - cun se
doit bien re - jou - ir Car c'est un tes - ta - ment nou -
vel que tout le mon - de doit te - nir.

Si consultamos el conocido libro de canciones (hay 891) titulado *La Clé du Caveau à l'usage de tous les Chansonniers français...*, Paris, 1811, especie de vademecum de las canciones más en boga en el siglo XVIII o principios del XIX, veremos que dos villancicos que publiqué en mi cuaderno *IX Egu-berri Abestiyak* corresponden casi exactamente a los números 405 y 417 de esta publicación de carácter profano. Son los titulados *Abets zagun guziek* y *Ez dukezu, o Maria*. Nada tienen de extraño estas influencias mutuas de unos pueblos en otros. Es ley que no falla cuando se trata de cuentos, supersticiones, leyendas, canciones populares. Por esto, por la mutua penetrabilidad de unos pueblos en otros, vemos citados como

formando parte de *L'Élite des bons noëls nouveaux sur les airs les plus connus en Béarn, comme: Quant à Margot j'offre mon godebec, Joconde, Les Sauts Basques...* es decir, las danzas de la región de allende el Bidasoa (Cfr. *La Chanson Populaire*, por J. B. WECKERLIN, París, 1886, 1 vol.).

Esta ley de influencia mutua, de toma y daca folklórico, es un axioma; axioma que tiene su aplicación aun a grandes distancias. He citado los *Sauts Basques*. He aquí un ejemplo de esta emigración. Nos lo da el *impromptu The Arkansas Traveller*, especie de drama informe que, para entretener a los viajeros que atravesaban los caminos solitarios de los Estados del Centro-Oeste de los Estados Unidos, se representaba en las tabernas o posadas primitivas establecidas en esas rutas de colonizadores. La melodía que toca en el violín uno de los actores es exactamente un *Saut Basque*, un *Muxiko*, conocidísimo en la región del otro lado del Bidasoa (Cfr. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire par Lavignac-Lionel de la Laurencie... Première Partie... Histoire de la Musique... Rusie; Pologne, etc...* París, 1922, pág. 3.280).

Pero no es mi ánimo extenderme en esta clase de consideraciones ni hablar de otras manifestaciones vascas que en esta época de *Eguberri* tienen lugar en nuestra tierra. Señalaré, sí, la coincidencia de que parte de la música que acompaña en el *Olentzero* a los versos

Onenzero buru aundiya
entendimentuz jantziya (?; *gabiya*, según otros)
bart arratsian edan omen du
amar arruako zagiya.
¡Ai, urde tripa aundiya!
Tragatu bai duk zagiya.

es la misma que la de la *Farandole de Joyeuse*, danza lenta en 6/8, cuya característica es el saltar en alto. (Cfr. V. d'INDY, *Chansons Populaires du Vivarais*, pág. 147).

Añadamos a estas notas breves que en Soule, en el pueblo de Santa Engracia, llaman *Yinko bateiak* (bautismo del Señor) a la comida o cena que se da la noche de Navidad. Que el tronco que arde en el hogar la noche de Navidad le llaman *Yinko-mükhürra* (el

tronco de Dios). Refiérese tal denominación a la costumbre que se guarda en muchos pueblos la noche de Navidad. Tengo anotado, por ejemplo, que, en algunos pueblos de Navarra, esta noche de alegría se ponen en el fuego varios troncos, uno para Dios, otro para la Virgen, otro para San José, otro para el pobre que anda en la calle (de quien nadie se acuerda), otro para el padre, otro para la madre, etc..., en fin, para cada uno de la familia. Al macho se le lleva por todas las habitaciones, pues se le considera como un preservativo contra enfermedades.

Podría alargar mis notas copiando diversas costumbres, creencias, versos, que se refieren a la época de Navidad. Me abstengo, por no abusar de la hospitalidad que tan amable me dan en este benemérito diario. Pero no quiero terminar sin citar una nota cómica que se refiere a este tiempo, de tanta alegría para el corazón cristiano; nota cómica que va acompañada de música. Se refiere a la canción que he copiado más arriba, titulada *A la venue de Noël*. Es muy popular en la región laburdina esta melodía, que parece la entonación de un salmo de cuarto modo. No sólo con la letra de *Inozenten Ama onak* es allí conocida, sino con esta otra, que en momentos de buen humor cantan los laburdinos, y a mí me la cantaron por la parte que en ella me corresponde:

*Yaun kaputxin bizar haundi,
Jesusenganat zen etorri.
Astuak hartu zion bizarra
Ustez eta zen belharra.*

El Padre Capuchino de luenga barba
vino a visitar al Niño Jesús.
El asno le comió la barba,
creyendo que era hierba.

Con esta nota cómica pongo punto final a las notas que has visto. Que Dios te guarde, querido lector. *Jainkoaren baitan, Egu-berri on.*

ADDENDA.

Escritas estas notas, puedo añadir algo que las complete. En la biblioteca de don Julio de Urquijo he podido consultar el libro titulado *Noelen Lilia compositurik huscarez Jesusen Incarnationiaren ouhouretan, eta oray harçara Barneix Alçabehetic arra imprima eraciric. Pauven, Toneten, Alhargunsaren Libraire eta Imprimeur Meraren eta Academiaco. Urrietan 1821*. (Es de advertir que, aun cuando lleve fecha de impresión 1821, es anterior, pues la aproba-

ción se dió el 27 de Octubre de 1782 por Suhare, curé de Barcus). En este librito he visto dos noëles cuya música conocemos hoy: *Hirour Reguereky-maiteky*, publicado por Ch. BORDES en sus 12 *Noëls Populaires Basques*, y *Hox aingurieki archangelieky*, segunda estrofa del villancico que recogí y publiqué con el título *Oi gau dohatsua (IX Egu-berri Abestiyak)*.

Lekaroz, 14-Dic.-1930

28.- MUSICA GREGORIANA Y EDUCACION ESPIRITUAL

[LECAROZ, n.º 31 (1931), p. 13-18]

En Solesmes... Un jardín umbrío, cuyos árboles dejan paso a las capillas románicas, macizas, en que se esponja la iglesia monacal, larga, profunda, severa. La primavera va ya de avanzada... Los pájaros que colgaron sus tiendas en los añosos castaños revolotean, piando, alrededor de los campanones izados en alto. Y los tulipanes multicolores que florecen al pie de un angelote sonriente, son gloria para la vista del que pisa aquella antesala del monasterio. Se entrea-bre una puerta..., la del jardín, en uno de cuyos ángulos hay alineadas unas tumbas modestas, que no tienen más adorno que unos arbustillos perennes. Puerta que no se franquea más que para los hombres: rara, muy rara vez, para las señoras.

Acompañada de un monje, se nos aparece, recogida, una dama de cierta edad, que, antes de abandonar Solesmes, va a postrarse ante un rectángulo de tierra, guardador de los restos del que en vida fue un monje artista, enamorado de la belleza gregoriana y su principal apóstol: Dom Mocquereau.

¿Quién es esta dama para la que se reservan dispensas que le permitan abrirse puertas cerradas a las demás?

* * *

Es Miss Justine Ward., dama americana, de elevada posición social; nombre familiar a los lectores de la *Revue Grégorienne*, que editan los Padres Benedictinos de Solesmes.

Sabía de ella que era una convertida al catolicismo por el *Motu Proprio* de Pío X; —que había publicado varios libros de música— de solfeo—, destinados a los niños de las escuelas de Norte América, entre ellos su *Gregorian Chant*, que lleva un prólogo sumamente elogioso de Dom Mocquereau; —que en una de las Universidades católicas de Estados Unidos había construido un pabellón en el que se enseñara el Canto Gregoriano (gesto magnífico mal correspondido);— que con este fin, organizó unos cursos, que tuvieron por maestro y guía a Dom Mocquereau, ya septuagenario, el cual no vaciló en arrostrar las incomodidades de un largo viaje, para dirigir y formar a los religiosos, sacerdotes, señoras, señoritas, religiosas y caballeros que, en crecido número, se reunieron en el Colegio del Sagrado Corazón, de New York, el verano de 1922;— que Miss Ward había hecho tangible, por decirlo así, el ritmo gregoriano, por medio de bellos movimientos u ondulaciones corporales —de las manos, de los pies, del cuerpo entero—, especie de danza religiosa gregoriana que imprimiera en el alma de los jóvenes alumnos los ritmos flexibles, flotantes de las melodías sagradas; «idea verdaderamente genial», en frase de Dom Mocquereau; —que en Europa, en Holanda, en Italia, su sistema había conseguido adeptos y comenzaba a producir frutos positivos en la enseñanza infantil; éstas y otras cosas sabía, y decidí encontrar ocasión de abordar a esta dama benemérita, que ha consagrado su existencia a la educación litúrgica de los niños por medio del canto gregoriano. Son muy pocos los que han llegado a esta plenitud de inteligencia pedagógica. Por eso busqué ocasión de conversar con quien seguramente atesoraba una suma de experiencia que fuera útil recoger.

* * *

Un homenaje a la memoria de Dom Mocquereau reunió, en la Sala de Geografía de París, a un gran número de gregorizantes. Entre ellos estaba Miss Ward. Hechas las presentaciones de rúbrica y trabado ya conocimiento, tuve, días más tarde, ocasión de interrogarla acerca de ciertos extremos que me interesaban. Intercambio mutuo en que el ritmo gregoriano y la canción popular se iluminaron

mutuamente. La hija no desdecía de su ascendencia litúrgica; guardaba casi sin desfigurarse los rasgos familiares, que le prestan un aire de distinción tan marcado.

Giró la conversación acerca del *Instituto San Gregorio*, de Serravalle di Casentino. Es éste un pueblecito del Norte de Italia, cercano a Florencia, en el que la fortuna del señor Egisto Fabri ha hecho surgir una obra de apostolado religioso, de la que la música gregoriana forma parte principalísima. Setenta feligreses de Serravalle (niñas y jóvenes de ambos sexos), fueron recibidos el año pasado en audiencia por el Sumo Pontífice. Ante él cantaron el *Oremus pro Pontifice*, el *Gloria* ambrosiano, el *Tu es Petrus*, etc... El Papa daba signos de visible satisfacción, de verdadera alegría. Bendijo; felicitó a los alumnos y profesores; hablóles de la influencia que el canto tiene en la vida; en suma, mostróse muy paternal y encantado de la demostración musical presenciada.

Miss Ward —cuyo método es seguido en Serravalle—, fue recibida en audiencia por el Santo Padre. Alma fundamentalmente católica y romana, en el deseo de no desviarse ni en un ápice de los deseos de la Iglesia, osó proponer al Santo Padre algunas dudas o incertidumbres que por su espíritu cruzaban algunas veces y que deseaba ver aclaradas. Las transcribo aquí, literalmente, tal como yo las copié de labios de Miss Ward, que procuró recordar las palabras mismas del Sumo Pontífice. Y van en francés, tal como me las dictó, para no falsearlas con la traducción.

Preguntó Miss Ward: «*S'il fallait insister sur le chant grégorien ou encore travailler à la musique moderne permise par le Motu Proprio?*»

El Santo Padre: «*Ce n'est pas question de musique; c'est question de la formation de l'âme des enfants par la musique grégorienne.*»

Miss Ward: «*Faut-il, donc, rester dans le chant grégorien ou tolérer d'autres choses?*»

El Santo padre: «*Restez au milieu de la route, dans le chant grégorien: ne tournez ni à droite ni à gauche*» (a dit le Saint Père avec beaucoup d'emphase,— son palabras de Miss Ward).

Miss Ward: «*Et la musique moderne?*»

El Santo Padre (riant): «*Il y en a déjà trop: elle n'a pas besoin de bénédiction du Pape pour vivre: restez dans le grégorien...*»

Y hablando de la educación popular, por medio del canto

gregoriano, dijo el Santo Padre: «*C'est une oeuvre pour la glorie de Dieu, pour la sanctification des âmes; donc, ça regarde directement l'Église et ce qui regard l'Église, regarde le Pape; en conséquence, travailler à la diffusion du chant grégorien c'est faire oeuvre papale*». Y añadió: «*Ne soyez pas étonnée que vous ayez des oppositions et des manoeuvres contre votre apostolat. C'est la marque d'une oeuvre divine. Ne vous en étonnez pas....*»

* * *

Recogí, con verdadero amor y veneración, estas palabras del Sumo Pontífice, que, dichas a quien por la causa gregoriana ha trabajado y sufrido mucho, cobran doble fuerza y significación. Y el divulgarlas ahora aquí viene a punto, pues sabemos que en la diócesis de Vitoria un núcleo de sacerdotes amantes de la liturgia trata de crear un movimiento en favor del canto gregoriano, como medio de vida espiritual en las parroquias. ¡Feliz idea la de estos sacerdotes!

El que contempla la obra de restauración de la música sagrada llevada a cabo en los años que han corrido desde que Pío X, de feliz memoria, publicó su *Motu Proprio*, no puede menos de ver que ha sido incompleta, digámoslo así. La música polifónica, la música orgánica se han dignificado, es cierto; si no con toda la amplitud que los más exigentes desearan, sí lo bastante para decir que, en regiones determinadas, han desaparecido los abusos y la mala música que en nuestra niñez conocimos.

Pero hay en el *Motu Proprio* de Pío X una cláusula, un párrafo que, si es recordado en los Congresos de Música Sagrada, su influencia en la vida del culto es casi nula, prácticamente.

Sabemos, porque son palabras del Papa, que las cualidades propias de la liturgia (*santidad, bondad de forma y universalidad*) se hallan «en sumo grado» en el canto gregoriano, que es, por consiguiente, el canto propio de la Iglesia Romana... Sabemos que «el canto gregoriano fue tenido siempre como *acabado modelo* de música religiosa...» y que «deberá restablecerse ampliamente en las solemnidades del culto, teniéndose por bien sabido que ninguna función religiosa perderá nada de su solemnidad, aunque no se cante en ella otra música que la gregoriana. Procúrese especialmente que el pueblo vuelva a adquirir la costumbre de usar el canto

gregoriano, para que los fieles tomen de nuevo parte más activa en el oficio litúrgico, como solía antiguamente».

No faltaron quienes, muerto Pío X, creyeron que el movimiento de reforma iniciado por este gran Papa, o moriría o perdería de su fuerza imperativa. Se engañaban. Pío XI, en su Constitución *Divini cultus*, entre otras ordenaciones incluyó ésta que va a continuación:

«Para que los fieles más activamente participen en el culto divino, sea puesto de nuevo en uso, en vigor, el canto gregoriano, en aquellas partes que a él se refieren. Y, en verdad, es absolutamente necesario que no como extraños o mudos espectadores sino como cautivados por la belleza de la liturgia, asistan a las ceremonias sagradas, de modo que, según las reglas establecidas, alternen su voz con las de los sacerdotes y *scholas*; y esto también en aquellos cortejos o procesiones, así llamadas, de que forman parte el clero y las asociaciones piadosas; y si aconteciere según nuestro deseo, no ocurrirá que el pueblo o no responda a las oraciones comunes, recitadas bien en lengua litúrgica, bien en la vulgar, o lo haga débilmente y con un tenue rumor».

¿Estas insinuaciones, estos mandatos papales, han sido el punto de mira de tantas buenas voluntades como se han aunado para la reforma de la música religiosa? Tal vez no se pudiera contestar afirmativamente. Las parroquias, las sociedades musicales que hayan fijado como norma de su actividad el reinado, si no absoluto, por lo menos principal, del canto gregoriano en las festividades litúrgicas son contadísimas. Casos como el de la parroquia de Arama, pueblecillo insignificante de Guipúzcoa, son excepción. Hemos visto espléndidos programas de música polifónica; tentativas dignas de alabanza para celebrar las ceremonias sagradas con todo el brillo posible musical hasta en parroquias de no muchos recursos. Esfuerzos más o menos bien orientados, más o menos bien traducidos en la práctica. Pero casos en que el canto gregoriano haya sido el único que haya acompañado las palabras litúrgicas en solemnidades señaladas, son contadísimos. Citemos, sin embargo, dos: las dos misas solemnes de apertura de los Congresos Vascos de Oñate y de Vergara. Y no olvidemos de rendir un tributo de justicia y alabanza al esfuerzo, coronado de éxito, que anualmente desarrolla en Vitoria —con ocasión de la solemnísima novena de la Inmaculada— una modesta profesora de piano, Juana Idalga, que, llena de espíritu papal, sabe hacer cantar a todo un pueblo motetes gregorianos o canciones populares embebidas de este espíritu.

Tal vez esta predilección por la polifonía eclesiástica nazca de una cierta falta de cultura artística (que considera como de poca importancia la melodía gregoriana), más que de fe en las palabras del Sumo Pontífice. Es indudable que para ser un apasionado del canto gregoriano hace falta una piedad profunda y bien ilustrada o un gusto artístico refinado. Lo que trae consigo mucha sonoridad place al pueblo (sea alto, sea bajo). En música, no sólo religiosa sino profana, la simplicidad, la desnudez de medios artísticos, son estimadas de pocos amadores.

No acabamos de convencernos de que para el alma que reza (y más aún para el alma piadosa de fina estirpe artística) el canto gregoriano es el *acabado modelo*, el insustituible modelo de la música que acompañe a la oración. No sólo por su valor intrínseco artístico, sino por ser el que mejor se casa con el texto, con el espíritu que creó la liturgia, las ceremonias sagradas; la cantilena gregoriana no tiene rival. Y no lo tiene, porque formando un cuerpo con el texto, se transmuta en él. El verbo se hace música y la música verbo. ¡Oh salmodia monacal solesmense, serena como un lago tranquilo! ¡Oh introitos, alleluias, glorias y kyries medievales, claros como las vidrieras de las viejas catedrales! ¡Motetes, secuencias, prosas que acompañaron los suspiros piadosos o las tristezas de nuestros antecesores! ¡Regalo para el oído; reposo del alma devota!

Vuelvan a sonar sin interrupción en nuestras parroquias, en nuestros seminarios, en nuestros centros de enseñanza católicos, religiosos. El arte ganará y la piedad será doblada. Esta piedad muda de nuestras reuniones litúrgicas, que trae a la memoria aquellas palabras de Dom Guéranger, alma romana, papal por excelencia: «*et n'est-ce pas un indice de l'abaissement du sentiment chrétien, que le mutisme d'une âme, qui semble n'avoir plus besoin du chant pour compléter la prière et lui donner sa forme supérieure?*» (*Sainte Cécile*, vol. II, pág. 316).

Por eso acompañan nuestros votos más fervientes a la acción de apostolado gregoriano y litúrgico que voluntades esforzadas de sacerdotes jóvenes piensan llevar a cabo en la diócesis de Vitoria. Que el éxito les acompañe. No les hurtará éste el cuerpo, si su preparación es fuerte, honda. La palabra del Papa tiene eficacia de vida eterna. Y la palabra, los deseos del Papa se han manifestado bien claros, bien categóricos, no sólo en sus documentos oficiales sino también en ocasiones privadas, como es la que acabo de dejar consignada en estas líneas; las cuales no desean sino aportar un

granito de arena al movimiento de restauración de la música, del espíritu de piedad en los fieles.

Lecároz, 2-III-1931.

29.- A PROPOS DE MUSIQUE RELIGIEUSE

[EF, 1932, p. 84-92]

L'art religieux ne peut pas être étranger au progrès, et bien que l'art ne soit pas le but de l'Église, l'Église s'en sert comme d'un moyen précieux pour élever les âmes à Dieu et rendre la prière plus dense, s'il est permis d'employer cette expression.

Ab exterioribus ad interiora, des apparences extérieures à la réalité intérieure, cette invitation, que nous a transmise le moyen âge, peut s'appliquer à la musique qui comme tous les arts a une forme changeante d'où viennent les réussites et les insuccès. La culture plus ou moins grande du musicien, jointe à une compréhension plus ou moins exacte de son rôle et du but à atteindre assurera donc la grandeur, la noblesse, la musicalité adéquate que doit posséder l'art des sons destiné à louer Dieu dans sa maison.

Inutile de signaler ici la courbe ascendante ou descendante que la musique d'église a suivie dans son évolution. Inutile également de rappeler jusqu'à quel point une forte culture musicale doit s'allier à une exacte compréhension des convenances de l'art appliqué aux cérémonies liturgiques, lorsqu'il doit produire des oeuvres qui ne soient pas sinon indignes de ces cérémonies du moins sans rapport avec elles.

Cette double formation, seule complète, est nécessaire, car l'organiste a une tribune, une chaire à lui, d'où il prêche par les sons. Si l'organiste n'est pas un artiste qui ait la notion des choses divines, penché sur son clavier, il s'adressera au peuple pour prêcher l'éloig-

nement de ce que le peuple voit et suit à l'autel. Si l'organiste ne conçoit pas son rôle comme celui d'un continuateur, d'un commentateur de ce qui est dit à l'autel, chanté au choeur ou entonné par le peuple, il brisera l'unité indispensable à toute oeuvre d'art. Et force est de le dire, il est rare, bien rare de voir une église où les cérémonies liturgiques ne soient pas comme déchirées en morceaux, au grand détriment de l'art et de la piété, par la faute de l'organiste.

Je n'ignore pas la difficulté que le rôle comporte lorsqu'on veut le tenir dignement. Je n'ignore pas que le don de l'improvisation qui se développe d'après les textes et la musique de chaque jour, de chaque dimanche, n'est pas à la portée de quiconque aurait reçu une formation musicale, même bien dirigée. Ce serait cependant l'idéal, l'idéal que l'on doit viser toujours pour arriver au moins mal.

L'orgue n'est pas nécessaire au culte catholique. La musique liturgique est essentiellement vocale. L'orgue destiné à soutenir l'ensemble vocal, à remplir les vides laissés libres par le silence des voix, a cependant pris une grande importance. Depuis les premières tentatives du moyen-âge jusqu'aux grandes compositions modernes, la musique écrite pour cet instrument est très abondante. Les recueils foisonnent où l'organiste, qui n'est pas capable de commenter le texte grégorien, peut choisir ce qui convient le mieux à ses doigts et à ses pieds. De grosses anthologies en plusieurs volumes ont été publiées en France, en Allemagne, en Espagne, où les noms les plus célèbres sont réunis. Des recueils plus ou moins bien faits, plus ou moins intéressants, des commentaires plus ou moins réussis sur des thèmes liturgiques ont vu le jour. Toute une floraison a poussé ces derniers temps. Faut-il confesser qu'une certaine grise médiocrité s'est posée sur ce répertoire comme un brouillard qui estomperait les personnalités? Et faut-il confesser aussi que les oeuvres d'orgue dues à la plume des maîtres ne s'accordent pas toujours avec le moment liturgique de façon à en être la prolongation? Si l'on met à part les oeuvres de Bach (qu'il est pour la plupart impossible d'adapter aux cérémonies du culte), ou bien celles d'un Buxtehude, d'un Frescobaldi, d'un Scheidt, des maîtres anciens espagnols, français ou italiens, les oeuvres modernes qui en soient la digne continuation sont plutôt rares. Car les grandes oeuvres de Franck, par exemple, ne peuvent pas constituer ce que, dans la rigueur du terme, on appellerait de la musique liturgique d'orgue. Peut-on dire que ce bijou, né des doigts de l'auteur des *Trois chorals pour orgue*, intitulé *L'Organiste*, soit bien la prolongation, la suite naturelle d'un *Kyrie*

grégorien? Je n'oserais pas l'affirmer, même en usant d'un criterium large pour ne pas dogmatiser en un sujet qui demande largeur d'esprit. Nous parlons idéal, plus ou moins réalisable.

L'oeuvre grande qui userait des ressources de l'art des maîtres passés et s'inspirerait d'un sentiment religieux, non point vague mais précis, concret, et aurait bu à la source de toute musique liturgique, le chant grégorien, devait paraître un jour. Elle a paru. Elle porte le nom de *L'orgue mystique*, qui sera constitué par 51 cahiers ou fascicules d'après les fêtes et dimanches de l'année. L'auteur est CHARLES TOURNEMIRE, organiste de Ste-Clotilde à Paris.

Cette oeuvre, dont une vingtaine de fascicules ont paru chez l'éditeur Heugel, émerge parmi la production contemporaine d'orgue destinée à l'église; elle la dépasse; elle vient combler une lacune.

La valeur de l'oeuvre de Tournemire est double. D'abord, l'art en est de la meilleure qualité. Riche, puissant, connaissant tous les secrets du métier, les formes les plus variées de composition et d'une harmonie d'où les lieux communs sont bannis, se servant d'une fantaisie réglée, maitrisée, cet art est franchement moderne au sens le meilleur du mot. Il ne ressemble pas à celui de tant de pièces d'orgue que l'on dirait exercices d'élève d'harmonie ou de contrepoint, réalisant une basse chiffrée donnée aux écoles. Non. Tournemire, ce digne sucesseur de Franck à l'orgue de Sainte Clotilde, est un maître sur de son métier, le connaissant à fond et s'en servant comme d'un moyen, non pas comme d'une fin.

Ajoutons. Ce qui rend plus fort cet art de Tournemire, c'est qu'il est essentiellement organistique. Professeur d'orgue et organiste lui-même, l'instrument sacré n'a pas de secrets pour Tournemire. Il en utilise toutes les ressources, mais n'use pas de formules périmées. Son art, nourri de Bach, se déploie sur les claviers de l'orgue tantôt dans des formes polyphoniques modernes, tantôt dans une ligne mélodique pure sans accompagnement, qui fait contraste avec la richesse de certains chorals. La fantaisie cherche et trouve des arabesques aux traits hardis qui ne choquent pas dans le lieu saint. L'ambiance des fêtes religieuses est rendue par les moyens les plus légitimes, les plus musicaux: les multiples recours de l'orgue sont utilisés tantôt séparés, tantôt joints dans des combinaisons nouvelles et attirantes. Mais les mains et les pieds doivent être exercés, et bien exercés; pour ne pas déflorer cette musique aux mille nuances expressives, aux mille trouvailles exquises dont on n'avait pas l'habitude dans le lieu saint.

Nuances, trouvailles, ne sont pas déplacées, ne détonnent pas dans la maison de Dieu, car elles ne constituent pas la fin, le but de ces cahiers: elles ne sont que le cadre, la suite naturelle de la mélodie grégorienne qui constitue le nerf, le vrai fond de tout ce magnifique ouvrage.

Voilà le point d'appui, le fondement de l'édifice musical construit par Tournemire; voilà son charme et sa force, et voilà surtout sa convenance à l'acte liturgique, à la prière. Dès l'entrée, au moment où va se dérouler sur l'autel le drame auguste du Calvaire, M. Tournemire vous met dans l'ambiance avec une courte page qui énonce le motif de l'Introït du jour. Deux, trois lignes, dans lesquelles tantôt les mains, tantôt la pédale chantent le motif grégorien. Puis tournez la page: deux flûtes à sonorités différentes, dans deux claviers, s'emparent d'un lambeau de phrase du graduel ou de l'offertoire et se pourchassent l'une l'autre faisant le tour des voûtes sacrées, tel deux oiseaux qui se poursuivraient: une trompette, un hautbois chantent doucement sur un fond tissé de la cantilène grégorienne; sur une double pédale qui s'attache à un trait, les mains dessinent un balancement de cloches: une mélodie grégorienne seule, sans accompagnement, surgit dans la beauté de son dépouillement: les cloches reviennent et disparaissent: la mélodie grégorienne réapparaît aussi puis disparaît. Le grand orgue gronde: il déploie toute sa force: les claviers réunissent leurs mille bruits, sons des créatures qui louent Dieu, et la pédale en octaves salue la Vierge par le thème initial du *Salve* du premier ton... Mais c'est toujours la cantilène grégorienne qui est la maîtresse. Dans des phrases presque intégrales, ou bien dans des fragments, elle est toujours là, vivifiant tout de sa présence, purifiant tout de sa pureté, cette pureté virginale de la mélodie grégorienne à laquelle est donné le pouvoir d'atteindre la *fine pointe de l'âme* artiste et dévote. L'auteur de *L'Orgue mystique* a conservé présent à son esprit le mot de Pie X dans son *Motu Proprio*: «Une musique est d'autant plus religieuse qu'elle s'approche davantage d'esprit et d'allure, de la mélodie grégorienne». Tournemire s'est approché d'elle tant qu'il a pu: il ne l'a pas copiée; il ne pouvait et il ne devait pas le faire; il l'a transposée dans le domaine sonore propre à l'orgue, à cet instrument si complexe. On dirait des commentaires de *L'Orgue mystique* qu'ils sont des échos agrandis de la mélodie grégorienne, des ondes, des cercles sonores produits par elle. On pourrait appliquer à ces pages ce que Thomassin disait de la musique instrumentale: «La cime de l'âme a une pente... pour

tout ce qu'il y a d'harmonieux»... L'abbé Bernard commentant ces paroles ajoute: «Plus active encore, plus habile à se couler jusqu'au moi profond, en un mot *plus excitatrice* de prière, une musique sans paroles». «Ces intervalles des instruments qui jouent quelquefois tout seuls, continue Thomassin, peuvent servir à renouveler autant de fois l'oraison mentale et fréquente et, par ce moyen, continuer»...

L'*Orgue mystique* de Tournemire tend à ce but: recueillir le parfum des mélodies grégoriennes et renouveler dans les fidèles l'état d'oraison dans lequel place le chant grégorien.

Comme les beaux vitraux anciens illuminés par le soleil, comme les beaux ornements, comme les belles statues dont elle est l'équivalent en musique, l'oeuvre de Tournemire se dresse magnifique pour la louange et la prière. Nous lui souhaitons un succès grandissant: elle le mérite du double point de vue de l'art et de la religion.

* * *

Revertamur ad fontes sancti Gregorii. Tournons nos pas du côté de la chanson grégorienne, pure, sans ornements, dépouillée, belle dans sa chaste nudité. Elle nous est présentée par l'importante Compagnie française du Gramophone: *La voix de son maître*, dans deux albums contenant 12 disques. On y a enregistré plus de 40 morceaux grégoriens, de tous genres, que les moines de l'Abbaye de Solesmes ont chantés devant le microphone.

Disons d'abord que cet enregistrement est une merveille comme réussite. Ceux qui ont entendu le fameux chœur de Solesmes l'y retrouvent tout entier dans sa majesté, dans son ampleur, dans sa flexibilité, dans sa piété, dans sa vérité. Rien n'est beau en matière de disques, comme cette collection qui ne déforme pas —ou à peine— le timbre des voix monacales; qui nous rend perceptibles les nuances le plus délicates de l'exécution; qui fait entendre distinctement le texte chanté; qui n'estompe pas les intentions expressives de ces 60 voix mâles, ensemble magnifique constitué par des chanteurs qui n'ont pas été choisis. Ces disques, malgré de très petits défauts (qu'une excessive modestie de Dom Gaspard tend à grossir dans la *Revue Grégorienne*) sont une des plus belles réussites que l'on puisse signaler dans le répertoire discographique.

L'art solesmien se montre ici dans toute sa splendeur. Certes il

y manque le cadre dans lequel se développe cette prière chantée qui est l'office divin et la messe. Mais la mélodie grégorienne nous est rendue avec la même exactitude, le même souci des détails, la même vérité que pendant les cérémonies liturgiques. Les moines de Solesmes ne feignent pas leurs sentiments dans l'église, au moment du culte liturgique, ni en dehors de lui. Ils ne les feignent pas devant le micro. Quiconque sait distinguer dans le timbre d'une voix la sincérité de l'âme, ne peut moins que constater combien vivante, combien naturelle est pour les bénédictins de Solesmes la mélodie grégorienne, compagne inséparable de leur vie monastique.

Cette collection discographique est une leçon pour tous les amateurs de grégorien ou simplement de musique. Car une omission inadmissible dans la formation musicale intégrale fait que les compositeurs — beaucoup d'entre eux au moins — ignorent totalement ce chapitre de la musique, le plus important qui nous soit resté de l'antiquité. Ils auront donc tout avantage à bien connaître dans sa réalisation un art qui peut leur apporter de grands enseignements. Son contact ne peut être que très bon pour leur formation, car les lois de cet art si différent de celui des écoles leur ouvrira des horizons et des possibilités artistiques insoupçonnées.

Les fervents du grégorien sont servis à plaisir par les moines de Solesmes. Ceux qui ont visité la fameuse abbaye trouveront dans ces disques presque exactement ce qu'ils ont entendu. Ceux qui ne connaissent le grégorien que par les livres ou par ouï-dire verront que chanter grégorien n'est pas synonyme de marcher, serré dans des béquilles ou des plastrons. Tous constateront combien léger, doux et à l'occasion mâle, est ce chant que l'on a entendu — et on l'entend encore dans quelques églises — boîteux, lourd, saccadé et sans vie. Ils constateront combien parfaite fut la lumineuse explication que Dom Mocquereau a donnée de cet art dans ses ouvrages et articles, surtout dans son *Nombre Musical*, et que théorie et pratique se complètent bien. Si les multiples pages (pourtant bien claires) de cet ouvrage semblent faire naître dans un esprit néophyte l'idée de complication, par contre, l'exécution, la pratique journalière de Solesmes les rend logiques et rationnelles. Ces disques nous apprennent enfin que si, du point de vue historique, on peut discuter la tradition telle qu'elle a été reprise à Solesmes et se demander si elle a été reprise exactement telle qu'elle était au moyen âge, puisqu'il y a eu interruption, on a néanmoins créé à Solesmes une forme nouvelle de beauté.

L'Église ne ferme pas ses portes aux progrès que l'art a fait pendant des siècles. Le *Motu Proprio* de Pie X le déclare ouvertement pour la musique. Peut-on cependant, introduire dans le culte liturgique les formes les plus hardies, les plus avancées de l'art, et de la musique, sans que le public qui fréquente les églises y soit déjà formé?

On se le demande quand on a devant les yeux certaines compositions telle que la *Messe à trois voix et orgue* de MARIUS MONNIKEN DAM, jeune compositeur hollandais, et le recueil de l'abbé J. M^a. DE UGARTE, *20 pièces pour orgue ou harmonium* (Senart, Paris). Messe et recueil où les dernières trouvailles nous apparaissent dans toute leur crudité, sans voiles ni adoucissements. C'est précisément le point central, le noeud de la question qui sépare les artistes du clergé et du public.

Puisque l'Église admet toutes les formes d'art —pourvu qu'elles en soient dignes— pourquoi, dit-on, ferait-elle les gros yeux aux découvertes les plus avancées?

La réponse n'est pas difficile, croyons-nous. L'Église ne fait pas les gros yeux aux trouvailles les plus hardies. Mais elle n'a pas pour but, non plus, d'être un Conservatoire ni un champ d'expérience. Une salle de concerts est bien l'endroit où l'on peut lancer en public les conquêtes les plus hardies, les plus troublantes même. Si vous le voulez, je l'accorde, un concert est destiné à cela... mais ce qu'on ne peut pas faire c'est assimiler l'église, où les fideles se réunissent pour prier, à une salle de concerts. Ce qu'on ne peut pas oublier, c'est que la prière et la louange sont la fin du culte catholique, et que rien qui puisse troubler cette prière, cette louange, n'est admis à l'accompagner.

En vertu de ce principe fondamental, l'Église a le droit de repousser certaines manifestations artistiques, décoratives, picturales, statuaire etc... si elles choquent vivement les habitudes des fidèles. *Domus mea domus orationis est. Ma maison est la maison de la prière.* Il ne faut pas l'oublier.

Alors devra-t-on attendre que la culture du peuple soit formée pour que les textes liturgiques puissent être drapés des dernières conquêtes artistiques? Bien sûr... Est-ce pour l'Église une inferiorité? Nullement. L'Église se comporte dans l'art comme dans la législation ecclésiastique disciplinaire. Les lois ne sont pas exactement les mêmes qu'aux premiers siècles: l'humanité se civilise. Les moyens coercitifs, nécessaires ou convenables aux époques primitives, ne le

sont plus maintenant. L'Église les laisse donc, de côté. Ainsi de l'art religieux. Quand la culture musicale du public catholique aura atteint les degrés que la culture profane atteint, l'Église ne mettra pas d'obstacles à l'emploi du langage artistique compris par les fidèles. La question se pose d'une façon semblable pour la prédication. Personne ne peut penser à entendre dans la chaire un langage ou bien inintelligible, ou bien choquant par l'emploi des formes futuristes ou dadaïstes. La musique liturgique est un langage. Il doit donc être compris par les fidèles. Et qui plus est, il doit être digne, élevé, de façon qu'il devienne prière. La prière réclame la paix, la sérénité, exclut le trouble, la distraction. Quand la musique trouble la prière des fidèles, elle doit être rejetée, jusqu'au moment où elle sera devenue un langage compréhensible, un véhicule de prière.

Le problème ainsi envisagé, on comprend que l'Église mette du temps à admettre certaines manifestations d'art ou de piété. Elle laisse le temps les éprouver. Le temps se charge de faire disparaître la monnaie qui ne doit pas avoir cours. L'Église n'a pas à la créer. Il lui suffit pour atteindre son but, qui est la sanctification des âmes, de mettre son empreinte sur l'art en *circulation*. Et c'est ce qui explique qu'elle ne veuille pas dans ces circonstances un art nouveau qui choquerait les habitudes des fidèles, pas plus qu'elle ne tient à conserver des formes vieilles qui ne diraient rien à l'âme de la foule pieuse.

Ceci ne va pas à empêcher les artistes religieux de s'exercer à créer un art qui réponde aux dernières exigences du progrès. *Omnis spiritus laudet Dominum*. On ne leur demande que d'avoir un peu de patience pour que le public puisse se mettre à l'unisson. C'est une occasion pour les vrais artistes d'exercer la vertu d'humilité que de patienter. Nous voulons penser d'ailleurs qu'étant de vrais artistes et des artistes pieux, ils ne demanderont pas que la piété revête telle ou telle forme accessoire mais qu'elle soit. Le jour où la prière collective pourra user des formes les plus hautes de l'art, l'Église s'en réjouira car elle désire que la beauté la plus pure resplescisse dans le culte chrétien. En attendant, patientons, nous qui sommes chargés de distribuer cette beauté aux fidèles, puisque l'Église patiente, non seulement en tout ce qui concerne l'art mais sur d'autres points, en d'autres matières plus vitales. *In patientia vestra possidebitis animas vestras*. «Vous posséderez vos âmes dans la patience».

* * *

A propósito de música religiosa

El arte religioso no puede desentenderse del progreso; y aunque el arte en sí no sea la finalidad del culto, pero de él se sirve la Iglesia para elevar las almas a Dios y dar a la oración mayor densidad, si se me permite la expresión.

Ab exterioribus ad interiora, de las apariencias externas, a las realidades interiores: tal es la invitación que nos llega de la Edad Media, aplicable a la Música, que, como todas las artes, está sujeta a la ley de la evolución, que condiciona el buen éxito o el fracaso. Del mayor o menor grado de cultura del músico y de la noción más o menos exacta que se haya formado acerca de la finalidad del oficio que desempeña, dependerá la grandeza, la nobleza, la musicalidad que debe poseer el arte de los sonidos destinado a la casa de Dios.

Inútil señalar aquí la curva ascendente o descendente que en su evolución ha seguido la música de iglesia. Inútil asimismo recordar que una cultura musical seria debe ir acompañada del conocimiento exacto de las condiciones que ha de reunir el arte aplicado a las ceremonias litúrgicas, a fin de producir obras dignas de tales ceremonias, o que al menos no desdigan de ellas.

Esta doble formación, completa, le es necesaria al organista, puesto que también él ocupa una tribuna, un púlpito, donde predicar con los sonidos. Si el organista carece del sentido de las cosas divinas, inclinado sobre el teclado y dirigiéndose a los fieles, les distraerá de lo que atentamente están viendo realizarse en el altar. Si el organista desconoce su oficio de continuador, de comentarista de lo que se dice en el altar, se canta en el coro y el pueblo entona, romperá la unidad indispensable que debe reinar en todo arte. Y fuerza es decir que es raro, muy raro, hallar una iglesia en que las ceremonias litúrgicas no estén como destrozadas por culpa del organista, con gran detrimento del arte y la piedad.

Comprendo las dificultades que deberá superar el organista, si desea ejercer dignamente su oficio. Comprendo que el arte de improvisar, indispensable para comentar textos y música propios de la liturgia del día, de cada domingo, es un don que no está al alcance de cualquiera, por bien dirigida que haya sido su formación musical. Es, con todo, el ideal, la meta a que se ha de aspirar, a fin de hacer menos mal las cosas.

No es imprescindible el órgano para el culto católico. La música litúrgica es esencialmente vocal. El órgano, destinado a sostener el conjunto vocal y a llenar los huecos que deja libres el silencio de las

voces, ha adquirido no obstante, gran importancia. Tras las primeras tentativas de la Edad Media, hasta las grandes composiciones modernas, la música escrita para nuestro instrumento es muy copiosa. Abundan las colecciones en que el organista, sintiéndose incapaz de comentar el texto gregoriano, puede escoger lo que mejor convenga a sus dedos y pies. En Francia, Alemania, España, se han publicado espléndidas antologías, donde concurren los nombres más célebres. Han visto también la luz colecciones más o menos bien hechas, más o menos interesantes, comentarios más o menos logrados sobre temas litúrgicos. En estos últimos tiempos se ha producido una verdadera floración. ¿Habremos de decir que sobre tales repertorios se ha posado, a manera de neblina, cierta mediocridad gris, en que se esfuman las personalidades? ¿Habremos de confesar también que las obras de órgano debidas a las plumas de los *Maestros* no siempre concuerdan con el momento litúrgico, de suerte que resulten prolongación del mismo? Aparte las obras de Bach (las más de ellas inaplicables a las ceremonias del culto), aparte las de un Buxtehude, de un Frescobaldi, de un Scheidt, las de los maestros antiguos, sea españoles, franceses o italianos, son muy raras las modernas merecedoras de llamarse continuación de las de aquellos maestros. Las grandes obras de C. Franck, por ejemplo, no pueden en rigor constituir lo que llamaríamos música litúrgica de órgano. ¿Se puede decir que esa joya, nacida de los dedos del autor de *Tres corales para órgano*, titulada *El Organista*, sea precisamente la prolongación, la continuación de un *Kyrie* gregoriano? No me atrevería a afirmarlo, aun usando de criterio amplio, por no dogmatizar en asunto que requiere espíritu abierto. Hablamos de ideal, más o menos realizable.

Había de aparecer, por fin, la obra grande que se sirviera de los recursos del arte de los maestros pasados y se inspirase de sentimiento religioso, no vago, sino preciso, concreto, y hubiese bebido de la fuente de toda música litúrgica, el canto gregoriano. Ya ha aparecido. Se titula *El Órgano místico*, que ha de constar de 51 cuadernos o fascículos, según las fiestas y domingos del año. Su autor, Charles Tournemire, organista de Santa Clotilde de París.

Esta obra, de la que el editor Heugel ha publicado una veintena de fascículos, sobresale entre la producción contemporánea de órgano destinada al culto; la supera; y viene a llenar una laguna.

En primer lugar, su arte es de la mejor calidad. Rico, sólido, dueño de todos los secretos del oficio, de las más variadas formas de

composición, de una armonía ajena de lugares comunes, de una fantasía moderada, reprimida; y es arte francamente moderno, en el mejor sentido de la palabra. En nada se parece al de tantas obras de órgano que recuerdan ejercicios de alumnos de armonía o de contrapunto, o realizaciones de bajo cifrado. No. Tournemire, el digno sucesor de C. Franck en el órgano de Santa Clotilde, es un maestro que conoce a fondo su profesión y usa de ella como medio, no como fin.

Pero lo que da más robustez al arte de Tournemire es su condición organística. Profesor de órgano y organista, el instrumento sagrado no tiene secretos para él. Sabe echar mano de todos sus recursos, pero sin incurrir en fórmulas trasnochadas. Su arte, nutrido de Bach, se despliega sobre los teclados del órgano, ora en formas polifónicas modernas, ora en línea melódica pura, sin acompañamiento, que contrasta con la riqueza de ciertos corales. La fantasía busca y halla rasgos atrevidos, que no chocan en el recinto sagrado. El ambiente de las fiestas religiosas se expresa por los medios más legítimos y más musicales; los recursos del órgano se utilizan, ora separadamente, ora en combinaciones nuevas y atractivas. Pero las manos y los pies han de estar ejercitados, y muy bien ejercitados, para no desflorar esta música de mil matices expresivos, de mil hallazgos exquisitos, desacostumbrados en el lugar santo.

Matices, hallazgos, que ni están fuera de lugar ni desentonan en la casa de Dios; no constituyen ellos el fin de estos cuadernos, sino que son el marco, la continuación natural de la melodía gregoriana, que es el nervio y el verdadero fondo de toda esta obra magnífica.

Tal es el fundamento del edificio construido por Tournemire; de ahí su encanto y su vigor, pero sobre todo su adecuación al acto litúrgico y a la plegaria. Desde la entrada, en el momento mismo en que comienza en el altar el drama augusto del Calvario, Tournemire predispone el ánimo de los fieles con una corta página musical, en que se enuncia el tema del *Introito* del día. Dos, tres líneas, en las que ya las manos, ya el pedal, cantan el motivo gregoriano. Vuélvase la página: dos flautas de diferente sonoridad, en sendos teclados (manuales), se apoderan de un fragmento de frase del *Gradual* o del *Ofertorio*, y una a otra se persiguen revoloteando, cual dos pajarillos, por las bóvedas del templo; sobre un fondo de cantilena gregoriana canta suavemente una trompeta, un oboe; sobre un bajo obstinado de doble pedal las manos diseñan un balanceo de campanas;

una melodía gregoriana, sin acompañamiento, ostenta la belleza de su desnudez; retornan las campanas y se extinguen; reaparece la melodía gregoriana y pasa. Irrumpe atronador el gran órgano, desplegando al máximo su potencia; juntan los teclados mediante enganche sus mil sonidos, voces de las criaturas que alaban a Dios; y el pedal, en octavas, saluda a la Virgen con el tema inicial de la *Salve* de primer modo... Pero quien predomina siempre es la cantilena gregoriana. Con frases íntegras o fragmentarias, ella está en todo, lo vivifica todo con su presencia, lo purifica todo con su pureza, esa pureza virginal propia de la melodía gregoriana, que posee la virtud de llegar al *ápice del alma* artista y devota. El autor de *Organo Místico* ha tenido muy presentes en su espíritu las palabras del *Motu proprio* de Pío X: "Una composición religiosa será más sagrada y litúrgica, cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana". Tournemire se ha acercado a ella cuanto le ha sido posible; pero no la copia; ni podía, ni debía hacerlo; la ha trasladado al dominio de ese instrumento tan complejo que es el órgano. De los comentarios de *Organo Místico* puede decirse que son ecos amplificadas de la melodía gregoriana, de las ondas, de los círculos sonoros producidos por ella. A sus páginas puede aplicarse lo que dice Tomassin acerca de la música instrumental: "El *ápice del alma* propende a todo cuanto es armonioso"... Y el abate Bernard, comentando estas palabras, añade: "La música sin palabras es todavía más activa, más hábil para introducirse en lo íntimo de la conciencia; más sugerente, en una palabra, para la oración". "Esos intervalos, continúa Tomassin, en que a veces sólo suenan los instrumentos, pueden servir para renovar la oración, frecuente, y aún continua".

El *Organo Místico* de Tournemire tiene por finalidad recoger el perfume de las melodías gregorianas y renovar en los fieles el estado de oración creado por el canto gregoriano.

La obra de Tournemire, equivalente musical de las bellas vidrieras iluminadas por el sol, de los bellos ornamentos, de las bellas estatuas, es un espléndido auxiliar de la alabanza y de la oración. Le deseamos éxito creciente. Ofrece el doble mérito del arte y de la piedad.

* * *

Revertamur ad fontes sancti Gregorii. Volvámonos a las fuentes de San Gregorio, a la canción gregoriana, pura, sin adornos, despojada, hermosa en su casta desnudez. Nos la presenta en dos álbumes, con doce discos, la Compañía francesa del Gramófono, *La Voz de su Amo*. Un total de más de 40 piezas gregorianas de diversos géneros, cantadas ante el micrófono por los monjes de la Abadía de Solesmes.

Digamos en primer lugar que la grabación es una maravilla. Los que han tenido la fortuna de oír el famoso coro de Solesmes lo hallarán aquí completo, con toda su majestad, su amplitud, su flexibilidad, su piedad y su verdad. Nada tan bello en materia de discos como esta colección, que no deforma (o apenas) el timbre de las voces monacales; que reproduce los matices más delicados de la ejecución; que permite oír claramente el texto cantado; que no desvirtúa las intenciones expresivas de sesenta voces varoniles, conjunto magnífico, constituido por cantores no seleccionados. Estos discos, a pesar de algún defectillo que otro (que la excesiva modestia de Dom Gaspard tiende a exagerar en la *Revista Gregoriana*) son uno de los éxitos más felices del repertorio discográfico.

Aquí se muestra en todo su esplendor el arte de Solesmes. Falta, evidentemente, el marco en que se desarrolla la oración cantada, *Oficio divino* y *Misa*; pero la melodía gregoriana nos llega con la misma exactitud, la misma preocupación por el detalle, la misma autenticidad que en la celebración de las ceremonias litúrgicas. Los monjes de Solesmes no fingen en la iglesia sus sentimientos, ni durante el divino oficio ni fuera de él. Tampoco los fingen ante el micrófono. Quienes sepan distinguir, por el timbre de una voz, la sinceridad del alma, no podrán menos de comprobar cuán viva, cuán natural es para los Benedictinos de Solesmes la melodía gregoriana, compañera inseparable de su vida monástica.

Esta colección discográfica es una lección para los amantes del gregoriano, o simplemente de la música en general. Porque un inconcebible olvido en la formación integral del músico es la causa de ignorar por completo los compositores (al menos muchos de ellos) este capítulo de la música, el más importante que nos ha legado la antigüedad. Aquí tendrán, pues, ocasión de ver realizado un arte que puede suministrarles muchas e importantes enseñanzas. Su conocimiento les ha de ser muy útil, pues las leyes de este arte, tan diferente del de las escuelas, les abrirá horizontes y posibilidades artísticas insospechadas.

Los entusiastas del gregoriano están servidos a placer por los monjes de Solesmes. Quienes han visitado la famosa Abadía, hallarán reproducido en estos discos casi exactamente lo que oyeron. Y quienes no conocen el gregoriano sino por los libros o de oídas, verán que cantarlo no es sinónimo de andar con peto y muletas. Todos comprobarán cuán ligero, suave, y en ocasiones viril es ese canto, que se ha oído (y aún se oye en algunas iglesias) cojo, pesado, cortado y sin vida. Comprenderán la perfección de las luminosas enseñanzas que Dom Mocquereau nos da acerca de este arte en sus obras y artículos, particularmente en su *Ritmica Gregoriana*, y comprenderán que teoría y práctica se completan felizmente. Si a un espíritu neófito las numerosas páginas de esta obra se le antojan complicadas, la ejecución, por lo contrario, la práctica diaria de Solesmes se las harán lógicas y racionales. Estos discos nos enseñan, finalmente que, si desde el punto de vista histórico cabe discutir la tradición gregoriana, tal como ha sido propuesta por Solesmes, si la restauración solesmense ha dejado o no las cosas exactamente cual estaban en la Edad Media, —puesto que interrupción, la ha habido—, pero al menos es indiscutible que en Solemnes se ha creado una forma nueva de belleza.

* * *

La Iglesia no cierra sus puertas al progreso que el arte ha realizado durante siglos. El *Motu Proprio* de Pío X lo declara abiertamente, refiriéndose en concreto a la música. ¿Se podrán, por tanto, introducir en el culto litúrgico las formas más atrevidas, las más avanzadas del arte musical, si no está formado para ello el público que frecuenta las iglesias?

Es la pregunta que se hace uno a sí mismo cuando tiene a la vista ciertas composiciones, tales como la *Misa a tres voces y órgano* de MARIUS MONNIKENDAM, joven compositor holandés, y la antología del presbítero J. M.^o DE UGARTE, *Veinte piezas para órgano o armonio* (Senart, París). Misa y antología en que se presentan los últimos hallazgos en toda su crudeza, sin velos ni mitigaciones. Ahí está precisamente el problema, el nudo de la cuestión que separa a compositores eclesiásticos y seculares.

¿Habremos, pues, de esperar a que esté formada la cultura, para que no haya inconveniente en llevar a los textos litúrgicos las

últimas conquistas? — Por supuesto... ¿Pero no situamos con ello a la Iglesia en un plano de inferioridad? — De ningún modo. La Iglesia se comporta en cuestión de arte como en toda su legislación disciplinar. Las leyes puramente eclesiásticas no son inmutables; las actuales no son exactamente las mismas que en los primeros siglos de la cristiandad. Es que la humanidad se va civilizando. Los medios coercitivos, necesarios o convenientes en épocas primitivas, no lo son tanto en la de hoy. De ahí el prescindir de ellas la Iglesia. Pues eso mismo sucede en el terreno del arte religioso. Cuando la cultura musical del pueblo católico esté al nivel de la alcanzada por la cultura profana, la Iglesia no pondrá reparos al empleo de un lenguaje artístico comprendido por los fieles. Parecido es el problema de la predicación. Nadie espera oír en la cátedra sagrada un lenguaje ininteligible o chocante, por el uso de formas futuristas o dadaístas. La música religiosa es un lenguaje; y como tal, debe ser comprensible. Y todavía más: ha de ser digno, elevado, de suerte que sea oración. La oración requiere paz, serenidad, y excluye la confusión y la distracción. Si la música perturba la oración de los fieles, debe rechazarse, en tanto no sea un lenguaje comprensible y un vehículo de oración.

Planteado así el problema, se comprende que la Iglesia proceda con cautela en admitir ciertas manifestaciones de arte o de piedad. Deja que el tiempo las experimente. El tiempo se encargará de rechazar la moneda que no debe circular. No es la Iglesia la encargada de crear arte. A ella le basta, para alcanzar su fin, que es la santificación de las almas, poner su sello sobre el arte *en circulación*. Así se explica el no admitir en tales circunstancias un arte nuevo que ofende los hábitos de los fieles, como asimismo el no empeñarse en conservar formas anticuadas, que nada dicen al alma piadosa del pueblo.

No se trata con ello de impedir a los artistas religiosos el ensayo de formas de arte que respondan a las exigencias del progreso. *Omnis spiritus laudet Dominum*, todo espíritu alabe al Señor. Sólo se les pide un poco de paciencia, para que el público tenga tiempo de ponerse a tono con ellos. Buena ocasión, para los verdaderos artistas, de ejercer la virtud de la humildad y la paciencia. Hemos de pensar, por otra parte, que, siendo verdaderos artistas, y artistas piadosos, no pretenderán que la piedad revista tal o cual forma accesoria, sino que sea auténtica. El día en que la oración colectiva alcance las formas de arte más elevadas, la Iglesia se alegrará de ello;

30.- PAPAITAK

[GH, 1931, p. 443-445]

J'ai eu cette année l'occasion de feuilleter les papiers d'Abbadie que l'on conserve à la Bibliothèque Nationale de Paris. Ils forment trois gros volumes dont la cote est celle-ci: *Nouvelles acquisitions françaises*: 21.746 - 21.747 - 21.748. On y reconte beaucoup de lettres que des basques ou des basquistes envoyaient à M. d'Abbadie en échangeant leurs points de vue respectifs au sujet des choses basques ou des événements qui avaient trait aux fêtes de l'Eskuara, etc...

Parmi ces lettres j'en ai trouvé une, écrite en 1874 par l'abbé Cotiart, aumônier du couvent des Dominicaines, (Mauléon, Décembre 1874) qui contient une longue description de la légende *Tartar-roa*. L'autre partie de la lettre contient quelques *papaitak* ou devinettes. Elles méritent d'être connues des folkloristes. Je les donne avec la graphie qu'elles ont dans la lettre de l'abbé Cotiart. On y verra deux mots marqués d'un point d'interrogation. Ce sont deux mots que l'on ne peut lire clairement, car ils sont dans la partie du papier qui est collée à la grande feuille qui le soutient.

Le texte de l'abbé Cotiart est le suivant:

Voici quelques *Papaita*: la formule usitée devant chaque *papaita* est celle-ci:

Hic papaita, nic papaita: hic badakic gaiçattobat eta nic beste-ttobat:

- 1.^o Laur beharri, sabela egarri: —Asca.
- 2.^o Oyhanilacouan ichilic, oyhanian oyhuz: —Aichura.
- 3.^o Sorhoulacouan etcherat soz eta etcheracouan sorhoulat:
—Akerraren adarrac.
- 4.^o Uthurrilacouan erriz, eta utçulian nigarrez: —Ferreta.
- 5.^o Hourilacouan tripa uzten, etcherat utçuli ondoan area (?)
hartcen: —Matalaça.
- 6.^o Egun orotan khakha eguiten eta arratxean khakhaz bere
buria gordatcen: —Suia.
- 7.^o Bethi ernari, behinere ecin erdi: —Hurra.
- 8.^o Laur Andere Jaunbat erdian bethi alagarren ondotic las-
terca, eta algar behinere ez atçamaiten: —Curcuria.
- 9.^o Chingola mingola pharetan gora: —Khea.
- 10.^o Bethi atherbian eta bethi bustiric: —Mihia.
- 11.^o Guicoun ttipi, bounet handi: —Ondoua.
- 12.^o Guicounbat lerdén lerdéna, bur gagnian bilho bakoich
bateki (?) chut chuta: —Phertica.
- 13.^o Chourisco belxco, causitcen gaitzco: —Pika.

★ ★ ★

Devinettes

Toi devinette, moi devinette: tu sais quelque petite chose et moi une autre:

- 1.^o Quatre oreilles, le ventre assoiffé: —L'abreuvoir.
- 2.^o Allant vers la forêt en silence, dans la forêt criant: —La
cognée.
- 3.^o En allant vers le champ elles regardent la maison, et en
allant vers la maison elles regardent le champ: —Les
cornes du bouc.
- 4.^o Quand elle va vers la fontaine elle rit, et au retour elle
pleure: —La cruche.
- 5.^o En allant vers l'eau il quitte son ventre, et au moment de
rentrer au logis il le reprend: —Le matelas.

- 6.º Ce qui fait caca toute la journée et le soir se cache dans son caca: —Le feu.
- 7.º Toujours pleine, elle ne peut arriver à accoucher: —La noisette.
- 8.º Quatre dames autour d'un monsieur, elles courent toujours et n'arrivent jamais à se rejoindre: —Le dévidoir.
- 9.º Elle monte en rubans le long des murs: —La fumée.
- 10.º Toujours à l'abri et toujours mouillée: —La langue.
- 11.º Petit homme à grand chapeau: —Le champignon.
- 12.º Un monsieur droit-droit et sur sa tête un seul cheveu tout à fait debout: —L'aiguillon.
- 13.º Blanchâtre, noirâtre, difficile à deviner: —La pie.

Je n'ai pas l'intention de faire ici une étude des devinettes dans notre Pays; tout de même je veux signaler les travaux de M. VINSON dans son livre *Le Folklore du Pays Basque* (1883), p. 237-261, où l'on trouvera quelques-unes des devinettes tirées des papiers de d'Abbadie; et l'étude publiée par l'abbé AZKUE dans la revue de l'Académie Basque *Euskera* (1926) sous le titre *Igarkizunak* dans laquelle on peut voir des variantes des quelques devinettes que je viens de donner. N'oublions pas non plus ce qui a été publié dans *Gure Herria* sous la rubrique *Haurren Chokoa*, (1921).

★ ★ ★

Acertijos

He tenido este año ocasión de hojear los papeles d'Abbadie, que se conservan en la Biblioteca Nacional de París, en tres gruesos volúmenes de signatura *Nouvelles acquisitions françaises*: 21.746 - 21.747 - 21.748. Contienen muchas cartas enviadas a d'Abbadie por vascos o vascófilos, intercambiando sus respectivos puntos de vista sobre temas vascos o sobre acontecimientos referentes a las *Fiestas del Euskera*, etc.

Una de ellas, escrita en 1874 por el abate Cotiart, capellán del convento de las Dominicas (de Mauleón), contiene una larga descripción de la leyenda *Tartaroa* y unos cuantos *papaitak* o acertijos (adivanzas), que merecen ser conocidos de los folkloristas. Los doy con la grafía de la carta del abate Cotiart. Y tras dos de sus

palabras he puesto el signo interrogativo (?), para indicar la imposibilidad de leerlas claramente, por hallarse en la parte del papel pegado a la hoja grande que le sirve de soporte.

El texto del abate Cotiart es el siguiente: "He aquí unos cuantos acertijos (adivinanzas). La fórmula usada, según se van pronunciando, es ésta: Tú acertijo, yo acertijo, tú sabes una cosita, yo sé otra:

- 1.º Cuatro orejas, de sed el vientre: *el abrebadero.*
- 2.º Yendo al bosque, en silencio; en
en el bosque, a gritos: *el hacha.*
- 3.º Al ir al bosque, mirando a casa;
al volver a casa, mirando al bosque: *Los cuernos del
macho cabrío.*
- 4.º Camino de la fuente, riendo;
al regreso llorando: *el cántaro.*
- 5.º Para ir al río, fuera tripas; vuelto
a la habitación, se las pone: *el colchón.*
- 6.º Todo el día haciendo cacas; al anochecer
se cubre con su propia caca: *el fuego.*
- 7.º Siempre encinta, y sin poder alumbrar: *la nuez.*
- 8.º Cuatro damas en torno de un caballero,
corriendo una tras otra, y sin llegar
a juntarse: *la devanera.*
- 9.º En volutas, pared arriba: *el humo.*
- 10.º Siempre al abrigo y siempre mojada: *la lengua.*
- 11.º Hombre chico, gran sombrero: *el hongo.*
- 12.º Hombre muy enhiesto, con un solo pelo
muy tieso en la cabeza: *el agujón.*
- 13.º Blancuzco, negruzco, muy difícil de
acertar: *la urraca.*

No trato de hacer un estudio sobre *acertijos* de nuestro país; quiero, sin embargo, señalar los trabajos de M. VINSON en su libro *Le Folk-lore du Pays Basque* (París, 1883), págs. 237-261, donde se hallan algunos de los acertijos sacados de los papeles de d'Abbadie;

y el estudio publicado por AZKUE en la revista *Euskera* de la Academia de la Lengua Vasca (1926) bajo el título *Igarkizunak*, donde pueden verse variantes de algunos de los que acabo de citar. Recuérdese también lo publicado en *Gure Herria* bajo la rúbrica *Haurren Chokoa* (1921).

31.- DANZAS DE OFICIOS

[YAKINTZA, n.º 1 (1933), p. 73-76]

Recorriendo las páginas de las diversas colecciones que se han publicado referentes al folklore vasco, vemos que no son abundantes las *canciones de oficios*. Quedan todavía algunas, es cierto, que nos indican que han debido de existir en mayor abundancia de lo que los documentos recogidos dan fe.

No creíamos hasta hace poco que se hubieran dado en nuestro país las *danzas de oficios*. Sin embargo, indagaciones muy recientes nos han puesto en la pista de algunas que hoy presentamos a los lectores de esta revista.

No nos atreveremos a afirmar que el *Jorrai-Dantza* guipuzcoano sea una danza de oficio, aunque por las trazas no tendría nada de particular que así fuera. Sabemos que en Bidart ha habido una *danza de las lavanderas*, de la que, por ahora, no sabemos sino que ha existido.

Pierre Zokodiabehere, de Ustaritz, apodado *Xatorra*, de 66 años, me dió a conocer una danza llamada *Bizar-Dantza*, que se bailaba en las bodas y en otras reuniones festivas. La aprendió en Arbona de uno que apodaban *Xurtza* y murió a los cuarenta años, hace veinte.

He aquí la música de *Bizar-Dantza*:



Este baile consta de dos partes: una fija, invariable, que consiste en bailar alrededor del cliente, vivo o muerto; número 1 a 2. La otra, en la que está el argumento, cambia incesantemente.

La parte fija es la señalada con los números 1-2.

La variable corresponde a las letras A-B. Durante este tiempo el barbero jabona, afila, afeita, etc... Después de afeitado el cliente, el barbero, por torpeza, le corta el cuello. El cliente muere y cae al suelo de espaldas, ayudado por el barbero. Este llora viendo lo que ha hecho. Levanta una mano, un pie, etc... del muerto, como demostración de la desgracia ocurrida. Hace ademán de auscultarle para cerciorarse de su defunción.

En vista de ésto, el barbero aplica un fuelle al muerto en cierta parte de su cuerpo (que no queremos nombrar) y lo hace por delante. Sopla con él. Toma uno de los brazos del cadáver y lo mueve un poco para dar a entender que éste vuelve a la vida. Hace lo mismo con el otro brazo, los pies, la cabeza..., alternando siempre estos movimientos con el manejo del fuelle en la forma antes indicada. Hasta que el muerto vuelve a la vida, se levanta y se abrazan los dos personajes. Ambos bailan juntos, con lo que termina el baile.

Como hemos dicho al principio, deben alternar siempre: la danza alrededor del cliente y las operaciones que se señalan más arriba.

Mi comunicante me indicaba que para hacer bien las escenas de la muerte, resurrección, etc,... es preciso alargarlas con mucho

auscultar, lamentarse, etc... Depende de la inspiración o buen gusto del actor el que estas escenas se realicen bien.

Pierre Zokodiabehere me señaló una variante, la siguiente: llegado el momento de aplicarle el fuelle, se le pone al muerto en el oído y, al ver que éste comienza a moverse, dice el barbero:

Miragle de Diu
homi mort pire viu.

es decir,

Milagro de Dios,
el hombre muerto vuelve a la vida.

* * *

Miss Violet Alford, escritora inglesa que se ocupa detenidamente de nuestras danzas, me ha comunicado la siguiente que ha recogido en Ainhoa, en 1929. Se titula *Zapatain-Dantz*, o *Danza del Zapatero*.

La música es la siguiente:

The image shows a musical score for the dance 'Zapatain-Dantz'. It consists of four staves of music. The first staff has a treble clef and a common time signature (C). Above the first two measures, there are markings 'A¹' and 'A²'. The notes in the first staff are numbered 1 through 6. The second staff continues the melody, with notes numbered 7 through 12. Below the second staff is a section labeled 'B', which contains three staves of music. The notes in this section are numbered 1 through 8. The music is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes.

Dos bailarines sentados en el suelo como los sastres.

- 1... Se frota el índice de la mano derecha sobre la frente.
- 2... Se hace lo mismo con el índice de la mano izquierda.
- 3 y 4 Se hace además de agujerear.

- 5... Se pasa el hilo por el agujero.
 6... Se tira fuertemente del hilo.
 A¹ 7... Se frota el índice derecho sobre el pantalón.
 8... id. id. izquierdo id. id.
 9 y 10 Se retuerce el hilo.
 11... Se hace un nudo fuerte.
 12... Se tira fuertemente de él.
 A² Se vuelve a comenzar el A¹.
 Se ponen de pie en la última parte del compás, en el núm. 6.
 1... Paso de polka hacia adelante (grandes balanceos con el pie libre).
 2... Paso de polka en pirueta completa.
 B 3 y 4... Paso de polka hacia adelante. Márquese el compás pegando con el puño en el hueco de la otra mano con el fin de imitar los golpes de martillo.
 5 a 8... Se vuelve a comenzar como desde 1 a 4.

Estos números se refieren a los compases.

a a a

Estas son las dos danzas de oficio que han llegado a nuestro conocimiento. Sería muy de desear que si alguno de los lectores de la revista conociese arrinconada alguna otra, la publicase en estas páginas. Hoy que el teatro vasco comienza a revestirse de nuevas formas, la divulgación de estas danzas populares puede contribuir grandemente a la creación de obras, de ballets, de pantomimas muy modernas y muy vascas. La adaptación, la estilización de estas producciones populares a la escena, sería cosa hacedera sin grandes dificultades.

Lecároz, 7-X-1932

32.- VUE D'ENSEMBLE SUR LA MUSIQUE AU PAYS BASQUE

[BMB, 1932, p. 39-42]

La musique a pris au Pays Basque un essor assez important non seulement au point de vue exécution mais aussi au point de vue composition. Il y a chez nous un réveil musical digne d'attirer l'attention de ceux qui aiment cette vieille Euskalerrria. Pour en donner une idée approximative il faudrait consacrer à cette étude des pages plus nombreuses que celles qui me sont accordées dans cet *Hommage* au Pays Basque. Oeuvres vocales ou instrumentales, choeurs et orchestre, d'orgue, opéras basques, il y aurait de quoi remplir beaucoup de pages.

Ce que je veux mettre en relief, c'est qu'un mouvement musical si intéressant ne flotte pas dans l'air mais qu'il a des racines qui plongent dans un passé lointain. Cette affirmation nous surprend nous-mêmes car les études musicologiques ont été négligées chez nous. Et pourtant, si on recherche des musiciens basques qui aient écrit de la musique dans les siècles précédents, on en voit surgir tout à coup une lignée des plus impressionnantes. Je n'ai qu'à faire appel en ce moment à mes seuls travaux personnels pour établir une liste de noms qui s'étend du XV^e siècle au XIX^e; noms presque totalement inconnus aujourd'hui, mais qui, à des époques passées, ont brillé dans le monde musical ecclésiastique et ont occupé les situations les plus importantes des cathédrales espagnoles.

Je ne parlerai pas des trouvères, des musiciens de cour qui aux XIV^e, XV^e siècles ont été les favoris des rois de la Navarre. Je

commence par citer le nom d'un Navarrais, Anchorena, né en 1432, et dont les oeuvres nous sont encore inconnues. Elles ont disparu ou elles dorment, peut-être, dans un coin ignoré. Il serait pour nous du plus haut intérêt de les exhumer et de les connaître.

Mais voici une figure qui commence à se dessiner avec des traits vigoureux dans ce même quinzième siècle, c'est celle d'un Guipuzcoan, probablement originaire des environs d'Azpeitia où il fut enterré. C'est JOHANNES ANCHIETA, né vers 1450 et mort en 1523. Maître de chapelle du fils des Rois Catholiques, il était considéré comme l'un des plus éminents de l'époque. Il y a cinquante ans, son nom était encore inconnu. Maintenant on prépare l'édition d'une partie de ses oeuvres. J'ai déjà transcrit plusieurs de ses compositions: messes, motets, magnificats, qui atteignent en partition le nombre de 180 pages. Musique polyphonique à 4 et 5 voix, sobre, austère, qui n'a pas, certes, l'élan de celle d'un Vitoria mais qui, à de certains moments atteint un degré d'expression très profond et qui décèle une adresse d'écriture réellement remarquable. Le nom d'Anchieta est un nom à graver dans les annales de la musique basque.

Je prie le lecteur de m'excuser de recourir toujours à mes recherches personnelles dans ces études musicologiques. Mais, il n'y a encore rien de fait dans ce domaine si important de la culture d'un peuple. Un rapide et récent voyage à travers les bibliothèques des magnifiques cathédrales espagnoles m'a permis de dresser une liste de compositeurs de polyphonie qui s'échelonnent jusqu'au XIX^e siècle. Voici *Pedro de Tafalla* au XVI^e siècle... Voici *Ardanaz*, *Escarregui*, *Blas de Cáseda*, *Simon Martinez de Ochoa*, *Olaegui* au XVII^e siècle... Voici *Egües* à cheval entre le XVII^e et le XVIII^e... Voici, au XVIII^e, *Ripa*... Voici encore *Arizmendi*, *Alcain*, *Aranaz*, *Arangueren*, *Garay*, *Muguerza*, *Zulueta*, dont il reste à établir la naissance, l'oeuvre musicale et la mort. Maîtres de chapelle presque tous, leur belle pléiade nous révèle que les Basques ont été pris dans le courant général de la culture musicale d'Europe. Nous l'ignorions jusqu'à présent. Nous croyions être nés à la musique sans une ascendance artistique. Mais dans l'ordre musical il semble qu'il n'y ait pas plus de génération spontanée que dans l'ordre naturel.

Nous croyions aussi que la musique instrumentale n'était pas représentée chez nous. Et voici que tout à coup surgissent, tout récemment, écrits d'une main un peu gauche et avec une encre un peu vieillie, trois cahiers qui contiennent des oeuvres de ceux que

nous pouvons appeler dès maintenant *Les clavecinistes basques*; oeuvres qui voisinent avec des Sonates de Mozart, Haydn, Pleyel... Trois cahiers qui nous révèlent les noms de *Larrañaga*, du P. *Sostoa*, franciscain, du P. *Etcheverria*, religieux lui aussi, de *Gamarra*, d'*Eguiguren*... Trois cahiers qu'un amateur écrivit sans doute pour son plaisir et grâce auxquels nous savons qu'en 1770 il y avait déjà chez nous des esprits qui cultivaient et composaient de la jolie musique.

Heureuse trouvaille, qui nous confirme le principe si connu: «la nature n'agit pas par bonds; elle agit toujours par mouvements continus, successifs». Ces clavecinistes basques ont préparé la voie à ce grand musicien que nous appellerions volontiers *le Mozart Basque*, ce jeune *ARRIAGA*, né à Bilbao, mort à Paris en 1826, à peine âgé de 20 ans, qui nous a laissé entre autres compositions *Trois quatuors* à cordes dans lesquels, à de certains moments, on sent passer le souffle puissant de Beethoven et l'on retrouve la grâce de Mozart, plus enfantine encore dans le sourire du musicien de Bilbao que dans celui du fils de Salzbourg. Ce jeune *Arriaga*, répétiteur au Conservatoire de Paris, qui faisait l'admiration de Cherubini et Fétis, nous a laissé des Ouvrages, un *Stabat Mater*, des *Tableaux dramatiques*, une *Symphonie*, d'autres oeuvres encore qui font regretter la mort prématurée de ce bisciaïen, doué d'un talent si remarquable.

Nous connaissons bien les noms de quelques musiciens du XIX^e siècle qui appartiennent à notre peuple. Pour leur temps et dans l'ambiance musicale où ils ont évolué, ils occupent une place importante. Mais la valeur artistique de leurs oeuvres nous apparaît aujourd'hui un peu diminuée. Le XIX^e siècle, à part quelques exceptions, n'a pas pour notre pays un grand intérêt musical.

Cependant, vers la fin de ce siècle, on commença à cultiver chez nous la chanson populaire et à en faire le motif de compositions musicales. *Santesteban* et surtout *Zapirain* ont été les précurseurs du mouvement qui au XX^e siècle a pris un essor remarquable par sa technique, sa recherche du nouveau, par un beau lyrisme qui naît de notre chanson populaire et par tout ce qui rend attrayante une oeuvre d'art. Bien connu est le nom d'*Usandizaga* tempérament si bien doué, dramatique plutôt que symphonique. La pléiade des artistes actuels basques est très belle: organistes et compositeurs ne manquent pas; ils occupent dans le mouvement actuel, et plus particulièrement dans la musique religieuse, une place des plus impor-

tantes. Guridi, Almandoz, Uruñuela, le P. Iruarrízaga, le P. José Domingo, Busca-Sagastizabal, Gabiola, Urteaga, Sorozabal, Arambarri, le P. Otaño, Rodríguez, Garaizabal,... et tant d'autres,

Ce qui est curieux c'est de voir que la femme y apporte son concours. Il y a un nom qui recueille toutes les sympathies dans les milieux parisiens et américains: c'est Madame de Zubeldia, auteur de plusieurs oeuvres pour musique de chambre, piano, voix, orchestre... Ajoutons aussi un autre nom à celui que nous venons d'écrire: celui de Madame d'Idiartborde, dont les oeuvres de musique de chambre (piano, violon et piano, voix) ont été données au Musée Basque en cet été de 1932.

Je finis. Mais je vois que j'allais omettre un nom dans l'énumération des musiciens basques. Un nom devant lequel tout le monde s'incline, le nom de celui qui, du côté maternel, s'appelle Delouart et qui est né à Ciboure. Pourquoi ne reconnâitrons-nous pas celui qui porte un profil de pêcheur euskarien, comme le plus éminent des musiciens basques? Pourquoi n'accorderions-nous pas à RAVEL tout le prestige et l'autorité que confère le droit d'aïnesse?

Lecároz, Navarra, Octobre 1932.

★ ★ ★

Panorama de la música en el País Vasco

La música, tanto si se mira a la ejecución como a la composición, ha adquirido notable desarrollo en el País Vasco. Hay entre nosotros un despertar musical que merece la atención de los amantes de la vieja Euskalerría. Para dar de ello una idea aproximada sería menester un espacio muy superior al permitido en este *Homenaje* al País Vasco. Obras para voces o instrumentos, coros, orquesta, órgano, ópera vasca... había materia para llenar muchas páginas.

Obsérvese ante todo que tan interesante movimiento musical no flota en el aire, sino que tiene hondas raíces en el *pasado*. Esta afirmación es motivo de sorpresa aun para nosotros mismos, a causa del abandono en que se han tenido los estudios musicológicos. Sin embargo, quien se proponga descubrir compositores de música en los siglos precedentes, verá surgir de improviso una legión impresionante. Sin otro recurso que mis propias investigaciones, he podido formar una lista de nombres, del siglo XV al XIX, casi

totalmente desconocidos hasta hoy, pero que en épocas anteriores brillaron en el mundo musical eclesiástico, desempeñando cargos de gran importancia en las catedrales españolas.

Dejando aparte los trovadores, músicos de corte que en los siglos XIV y XV fueron los favoritos de los reyes de Navarra, comienzo citando el nombre de un navarro, José Anchorena, nacido en 1432, cuyas obras han desaparecido o duermen quizá en algún rincón ignorado. Será del mayor interés exhumarlas y conocerlas.

Mas he aquí una figura que empieza a perfilarse con rasgos vigorosos en ese mismo siglo XV. Me refiero a JOHANNES ANCHIETA, guipuzcoano, oriundo probablemente de los alrededores de Azpeitia, donde fue enterrado. Nació en el año 1450 y falleció en 1523. Maestro de capilla del hijo de los Reyes Católicos, era considerado entre los más eminentes de la época. Hace cincuenta años su nombre nos era completamente desconocido. Ahora se prepara la edición de una parte de sus obras. Llevo transcritas varias de sus composiciones: misas, magnificat, motetes, que en partitura ocupan 180 páginas. Música polifónica a 4 y 5 voces, sobria, austera, que no tiene ciertamente el brío de un Victoria, pero que en ciertos momentos alcanza un grado de expresión muy honda y revela una destreza de escritura realmente notable. El nombre de Anchieta merece inscribirse en los anales de la música vasca.

Ruego al lector me disculpe el recurrir siempre a mis investigaciones personales musicológicas. Pero es el caso que nada se ha hecho todavía en dominio tan importante de nuestra cultura. Una rápida y reciente visita a las bibliotecas de las magníficas catedrales españolas me ha permitido establecer una serie de polifonistas que llega hasta el siglo XIX. Pedro de Tafalla en el siglo XVI... Ardanaz, Escarregui, Blas de Cáseda, Simón Martínez de Ochoa, Olaegui, en el siglo XVII... Egües, a caballo entre los siglos XVII y XVIII... Ripa, en el siglo XVIII... Y todavía Arizmendi, Alcain, Aranaz, Aranguren, Garay, Mugerza, Zulueta, de quienes queda por averiguar el nacimiento, la obra musical y la muerte. Maestros de capilla casi todos ellos, esa ilustre pléyade nos revela que los Vascos entraron en la corriente general de la cultura musical de Europa. Lo ignorábamos hasta ahora. Creíamos haber nacido a la música sin ascendencia artística. Pero, como en el orden natural, tampoco en el musical se da el caso de generación espontánea.

Creíamos también que la música instrumental carecía de representantes entre nosotros. Mas he aquí que de súbito aparecen,

escritos por mano un tanto torpe y con tinta envejecida, tres cuadernos de obras de autores, que ya podemos llamar *Los Clavecinistas Vascos*; obras que pueden codearse con las Sonatas de Mozart, Haydn, Pleyel, etc... Tres cuadernos que nos revelan los nombres de Larrañaga, del P. Sostoa, franciscano, del P. Etcheverría, religioso también, de Gamarra, de Eguiguren... Tres cuadernos copiados sin duda por algún aficionado para su placer, gracias a los cuales sabemos que en 1770 había entre nosotros artistas que cultivaban y componían excelente música.

Feliz hallazgo, que confirma el conocido adagio: "la naturaleza no obra a saltos, sino por movimientos continuos y sucesivos". Estos *Clavecinistas Vascos* han allanado el camino a ese gran músico que nos gustaría llamar *el Mozart vasco*: el joven JUAN CRISOSTOMO DE ARRIAGA, nacido en Bilbao y fallecido en París en 1826, apenas cumplidos los 20 años. Entre otras composiciones, nos ha dejado tres *Cuartetos* para instrumentos de cuerda, donde en ciertos momentos se percibe el sople vigoroso de Beethoven y se recuerda la gracia de Mozart, más infantil todavía en la sonrisa del músico bilbaíno que en la del hijo de Salzburgo. Este joven Arriaga, Profesor en el Conservatorio de París, admiración de Cherubini y Fetis, nos ha dejado *Oberturas*, un *Stabat Mater*, *Cuadros dramáticos*, una *Sinfonía* y otras obras más, que nos hacen sentir la muerte prematura de este vizcaíno dotado de tan notable talento.

Nos son bien conocidos los nombres de algunos de nuestros músicos del siglo XIX. Para su tiempo y en el ambiente musical que les tocó vivir, ocupan un puesto de importancia. Mas el valor artístico de sus obras nos resulta hoy un tanto menguado. El siglo XIX, salvo algunas excepciones, no tiene gran interés musical para nuestro país.

Con todo, hacia finales de siglo se comienza a cultivar entre nosotros la canción popular y a tomarla por tema de composiciones musicales. Santesteban, y sobre todo Zapiráin, han sido los precursores del movimiento que tan notable desarrollo ha adquirido en el siglo XX, ya por la técnica y la busca de lo nuevo, ya por el bello lirismo nacido de la canción popular, y por todo aquello que hace atractiva una obra de arte. De todos es conocido el nombre de Usandizaga, de temperamento excelente, más dramático que sinfónico. La pléyade de artistas actuales vascos es muy lucida; en el movimiento actual, particularmente en la música de carácter religioso, ocupan puestos muy relevantes Guridi, Almádoz, Uruñuela, el

P. Iruarrizaga, el P. José Domingo, Busca-Sagastizabal, Gabiola, Urteaga, Sorozabal, Arambarri, el P. Otaño, Rodríguez, Garaizabal,... y otros muchos.

Y es curioso que también la mujer ha prestado su concurso. Hay un nombre que atrae todas las simpatías de los medios parisienes y americanos: Emiliana Zubeldia, autora de varias obras de música de cámara, piano, voces, orquesta... Al nombre que acabamos de citar, añádase el de Mme. Idiartborde, cuyas obras de música de cámara (piano, violín y piano, voces) han sido entregadas este verano (1932) al *Museo Vasco* de Bayona.

Termino; mas veo que pasaba por alto un nombre ante quien todo el mundo se inclina, de apellido Deluart, por línea materna, nacido en Ziburu. Con un perfil de pescador éuskaro como el suyo, ¿por qué no reconocerle por el más eminente de los músicos vascos? ¿por qué no otorgar a RAVEL todo el prestigio y toda la autoridad que confiere el derecho de primogenitura?

Lecároz, Navarra, Octubre 1932.

33.- APUNTES MUSICALES DE FOLK-LORE VASCO

[YAKINTZA, n.º 2 (1933), p. 150-153]

I

Algunos de los lectores de *Yakintza* conocerán, sin duda, la magnífica melodía que con el título de *Belatsarena* dió a conocer CARLOS BORDES en su conferencia *La Musique Populaire des Basques* (cfr. *La Tradition au Pays Basque*: Paris 1899). Pertenece al grupo de melodías sin letra, no instrumentales, que silban o tararean los pastores cuando guardan sus rebaños. Dícese que quieren imitar o recordar los diversos movimientos del milano o del águila, cuando vuelan.

No son abundantes estas melodías; no conozco sino dos; una la exhumada por Bordes, de ritmo libre y de una ascendencia gregoriana muy marcada, y otra, *Arranoa*, que copié en el País Vasco-Continental.

De la de Bordes tuve la fortuna de encontrar una variante ritmada que publiqué en mi *Euskal Eres-Sorta* con el n.º 334, (pág. 164); me la dió l'abbé Etxebertz, capellán militar, cuando visitó Guipuzcoa durante la guerra europea.

De la segunda, *Arranoa*, di una versión en *Gure Herria*, de Bayona (Marzo-Abril 1927). En ella indicaba los movimientos o mímica que se aplica a las diversas fases de la melodía. Tratándose

de melodías tan interesantes para nosotros, por el género a que pertenece, quiero dar a conocer una nueva versión que me ha sido enviada por l'abbé Blazy, al cual, a su vez, se la remitió el P. Mendiondo, religioso del Colegio de Bétharram. Las dos versiones son una en el fondo; pero hay suficientes variantes para que puedan interesar a los que se preocupan por esta clase de estudios.

He aquí la versión del P. Mendiondo:

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The second staff continues the melody. The third staff features a 3/4 time signature, followed by a double bar line and a 2/4 time signature. The fourth staff continues the melody. The fifth staff continues the melody. The sixth staff continues the melody. The seventh staff features a 3/4 time signature, followed by a double bar line and a 2/4 time signature. The eighth staff continues the melody. The ninth staff continues the melody. The tenth staff continues the melody and ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

bi--te gai-xo-----a, o---xo---rik, bi--xi---rik a--te--

ra; o---xo---rik, bi--xi---rik a---ta---ra. T̄i--tu

bien;t̄i--tu bien; u--rik ez--tau i--tu---fien.T̄i--tu

bien;t̄i--tu bien; u--rik ez--tau i---tu---fien.

No es ésta la sola canción que he recogido referente a la acción de labrarse una txulubita los niños. Dictada por Pello Erramuspe de Banka (cerca de Alduides) publiqué en *Gure Herria*, de Bayona (Marzo-Abril 1930) otra titulada *Tinter, lanter*, que es un diálogo entre padre e hijo. Dice así la letra:

Tinter, lanter,
aill ekarrak adarra;
einen daiat txirola.
 —Zertaz?
 —Gaztêna laida politaz.
Txirula mirula kantari,
balin ba haiz izerdi,
kris, kras, atera hadi.

La música es también de carácter infantil, del de esos ritornellos tan usados por los niños en sus juegos.

Brindo estas dos cancioncillas a nuestros umetxus de las ciudades. Servirán para aumentar su repertorio de juegos.

Lekaroz, 28-I-1933.

34.- LA KAXARRANKA DE LEKEITIO Y EL CLERO

[*TXISTULARI*, n.º 30 (1933), p. 1-2]

Envío a *Txistulari* unas páginas arrancadas de un libro de pequeño tamaño, pero muy interesante por las noticias que directamente tomadas de documentos originales en él se encuentran. Es este libro, en el que se consignan datos curiosos para la historia de Lekeitio, el titulado *Lekeitio en 1857*. Lo escribió don ANTONIO CAVANILLES, conocido también por su *Historia de España*. Hojeándolo para copiar de él datos concernientes a fiestas, bailes y otras diversiones, dí en los apéndices con la transcripción de un dictamen del doctor Mendiola, que quiero sea conocido de los lectores de *Txistulari*.

No porque sea de gran transcendencia para nosotros. Lo sería, sin duda, para el Lekeitio de entonces, como lo serían hoy en cada pueblo esas pequeñas disputas o discusiones.

Digo en el título que se trata de la *Kaxarranka*. No se la nombra en el dictamen del doctor Mendiola; pero todo induce a creer que a ella se refiere. Y hago notar que resulta bien cierto aquello de «otros tiempos, otras costumbres». En 1565 ó 1655 (no he podido establecer cuál de las dos fechas es la equivocada), el uso del sombrero se reputaba «hábito indecente» aun *para visitar persona de algún respeto*.

No dice Cavanilles cómo terminó este pleito. No nos interesa grandemente su solución. Nos interesa saber de la *Kaxarranka* en

épocas pretéritas. Y este documento que exhuma Cavanilles viene a aportar un dato, siquiera sea *externo*, de la típica procesión lequeitiana que aún subsiste hoy.

He aquí el documento:

DICTAMEN DEL DOCTOR MENDIOLA DE 21 DE JUNIO DE 1565

He visto la carta real ejecutoria ganada por los señores mayores y cofrades de la Cofradía de los mareantes del Señor San Pedro de la villa de Lequeitio, en contradictorio juicio con el licenciado Martínez Lariz, vicario eclesiástico en ella, sobre el traer un arca el día del Señor San Pedro en la procesión con su imagen, agora y entonces es un hombre vestido con casulla y mitra en su representación. —Y también he visto otras letras que tienen fuerza de ejecutoriales en litigio de la dicha Cofradía con el Cabildo eclesiástico sobre el paseo a la cruz arriba la tarde del día del Señor San Juan Bautista. — Y habiéndome hecho relación de la diferencia que entre los dichos dos Cabildos eclesiásticos y Cofradía, ha habido este último día de San Juan sobre de ir los señores clérigos en dicho paseo con bonetes o sombreros, y que el señor Vicario Licenciado Puerto, no acudió al otro paseo y el organista fue con sombrero y otro señor clérigo se salió y retiró de dicho paseo. — A la consulta que de parte de la dicha Cofradía se me ha hecho respondo:

Lo primero que en ambos casos tiene vencido la dicha Cofradía al dicho Cabildo el cual es obligado a ir con la dicha Cofradía y Villa, Justicia y Regimiento la tarde de dicho día San Juan en el dicho paseo con hábito decente a tal acto, con bonetes y manteos y no con sombreros por ser hábito indecente, no solamente para acto tan público que se hace en veneración de los dos Santos Bautista y San Pedro, pero aun para visitar a persona de algún respeto; y el señor Vicario y todos los señores Beneficiados y Ministros tienen obligación de acudir al dicho paseo no hallándose enfermos o con otro impedimento legítimo conforme a las dichas ejecutoriales del ordinario. — Y asimismo puede la dicha Cofradía hacer su procesión al dicho día del señor San Pedro con su bulto de madera o con hombre revestido con casulla y mitra echando bendiciones conforme la dicha Real ejecutoria; y el dicho Cabildo eclesiástico tiene obligación de ir en la dicha procesión con capas y sobrepellices y con toda autoridad cual requiere tal acto sin parar ni divertirse a cosas que a él no fuesen pertenecientes.

Supuesto lo dicho, soy de parecer que pues el señor Obispo viene en visita a la dicha villa se aguarde su venida y entonces se le dé cuenta de todo el caso, informándole con los dichos instrumentos y otros y procure la Cofradía con su Ilustrísima que, pena de suspensión mande al dicho Cabildo cumpla todo lo referido, y si se opusiese a esta pretensión se ponga en justicia por la Cofradía pidiendo el cumplimiento de la dicha ejecutoria y ejecutoriales.— Y para excusar disgustos y pleitos entre comunidades tan nobles, tengo por acertado que agora, antes de la venida del señor Obispo se junten la una y otra en un puesto, y con el modo que se promete de personas tan doctas y prudentes como las que se hallan en dichas comunidades se confiera la materia; y si no hubiese conformidad en el puntual cumplimiento de las ejecutorias y hubiese contradicción de parte del señor Cabildo eclesiástico se me dé cuenta por la Cofradía para que ordene pedimento para ante el señor Obispo y se pida castigo de los culpados en la contraversión.— Y esto es lo que por ahora se me ofrece con sana intención y deseo de la quietud de República tan noble. —En Guernica a 21 de junio de 1655— el doctor Mendiola.

Hasta aquí el dictamen.

En el libro de Cavanilles hay otros datos curiosos, no muchos, acerca de bailes y diversiones. Hacemos gracia de ellos a los lectores por hoy. Tal vez los exhumemos en otra ocasión.

Lecároz, febrero 1933.

35.- COMO SILBA EL VASCO

[LIBRO DE ORO DE LA PATRIA, 1933, (s. p.)]

Cuando se habla del euskaldun, dicese que es un pueblo músico y danzarín... Es cierto... Son éstas dos manifestaciones de un mismo espíritu: dos ramas de un mismo árbol. En las dos deja su huella el vasco, una huella personal.

Este sello, este color especial que imprime a sus manifestaciones espirituales el euskaldun de la montaña, nos aparece muy marcado al oírle cantar y silbar. ¡Cuántas veces he interrumpido mi trabajo para asomarme a la ventana de mi celda y escuchar admirado al boyero que, sin prisas ni retrasos, iba silbando delante de sus bueyes! ¡Y cuántas se me fija en el espíritu la idea de que existe un *estilo vasco personal* en el modo de cantar, de silbar una melodía vasca!

¿Llegaríamos a decir que existe una tradición popular *nuestra*, muy *nuestra*, en este cantar y silbar de nuestros bordaris?

Quién sabe... Después de mucho observar al euskaldun de la montaña, del caserío, esta idea va tomando cuerpo en mi espíritu con insistencia obstinada.

Como su tipo físico, sus andares, su lengua y demás manifestaciones raciales son tan característicos, así es *lógico* suceda que su tararear, su silbar, sean también personalísimos.

Así lo creo... Dejemos grabada esta modesta opinión en el *Libro de Oro de la Patria* para el que me piden esta cuartilla que muy gustoso envío.

13-X-1933.

36. AXERI-DANTZA

[YAKINTZA, n.º 7 (1934), p. 74-76]

Con el nombre de *Irri-Dantza*, un juglar popular, de Ustaritz, apodado *Xatorra*, Pierre Zokodiabehere de nombre, me designó las danzas que, para divertirse, bailan los jóvenes euskaldunas en sus reuniones de las tabernas. Cacé al vuelo esta denominación y la guardé, porque me pareció expresaba muy bien el fin perseguido por estos juegos-danzas; divertirse y divertir a los demás.

Con este nombre genérico de *Irri-Dantzak* bautizamos algunos bailes-juegos presentados en el Salón de la Filarmónica de Bilbao y acogidos con visibles muestras de aprobación y regocijo. Puestos al acecho de cuanto pudiera nutrir el repertorio en cuestión, un amigo, D. Ramón de Bikuña, nos dió cuenta en *Euzkadi* (11 de mayo de 1933) de haber encontrado un manuscrito en el que se hablaba de una danza célebre, inveterada, llamada *Vizarrac-Errehetia*, bailada en Lekeitio el día de San Pedro y los siguientes.

Puestos en la pista de este linaje de diversiones rítmicas, averiguamos que en Andoain y en Aduna se baila todavía una danza que lleva por nombre *Azari-Dantza*, y es en parte parecida a la de Lekeitio.

Supimos más tarde que en Hernani existía otro *Axeri-Dantza* y, como es natural, tuvimos deseo de catalogarlo en nuestras notas. Pero no pudiendo hacerlo personalmente por falta de tiempo, encomendamos la labor a un amigo, muy fino artista y amateur de todas estas joyas populares. Este amigo, Enrique Jordá de Gallastegi, es el

que me ha proporcionado la descripción y la música que verá el lector.

Dice así mi comunicante:

El segundo y tercer día de Carnaval se forma una cuerda de mozos, los cuales están frente al Ayuntamiento a las ocho de la mañana. Todos ellos agarran con la mano izquierda una soga (antiguamente se daban la soga de 2 en 2; es decir, el 1 y el 2 se la daban de un metro y medio; el 3 y el 4 en la misma forma; y así sucesivamente, de modo que venían en la disposición siguiente:

1.....2 3.....4 5.....6, etc...

Entre el número 2 y el 3 no había nada).

Hoy en día tiene la cuerda de 20 a 25 metros y se agarran uno a otro a una distancia de metro y medio.

En la mano derecha llevan los bailarines unas *maskulis* (vejigas); antiguamente sólo las llevaban el primero y el último de la cuerda.

En sonando la última campanada de las ocho, comienza el txistulari la melodía, y la cuerda de mozos echa a andar. La habilidad de éstos ha de ser la de pegar con las vejigas a todo aquel que encuentren en su camino, no respetando ni aun a las autoridades civiles; sólo a los religiosos se les pega con un poco más de consideración.

Los mozos de la cuerda tienen derecho a entrar en todos aquellos sitios que encontraren abiertos (tiendas, habitaciones particulares, etc...). La gran habilidad del primer *maskuli* es llegar, sin ser advertido, allí donde haya mucha gente. Todo aquel que esté agarrado a la cuerda no tiene derecho a soltarse de ella; si se soltara, estando dentro de una casa, decía el comunicante, «quedaría *deshonrado* para siempre».

Debido a esta característica de presentarse los danzantes, sin ser vistos, allá donde más gente haya reunida, lleva esta danza el nombre de *Axeri-Dantza*; dícese que los jóvenes que integran la cuerda son elegidos generalmente por esta cualidad. Se le da también el nombre de *Maskuli-Dantza*, a causa de las vejigas que emplean para azotar a la gente que encuentren.

Sigue el txistulari su recorrido. A veces los dantzaris desaparecen durante más de cinco minutos. Cuando todo el mundo pregunta *¿dónde están?* aparecen, por ejemplo, en el tercer piso de una casa, en medio del regocijo consiguiente del público.

El compás A en *Allegretto* es así:



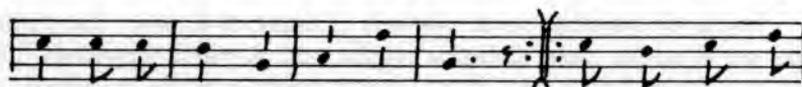
El compás B en *Allegretto* es así:



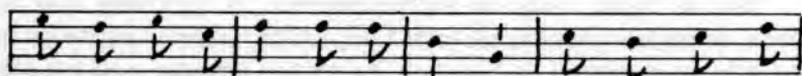
He aquí la misma melodía como canción infantil:



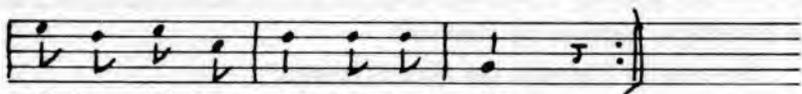
A-xe-ri dan-tza, txi-bu, txi-bu-le-te.



O-pi-lla jan da kon-ke-te. Txi-bu,txi-bu-



li-bu li-bu-le-te, te, te,te, txi-bu, li-bu,



li-bu, li-bu-le-te, te, te.

Hasta aquí mi comunicante, E. Jordá de Gallastegi.

Añadamos, para terminar, que esta melodía se encuentra en el libro de IZTUETA, *Gipuzkoako Dantzak*, señalada con el n.º 35, pág. 45 (ed. de la Sociedad de Estudios Vascos). SANTESTEBAN la trae también (tomándola de Iztueta) en sus *Cantos y Bailes Tradicionales Vascongados*; (*Bailes Tradicionales Vascongados*, 1.ª Serie n.º 3).

37. IRRI-DANTZAK

[YAKINTZA, n.º 8 (1934), p. 147-153]

A Javier de Gortazar

SEÑORES:

La Federación de Ezpatadantza me invita a deciros unas breves palabras de presentación de las danzas-juegos que vais a presenciar. Acepto gustoso la invitación, entre otras razones por daros a conocer algo que permanece oculto, no sólo a los turistas extranjeros, sino aún a los mismos vascos que no vivan en pueblos pequeños.

Conocemos ciertos bailes magníficos, espectaculares, como el *Ezpatadantza* bizkaíno o el *Makildantza* gipuzkoano. Conocéis los que habéis visitado el valle de Baztán ese baile tan noble, el *Mutildantza*. Os es familiar el *Aurresku* de Gipuzkoa. Va dándose a conocer, como lo merece, el *Ingurutxo* de Leiza... y así de otros. Todos estos bailes y otros que no nombro, pertenecen, por decirlo así, a la categoría de Danzas de primer orden.

Pero el repertorio popular contiene otras manifestaciones coreográficas, que son también muy interesantes porque retratan al vivo el espíritu del baserritar vasco. Dicen los educadores o pedagogos que se conoce al niño en sus juegos. Es cierto. Algo parecido podría decirse, tal vez, del casero euskaldun.

Para darnos cuenta exacta de estas diversiones o danzas pequeñas de los pueblos, es preciso ponernos, situarnos en el estado de alma del euskaldun de la aldea enclavada en la montaña, la

cual, antes más que ahora, ha tenido poco roce con la ciudad. El hombre necesita de diversión, la cual, para que dé su resultado legítimo de descanso, no puede pasar de ser un episodio de la vida. En la del vasco, la danza es esto: un episodio. Pero cuando nuestro euskaldun se divierte, se divierte a fondo; es decir, se entrega a la distracción enteramente.

El pueblecillo, el barrio vasco, no conoce, no conocía el cine u otros entretenimientos domingueros, como el teatro. Lo único que podía distraerle en sus fiestas familiares, bodas, bautizos, fiestas del pueblo, etc... era la danza. ¿Qué hacer, por ejemplo, un día de esos grises, invernizos, en que los parientes del festejado celebran una fiesta familiar, reunidos en torno de una mesa, si no muy refinada, sí bien servida y muy abundante? El entusiasmo comienza a destaparse, primero con alguna canción, luego con las coplas que improvisa un bersolari,... más tarde con el txistulari que al asado, al *errekie*, viene a tocar un aire de una vieja leyenda, la del palacio de Ursúa.

Crece la animación... y el euskaldun —que algunos poetas o novelistas quieren pintar demasiado romántico, demasiado taciturno (el contrabandista de la montaña sólo es taciturno cuando está delante de unos carabineros... entonces, no entiende el castellano)— este euskaldun tan expansivo, tan jovial, que llena de alegría y música las encañadas de las montañas, siente necesidad de redondear, de completar el optimismo que brota de una mesa bien servida...

Y... nace el baile... «De la panza sale la danza». Es muy verdadero este aforismo popular. Nace el deseo de bailar, de divertir a la concurrencia. Y el bordari de buen humor no se pone entonces a bailar un *banako* o un *biñako*. Para esto hace falta más aire, más espacio. En el corredor amplio de nuestros caseríos, en la sala holgada, ocupada por una gran mesa, hay poco espacio. Los movimientos no pueden ser muy complicados. Coge, por ejemplo, un almud y, poniéndolo en tierra, baila sobre él, haciendo gala de su equilibrio... Pero entre los concurrentes hay jóvenes y adultos... El bordari, que ya ha doblado los 50, y algún día fue también de los mozos de buen humor, siente deseos de probar su resistencia, de ver si sus pies son todavía suficientemente vigorosos como antaño y danza también sobre el almud... Y ahí tenéis a unos cuantos comensales que acuden a ese torneo equilibrista, provocando la alegría de los circunstantes.

Porque eso es lo que se pretende: hacer pasar un rato agrada-

ble a los convidados. Y así, un txistulari, que es un arsenal de canciones, me decía hace poco que esas danzas eran *Irri-dantzak*, danzas para hacer reír.

Ese es el fin de estas manifestaciones coreográficas. ¿Qué mayor diversión, por ejemplo, que ver en escena dos o tres de estos bordaris, uno o dos jóvenes, y otro que dejó de serlo, y hacer que éste imite los movimientos de los primeros tocando el suelo con el dedo, con el codo, con la rodilla, con el hombro, con otras partes más voluminosas y, por fin, con la cabeza?

Es preciso que os situéis en ese ambiente familiar en que el bailarín no pretende hacer gala de sus habilidades, sino simplemente hacer pasar un rato agradable a la concurrencia. No os imaginéis, pues, encontraros con primores coreográficos complicados, como los de los Ballets Rusos o Suecos. Las manos rudas, callosas de estos labradores, cuyos hombros saben soportar grandes fajos de hierba sujetos en *kakolas*, no os describirán curvas tan elegantes como las de un Nijinsky.

Tal vez sea ese precisamente un encanto para nosotros. La danza, estas danzas-diversiones, en los cuerpos de estos habitantes de la montaña, adquieren formas y perfiles completamente alejados de los que vemos y admiramos en los danzarines de profesión. Unos y otros son bellos: como lo son una canción popular, una canción vasca de cuna, por ejemplo, y la *Berceuse de El Pájaro de Fuego* de Strawinsky.

Pero, en medio de su simplicidad, algunas de estas manifestaciones coreográficas requieren gran habilidad y resistencia. Tratad, por ejemplo, de reproducir el *Almutedantza* o el *Jean Petit qui danse*, y comprobaréis lo que os digo.

El ver danzar a los caseros de nuestras montañas os causará una sensación parecida a la que os produce oírles cantar; impresión distinta de todo punto de la que recibís oyendo a un cantor de nuestras ciudades. Hay en nuestro bordari algo tan característico, tan racial en el modo de silbar, de tararear una canción popular, que constituye, a mi modo de ver, uno de los matices más acusados de nuestra fisonomía popular en música.

Algo parecido observaréis luego, por ejemplo, en el *Sagardantza*. Este maravilloso baile, que se diría resto de una danza religiosa antigua, de una serenidad y elegancia griegas, adquiere en los baztaneses unas formas plásticas que nos interesan, precisamente, porque difieren de las sabias, de las que vemos en los artistas de

profesión. Las actitudes de nuestros danzarines populares no son de las *hechas en serie*. Nos interesan mucho estas actitudes, porque creemos que, en la restauración de algunos de nuestros bailes populares en nuestras ciudades, no se las debe perder de vista. Como en la restauración de nuestra música popular es menester copiar cierto modo de cantar, que, os decía hace un momento, es inconfundible... o como en la restauración de nuestra lengua es menester ir a tocar siempre ese fondo popular, a bañarse en esa fuente de Juvencio que remoja el espíritu.

* * *

No me detendré a comentar los bailes que vais a ver, porque huelgan las explicaciones cuando la vista se da cuenta de todo.

Ni tampoco os puedo dar noticias históricas acerca de ellos. No he tenido la fortuna de dar con citas que nos los describan siquiera sea de pasada. ¿Que alguno de ellos, por su nombre, parece venido de fuera, como el *Jean Petit qui danse?* (Me han dicho que en un tiempo, también se bailaba en Orduña). ¿Que en otras partes se dan bailes análogos (v. gr. en Cataluña) al Baile del Barbero, del tipo de *Bizardantza?* ¿Que en Inglaterra hay bailes cuya música es muy parecida, casi igual a la del *Mutildantza?* ¿Que la música del *Ipurdiantza* es la de la gallegada? Estos detalles no tienen importancia, no pueden tenerla, cuando se trata de hacer una sencilla presentación de ejemplos coreográficos como los de esta noche.

Lo que nos interesa en estos momentos de restauración integral de nuestra alma vasca es que sepamos *progresar conservando*. Una melodía popular, un baile popular, se pueden utilizar desde dos puntos de vista. Como obra artística, perfecta, dentro de su género, o como punto de partida para, inspirados en ellos, crear algo nuevo.

En nuestro movimiento de restauración, tal como ahora se va desarrollando, la canción y el baile populares van adquiriendo un puesto de estima muy aceptable, considerados como obras artísticas. No se ha llegado al ideal, es cierto, pero algo se ha hecho. Son notables los esfuerzos realizados, por ejemplo, para convertir el *Ezpatadantza* bizkaíno en nuestro baile nacional. Idea de resultados magníficos, como lo sabéis mejor que yo. Desde este punto de vista corresponde ahora a nuestras sociedades renacentistas populares divulgar entre sus socios los bailes-juegos del País, por ejemplo, los que veréis esta noche. Les corresponde también —me parece— crear en nuestra Patria el *baile colectivo popular*, el baile destinado a que todo el mundo tome parte en él, no como un

espectáculo ofrecido por unos cuantos bailarines muy diestros, sino el baile en el que toma parte cualquier ciudadano, sin pretensiones de exhibición, con el solo fin de distraerse. Un baile análogo, por ejemplo, a la Sardana catalana, el baile de que decía Maragall, el gran poeta catalán

La Sardana és la dansa més bella
de totes les danses que es fan i es desfan....

aludiendo precisamente a la libertad de entrar o salirse de la cuerda cuando bien le parezca a uno.

Tal vez alguno me diga que ya tenemos los *Ingurutxos*, los *Sokadantzak*, las vueltas alrededor de la plaza en que muchachos y muchachas, asidos por pañuelos, se divierten los domingos..., o los *Fandangos* que han adquirido un matiz peculiar entre los euskaldunes.

No me refiero a estos bailes: me parece que son algo rudimentarios y menos representativos nuestros.

¿Habremos de crear, por consiguiente, este baile colectivo en todas sus piezas? Creo que no; creo que existe; es el *Mutildantza*, del que veréis dos o tres números esta noche.

El *Mutildantza* baztanés, llamado así porque lo bailan solos hombres o jóvenes, responde exactamente a esta idea de baile colectivo de que os hablaba hace un momento. Responde tan completamente a este desideratum, que alguna de sus variantes podría ser bailada hasta por el elemento femenino.

Existe ya, como tal baile colectivo, en el valle de Baztán. El *Mutildantza* se baila en aquel hermoso valle todos los domingos y días de fiesta al atardecer, excepción hecha del tiempo de Adviento y Cuaresma. Hace unos días, precisamente con ocasión de ver los ensayos de los danzaris de esta noche, estaba en Arizkun. Terminados aquéllos, hacia las cinco o cinco y media en la posada del pueblo, el mismo txistulari que hoy veréis, bajó a la plaza. Y, después de una corta *biribilketa* como para encender alegría en el ambiente, hizo sonar un *Mutildantza*... Un mozo rubio, miró a uno y otro lado y salió al medio, algo tímido. Vino después otro, y otro; los tres formaron la cuerda y así comenzaron saludando al público con sus boinas, como es de rigor en el *Aunitz Urtez*. Y solos ellos tres marcaron los primeros puntos de una *Muxiko*, de un *Añarxume*.

Pero a los pocos momentos se les unió uno... y otro... un estudiante de Medicina, hijo del pueblo y de vacaciones en aquellos días... La hilera de danzarines fue aumentando... Y lo que hacía un momento, un cuarto de hora, no era sino una cadena móvil de tres anillos, se componía después de diez, doce, veinte eslabones.

De cuarenta, sesenta, ochenta, cien personas llega a componerse el *Mutildantza* de honor en las fiestas del pueblo, cuando se baila, como es de ley, después de la Misa mayor. Y en esta danza entran lo mismo un muchachito de diez o doce años como un joven de veinte, un hombre maduro de cuarenta o cincuenta, o bien una persona más respetable de sesenta o setenta años, según he tenido ocasión de presenciar alguna vez.

He aquí vivo, funcionando, el baile colectivo. Hagamos que lo que se *vive* en Baztán sea una realidad de los demás pueblos, porque el *Mutildantza* no es difícil aprender en algunas de sus variantes.

Me dirá alguno que no es vistoso como el *Ezpatadantza*... Cierto. Pero pensemos que es de un género distinto. Diversidad no es contradicción ni inferioridad. De lo que se trata es de que no desaparezca la más mínima expresión de nuestra vida popular. Y de que, a ser posible, todo el patrimonio vasco sea de *todos* los vascos. Si así hubiese sucedido, no se hubieran perdido tantas cosas de nuestro acervo popular artístico, por ejemplo, el modo de bailar el *Burudantza*, danza que existió en Labayen y del que no he podido recoger sino el detalle de que se bailaba con la cabeza en el suelo.

El *Mutildantza* puede ser este baile colectivo vasco, puede ser nuestra sardana, con la similitud de que el elemento femenino podría tomar parte en él, por lo menos en alguna de sus variantes.

* * *

Hablando del baile popular hay un punto sumamente interesante en el cual conviene poner nuestra atención: es el de las *posibilidades* a que puede dar lugar para la creación de un repertorio artístico, no popular.

En los movimientos de restauración integral de lo que caracteriza a un pueblo, se dan siempre los dos movimientos paralelos: el de sacar a flote lo que perdura en la entraña del pueblo, y la creación original que, basado en ese substratum racial, lleva a cabo el elemento artista, intelectual.

Algo se ha hecho ya en ese sentido por las entidades *Oldargi* y *Saski-Naski*. Y mucho podemos esperar de los *Poxpoliñas* (dentro de un género más modesto), si con orientación bien dirigida perseveran en la labor comenzada, tan digna de alabanza.

El *ballet* vasco ha de ser uno de los fines perseguidos por nuestro renacentismo moderno. Ballet que, en determinados momentos, será una copia exacta, casi literal, de los argumentos populares, pero que en otros pudiera ser de pura fantasía, aunque tenga sus raíces ocultas en el elemento popular.

Hay ocasiones en que, sólo cambiado o perfeccionado algún detalle, puede transplantarse a la escena el motivo popular. Así sucede en el *Bizardantza*, (escena laburdina en que un barbero afeita, degüella y resucita a su cliente) que me recuerda un ballet moderno de Octavio Ferroud, cuyos personajes son un dentista y un sacristán; o como puede crearse poniendo sencillamente en escena algunos de nuestros cuentos populares, v. gr. uno recogido en Sara: *El Zorro y el Barquero*, *Axeria eta Gabaraxaina*.

Los cuentos populares pueden ser una mina inagotable para la creación del ballet moderno vasco. Y si, al crearlo, pudiéramos disponer de las múltiples soluciones que el cine nos ofrece para combinarlas con la representación, llegaríamos, no hay duda, a realidades artísticas muy interesantes y nuevas.

Es preciso que el repertorio popular, tan abundante, de nuestros bailes y juegos, no quede relegado a ser copiado tal cual lo vemos en el pueblo. Es preciso estilizarlo, aprovechándolo en otras formas. El campo de esta utilización es el ballet vasco.

De la contemplación de nuestros bailes-juegos de esta noche podría sacarse, pues, esta consecuencia: la necesidad de utilizar las formas populares para crear otras nuevas o la de vulgarizar estas diversiones sencillas en nuestras Escuelas Vascas.

Termino, pues no quiero retardar más la ejecución del programa que tenéis en las manos. Los danzaris, que veréis, os traen una alegría de montaña, una bocanada de aire fresco. Estos bailes no son de argumento; son de fuerza, de agilidad, de destreza, en una palabra, gimnásticos. Dicen muy bien los cuerpos de estos montañeses, cuyos apellidos veis en los programas y que son hijos de casa, cuyos nombres suenan tan eufónicamente en nuestros oídos: Larralde, Iturralde, Saxternea, Ostatua, Bazabalea y Maianea.

He dicho.

Ondarreta-Getxo. 22 Abril, 1933.

38.- TEXTOS EUSKERICOS DEL SIGLO XVIII

[RIEV, 1934, p. 688-695]

Revolviendo viejos papeles, me han salido a la mano los textos en euskera que verá el lector. Los doy a conocer a los lectores de RIEV, no porque tengan un interés particular desde un punto de vista lingüístico o histórico, sino más bien porque contribuirán a aumentar el caudal escaso de tales documentos, redactados en euskera en épocas ya un poco remotas. El interés que pudiera tener esta exhumación sería más bien debido a haber sido escritos por gente del pueblo, con todas las inexactitudes de ortografía propias de gente no dedicada a los libros. Van, pues, estos textos tal como aparecen en los originales. Para mayor exactitud he procurado guardar la distribución lineal que en ellos se observa. Remediará esto en algo el no dar aquí la reproducción fotográfica de esas páginas antiguas.

I (1)

Orçaicen Emaná aboztuaren 25an...
1792:

*Yauna aspaldico Bottua complitcera doha...
gure Yaun meraren edo alcaldiaaren partetic...
ama Birgina Biharamounian has-araciditu
Languilliac naça berri baten Eguiten aspaldy*

*danic jamaturicaco Errotaberry baten Eguin...
 arazteco, Çoinec Eguinen Baitu hainitz perjudi-
 cio Gure Eyharei edo Errotei, horra Certaco...
 parte Eguiten dautçudan presenteco Lettra...
 huntaz amoricatic Egon Citen prebenitua
 Entreprisa berri-huntaz, Lehen Ere duelaric
 asco vrthe hasi Cuten Errotta Berribat oraicoaren
 Lekhutic vrrunago gure Errotatic, Bainan...
 deffensac amanic Guelditu-ciren, Eta dembora...
 harc Iraun-du orai arteraino Gu Batere...
 Intorrompitu gabe, Bizquitartean oraico aldi...
 huntan hasten dute errota Gorphutza, hirour
 Ehun vrhax Bederen hurbilago Gure...
 Errotari, Iduri Luque guisa hortaz Ezdela...
 arraçoin Gutiago Causitcen orai Ere deffensen...
 orobat Emaiteco, noiz-eta Ere hasten Baitira...
 vraren Barnian pressaren Eguiten Eta orduan,
 harismendico Errotta deitcen denetic, Errotta...
 Berri horren Toquiraino, Ezda secular İçanen...
 hirour Ehun vrrax baino hambat Guehiago...
 Ikhusaçou Erdiaren hirour laurdenac Nausiarenac
 dire, Erdia Enia, Eta Cortci-garren partia...
 particular Batena, Bertce Errotta Garrocoa Deitcen
 denâri Ere hoben handia, Eguinen daco, Beraz
 Egonen Niz Çure respustaren Beguira, nic neure
 partetic deffendiatuco naiz neure ahallaz...
 desiratcen nuque passaya Bat Eguin Bacindeça...
 Toquiaren Gainera Localaren Bisitatcera, dembora...
 berean Bainuque placera Çuri neure Salutacionia
 Eguiteco, Guelditcen nicalaric Çure Cerbitçaria...*

*Gracianne D'arrabit, yn Lissagaren
 alhargouna; Berceren Escuz;...*

*Ene memoriaoc othoy placer Baduçu andere...
 Etchebertcy, Bessarcatcen ditudalaric haur...
 chiquitchoac.*

No necesitan los lectores de RIEV una traducción de la carta que acabamos de insertar. Pero hallándose juntamente con el texto

euskérico uno en castellano, que es traducción exacta suya, lo damos a continuación por no separarlos y ser además esta traducción una, como si dijéramos, versión oficial:

dada en Orzaiz a 25 de Agosto de 1792

Señor.

El votto de aora tiempo ba a cumplirse de parte de nro Alcalde: Al otro día de nuestra Sra. ha hecho empezar a los Peones una Acequia nueva pa el molino que havia fama de hacerse, quien hara mucho perjuicio a nuestro Molino, pa lo que doy parte a vmd por la presente carta para que esté prevenido de esta cosa nueva: Antes tamen. aora muchos años empezaron un Molino nuevo mas lexos del nuestro que el que se intenta aora, pero echas defensas seles hizo parar desu Consttucion, y aquel tiempo ha durado hasta aora sin haverse molestado, y ès quando empiezan a hacer Molino nuevo, cuio cuerpo estara lo menos trescientos pasos mas cerca al nuestro. Parecia pa eso quenose halla menos razon aora para defenderse lo mismo, quando empezasen dentro dela agua a hacer la Presa, pues enttonces desde el Molino quese llama de Arizmendi hasta el paraxe del Molino nuevo, proyectado no habra 300 pasos. Vea vmd sobre esto què ordenes me quiere dar: De ocho partes las tres son del Amo de este Palacio: la mitad dettoda el Molino mia, y la octava parte, de un particular: Al otro Molino quese llama de Garro tamen le hara mucho perjuicio, y asi esperarè ala respuestta devmd, yo de mi parte me defenderè hasta donde pueda: desearia que vmd hiciese un biaje y ttendria mucho Placer desaludar a vmd. Quedando pa serbirle. Graciana de Arrabitt viuda de Juan de Elizaga
Por mano agena.

II

El 18 de Agosto de 1777, por la noche, llegó a Baztán el Virrey de Navarra, Excmo. Sr. D. Francisco Bucareli, con su cortejo. Entre las cuentas que aparecen detallando los gastos que este viaje originó (2) hay varias dirigidas por Dominica de Larrondo al Sr. D. Juan Alejandro de Echeberz, administrador en Arizcun de dicho Virrey. Entre ellas, todas en castellano, hay una en euskera que parece de puño y letra de dicha Dominica de Larrondo, pues su firma al pie de esas cuentas en castellano es igual o muy parecida a la carta-cuenta en euskera que dicha recadista escribía al Sr. Administrador del Virrey. Hela aquí:

	Señor Don Juan Alegandro ene Adisquide maitea egorzen darozut lehenbizico poleriaren contua
6.	Yndioilo eta Capon bat15 Pezeta
8	Yndi oilo14 Pezeta
1	Yndiolo bat03 Pezeta
11	oilo10 Pezeta
8	cito03 Pezeta
3	laca arto01 Pezeta
	ecarzeco penarentzat.....02 Pezeta
	48 Pezeta

Abostuaren 11an nola
guelditu garen Cu eta ni pausatu
dut ene liburuan quito eta libre
cure Cervitzari Arizcunen
Abostuaren 14-1777
Dominica de Larrondo

III

Doy aquí una cuenta sin fecha ni firma que aparece entre viejos papeles. No puedo precisar su fecha ni su autor, pero, tal vez, podría suponerse que había sido escrita también por la dicha Domi-

nica de Larrondo, pues el tipo de escritura es muy parecido al del papel cuyo texto acaba de ver el lector.

Este descompondrá fácilmente las palabras que constituyen la cuenta. A un lado los nombres de casas o personas (excepto en la línea décima, en que aparece invertido el orden) y al otro las cantidades llevadas por los interesados.

La palabra *eregu* es la usada comúnmente en esta montaña para designar el robo: *errebu-erregu*. Sería, pues, *erreguatarto* equivalente a *errebu bat arta* (un robo de maíz); *eruateterdiogi*: *errebu bat eta erdi ogi* (un robo y medio de trigo) y así los demás.

Chocoa	erreguatarto
Goañchecoac:	erreguerdibatarto
Chiperenea:	erreguatarto
Pedro: Joseph de Jaurenac	gayziruatarto
oyarnecoac	Gaiziruatardiarto
Martingorenac	Gaiziruateterdiarto
oyarnecoac:	Gaiziruateterdiarto
Lacharic	eruerdibatarto
Goañchecoac	Gaiziruatarto
Irugaiziruarto:	oiarnecoac
Martingorenac	Gaiziruatarto
Estevan de Migeltorenac	Gaiziruatarto
Maynachi	eruerdibatarto
Juan Alexandro de Echeverz:	borzgaiziruarto
Mainachic	erreguerdibatarto
oyarnecoac:	erreguatarto
Juan Alexandro de Echeverz:	erreguatarto
Juan Alexandro de Echeverz:	erreguterdiarto
oyarnecoac	gaiziruatarto
Goañchecoac	Gaiziruatarto
Goañchecoac	Gaiziruatarto
Martingorenac	iruchasquitoarto
oyarnecoac	erreguerdibatarto
Goañchecoac	Gaiziruatarto
Juan Alexandro de Echeverz	eruateterdiogi
Maria yosepa de Alarguna	bisasgitoarto
Martingorenac:	Gayziruatarto
oyarnecoac:	Gayziruatarto

IV

En el Archivo Municipal de Elizondo hay algunos, pocos, documentos que acreditan fue en ocasiones el euskera el lenguaje oficial. Usado por los laburdinos y bajo-navarros. De que lo usaran los baztaneses no hay prueba. Si sabemos por testimonio del señor Secretario del Valle, Sr. D. Sergio Ortigosa, que actualmente no son escasas las cartas que en euskera vienen o han venido estos últimos años dirigidas al Sr. Alcalde para tratar de asuntos de su competencia.

Notemos, sin embargo, por exigencias de una fidelidad histórica escrupulosa, a la que debemos servir, que de las veinticinco o treinta cartas que en el Archivo se conservan (algunas de 1769-1770 y otras, las más numerosas, de 1806) notemos, digo, que están escritas casi todas en castellano; no sólo las que de Baztán se dirigían a Sara, Ainhoa, Ezpeleta, Itsasu, sino las que de estos pueblos enviaban al alcalde baztanés.

No sabemos si en los archivos de estos pueblos habrá alguna carta, en euskera, del alcalde baztanés. Parece deducirse de las copias o duplicados —que se conservan en las carpetas— que estos documentos enviados desde aquí iban redactados en castellano. En castellano están casi todas las respuestas devueltas al alcalde de Baztán. (Por cierto, que algunas veces hay expresiones, palabras, que excitan la hilaridad del lector). En francés hay alguna que otra y sólo cuatro en euskera. ¿Sería mayor el número de éstas? Tal vez. Sabemos que las de estos últimos años —que no son pocas las euskéricas— han sido destruidas. Tal vez ocurriera algo parecido con las de otros tiempos.

De los cuatro documentos en euskera, pulcramente copiados, daré solamente dos, como muestra del género. Se refieren éstos y los erdéricos, a asuntos de facerías, de conducción de ganados, de pequeños roces entre pueblos limítrofes, que no tienen un interés especial histórico de carácter general.

a) DE SARA

Dirección exterior:

Al Señor Alcalde y Los Regidores del Noble Villa de Baztan que
D^s que m^s a^s Elueta (3)

Saran buruilaren 25an 1769

Yaunac

escribatcen darotçuet presenteco carta hau çuey
aditcerat emaiteco nola Ezcurra debeatu du
gun, eta hortaracotz çuen aciendac Yçanen
duçue borondatea erretiratceco helduden hilaren
hirureco que gureac eguinen Tugun beçala
Bertce alde badaquiçue Gure Faceriac
hillac dagocila eta nahy guinduce har
Baceneçaté egunbat helduden hilaren
hogoya bizquitartean berrien eguiteco,
hortaracotz Yçanen duçue borondatea
Yaunac marquatceco Eguna Elgharren
artean vnioné on bat Yçaiteco, Lehen costu
matcen dugun Leqhuan; Etanaiz
Errespeturequin Yaunac Çuen cerbitzaria
Piarres Lahetjuzan Saraco alcatea (4)

b) DE IXASU

Ixasun eguina Eraieroaren 22 an 1807 an

Ixasuco auçapeçac

Bastango Vailleco Alcate jaunari

Errecibitu-dut alcate jauna, halabethe hune 15an iscribatu-dautaçun
letra, icustendut bailleac hartuduien determinationea errespetarazteco
bere lurrac, defendio-eguinez franciaco acinder çuen mendietan
bascacea eta sesituz hetan harrapatuco-diren guciac.

Icusten-dut penarequin determinatione hunec içanen dituien Seguida
gaiztoac, çuc ere senticen-ahal tutçu çure partetic; badaquit
herri-huntaco habitant batçuen acinda bazquatcen dela çuen
mendietan, eta motivo hori dela medio pagatcen-dute çuen
mutilerri, belharraren saria; defendio horren medioz içanen
guira privatuac çuen mendietaco bazquaz, bainan acinda ecin
çainducoda, gureac iuanen dira çuenera, eta horcoac ienendira hunat

sesituco-tutçue gureac, eta hemengo guardec sesituco-tuzte çuenac, cer içanenda gauca haien seguida, injusticia garraitcia eta ohoingua; othoisten-citut errefleccione eguiteaz casu hunen gainean, eta esparança-içanendut moderationerequin gobernatuco-cirela.

Badaquiçu herri-huntaco habitantec desiratu-dutela bethi çuequin adisquide guisa eta baquian bicitcea, eta oraico ocasionen huntan ere, ez guinunque berçela desiratcen;

Sentitzen duzu ez dela gure ganic dependitu decissione horren harcea, guc gure partetic eguin-ditugu gure enseiu onac, bainan ez bada gauça arribatu-guc desiratcen guinuen beçala ez dela gure falta.

Çuec eguin duçuen memoria-ez da présentatua içan çuen embachadoriaz franciaco ministroari, bada galdea sostengatua ez dela flacoada, eta franciaco duanaco directurrac galdequin duena minostroaz aprobatua. eguia-badere çuen acinda guti sarcenda herri-untaco lurrean, bai bainan-baitutçue auço herribatçu çoinetaco acinda guehiago sartcen baita gure auçotaco berce herri batçutaco lurretan, icusten dugu diferencia horrec emaiten citustela necessitatean conformatceco erran den decisionearen formalitatez, eta hori dela medio hartu duçuela oraico determinationea.

Herri-huntaco habitant batçu intresatuac direnac edo haien arçainac présentatuco dira çure etchera, çoinec desiratcen baitute çurequin antolamendu-eguitea, eta baldin hala beharbada ere conbenitcea cer pagatu-bear-duten-çuen basca saritçat.

Esperança dut ungui errecibituco ditutçula, eta eguinen maneras guciac bici-gaitecin unione onean.

Guelditcen-niz considerationné Parfetenarequin, eta errespetagarrienarequin Çuré Çerbitçary

LUIS DAVID

Maire

Dirección exterior:

Bastango Bailleco..... Alcate Jaunari..... Errazun.

Como decimos al principio de estas líneas, hemos transcrito estos textos euskéricos como pequeña curiosidad que podrá interesar, tal vez, a alguno de los lectores de RIEV.

NOTAS

(1) Trátase en esta carta de un molino que quería construir el alcalde de Orzaiz. La señora que firma es una Arrabit, viuda de Elizaga. Entre los papeles que me han venido a las manos hay algunas cartas de un Juan Arrabit, que gestionó en París la devolución de la Casa Solar o Palacio de Anzendi y sus tierras (sitos en Osses) que por el Gobierno revolucionario francés fueron vendidos a Mr. Cadet, y eran propiedad del Conde de Santa Coloma. Parece existir algún parentesco entre este Arrabit y la firmante de la carta.

(2) Son curiosas estas cuentas por el detalle con que fueron llevadas. No se escatimó nada para obsequiar al Virrey. En 21 de Agosto salieron para la Real Casa de Ntra. Sra. de Roncesvalles dos hombres con sus caballerías en busca de dos cargas de nieve por haber expresado su Ex^{ca} hallarse acostumbrado a beber agua enfriada con Nieve... Hay otras varias partidas referentes a igual diligencia, de llevar nieve desde el pueblo de Navaz hasta la venta de Velate, de donde la traían en caballería los comisionados baztanenses. El Mayordomo del Virrey, Antonio Homar, procuró hacer agradable esta visita de su Señor, preocupándose de que no le faltara pasto espiritual de libros, juntamente con una buena mesa. Mucho de lo que gastó en comidas salió o se compró en el pueblo de Arizcun. Pero otras cosas, porque ni en él ni en Pamplona eran tan finas como se deseaba, se traían de Bayona. La citada Dominica de Larroñdo era la recaudista. Vinos finos, queso de Holanda, azúcar de Id., aparecen en sus cuentas; pero uno de los comerciantes de Bayona, a quien se dirigían para estos menesteres, Paulino Lalanne, habla incidentalmente de un envío de lista de libros que pudieran interesar al Virrey. No aparece esta lista en los papeles, pero sí menciona dos que demuestran las aficiones del Virrey. El almacenista escribe al Mayordomo: *De los libros que me pide solo He encontrado el del onanismo que remito. El de el Emperador lo encargue ahier a Paris con los demás, por haver acauado el librero de vender los exemplares que tenía* (¿Sería este libro del onanismo el del famoso médico suizo, TISSOT — Simón Andrés, 1728 a 1797 —, publicado en Lausanne en 1760?... Aventuramos esta hipótesis con toda clase de reservas).

El Virrey estuvo cincuenta y dos días en Arizcun. Se reintegró, pues, a Pamplona en la primera quincena de Octubre. Y Arizcun o sus recaudistas seguían siendo los proveedores del Virrey para sus fiestas. Así, entre las varias cartas y pedidos hechos por el Mayordomo (el cual, por cierto, no poseía letra, redacción ni ortografía buenas) hay algunos para la fiesta de San Carlos, 4 de Noviembre. Citamos esta carta por un pequeño detalle que aparece en la despedida. Dice así... *y agur Am^o queno hay tiempo para mas.*

Son muy raras las expresiones o saludos en euskera que aparecen en estos papeles. Sólo he encontrado hasta ahora en otra carta, datada por Bartme de Iribarren, en Madrid, 18 de Marzo de 1819, la siguiente expresión de despedida: *mantengase un viizcor, y mande qto. guste a su afmo, Am^o...* Exponemos estas minucias para algún curioso lector que gustare de ellas.

(3) Elueta = Elveta

(4) No es desconocido el apellido Lahetjuzan para los euskeráfilos. Hubo un abbé Dominique Lahetjuzan, vascófilo de quien nos habla Haristoy. Nació en 1766 y murió en 1818. De él nos ha dado una noticia interesante Ph. Veyrin en *Gure Herria*, año 1924. (*Un Bascophile ignoré. L'Abbé Dominique Lahetjuzan*, págs. 129-139; 397-409; 564-573). Fue su padre Pierre Lahetjuzan, casado con María de Etcheto y habitante de la casa Argaínea. Los Lahetjuzan eran bastante numerosos en Sara y habitaban diversas casas. Parece, por consiguiente, que este Piarres Lahetjuzan, alcalde de Sara en 1769 y autor de la carta que damos más arriba, es el padre del vascófilo, pues Haristoy dice: «Un autre Pierre Lahetjuzan, ancien maire de Sara...»

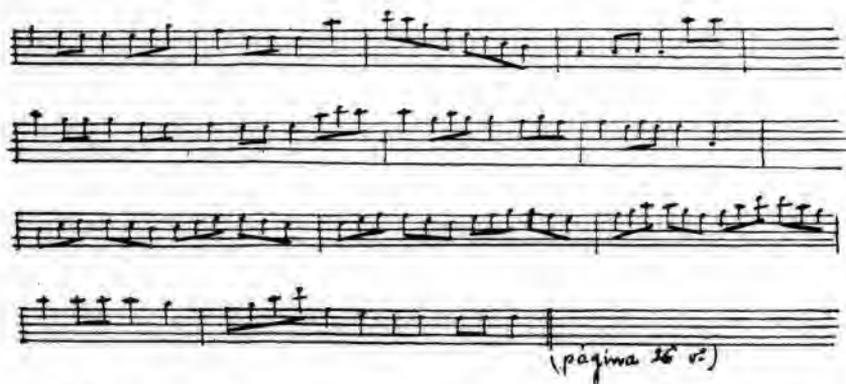
39.- MAS SOBRE LA MARCHA DE SAN IGNACIO

[RIEV, 1935, p. 146-156]

Con el título de *Notas Breves de Música Vasca* publicamos en Diciembre de 1930 (1) unas líneas acerca de la *Marcha de San Ignacio*. Apuntábamos en ellas la sospecha de que fuera importada en nuestro País, dada la analogía o identidad existente entre ella y la *Marche de la Marine* (cuyo texto musical dimos en el artículo). Mis pesquisas por dar con el autor de esta *Marche de la Marine* no han dado resultado todavía. Pero sí me han traído a las manos otras versiones, casi idénticas a ésta, que vienen a confirmar las sospechas apuntadas. Las daremos a conocer en estas líneas antes de que envejezcan en mis cuadernos.

Dos son estas nuevas versiones. La primera, que lleva el título de *Marche Allemande*, se encuentra en un manuscrito apaisado: *Recueil D'airs pour Violon Seul* (2). Héla aquí:





En otro cuaderno manuscrito (3) que se halla en la Biblioteca de la Opera de Paris, en la pág. 189, se encuentra esta *Marche de la Marine*, que, como verá el lector, es idéntica a nuestra *Marcha de San Ignacio*.



Es indudable que, a pesar de las pequeñas variantes que el lector habrá observado, tanto en estas dos versiones que acabo de exponer como en la que publicamos en 1930, es indudable, digo, que son idénticas nuestra *Marcha de San Ignacio* y estas *Marchas: Alemana, Francesa y de la Marina*.

A título de curiosidad señalaremos algunos parecidos que, con otras *Marchas* copiadas en este último cuaderno, tiene la de *San Ignacio*. Parecidos de estilo y de fragmentos más o menos importantes.

Con el título de *Marche* vemos la siguiente en la página 77:



Vemos en la página 100 del manuscrito citado:



(La *Marcha* que acabamos de transcribir está escrita para dos instrumentos. Hemos indicado solamente la segunda voz en algún momento, para que se vea cómo está concebida, y la hemos suprimido en lo restante, para mayor comodidad de los impresores).

No cerraremos estas *Notas* sin señalar al lector la coincidencia de encontrarse en un autor de la primera mitad del siglo XVIII, Oxinaga (4), (que por su apellido suponemos vasco), algún fragmento que en ambos está colocado al fin de la frase. En una Sonata inédita de Oxinaga, llamada de 5.^o Tono, se encuentra este motivo:



Digamos para terminar que la *Marcha de San Ignacio* se canta en movimiento más lento que las *Marches* que hemos transcrito más arriba. Mientras éstas se llevan a dos, la de *San Ignacio* se lleva a cuatro; la aplicación de la letra lo exige así.

Estos datos que traemos a colación no zanján la cuestión acerca del origen de la *Marcha de San Ignacio*. Pueden ser, tal vez, un argumento en favor de la *probabilidad* (nada más), de que haya sido importada. Dejemos, pues, flotando en el aire una interrogación, hasta que una buena casualidad nos depare el nombre del autor que compuso melodía tan conocida entre nosotros.

NOTAS

(1) RIEV, 1930, p. 634-644

(2) Bibl. Nacional de París. Sign.: Vm⁷ 4865. En este cuaderno hállase también en la pág. 10^v, una pieza intitulada *Plaisirs de Basque* y una *Marche Italien* (sic) cuyos dos primeros compases son idénticos a los de la tan conocida canción *Txakolin*. (Añadamos también como una sub-nota, que este número *Plaisirs de Basque* se encuentra también en un vol. encuadernado de *Contredances Françaises*—Vm⁷ 6793 6842—. Es una colección de contradanzas a uno y dos violines. *Les Plaisirs Basque* (sic) se encuentra en la hoja 199. La cubierta que corresponde a este número dice *Les / Plaisirs / Basque / dédié a Mr. Guichon, tambourin / L'air et la Figure / par Mr. Le Charé, Mtre. de danse / demeure, vielle rue du temple proche la fontaine / des échaudé chez un menuisier / mis au Jour, Par Landrin / Prix 4 s la Feuillé. A Paris Landrin M.^o de musique et Mtre de / danse, rue des Boucheries St Germain, proche la petit Marché / et chez Mlle Castagnery, rue des Prouvaires / Et aux Adresses Ordinaires / A.P.D.R.*

(3) Bibl. de la Opéra, París; signatura: 194 D. Es un volumen o cuaderno de 206 páginas, encuadernado; escrito, tal vez, por un flautista, pues al principio de él hay una tabla indicando cómo se toca la flauta. Casi todo este cuaderno está escrito para dos instrumentos, es decir, canto y acompañamiento, excepto esta *Marche de la Marine*, que lo está sólo para una voz o parte.

En él se encuentra también, en la pág. 150, un Aria: *La Bayonaise*, de la que saqué copia. ¿Será esta la melodía de la danza bayonesa *La Pamperruque*, de que nos hablan los cronistas de los siglos 17 y 18?

(4) Oxinaga, Joaquín de... Presbítero. (Su apellido aparece escrito de diversos modos: *Oxinaga*, *Oxinaga*, *Orinaga*, *Osinaga*). Organista de la primera mitad del siglo XVIII. No sabemos dónde ni cuándo nació este distinguido músico. Según informes que me ha comunicado mi amigo D. Leocadio Hernández Ascunce, Mtro. de Capilla de la Metropolitana de Burgos, fue 2.º Organista de la Catedral de Burgos en Abril de 1740. De aquí pasó a Bilbao en 1742 (no he podido encontrar su nombre en la lista de Organistas de esta Villa, que existe en los Archivos de su Ayuntamiento). En 1746 ingresó en la Capilla Real en calidad de Organista, (segundo, según RUBIO y PIQUERAS, *Música y Músicos Toledanos: tercero*, según SALDONI, *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...*, tomo 4.º, pág.238): *Renunció a la plaza en 1752* (cfr. LEOCADIO HERNANDEZ ASCUNCE, *La Real Capilla española*, en *Revista Eclesiástica*, tercera época, año IV, n.º 20).

F. RUBIO y PIQUERAS, en su folleto *Música y Músicos Toledanos* (que acabamos de citar) dice: «JOAQUIN OXINAGA, segundo Organista de la Capilla Real, fue electo en 19 de Setiembre de 1750; presentó en 13 de Octubre, tomó posesión en 11 de Diciembre y la dejó en 25 de Junio de 1754» (Toledo, 1923, pág. 66).

Debió de nacer a fines del siglo 17 o, a más tardar, a comienzos del 18, según las fechas que hemos apuntado más arriba. Por ellas se colige que debía de tener una cierta edad, normalmente necesaria para una maestría en su arte, tal como sus obras dan a entender. En 17 de Noviembre de 1749 firmó con Joseph de Nebra y Sebastián Albero (organistas todos tres, a un tiempo, de la Real Capilla) un *Dictamen* acerca de las *Doce piezas de órgano* del famoso organista de la época, Joseph Elías, presbítero (como Oxinaga). En este *Dictamen* llama Oxinaga a Elías Usinaga "columna fuerte de esta facultad" (cfr. PEDRELL: *Catalech* de la biblioteca musical de la diputació de Barcelona, vol. II, pág. 96). De Joseph Elías se encuentran breves noticias en *Museo orgánico español* de H. ESLAVA (Prólogo, página 10) y en PEDRELL: *Antología de organistas clásicos españoles* (siglos XVI, XVII y XVIII) vol. 2.º, *Notas bio-bibliográficas...* III.

Pocas son las obras que se han publicado de Oxinaga. PEDRELL nos dió tres en la *Antología* que acabamos de citar: tres *Fugas* (en sol menor, en sol mayor y en sol menor. Esta última ha sido reproducida y registrada recientemente en el cuaderno publicado por PAULE PIEDELIEVRE con el título: *Les anciens maitres espagnols...* Ed. de la Schola Cantorum, París). Una de estas *Fugas* (la tercera en sol menor, seis por ocho) y un *Paso de 8.º tono* aparecieron en el *Repertorio orgánico español de los PP.* IRUARRIZAGA. La primera (en sol menor, a cuatro partes) en el repertorio orgánico de *Música sacro hispana* del P. OTAÑO (año 1918).

Tenemos entre nuestros papeles, inéditos todavía, dos *Minues* y una *Sonata de 5.º Tono*. En ésta se encuentra el diseño melódico a que hacemos alusión en el texto del artículo.

40.- MAS SOBRE LA ESCRITURA DEL ZORTZIKO EN 5/8

[RIEV, 1935, p. 331-338]

En esta Revista publicamos, con el subtítulo de *Dos zorzicos del siglo XVIII en cinco por ocho*, unas ligeras notas referentes a su escritura en cinco por ocho. Terminábamos aquellas líneas haciendo votos por que nuevas rebuscas en archivos particulares vinieran a confirmar o impugnar nuestros datos.

Vengo a traer hoy a estas páginas dos nuevos ejemplos de zortzikos antiguos escritos en cinco por ocho. Son los dos de fechas y procedencias diversas; el primero data de 1827 (1); el segundo, de 1802. Ambos nos interesan, cada uno por un motivo distinto.

En la Librería Internacional, establecida en la calle Churruga, de Donostia (2), hay un manuscrito titulado: *Comparsas / representadas / en la M. N. y M. L. / Ciudad de San Sebastián / arregladas / para / flauta / por / J. M. I. / copiada para su uso por Pío Baroja, año 1829 /* (3). En este manuscrito de música hay una *Pastorela*, compuesta de tres números (*Pastorela-Zorcico-Contradanza*), cuyo zortziko es el que nos interesa para el caso (4). Está escrito en cinco por ocho, y es como sigue:

ZORTZIKO



The image shows a musical score for guitar, consisting of eight staves of handwritten notation. The notation includes various rhythmic values, slurs, and a 'Fin' marking on the fourth staff. The music is written in a single system across the eight staves.

(Debemos advertir que, en el original, la melodía está escrita a la octava alta. La hemos transcrito en la baja por evitar dificultades a los cajistas).

No deja de llamar la atención el que en el mismo cuaderno y en fechas muy próximas se encuentren, en otras páginas, dos zortzikos en seis por ocho. ¿Serían de diferentes autores cada una de estas suites? No lo sabemos; ni sabemos si el maestro Albéniz, autor de la *Gitanada*, lo es también de toda la música de la colección. No

dejaría de extrañarnos el que, si lo fuese, no se diera ningún zortziko en cinco por ocho en la colección de Iztueta, cuya transcripción, sabemos por el bailarín de Zaldibia, fue hecha por Albéniz (5).

Más interés tienen para nosotros estos otros zortzikos, por la época y por lo que verá el lector.

La época: 1802. Su procedencia: los papeles de Humboldt, es decir, lo que podíamos llamar: *Papeles de la Collectánea lingüística de Humboldt* (6).

No es sólo un zortziko el que aparece en cinco por ocho, sino tres. Los reconocerá el lector, es decir, reconocerá, sobre todo, el primero bailado en la danza guipuzcoana y vizcaína. En estos papeles de Humboldt, es preciso confesarlo, hay también otros zortzikos en seis por ocho, escritos en la forma que podíamos decir tradicional, y uno en seis por ocho también, así:



Pero los que vienen a confirmar la tesis que sostenemos, es a saber, que la escritura del zortziko en cinco por ocho, sin ser general, era, sin embargo, conocida a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, son estos tres ejemplos. Creemos que están transcritos con un cuidado escrupuloso, no sólo en cuanto se refiere al ritmo o a la medida, sino también por lo que hace a la ejecución.

ESPATADANTZA



Presto

all: ZORTZIKO

1

ZORTZIKO

(Advertirá el lector músico que en los zortzikos segundo y tercero hay dos pequeñas faltas: en el penúltimo compás del segundo (y tal vez también en el anterior) falta un becuadro en el *do*. En el undécimo compás del tercer zortziko parece debe decir: *do-si-do-re bemol* — *re natural*, etcétera...).

Las distintas maneras de transcribir el zortziko, observadas no sólo en estos papeles de Humboldt sino también en otros manuscritos, nos dicen que el ritmo del zortziko, su grafía, escapaba a la perspicacia general. Bastante más tarde que en la época de Humboldt, había quienes, sin duda por no haber visto alguna copia, transcribían el *Guernikako Arbola* de esta manera verdaderamente curiosa (7):



Es indudable que en estas épocas a que aludimos no era general, definitiva, la transcripción del zortziko en seis por ocho, aunque por las trazas parece la más extendida. Había dudas, había quienes se preocupaban de este pequeño problema de grafía musical; testigos, los dos zortzikos del Conde de Peñaflores, el de Madame de Mazarredo y los que en estas páginas traemos a colación.

Al decir que había quienes se preocupaban de estos pequeños problemas lo hacemos en vista de las divergencias en las transcripciones consultadas. Lo decimos también leyendo una advertencia (muy importante para el caso) que aparece en los papeles de Humboldt; advertencia que explica casos relativamente recientes acaecidos al tratar de interpretar, los no naturales del país, zortzikos escritos en seis por ocho (8).

La nota de estos papeles es la siguiente:

La Espata Dantza que j'ai eu l'honneur d'envoyer à Mr. le Baron d'Humboldt ainsi que quelque Zorzico, étaient écrits avec la mesure à six huit et comme quelques musiciens basques ont reconnu que cette mesure ne rendait pas bien leur musique, ils ont substitué la mesure à cinq huit qui est la véritable, et qui est tout à fait

originale. Pour preuve que la mesure à trois huit ou à six huit, ne rendait pas bien nos airs, on observe qu'aucun musicien qui n'a pas entendu chanter nos airs ne peut les rendre sur la mesure à six ou à trois huit, et sur celle-ci à cinq huit il ne peut laisser de les rendre justes.

Esta observación tiene para nosotros un gran valor. Lamentamos que no se den los nombres de estos músicos vascos que comprendieron la inexactitud de la transcripción en seis por ocho. Por nuestra cuenta añadiríamos que aun la transcripción en cinco por ocho no hace que el extranjero dé al zortziko su *aire* debido. Solistas y orquestas notables que han desfilado por nuestro País lo han demostrado suficientemente.

Como no ventilamos en estas líneas sino un problema histórico, es decir, que la escritura del zortziko en cinco por ocho fue conocida ya a fines del siglo XVIII (Conde de Peñaflores) y comienzos del XIX (Mazarredo, Humboldt, Baroja), no queremos hacer la historia de la escritura del cinco por ocho en nuestro País. No hablaremos, por consiguiente, de Eslava y de lo que dice en su *Método de Solfeo*, referente al zortziko ni de otros intentos modernos de escritura (9).

Cerramos, pues, estas notas repitiendo lo que decíamos en 1928: que si los ejemplos alegados no significaban existiera *una corriente* de escribir los zortzikos en cinco por ocho, sí indican que esta escritura era su traducción exacta (o la que mejor la representaba) para algunas personas que se preocupaban de estos pequeños problemas musicales. Lo que en estas líneas señalo muestra, además, que en 1802 —es decir, antes de 1852, como dice Gascue (10)— *estaba sobre el tapete la cuestión del compás quebrado, como más adecuado al ritmo del zortziko.*

¿Aparecerán nuevos datos en favor de mi tesis? Aguardemos.
Lecároz, 18 de Marzo de 1935.

NOTAS

- (1) Aunque la copia sea posterior: de 1829.
 (2) Debo a la amabilidad del señor Conde, propietario de la Librería, el haber conocido este cuaderno. Correspondo a ella agradeciéndole en estas líneas el haberme dejado por algún tiempo dicho cuaderno para examinarlo y copiarlo.
 (3) La portada exterior dice: 1829. Pero hay en el cuaderno algunas composiciones de 1830, lo cual quiere decir que la copia ha debido de ser hecha en diversas épocas.

Este cuaderno tiene trece páginas: las diez primeras copiadas a mano; las tres últimas están impresas: Son dos «Contradanzas bailadas a presencia de SS. MM. por una comparsa de jóvenes distinguidos en San Sebastián». Compuestas por PEDRO ALBENIZ. Los títulos de estas dos Contradanzas son: *La tortolilla* y *La paloma mensajera*. (En un folleto dedicado a reseñar las fiestas que con motivo de la visita de los reyes Fernando VII y su esposa Amalia se celebraron en San Sebastián, en Junio de 1828, hay dos Odas que llevan el mismo título de las dos Contradanzas: «Las Jóvenes de San Sebastián a su amada Reina María Josefa Amalia de Sajonia. *La paloma mensajera Oda que llevó la Paloma al balcón de SS. MM.*» y «Oda que llevaron las Tórtolas al balcón de SS. MM.. Los Jóvenes de San Sebastián a su amado Rey y Señor don Fernando Séptimo). Estos mensajes alados se hicieron en dos días distintos: el dedicado a la Reina, con la paloma, el día 8; el destinado al Rey, con dos tórtolas pareadas, el día 9. ¿Sería la música de Albéniz para estos momentos?)

Las diez primeras páginas, copiadas a mano, contienen:

- a) *Gitanada* de los jóvenes de San Sebastián el Carnaval del año 1827. (Contradanza-Introducción-Tirana-Volera).
 b) *Pastorela* de la noche buena del año 1827. (Pastorela-Zorzico-Contradanza).
 c) *Pastorela* de la noche buena del año 1828. (Pastorela-Zorzico-Contradanza).
 d) *Comparsa* de los Ciegos Valencianos el Carnaval del año de 1830. (Contradanza-Tirana-Bolero).
 e) *Comparsa* de los Manolos el Carnaval de 1830. (Contradanza-Tirana-Bolero-Contradanza).

De sólo la primera *Gitanada* consta que fuera composición de ALBENIZ. «Compuesto (sic) por el Maestro ALBENIZ.» Las demás no llevan autor.

Este cuaderno mide 33x26 cm. Excepto las Contradanzas bailadas delante de los Reyes, que, como digo más arriba, están impresas, las demás composiciones no llevan acompañamiento. Hay, sí, en determinados momentos, la indicación: «Canto», que nos da a entender que intervenía un coro. No se pone la letra correspondiente a la música.

¿Quién era el copista? Era abuelo de su homónimo, el actual escritor. Natural de Oyarzun e hijo del boticario de aquella villa, don Rafael Baroja. Tuvo una imprenta en San Sebastián en la que se imprimieron obras de alguna importancia. Hermano suyo era Ignacio Ramón Baroja y la madre de doña Estanislada Echave y Baroja, la centenaria que murió hace unos meses en Oyarzun. (Debo estos datos familiares a don Julio Caro Baroja, biznieto del que copió la música a que aludimos en estas notas).

Estas composiciones no tienen ningún carácter vasco. Son del género corriente en aquella época.

- (4) Es el del apartado b), año 1827.
 (5) Vide IZTUETA: *Guipuzcoaco dantza gogoangarrien condaira edo historia...* pág. 46, ed. de 1824.
 (6) Debo a la amabilidad de mis amigos don Alvaro Arciniega y Dr. don Justo Gárate el poder examinar estos papeles de Humboldt, desconocidos entre nosotros. No los describiré ni

desfloraré poniendo aquí las observaciones que su lectura me ha sugerido. Creemos que el señor Arciniega ha de hacerlo un día. Justo es, pues, que yo me limite a tomar de ellos lo que hace a mi intento. Diré sólo que entre las melodías contenidas en estos papeles se encuentra una versión del baile que con el nombre de *Narpatxuak* publiqué en el suplemento musical de *Gure Herria* (Julio-Agosto 1933). Los papeles de Humboldt dicen: *Contrapas antiguo llamado Najarchu*. Esta versión y la mía son bastante distintas entre sí.

Hay, además, en estos papeles de Humboldt, zortzikos en dos por cuatro; otros en seis por ocho para dos sibos, y no faltan piezas que exigen una cierta virtuosidad y destreza en el manejo del instrumento.

Muy interesante (aunque no aclare algunos puntos que quisiéramos) es el escrito *De la Música del País Vascongado*, en que se habla de la música vasca. Para el autor de estas páginas el Zortziko y el Contrapas son las *cantinelas privativas de este País*. Desgraciadamente, grandes manchones—inherentes al original—nos impiden su lectura completa. Esperamos, pues, la exégesis que el señor Arciniega ha de darnos de este manuscrito, en el que se observan distintas manos en punto a caligrafía musical.

¿Quién envió a Humboldt estos papeles de música? No podemos precisarlo. Tal vez fuera Conok (¿irlandés?), ya que en los papeles de Vargas Porice, existentes en la Academia de la Historia, figura un trabajo que lleva por título: *De la Música del País Vascongado*, por Conok. ¿Intervino en estos menesteres don Fausto de Corral (el aficionado muy distinguido que cita Iztueta en el Prólogo de su libro de *Danzas*)? Así parece deducirse de una de las cartas de Humboldt (cif. J. GARATE—*Cartas inéditas de G. de Humboldt*, en RIEV, 1934, página 442). Entre los amigos de Humboldt, que prometieron enviarle música vasca, figura también Eguía, y en una carta del Conde de Villafuertes a G. de Humboldt—de 14 de Septiembre de 1826 (véase la pág. 189 de los *Ensayos Euskarianos*, del señor GARATE, tomo I)—le escribe aquél: *No he sabido todavía del Sr. Albéniz si entregó a Vm. el ejemplar de la colección de canciones, música, etc., que estaba imprimiéndose los mismos días que le hablé a Vm. en esa de esta publicación y que conviene con el mismo Albéniz se lo entregaría a Vmd. Puede ser que no haya encontrado Vmd. en ella mucho que le interese.* (La alusión de estas frases es clara: refiérense al libro de Iztueta, de *Danzas*.)

Humboldt perseguía con ardor el tener música vasca; y esto es más de notar cuanto que Zelter escribía a Goethe diciendo de los dos hermanos que eran «genuinos gemelos artísticos sin ningún suplemento musical». Acerca de Humboldt, en relación con la música vasca y española, puede verse el libro de FARINELLI: *Guillaume de Humboldt et l'Espagne...* (Torino... Fratelli Bocca. Editori, 1924), pág. 89 y 246.

(7) Lo encontré en el palacio de los señores Fernández de Navarrete, de Abalos (Alava), de cuya extrema amabilidad doy fe en estos renglones. Entre otros papeles que delataban el amor que por la música (y los libros especialmente, de que es testimonio su magnífica y bien tenuta biblioteca) ha habido siempre en la familia, son, por ejemplo, copias de *Sonatas* antiguas, de autores extranjeros, y, entre ellas, alguna de D. MATIAS VENTO, el napolitano (siglo XVIII—hubo un Ivo de Vento, músico español al servicio del duque Guillermo de Baviera, y vivió en Munich. Del siglo XVI, autor de varias obras religiosas) = *Seis sonatas* del Sr. D. Plácido GARCIA, Maestro de Capilla de la Catedral de Burgos (de mediados del siglo XVIII, según Saldoni) = *Variaciones para piano*, Blas HERNAEZ = *Variaciones*, por D. FRANCISCO PEDRO ANSOLA = un interesante *Recitativo*, para bajo y voz, de D. Pablo ENRIQUEZ, etcétera...

Encontré también entre estos viejos papeles del palacio de los señores de Fernández de Navarrete, un *Zortziko* para piano, escrito de forma curiosa: en cinco por ocho, pero no en la forma acostumbrada, sino en la que para el zortziko propone Eslava, es decir, diez por ocho, reducido a la mitad de su valor. Así:



¿Conocería el autor de este zortziko las teorías de Eslava? No hay indicios de quién pueda ser ni de cuándo el que compuso esta música.

(8) Me refiero al caso de Tolosa, en que un tal Montilla, director de la Banda de dicha villa, natural de Andalucía, al ensayar el zortziko de Corpus hacía observar a los instrumentistas que no tocaban según la medida o compás señalado en el papel. El zortziko estaba escrito en seis por ocho. Los músicos le replicaron que, aunque las particellas escritas lo fueran en la forma que él decía, con todo, la costumbre inmemorial era la de tocar el zortziko en cinco por ocho, tal como ellos lo hacían. Me lo contó mi amigo Isaac López Mendizábal y lo publicó en un trabajo, premiado por la revista *Euscalerriaren Alde*, intitulado: *Euscaldunen eresietako 5/8 deritzayon neurria* (Cfr. revista *Euskal-Esnalea*, 1912, p. 93, 105, 117, 129).

(9) Cfr. ESLAVA. *Método de solfeo*. Madrid, 1878, p. 102 - 105. Eslava aboga por el empleo del diez por ocho.

(10) GASCUE: *Materiales para el estudio del folk-lore músico vasco*. (Pág. 53) El texto de Gascue es el siguiente: "...resulta de la interesantísima nota transcrita (de Pedro ALBENIZ, 7 de Marzo de 1853; enviada por Carmelo de Echegaray a Gascue) que el año 1852 estaba sobre el tapete la cuestión del compás quebrado, como más adecuado al ritmo del zorcico; o expresado de otro modo, que hacia dicho año se empezaba a usar el compás de cinco tiempos simultaneando, como dice ALBENIZ, con el seis por ocho clásico. Cuando menos, cabe ya ceñir el problema, estableciendo, con los datos que a ALBENIZ se refieren, que en 1826, fecha de la colección Iztueta, no se usaba el compás de cinco por ocho, y que en 1852 se empleaba ese compás, simultaneando con el seis por ocho."

41.- MINUCIAS DEL FOLKLORE VASCO

[EUKKEREK, 1935, p. 690-693]

A mi amigo E. Jordá de Gallastegui

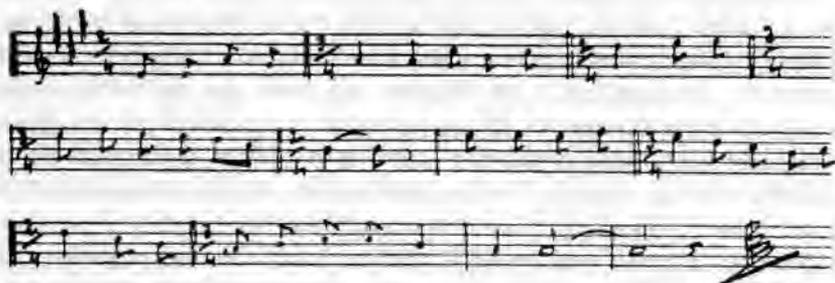
Llamo minucias a estas breves notas porque son detalles, nada más, de folklore vasco. Tienen su interés —pequeño— para los que se preocupan por estas disciplinas populares en el día de hoy; y tal vez la tengan para los folkloristas que dentro de 50 años se dediquen a recoger canciones. Entonces, leer estos renglones quizá les ahorre tiempo y retorcimientos de espíritu. Es fácil que entonces haya quien en el recogimiento de su gabinete, y apoyándose en algún autor alemán, inglés o francés trate de descifrar el por qué de la variante de tal canción, de la convivencia de dos versiones casi iguales, excepción hecha de dos compases, del cambio de modalidad observado en una canción que se canta en dos regiones de Euzkadi, etc... Presentaré ahora a los lectores de *Euzkerea* tres casos de estos cambios populares, tres casos de que puedo dar fe porque me han ocurrido a mí: tres casos curiosos de nacimiento de nuevas versiones populares. No son únicos seguramente; los lectores de *Euzkerea* podrían citar seguramente otros parecidos.

Es sabido que en cuestión de folklore una canción no presenta sus verdaderos caracteres de popular sino cuando, después de haber rodado por muchas bocas, ha sufrido algunas transformaciones con las que el pueblo le ha, por decirlo así, puesto su sello, conservando, con todo, su fondo primitivo. Precisamente, para los que

creen que el folklore de un pueblo no es una verdad fija, matemática, sino oscilante, variable y que sobre esta base han de ir fundadas las rebuscas y las conclusiones que de ella dimanen, precisamente para éstos, las variantes son de lo más interesante en sus pesquisas. ¿De dónde pueden nacer estas variantes? Del hecho muchas veces comprobado de que el cantor popular se asimila el fondo de una melodía, y de que luego la redondea, sacando del fondo melódico que posea por tradición, los elementos necesarios para este fin. Para un rebuscador de melodías no hay nada más grato que este tejer y destejer de un cantor popular alrededor de un tema dado. Es esta una de las primeras y más agradables sorpresas de un folklorista. Variantes que algunas veces pueden copiarse, si no son muy largas; que otras, en cambio, desaparecen con la misma facilidad y rapidez con que nacen. Creemos que uno de los más interesantes atractivos de la melodía popular es, más que la línea grande, este arsenal de pequeños detalles que un cantor de pura cepa posee en abundancia.

Ahora bien; otras veces han podido nacer las variantes de causas más sencillas, como en los tres casos que voy a citar.

El primero es el siguiente: una canción de cuna que publiqué en mi colección *XVI Seaska-Euzko-Abestiak* (1917), con el n.º 6: *Bonbolontena...* Es así:



El que recorra la llamada *Barranca de Nabarra* y vaya recogiendo canciones tropezará, sin duda, con la canción que acabamos de ver, pero transformada en su modalidad; la oirá en la menor, es decir, suprimidos los tres sostenidos que van en la clave. ¿A qué se debe este cambio? A una causa muy sencilla.

Se iban a celebrar (y se celebraron) unas fiestas vascas organizadas por una entidad vascófila de Nabarra. Uno de los directores me pidió algunas melodías que pudieran enseñarse a los niños del pueblo para cantarlas en aquellos actos.

Le envié varias, entre otras ésta (que, por cierto, la había copiado en Arano a una persona originaria de dicha *Barranca*). El que debía enseñársela, olvidó de leer los tres sostenidos de la clave y se la cantó a los niños en *la menor* en lugar de *la mayor*, como está escrita. Así la aprendieron, en menor, y así la seguirán cantando y así la oirán los folkloristas del día de mañana, cuando recorran esa zona en busca de canciones.

He aquí una versión nacida de un hecho muy sencillo. Consigamos para ser justos que, en su nuevo ropaje, la melodía antigua no se encuentra huésped. Tal como la han aprendido esos niños de la Burunda la melodía entra dentro del espíritu de la raza y tiene aire de parentesco con otras de nuestro repertorio popular.

Veamos el segundo caso. Se trata de uno muy conocido, de una melodía que proviene de Oyarzun y di a conocer en mis conferencias. Lo publiqué también en la colección de *Canciones de cuna*, citada más arriba. Es la canción *Ttun kurrun, kuttuna*. No sé si alguno de mis lectores va a sufrir una pequeña desilusión; pero debo decirles que la melodía no es completamente exacta, tal cual la conocen, a como es, según la fuente originaria de donde procede.

A la persona a quien copió un amigo mío la melodía en cuestión tuve ocasión de ver y copiar otra melodía, de la misma letra, pero de diferente música. (Otro *Ttun-kurrun-kuttun* de carácter cromático, caso muy curioso y casi único en nuestro cancionero. Lo di a conocer en *Gure Herria*, suplemento musical, 1931, n.º 4). El deseo de oír una melodía en los labios de que procedía me hizo pedir al amigo que me cantase el primer *Ttun-kurrun-kuttun*. ¡Cuál no fue mi sorpresa al oírlo de esta forma en sus tres últimos compases!



¿A qué se debe el cambio? Sencillamente a que la persona que me envió esta deliciosa melodía equivocó la línea y escribió en la superior lo que debía ir en la inferior. Esto nos indica que un coleccionador de letras o canciones debe a ser posible comprobar *personalmente* lo que sus corresponsales le envían con la mejor buena voluntad y simpatía.

El tercer caso es de una melodía religiosa, que se ha divulgado en el valle de Ulzama, en el pueblo de Auza, tomándola de mi cuaderno de canciones religiosos *Zeruko argia*. Es la que lleva por título: *Oi gauza arrigarri*, (pág. 12, n.º 7). El organista no ha podido conseguir que su pueblo cante —como está escrito— natural el si de los compases 3 y 7. Lo hacen bemol en esta forma:



en lugar de:



como está escrito en mi cuaderno y en aquel de donde yo la tomé (*Eskualdun Eliza-Kantuak* por l'abbé S. HIRIART, n.º 74, pág. 54).

Si no hubiera sido demasiado largo, hubiera titulado estas pequeñas observaciones, así: «*De cómo nacen algunas versiones de canciones populares: de cómo han nacido tres versiones de tres melodías populares vascas*». No tiene trascendencia el hecho. Si lo pongo en *Euzkerea*, es para que los folkloristas venideros tengan por sabido cuál es el origen de estas variantes que señalo aquí. No quiero que se devanen los sesos imaginando teorías peregrinas para explicar cosas sencillísimas, como en más de una ocasión ha ocurrido, según hemos podido comprobar.

Lekarotz; 12 de Julio de 1935.

42.- ROSSINI ET LES BASQUES

[GH ,1935, p. 335-338]

Sous ce titre (*Gure Herria*, Janvier-Février 1935) Ph. Veyrin nous invite, Rodney Gallop et moi, à dire un mot à ce sujet. Je vais le faire, mais ces lignes ne toucheront pas à la question du séjour de Rossini à Cambo. Je parlerai seulement de «L'influence des chants populaires basques sur la musique de Rossini». On pourrait intituler cet article: «*La Prière du Moïse de Rossini est-elle un chant basque?*».

Depuis des années, plus d'une vingtaine, je connaissais le petit mot mis en bas du cantique *Zeru Gorenatarik* que l'abbé HIRIART publia dans son *Eskualdun Eliza-Kantuak* (pag. 56, n.º 78). P. L. dans le n.º 2 de *Gure Herria* (1935) le rappelle. C'était une idée acquise, on croyait que Rossini avait pris aux Basques le thème de sa fameuse *Prière*. Idée qui n'est pas d'aujourd'hui: déjà en 1873, DON JOSE ANTONIO DE AZPIAZU, dans un écrit (que l'on peut voir à la Bibliothèque Nationale de Madrid), disait textuellement:

“La raza eúskara, original en todo, posee los cantos populares más preciosos. En prueba de esta verdad véase lo que dice un periódico extranjero. Según una carta de Biarritz, dirigida al Figaro aparece que la famosa plegaria de Moisés de Rossini, está tomada de un canto popular vasco muy conocido en las provincias del Pirineo.

“Nuestros padres, dice el autor de la carta, hicieron resonar en los ecos de los montes este aire; nosotros le cantamos desde nues-

tra infancia; y los antiguos labradores guiaron siempre el lento paso de sus bueyes entonando este bello canto nacional. Es incontestable que la plegaria de Moisés tiene su origen en el país éuskaro, que por otra parte cuenta por centenares, sin apercibirse de ello, cantos de primer orden.

“Al apropiarse Rossini, este aire, que sin duda recogió en algunas de sus excursiones en 182... a los Pirineos creyó deber modificarlo con la única adición de un sostenido en do en la primera frase. No se atrevió a reformarlo ni cambiarlo más. Los vascos no conocen las notas sostenidas: invención más o menos moderna: sus notas son siempre francas y llenas, bien que con frecuencia en el tono menor, carácter propio del canto antiguo”.

On le voit, cette idée est courante dans le Pays Basque français depuis un certain temps. Depuis quand? Il serait intéressant de le préciser, car les affirmations de cette lettre adressée au *Figaro* sont assez vagues. Elles ne suffisent pas à détruire l'hypothèse suivante: Rossini aurait composé la Prière et les Basques la lui auraient empruntée en l'adaptant pour l'église. Dire que «les anciens laboureurs guidèrent toujours le pas lent de leurs boeufs en entonnant ce beau chant national», ou que «la Prière de Moïse a incontestablement son origine dans le pays euskarien» ce n'est pas apporter une preuve. Mais ce même document ajoute: «Rossini, en s'appropriant cet air, que sans doute il recueillit dans quelqu'une de ses excursions en 182... aux Pyrénées... etc...» Ce membre de phrase nous donne peut-être la clef du mystère.

Car la question se pose clairement: Quand Rossini a-t-il visité le Pays Basque?

On peut répondre catégoriquement à cette question. Rossini n'a pu visiter le Pays Basque qu'après 1822, année où, d'après ses biographes, il serait sorti pour la première fois de son pays d'origine, l'Italie. Or le *Moïse* est de 1818 et la *Prière* de 1819, date de la deuxième représentation de cette oeuvre. Il est donc difficile, qu'il ait entendu et pris cette mélodie dans notre Pays.

Tous ses biographes sont unanimes à signaler la date de 1819 pour la composition de la *Prière*. Comment est-elle née? Prenons un de ses biographes, LIONEL DAURIAC (*Rossini*, col. Laurens, pag. 47, 48, 49, 50, 51):

En citant les parties durables du *Mosé in Egitto* —elles sont rares, mais de tout premier ordre— nous avons omis la *Prière*. C'est qu'aussi bien, tout d'abord, Rossini et son librettiste Tottola ne l'a-

vaient nullement prévue. Elle fut écrite plusieurs mois après la première représentation, au moment de la reprise et pour assurer le salut du troisième acte. Les Hébreux arrivaient sur les bords de la Mer Rouge et, malgré le geste impératif de Moïse, la Mer Rouge refusait de se laisser passer. Les spectateurs s'en amusaient et le *Mosé* se terminait dans un long éclat de rire. Tottola eut l'idée de la *Prière*. Il en improvisa le texte, Rossini en improvisa la musique. Trois arpèges de harpe, un large thème en *sol mineur*, chanté par Moïse repris en *si bémol* majeur par le peuple, pendant une courte cadence. Aaron chante la seconde strophe, Elcia, la jeune juive aimée du fils de Pharaon et toute à son repentir d'amour, récite la troisième: nouvelle cadence en *si bémol*. Tout à coup la phrase s'illumine et fait, dans le ton de *sol majeur*, une irruption soudaine et foudroyante. Toutes les voix s'élèvent et s'élancent comme pour contraindre le Seigneur à faire le miracle. En effet, sur un geste de Moïse, les flots de la Mer Rouge se sont écartés. C'est le moment auguste de la *prière*. C'est dans la salle, le moment du *fortissimo* de l'enthousiasme. Des femmes s'évanouissent, terrassées par la modulation inattendue.

Telle est l'histoire de la *Prière de Moïse*. En voici la genèse. Au moment où Rossini écrivait son thème, il le dessinait et le modulait à la manière du *Saule*: même ton, même mode, mêmes cadences, mêmes arpèges initiaux. Les situations dramatiques étaient différentes, mais l'emploi d'un même moyen instrumental, la harpe, avait apparemment suffi pour orienter dans une direction toute semblable l'imagination du musicien.

Ajoutons que la *Prière* a été composée «non en coup de vent mais à tête reposée et réflexion» d'après un intime de Rossini, Edmon Michotte, qui l'a dit à M. Henri de Curzon, le musicologue si connu. C'est lui-même qui me le communique; témoignage, donc, de premier ordre. On est d'accord pour affirmer que Rossini composa la fameuse prière pour corser le tableau.

L'origine basque de la *Prière* est chose nouvelle pour H. de Curzon qui a consacré un livre à Rossini dans la coll. Alcan de Paris. Il n'avait jamais entendu mettre en doute l'absolue paternité de Rossini.

Tout porte donc à admettre que les Basques ont pris à Rossini cette mélodie. Le fait ne serait pas étonnant. Les cas de romances de théâtre qui se sont acclimatées dans le Pays sont assez abondants pour que celui de la *Prière de Moïse* puisse nous paraître vraisemblable. Il y a en plus quelque chose dans la mélodie qui nous

inclineraut à le croire: c'est son caractère: elle sent l'opéra et l'opéra italien.

Si la mélodie en question existait en Pays Basque avant le *Moïse*, y aurait-il eu quelque Basque de l'entourage de Rossini qui la lui aurait fait connaître?... ou bien y aurait-il eu un autre moyen pour que Rossini eût pu connaître la mélodie en question? Voilà des interrogations auxquelles il est difficile de répondre... Y aurait-il, caché quelque part, un mot de Rossini ou de quelqu'un de bien renseigné parmi ses contemporains qui établirait sans conteste le fait de la priorité de la mélodie basque sur celle de Rossini?...

Les faits constatés jusqu'en ce moment sont: que la *Prière* date de 1819 et que le voyage du musicien en Pays Basque est postérieur à 1822. Faits décisifs, me semble-t-il, qui inclinent à croire que ce n'est pas Rossini qui a pris aux Basques la mélodie, mais bien les Basques à Rossini.

Lekarotz, le 24-VII-35.

Rossini y los Vascos

Con tal título (*Gure Herria*, 1935, pág. 92) nos invita Ph. Veyrin a Rodney Gallop y a mí a decir nuestra opinión acerca del asunto. Lo voy a hacer, pero sin abordar el tema de la estancia de Rossini en Cambo. Solo hablaré de "la influencia de los cantos populares vascos en la música de Rossini". Se podría enunciar mi artículo en los términos siguientes: "¿Es la *Plegaria del Moisés* de Rossini un canto vasco?"

Más de una veintena de años ha que conocía yo la nota puesta al pie del cántico *Zeru Gorenatarik* por l'abbé HIRIART en su *Eskualdun Eliza-Kantuak* (pág. 56, n.º 78). Nos la recuerda P.L. en el n.º 2 de *Gure Herria* (1935, pág. 192). Se trata de una idea fija. Se da por cierto haber tomado Rossini de los vascos el tema de su famosa *Plegaria*. Con todo, la idea no es de hoy. Ya en 1873, D. JOSÉ ANTONIO DE AZPIAZU, en un escrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, dice textualmente:

"La raza éuskara, original en todo, posee los cantos populares más preciosos. En prueba de esta verdad, véase lo que dice un periódico extranjero: «Según una carta de Biarritz, dirigida al *Figaro*, aparece que la famosa *Plegaria de Moisés* de Rossini está tomada de un canto popular vasco, muy conocido en las provincias del Pirineo».

“Nuestros padres, dice el autor de la carta, hicieron resonar en los ecos de los montes este aire; nosotros le cantamos desde nuestra infancia; y los antiguos labradores guiaron siempre el lento paso de sus bueyes entonando este bello canto nacional. Es incontestable que la *Plegaria de Moisés* tiene su origen en el país éuskaro, que por otra parte cuenta por centenares, sin apercibirse de ello, cantos de primer orden”.

“Al apropiarse Rossini este aire, que sin duda recogió en algunas de sus excursiones en 182... a los Pirineos, creyó deber modificarlo con la única adición de un sostenido en do en la primera frase. No se atrevió a reformarlo ni cambiarlo más. Los vascos no conocen las notas sostenidas: invención más o menos moderna: sus notas son siempre francas y llenas, bien que con frecuencia en tono menor, carácter propio de canto antiguo”.

Ya se ve que la idea es corriente de algún tiempo a esta parte en el País Vasco-francés. Mas, ¿desde cuándo? Sería interesante precisar, pues las afirmaciones de la carta dirigida al *Figaro* son bastante imprecisas. No bastan ellas para destruir la siguiente hipótesis: Rossini habría compuesto la *Plegaria*, y los vascos se le habrían tomado, adaptándola a la iglesia. No es lo mismo decir que “los antiguos labradores guiaron siempre el paso lento de sus bueyes entonando este bello canto nacional”, o que “la *Plegaria de Moisés* tiene incontestablemente su origen en el país éuskaro”, que demostrarlo. Pero ese mismo documento añade: “Rossini, apropiándose este aire, que sin duda recogió en alguna de sus excursiones en 182... a los Pirineos... etc.”. Esta frase nos da quizás la clave del misterio. Porque en ella se plantea claramente la cuestión: ¿cuándo Rossini visitó el País Vasco?

A esta pregunta se puede contestar categóricamente: Rossini sólo pudo visitar el País Vasco después de 1822, año en que, según sus biógrafos, debió de salir por primera vez de su país de origen, Italia. Ahora bien, el *Moisés* es de 1818, y de 1819 la *Plegaria*, fecha de la segunda representación de la obra. Es pues difícil que oyera y copiara en nuestro país la melodía.

Todos sus biógrafos coinciden en señalar la fecha de 1819 para la composición de la *Plegaria*. ¿Cómo nació esta? Tomemos la biografía escrita por LIONEL DAURIAC (*Rossini*, col. *Les Musiciens Célèbres*, 1920, págs. 47-51):

“Al citar las partes permanentes del *Mosé in Egitto*, —raras, pero de primer orden,— hemos omitido la *Plegaria*, que al principio

no la habían previsto Rossini y su libretista Tottola. Se compuso muchos meses después de la primera representación, por asegurar el éxito del tercer acto de la obra al reponerla en escena. Llegan los Hebreos a las riberas del Mar Rojo, que, a pesar del gesto imperativo de Moisés, se niegan a abrirles paso. Los espectadores se divierten, y el *Mosé* termina con una larga carcajada. —De Tottola fue la idea de la *Plegaria*. El improvisó el texto, y Rossini la música. Tres arpeggios de arpa, un amplio tema en *sol menor*, cantado por Moisés y proseguido por el pueblo en *si bemol mayor*, durante una breve cadencia. Aarón canta la segunda estrofa; Anai, la joven judía amada de Amenofis, hijo del Faraón, muy arrepentida de su amor, recita la tercera: nueva cadencia en *si bemol*. Iluminase la frase e irrumpe repentina y fulgurante en tono de *sol mayor*. Se alzan las voces y atacan como para forzar al Señor a hacer el milagro. En efecto, a un gesto de Moisés, las aguas del Mar Rojo se abren. Ha llegado el momento augusto de la *Plegaria*; y en la sala, el momento de un *fortissimo* de entusiasmo. Las mujeres se desmayan aterradas por lo inesperado de la modulación”.

“Tal es la *historia* de la *Plegaria de Moisés*. Veamos ahora su *génesis*. Al escribir Rossini el tema, iba diseñando y modulando a la manera de la romanza del *Sauce* (de su *Otello*): el mismo tono y modo, las mismas cadencias, los mismos arpeggios iniciales. Las situaciones dramáticas eran diferentes, pero el empleo de idéntico instrumento, el arpa, bastó al parecer para orientar la inventiva del músico en dirección del todo semejante”.

(Hasta aquí Lionel Dauriac). Hemos de añadir que la *Plegaria* “no fue obra de ventolera que le dió al autor, sino reposada y reflexiva”, según se lo dijo al conocido musicólogo M. Henri de Curzon un íntimo amigo de Rossini, Edmond Michotte. El mismo (Curzon) es quien me lo ha comunicado. Testimonio, por consiguiente, de primer orden. Hay unanimidad en afirmar que Rossini escribió su famosa *Plegaria* para *entallar* el cuadro.

Para M. Henri de Curzon, que consagró a Rossini una monografía en la colección *Les Maîtres de la Musique* (F. Alcan, París, 1930), el origen vasco de la *Plegaria* es cosa nueva. Jamás había oído poner en duda la absoluta paternidad de Rossini.

Todo induce, pues, a creer que los Vascos han tomado de Rossini la melodía. Y no sería ello de extrañar. Ni puede parecernos inverosímil, vista la abundancia de romanzas de teatro aclimatadas en el País. Hay algo, además, en la melodía de Rossini que nos

inclina a creerlo: su carácter; tiene sabor de ópera, y de ópera italiana.

De existir en el País Vasco la melodía en cuestión antes del *Moisés*, ¿habría habido en el entorno de Rossini algún vasco que se lo comunicara? ¿Habría algún otro medio para llegar la melodía al conocimiento de Rossini? No es fácil responder a estas preguntas... ¿Se llegará a descubrir alguna mención del mismo Rossini o de alguien entre sus contemporáneos, bien enterado, que establezca sin discusión la prioridad de la melodía vasca sobre la del músico italiano?

Los hechos hasta ahora comprobados son: Que la *Plegaria* data de 1819, y que el viaje del músico al País Vasco es posterior a 1822. Son hechos decisivos, creo yo, que nos sugieren no haber sido Rossini quien tomó de los Vascos la melodía, sino los Vascos de Rossini.

Lekarotz, 24-VII-35

43.- LA CANCION RELIGIOSA O YESUS GURUTZERA

[BAP, 1958, p. 3-15]

Escrito este artículo y destinado para el número 2 del año 1936 de la RIEV, corrió la misma suerte que los restantes y no llegó a ver la luz pública. Por fortuna, en el Archivo del Padre Donostia se han conservado las galeradas, corregidas por cierto de mano del propio autor, que gustosos ofrecemos al *Boletín de los Amigos del País* (BAP), estimando que el artículo conserva hoy la misma actualidad que hace 22 años.

Un *Post-Scriptum* del P. Donostia hallará el lector en el *Bulletin du Musée Basque*, 1937, p. 27-31: *A propos du cantique «O Yesus Gurutzera»*. [Nota del Editor]

Es muy conocida esta canción. Hiriart (1), Azkue (2), el libro *Hazparneko Kalbarioa* (3), Bordes (4), Madame Ducourau Petit (5) han publicado diversas variantes. El lector verá aquí otras dos, menos conocidas: una, inédita (me parece), y la otra, tomada del libro *Kantika Eskuarak* (6). Es interesante darlas a conocer, porque así se completa la lista de las ya existentes.

He aquí la que creo inédita. Me la dió un sacerdote, cuyo nombre no he guardado en mis notas. Está escrita en 5/4 y es un caso curioso de transformación rítmica de una primera melodía original, como luego verá el lector. Según las indicaciones anotadas, esta melodía ha de ser cantada con libertad.

O Je-sus ku-ru-tze-ra ni-
 gatik i-gan sa-re - - - -nai E-ne
 gasti -ga -tze - ra maiz be-hartzen zaitu
 da - - - - nai O-rai zu-re al-de-
 ra bi -hur-tzen naiz Yainko Jauna! Ah!
 er hoit zaite e - do - la E - ne-tzat
 s-man du - zu - la Ah! la.

¹ Véase a continuación la que aparece en *Kantika Eskuarak* (pág. 13, XVIa: *Kurutzearen bichtan Bekhatorearen sendimenduak*).

O Ye -sus Ku - ru - tze - ra

Ni - ga - tik i - gan za - re - na

E - ne gas - ti - ga - tze - ra Maiz behart -

zen zai - tu - da - na! O - rai zu -

re al - de - ra Bi - hurtzen naitz Jain -

ko o - na! Ah! or - hoit zaitz

O - do - la E - ne - tzat e - man

du - zu - la.

Estas dos versiones, y las que señalo al principio de este artículo, provienen de un origen común, de que luego hablaré. Esto parece indicar que texto y melodía han ido siempre juntos.

El texto

Puede verse en el librito, tan extendido por toda la región vasco-francesa, titulado *Misionetako eta erretretako kantikak* (cito la edición de 1932) (7).

Creo que los aficionados a esta clase de estudios bibliográficos verán con agrado el que se les señale el texto más antiguo conocido (hasta el presente) de esta y de otras canciones vascas. Es de 1751 (8). Lo doy aquí con la grafía que en él aparece.

GURUTCEAREN BISTAN BEKHATOREAREN SENTIMENDUAC

O Jesus gurutcerat ni gatic igan çarena,
Ene gastigatcerat, sobra arraçoin duçuna,
Ingrat nais çure alderat, baiñan othoi barkha Jauna,
Ah! orhoit çaite odola enetçat eman duçula.

Çure amodioac, esbanau Jauna salbatçen,
Ene bihots gaistoac, sutarat nau condenatcen
Çure Juïamenduac, borthitsqui nau ikharatcen,
Ah! orhoit çaite odola enetçat eman duçula.

Behar nuen bicia, eman creatçailleari,
Emandiot gucia, gaistoqui creaturari,
Hortic pena handia, Ifernua dut mereci,
Ah! ohroit çaite odola enetçat eman duçula.

Deithu nauçu estiqui, çure gracia sainduas,
Egotu nais ossoqui, enganatua munduas,
Orai joanen nais bethi, gracion aitciñatuas,
Ah! orhoit çaite odola enetçat eman duçula.

Sobra maite içantut munduco erhoquieriac,
Orai icusten ditut, haren traidorequieriac,
Bethicotsat utsten tut, indatçu çure graciac,
Ah! orhoit çaite odola enetçat eman duçula.

Orai Jauna ossoqui, çuretçat daucat bihotsa,
Ah! nahinuque bethi, punitu ene gorphutça,
Ceren baitu mereci, punicione garratsa,
Ah! orhoit çaito odola enetçat eman duçula.

He aquí el texto según la edición de 1844, con algunas pequeñas variantes que verá el lector.

O Yesus! gurutcera
Ni gatic igan çarena,
Ene gastigatcera
Maiz behartcen çaitudana
Orai, çure aldera
Bihurtcen naiz, Yainco ona.
*Ah! orhoit çaito odola
Enetçat eman duçula.*

Çure amodioac
Ez banau, Yauna, salbatcen
Ene bihotz gaichtoac
Sutara nau condenatcen:
Çure yuiamenduac
Borthizki nau ikharatcen
*Ah! orhoit çaito odola
Enetçat, etc.*

Behar nuen bicia
Eman Creatçaileri,
Eman diot gucia
Gachtoki creaturari,
Ixumendu handia!
Ifernua dut mereci.
*Ah! orhoit çaito odola
Enetçat, etc.*

Deithu nauçu eztiki
Çure gracia sainduaz,
Egotu naiz laçoki,
Enganatua munduaz;

Orai, yoanen naiz bethi
 Onguian aitcinatuaz.
Ah! orhoit çaitte odola
Enetçat, etc.

Sobera tut maitatu
 Munduco erhokeriac;
 Berant tut eçagutu,
 Haren traidorekeriac.
 Nahi naiz conbertitu;
 Indatçu çure graciac.
Ah! orhoit çaitte odola
Enetçat, etc.

Hambat duçu pairatu
 Ene gatic gurutçean!
 Nola tuzket maitatu
 Axeguinac mundu pean.
 Nahi naiz gambiatu:
 Urriki dut bihotcean.
Ah! orhoit çaitte odola
Enetçat eman duçula.

Algunas de las reediciones de *Cantica Izpiritualak* (1868), *Misionetako eta erretretako kantikak* (1912 y 1932), reproducen el texto que acabamos de dar, el de 1844 (9). Hay que señalar, sin embargo, una pequeña variante en la versión de *Hazparneko Kalbarioa* (1892). La cuarta estrofa es ésta:

Deithu nauzu eztiki

 Orai, dolu dut finki
 Ene zoramenduaz
Ah! orhoit

estrofa reproducida en esta forma por las ediciones 1906, 1912 y 1932, pero no por la de 1868.

Citemos también la variante dada por Bordes en su *Dix cantiques populaires basques en dialecte souletin*, etc.

Ene arrerosteko
Kruzifikatu zirena.
Ene gaztigatzeko
Sobera sujet duzuna.
Refrain Ingrat niz zouretako:
Bena, othoi, pharka Jaona;
Ah! orhit zite odola
Or'ichouri duzula.

Zoure maitetarzunak
Ezpanai, Jaona, salbatzen,
Nihaoren bekhatiak
Suiala nizu egoichten;
Lotseria handiak
Hanitch nizu duluratzten.
Ah! orhit zite, etc.

Arrap. Behar nintzan behatu
Ene kreazaliari;
Bena behatu nuzu
Gaichtoki kreaturari;
Nik merechi nikezu
Ifernala erori.

Deithu naizu ardura
Zoure grazia saintiaz:
Liluratu sobera
Nunduzun mundu faltsiaz,
Ountsa konbertitzera
Herabe nizun egiaz.

Maite ukhen dereitzut
Munduko erhokeriak;
Orai ikhousten tizut
Haren ilusimentiak;

Sobera badakizut
Zer dadukan zekuriak.

Izan zakitzat ezti,
Zoure dikezut bihotza;
Nahi nikezu bethi
Gaztigatu ene beitha
Zeren beitu merechi
Ountsa zehadoi garratza.

(Pág. 15. VII. *Arima konbertitubaten sendimentiac Khurutchiaren aitzinian*) (10).

Dejemos también consignadas en este artículo las variantes introducidas por mi hermano en religión, el P. Policarpo de Iraizoz, en la versión que publiqué en mi colección *Zeruko Argia* (11). Fueron hechas con destino a una publicación que vulgarizara algunas canciones religiosas de *Misionetako eta Erretretako...*, purificándolas de los erderismos más chocantes que pudieran ser sustituidos por palabras usuales hoy en euskera.

Parte importante de esta pequeña monografía ha de ser señalar el que creo original de donde procede el texto euskérico de *O Yesus Gurutzera*. Lo encuentro en el libro *Cantiques des Missions, composés par L. M. Grignon de Montfort* (ed. de 1863, pág. 22) (12). Vense en él las estrofas siguientes que han sido, sin duda, adaptadas para los fieles euskeldunes. Digo expresamente adaptadas porque, como verá el lector en el caso de la canción objeto de este estudio y de otras (de que hablaré en otra ocasión), los *Cantica Izpiritualac* nos dan versiones que los adaptadores o traductores vascos no siguieron al pie de la letra. Guardaron éstos la forma estrófica y el contenido ideológico de las canciones francesas y de ellos hicieron una adaptación libre, aunque más o menos conforme al original. He aquí el texto francés. Aunque esté en el libro del Beato Grignon de Montfort, su autor es el famoso libretista abbé Pellegrin (13). Figura ya desde comienzos del siglo XVIII en la edición de sus *Cantiques spirituels*, escritos sobre melodías de óperas, "vaudevilles", etc.

EFFROI ET CONFIANCE DU PECHEUR A LA VUE DE
JESUS CHRIST SUR LA CROIX

Dieu, qui pour nous racheter
Etes mort sur le Calvaire,
Je crains de voir éclater
Contre moi votre colère:
J'ai trop su la mériter,
Fils ingrat envers mon Père;
Mais songez, adorable Roi,
Que vous êtes mort pour moi.

Grand Dieu, si votre bonté
Ne l'emporte sur mon crime,
Je vois le Ciel irrité
Prêt à perdre sa victime:
L'enfer que j'ai mérité
M'ouvre déjà son abîme.
Mais songez, etc.

J'ai fait servir vos bienfaits,
Seigneur, à vous faire outrage;
Dans mon âme mille excès
Ont profané votre ouvrage:
Vous n'y voyez plus les traits
De votre divine image.
Mais songez, etc.

Vous vouliez me convertir,
Je ne pouvais m'y résoudre;
J'attendais sans repentir
Tout l'éclat de votre foudre:
Je la vois prête à partir,
Elle va me mettre en poudre.
Mais songez, etc.

Je résiste chaque jour
 Aux attraits de votre grâce.
 Je n'ai pour vous nul retour,
 Je me sens un coeur de glace.
 Je crains qu'enfin votre amour
 De mes froideurs ne se lasse.
Mais songez, etc.

Apaisez votre courroux,
 Et me devenez propice;
 Regardez d'un oeil plus doux
 De mon coeur le sacrifice.
 Je soupire à vos genoux
 Pour fléchir votre justice.
*Ah! songez, adorable Roi,
 Que vous êtes mort pour moi.*

La música

Podemos señalar ahora la identidad de la música de *O Yesus Gurutzera* poniendo a continuación un antiguo *vaudeville* francés cuyos dos primeros versos son éstos:

*La bergère que je sers
 Ne savait rien de mon martyre... (14)*





No es éste el único caso de coincidencias e identidades entre canciones religiosas vascas y otras francesas. Las mostraré al lector de RIEV más adelante, entresacándolas de las notas que guardo en mis cuadernos.

Lecároz, 3 de marzo de 1936

NOTAS

- (1) L'abbé S. HIRIART: *Eskualdun eliza-kantuak*, troisième édition, pág. 17, n.º 25.
- (2) R. M. DE AZKUE: *La música popular bascongada*, 1901; pág. 7 del texto y 3 de la música. Letra y música son idénticas a las publicadas por BORDES.
- (3) *Hazparneko kalbarioa eta kantika eskuarak beren aireekin*, 1892; pág. 308, 309 y 310. Hay dos versiones melódicas. La de HIRIART es igual a la primera de estas dos.
- (4) Archives de la Tradition Basque. *Dix cantiques populaires basques*; éd. sans acc., pág. 15 y 16. Se reproduce esta misma melodía con acompañamiento en *Le chant populaire à l'église; Kantika espiritualak, 10 Cantiques Basques anciens* (dialecte souletin) pág. 5.
- (5) M. DUCOURAU PETIT. *Nouvelle bible de cantiques*, n.º 11; *Six cantiques basques*, pág. 12, 13, 14.
- (6) *Kantika eskuarak* (Musika aire errechetan. Bordelen, 1903), pág. 13. Consta de dos vols. esta obra. El que contiene el texto mide 18½ x 12: 77 páginas y el Índice. El de la música 18 x 12, poco más o menos: 64 páginas y el Índice. Texto y música de las canciones coinciden en los números.

El volumen del texto trae en su cubierta exterior lo siguiente: A. M. D. G. / *Kantika / Izpiritualak / Cantate Domino Canticum novum / Kanta zazue Kantika berri / Yainkoaren ohoretan / (149 Psalmoa) / Airerik gabe 15 sos / (Viñeta) / Bordelen / F. Pech & Cie. Baiñan imprimatua, 7 Karrika de la merci/ 1906.*

La cubierta de la parte musical es esta: A. M. D. G. / *Kantika / Eskuarak / Musika aire errechetan / Cantate Domino Canticum novum / Kanta zazue Yaungoikoari / Kantika berri / 30 sos / (Viñeta) / Bordelen / F. Pech & Cie. Baiñan imprimatua, 7, karrika de la merci, 1906.* Notemos que el libro en que viene la música tiene en su interior el siguiente título: A. M.

D. G. / *Kantika / Izpiritualen aireak / Imprimeria berrian eginak / Bardelen / F. Pech eta Lagunen Moldetegian / n.º 7, Merci karrikari. / (Viñeta / Musika aire errech hauk / Saltzen dira Baianan: Liburuia 30 sos, / Eskual herrietako eskola libroentzat. / P. L. P. 1906.*

Las dos libros se dividen cada uno en tres partes que, como decimos más arriba, se corresponden en la numeración. Las dos primeras llevan por título, en el Índice, *Kantika izpiritualak*; la tercera, *Kantika berri zembait*.

(7) Es éste un libro en que se han recogido varios de los antiguos *Cantiques* y otros compuestos más modernamente. Las canciones religiosas de este tomito (que no contiene sino el texto) son de uso corriente en las funciones religiosas del país vasco-francés.

(8) A la amabilidad de D. Julio de Urquijo debo el conocer esta edición. Es de 1751 y no consta en la Bibliografía de VINSON, el cual da como primera edición conocida de los *Kantika izpiritualak* la de 1763, con el número 100 a. ¿Es la primera la de 1751? No lo parece, pues el título dice: *Cantico / Izpiritualac / "Misionetako eta bertze demboreta- / ko hañitz abantaillosac ordena / hobeago batean emanac eta / emendatuac"*.

Y en el interior: *Iracur tzajllezi / Imprimadoreac Abisua. / Huna non diren Cantico Izpiri- / tualac aitzitean aguertu diren / guciac baiño arthosquiago imprima- / tuac, falta guehinenta- / ric corrituac, / cembait Cantico berriz emendatuac / eta bere virgula eta Pontuez mar / catuac.*

No es mi propósito describir esta edición de 1751. Basta con señalarla a los lectores de RIEV, en la creencia de que he de citarla varias veces en mis trabajos acerca de los *cantiques* que se cantan aun hoy en día en Laburdi, Zuberoa y Baja Navarra. En ella he notado variantes bastante importantes del texto actual hoy en uso. Más tarde me propongo hacer ver la correspondencia que existe no sólo entre la música de varios de estos *cantiques* con la de algunos franceses de los siglos XVII y XVIII sino también entre ambos textos literarios.

Esta edición de 1751 se hizo en Bayona, en casa de "Fauvet Alarguna et Jean Fauvet". Una copia exacta existente en la biblioteca del señor Urquijo ha sido hecha por el Dr. Mühlhausen en Hamburgo, 1923, teniendo a la vista un ejemplar de Berlín. Para mis notas me sirvo de una copia que he hecho de mi mano.

Note el lector que varias veces en el transcurso de esta poesía se encontrará con una s que lleva suscrito un punto. La equivalencia que aparece en un cartoncito de color naranja incluido en la copia del señor Urquijo y escrito por el Dr. Mühlhausen, es la siguiente: "s = s im Original".

(9) No cito sino las ediciones que poseo.

(10) Como he dicho al principio de este artículo, letra y música son idénticas a las que trae Azkue, excepción hecha de algunos detalles de grafía y fonética. En la conferencia del señor Azkue la melodía está provista de un acompañamiento.

(11) DONOSTIAR JOSEBA ANDONI ABA (O. M. C.) *Zeruko Argia, XL Eleiz Euskal-Abestiak*. Un vol. de 70 págs. Texto y música en las págs. 26-27. Mi versión está tomada de *Hazparneko Kalbarioa* (bigarren airea) salvo algún pequeño detalle. Ya que se me brinda la ocasión, para evitar inútiles pesquisas a los vascófilos, quiero advertir que, no solamente el texto de *O Yesus gunutzerá*, sino también el de las otras canciones contenidas en *Cantica izpiritualac o Misionetako...* que aparecen en esta colección han sido arreglados, corregidos por el P. POLI-CARPO DE IRAIZOZ.

(12) El beato Grignon de Montfort (1673-1716), fundador de la Compañía de María (los Misioneros de Saint-Laurent-sur-Sèvre) y misionero apóstolico de gran fama. Nació en la Bretaña el 31 de enero de 1673, y murió en olor de santidad, dando una misión en *Saint-Laurent-sur-Sèvre*, en Poitou, el 28 de Abril de 1716.

G. de Montfort utilizó como un auxiliar poderoso, de los más eficaces para sus misiones, el empleo de los *cantiques*. Compuso muchos (el texto); pero no todos los que se le atribuyen son suyos. Se los mezcló con los del famoso "abbé Pellegrin". Véase a este respecto el libro tan interesante de AMÉDÉE GASTOUÉ: *Le cantique populaire en France* (página 203 y sig.).

La edición que yo cito es de 1863, hecha por Henri Oudin, Libraire-Editeur à Poitiers. Lleva por título *Nouvelle édition*. No la señala Am. Gastoué en su copiosa bibliografía del citado libro. (cfr. pág. 295 y 296).

(13) L'abbé Pellegrin, famoso escritor de fines del siglo XVII y comienzos del XVIII (1663-1716). De la orden de los Servitas (que luego abandonó), adscrito luego a los benedictinos de Cluny (por mediación de Mme. de Maintenon), vivió, sin embargo, secularizado. Compuso libretos de ópera para Campra y Rameau. Escribió poesías profanas y canciones religiosas.

La canción que es objeto de estos comentarios figura ya en la edición de sus *Cantiques spirituels* de 1706.

(14) Es muy conocido —para que en ello insistamos— que en los siglos XVII y XVIII los misioneros aplicaban un texto piadoso a las romanzas de ópera, etc., más en boga en su tiempo. Procedimiento análogo a aquel *tornar a lo divino* de los cantares populares más conocidos en España en los siglos XVII y XVIII, etc.

Por lo que hace al País Vasco tenemos una prueba de estas adaptaciones en las diversas ediciones antiguas de los *Cantica izpiritualac*. Hojeando las que tengo a la mano (1824-1884) puedo citar las primeras canciones que me saltan a la vista, en las que se señala la melodía francesa que se ha de adaptar a la letra euskérica. Así: *Munduari Adios: Hélas, Cer hari naiz*, se canta con la melodía *Hélas! quelle douleur*. — *Jesus ona, Noizbeit çure-oinetan*, con esta otra: *Mon doux Jésus*. — *Ez da mundu huntan*, con *Tout n'est que vanité*. — *Aditcen da trompeta*, con *Foudres, éclairs*. — *Oï! cein den çorte tristea*, con *Depuis longtemps Dieu l'appelle*. — *Héda, Jauna*, con *Je viens à vous*.

El villancico *Dugun alegrantcietan*, con *A la venue de Noël*; — *Canta çagun guciec con Or, dites-nous, Marie*; — *Oï! Bethleem*, con *De tout un peu* o *Du haut en bas*, etcétera.

Debo al ilustre musicólogo, Sr. Gastoué haber podido identificar la melodía de que se trata en este artículo.

44.- ACERCA DE UNA LEYENDA VASCA: ARROSA XURIAREN AZPIAN

[YAKINTZA, n.º 19 (1936), p. 57-65]

El folklorista que compara diversos cancioneros procedentes de regiones o naciones apartadas de la suya, sabe que le esperan sorpresas muy curiosas. Así, en un volúmen aparecido hace poco, me he encontrado con que en Tortosa se canta el *Ai, ai mutilla*, con la música conocida entre nosotros y con esta letra:

*Xing, xing, caragols en ceba,
xing, xing, caragols en sal,
les velles van a missa,
les jovens van al ball. (1)*

No es el único caso. No faltan coincidencias, identidades de músicas de diversos pueblos europeos o más lejanos con algunos fragmentos de nuestro repertorio de música popular. Así, en el *Andante, Minueto y Rondo*, de MOZART (para piano y violín), vemos el pasaje siguiente, idéntico al de nuestra música de baile:



No dejemos pasar esta ocasión sin consignar que entre unas canciones de la India leí este fragmento o cadencia, tan frecuente en nuestra música de baile:



Hechas estas sencillas observaciones preliminares, vayamos a lo que ha de constituir el tema de esta breve monografía folklórica.

En mi *Euskel Eres-Sorta* (pág. 158, n.º 320) publiqué la primera estrofa de una leyenda que recogí en Azkain, hace casi unos veinte años. La reproduje en *Gure Herria* (año 1931, n.º 5, Septiembre-October). Con la particularidad de que LOUIS DASSANCE dió a conocer todas las estrofas de la leyenda recogidas por él, a las cuales añadió unos comentarios, que no tengo por qué reproducir aquí, aunque deba hacer notar que las líneas que Chaho dedica a esta canción popular me eran conocidas desde hacía algún tiempo, leídas en su libro. Las guardaba entre mis notas y aludiré a ellas después.

He aquí la música y letra de esta leyenda, tal como las he recogido este año (2).

A-rrro- sa xu-ri-a- -ren az- -pi- an
 an-de-riak lo-kar- -tu. E- -lu-rra bezan
 xu-ri, el-ki- a be-zen e-de- rrik. Hi-
 ru ka-pitainek de-ra- ma- te gorkiaz enge-
 ya-tu- - -rik.

I

Arrosa xuriaren azpian anderiak lokartu.
Elurra bezan xuri, elkia bezen ederrik,
Hiru kapitainek deramate gorkiaz engeyaturik.

II

Hiru kapitainek joan ziren Anderiaren gana.
Zaldian ezarri zuten mantoz ongi trozaturik.
Pariserat ere eraman, aitak yakin gaberik.

III

Parisen ostalera batek ongi du salutatu:
Ongi du salutatu, berriak ere galdetu:
«Bortxaz ala amodioz jina ziren, Anderia, errazu».

IV

Anderiak errepusta nola eman badaki:
«Ez, ez; ene bihotza ongi triste jina duzu.
Hiru kapitainek balkoni batetik harturik jina nuzu.»

V

Kapitainak, hori entzunik, joan ziren anderia gana:
«Anderia, afal zaite eztiki eta trankilki:
Hiru kapitain hauk derauzkatzu gaur zure zerbitzari.»

VI

Anderia, hori entzunik, hil hotza zen erori.
Kapitainak joan ziren beren tropak harturik.
Ongi nigar egiten zutela anderiak dolu eginik.

VII

Gero hil eta onduan ¿non ehortziren dugu?
Aitaren baratzian ezpela baten azpian;
Lino liliz inguraturik, tomba baten barnian.

VIII

Hiru egunen buruan, hilak aitari oihu:
«Aita, entzun nezazu; oranion hemen niagozu.
Birjinitatea begiratu nahiz, hila egona nauzu.»

Pongo a continuación la primera estrofa que recogí en Azkain y
publiqué en mi cancionero:

Elorri xuriaren azpian anderia da lokartu.
Arrosa bezin gorri, diamanta bezin ederrik.
Hiru kapitainek hor deramate xenaz amarraturik.

Bella leyenda recogida en un caserío habitado por una familia en que la canción popular se perpetúa de abuelos a nietos.

Mi sorpresa fue grande cuando hace algunos meses, examinando un Cancionero nivernés (3) di con una leyenda exactamente igual a la que acabo de transcribir en su texto literario, aun cuando sus melodías respectivas fueran diferentes. Héla aquí:

CELLE QUI FAIT LA MORTE POUR SON HONNEUR
GARDER

I

*Dessous les rosiers blancs
La belle se promène,
Blanche comme la neige,
Belle comme le jour.
Trois jolis capitaines
S'en vont lui faire l'amour.*

II

*Le plus jeune des trois
La prend par sa main blanche:
«Montez, montez, la belle,
Sur mon cheval (e) gris.
A Paris je vous mène,
Dans un fort beau logis».*

III

*Ne fut pas arrivée,
L'hôtesse lui demande;
«Dites-moi donc, la belle,
Dites-moi sans mentir,
Et's vous ici par force
Ou bien par vos plaisirs?»*

IV

*La belle lui répond
Comme une honnête fille:
«Je suis ici par force
Et non par mes plaisirs;
Au château de mon père
Trois capitain's m'ont pris».*

V

Quand ce fut au souper,
 La bell' ni boit ni mange:
 «Buvez, mangez, la belle,
 Prenez de l'appétit,
 Avec trois capitaines
 Vous passerez la nuit».

VI

Le mot ne fut point dit,
 La belle est tombée morte:
 «Sonnez, sonnez, trompettes,
 Tambours du régiment.
 Puisque ma mie est morte,
 J'en ai le coeur dolent».

VII

«Où l'enterrerons-nous,
 Cette joli' princesse?
 —Au jardin de son père,
 Dessous les fleurs de lys;
 Nous prierons Dieu pour elle,
 Qu'elle aille en Paradis.»

VIII

Tout au bout de trois jours,
 Son père se promène:
 «Ouvrez, ouvrez ma tombe,
 Mon père, si vous m'aimez,
 J'ai fait trois jours la morte
 Pour mon honneur garder». (4)

No es solo este cancionero nivernés el que me deparó la sorpresa de este hallazgo. Un libro muy interesante de un maestro en estas disciplinas folklóricas, Julien Tiersot (5), vino a confirmarlo, y un tercer cuaderno de canciones, de E. Rolland (6), —que ojeé al azar— confirmó esta penetración pacífica de los pueblos entre sí, poniéndome a la vista un detalle que la versión de Dassance traía como un estrambote, como un aditamento que, según él, no figuraría en la primitiva versión. Me refiero a la novena estrofa aparecida en su artículo de *Gure Herria*. Yo no la he recogido: mi versión es pareja de la nivernesa y de la de Tiersot. También lo es de tres de las cuatro que trae Rolland. Pero éste nos da una cuarta, en la que

aparece una última estrofa, la correspondiente a la novena de Dassance. Dice así la francesa:

*Quand les rosiers blancs
Eurent fleur[e]s nouvelles:
—Allons, ma fille, allons,
Il faut vous marier.
Pauvre capitaine,
Le duc va l'épouser!*

El desenlace feliz de esta historia se da también en la versión de Dassance, pero con la particularidad de que en ésta es un premio a la virtud:

«—Hori hola egin baduzu, behar bezalakoa zira zu.
Moltsan sartzen tut eskuak zure eskonarazteko
Jaun gazte aberats batekila zure kalitateko.»

El lector verá las pequeñas diferencias que existen entre las dos versiones, la vasca y la que doy francesa. No tengo por qué advertir que hay otras variantes entre los diversos textos, aún franceses. No tiene esto nada de particular, porque la canción es conocidísima en Francia y sujeta, por consiguiente, a cambios frecuentes de detalle al pasar de boca en boca. Digamos solamente que en las dos versiones vascas el rapto aparece señalado de dos modos: en la mía dice *balkonetik*, en la de Dassance *galeriatik*.

La música de la colección nivernesa y la que trae Tiersot son iguales en el fondo, aun cuando haya variantes de alguna importancia. Ambas difieren, sin embargo, de las dos que yo he recogido. Se aparentan en cambio, éstas, a la primera de las tres que aparecen en el libro de Rolland. No porque sean *exactamente iguales*, sino porque tienen, además de la modalidad, un dibujo de línea melódica bastante semejante. Desde luego, hemos de decir que las dos de Azkue (7) son idénticas en el fondo a las dos mías.

En nuestro País no hay referencia de esta canción hasta que CHAHO habló de ella en su *Biarritz entre les Pyrénées et L'Océan. Itinéraire pittoresque* (8). Conocidísima en Francia, según Tiersot, aparece en *L'Ancien Bourbonnais*, de ACHILLE ALLIER, impreso en Moulins en 1837. Las diferentes versiones señaladas por Rolland son

de 1854, 1857. La de Allier, que aparece con ilustraciones en una hoja volante, grande in-folio, titulada: *La jolie fille de la Garde, chant populaire bourbonnais*, está retocada, según Rolland.

Según el *Recueil de Chants Populaires du Nivernais* esta leyenda parece datar del siglo XVII (9). Muy popular en toda la Francia Romana, se extendió por el Piamonte y Cataluña. Hay una versión bretona y «*même (dice el compilador nivernés), fait beaucoup plus rare, un chanteur basque l'a traduite en euskarien*».

Como hemos dicho hace un momento, hasta Chaho no hay noticia de esta canción. Este escritor, en cambio, nos da el hecho o leyenda como ocurrida en País Vasco. «*Il n'est pas moins rare que l'amour, ou la passion qui usurpe quelquefois ce titre, amènent chez les basques le rapt et les enlèvements de vive force ou par trahison. L'Histoire de la jeune demoiselle enlevée par trois capitaines ou mousquetaires, a laissé une légende fort touchante: elle a le ton et la couleur de la fin du seizième siècle.*»

No sabemos de dónde ha sacado Chaho la descripción de la sala, que estaba alumbrada por cien bujías; ni los versos franceses nos hablan tampoco de *belles peintures, des dorures éblouissantes, et de grands miroirs de Venise qui redoublent cette grande clarté, frappent les regards de la jeune fille souletine* (10). *Sur une table couverte de vaisselle plate, sont des bouquets de fleurs, de flacons de cristal et tous les apprêts d'un somptueux festin...* Minuciosa descripción de un lujo (de que nos habla Chaho), ausente en la versión vasca y en las francesas (que tenemos a la vista).

Suponemos que en este caso, como en otros, Chaho mezcla lo que brota de su fantasía con lo que es documento auténtico y él transcribe con fidelidad. De todos modos, hay que reconocer que hoy, al cabo de cien años, se conserva en el País una canción de que Chaho nos habla en sus libros. Desgraciadamente, no se sabe del paradero de aquella colección suya de canciones, la más completa, según él, que existía en las siete Provincias. Si la tuviéramos a mano, tal vez pudiéramos decir categóricamente qué es lo realmente popular y qué lo añadido por Chaho en sus descripciones literarias, cuando habla de las canciones vascas en el capítulo 48 de su *Itinerario pintoresco* (Volúmen II).

Demos fin a estas notas citando a DONCIEUX que, al hablar de esta linda canción popular, dice ser una verdadera obra maestra en el género. Según su parecer, esta canción popular —que no desdeñaría de hacer suya el más refinado de los simbolistas— merece un

puesto de preferencia entre tantas canciones diversamente bellas, y de ella podría decirse, podría considerársela como *la plus poétique, peut-être, qui soit dans la poésie populaire de France*.

Tipo de canción, creemos, que se despega del repertorio auténtico vasco y que nos hace sospechar que nuestra versión procede del fondo francés: por el asunto y los personajes que en ella intervienen (militares, muy raros en la canción popular nuestra) y por la concepción o forma ideológica de sus diferentes estrofas. En este caso, habríamos de decir que la adaptación ha sido muy feliz.

Cantada, como yo la oí, por la *etxeoandrea* de Iriburua, un día lluvioso de otoño, en la cocina de un pobre caserío, rodeado del viejo Ganexon Laborde (de 82 años, arsenal de canciones), de su hermana (de más de 70, inmóvil en su banqueta, junto al fuego, en un estado de inocencia inconsciente), del *etxeo-nagusi* y del pequeño Ganexon (futuro *kantari* que aprende de su abuelo las viejas canciones), oída así, esta vieja leyenda se nos aparecía rodeada de un halo misteriosamente poético; bruma poética que circunda a estas fantasías populares, de las que un poeta como Baudelaire dijo que llevaban una *estampille divine*, y cuyas *naivetés et grâces*, decía Montaigne, *égalent les poésies les plus parfaites selon l'art*.

7-XII-1935.

ADDENDA.— Al dar a conocer a los lectores de esta Revista la leyenda que antecede, no nos hemos propuesto hablar de ella en términos generales, sino solamente publicar la versión vasca de una canción o leyenda extendida por toda Francia, el Piemonte, Cataluña, etc... De ella habló (desde un punto de vista musical), el conocido folklorista J. TIERSOT en un folleto *Les Types Melodiques dans la Chanson Populaire Française* (1894). El estudio acabado del texto literario es debido a GEORGE DONCIEUX. Puede el lector verlo en: *Le Romancero Populaire de la France* (1904), obra que perpetúa el nombre de este autor y que es indispensable para el estudio de ciertas canciones populares francesas. Consulte quien lo desee el capítulo XXI: *Celle qui fait la Morte pour son Honneur Garder* (pág. 269 a 279). Doncieux cita a Chaho incidentalmente diciendo: *«et ce qui est beaucoup plus rare, un chanteur basque l'a traduit en euskarien»* (pág. 275), palabras reproducidas casi textualmente por el *Recueil de Chants Populaires Nivernais* (pág. 11). La música publicada por Tiersot en el apéndice del libro de Doncieux difiere en detalles de la nivernesa, aunque en el fondo ambas sean idénticas. Doncieux no cita todo el texto popular vasco, pues no conoció sino lo que Chaho dijo en su obra (señalada más arriba), es decir, una referencia a la canción, de la que no dio a conocer sino una estrofa. Como más arriba hemos dicho, no conocemos sino dos textos literarios íntegros de esta canción: el aparecido en *Gure Herria* y este que ahora publicamos.

NOTAS

(1) JOAN MOREIRA... *Del Folklore Tortosi*. Tortosa, 1934 (pág. 309. Interludi IV: *Cançons de gresca*).

(2) 12 de Octubre, a Yana-Mari Bergara, del caserío Iriburua de Sara. La aprendió en Sempere.

(3) *Recueil de Chants Populaires du Nivernais* (Première Serie). Etabli par les soins de la Section Nivernaise de la Ligue de l'Enseignement. Extrait de son Bulletin n.º 4, 1.er Trimestre 1934.

(4) Pág. 10, 11 y 12.

(5) *La Chanson Populaire et les Ecrivains Romantiques* (Pág. 85, 86, 87 y 88). Es este un libro muy interesante. Desde el punto de vista vasco, señalemos, entre otras, la canción *Le Mariage anglais*, cuyo comienzo es exactamente igual al de la bella canción nuestra *Belatsa*; *C'était une petite fille*, que recuerda el comienzo de *Adios ene maitia* (a este propósito: hace muchos años anoté entre mis apuntes una *Ronde* bretona— exactamente igual a nuestra canción— contenida en el libro de N. QUELLIEN *Chansons et danses des Bretons*, 1889). Recordemos también la observación que hace (página 161) referente al cuarto de tono, a las divisiones menores que el semitono, en las que el autor no cree. *Il y a seulement, dice, dans le Berri comme en beaucoup d'autres lieux, des gens qui chantent faux*. Observación con la que estamos conformes.

(6) E. ROLLAND, *Recueil de Chansons Populaires*. Tome III, 1887. Págs. 58, 59, 60, 61, 62 y 63.

(7) R. M^a. de AZKUE. *Cancionero Vasco*. Tomo X, págs. 37, 38 y 39.

(8) *Deuxième Partie*. Chapitre XLVIII, pág. 174.

(9) Chaho cree que datará de fines del siglo XVI.

(10) ¿En qué puede fundarse Chaho para atribuir esta oriundez a la protagonista de la leyenda?

45.- A PROPOS DU CANTIQUE «O YESUS GURUTZERA»

[BMB, 1937, p. 27-31]

Ce n'est pas un secret pour ceux qui se préoccupent des questions de folklore basque que plusieurs chansons, plusieurs cantiques sont, sans doute, importés. Je ne m'arrêterai pas à développer ce thème, car je ne le vise pas dans ces lignes.

Mon dessein se borne à donner un *Post-Scriptum* à l'article que j'ai envoyé à la *Revue Internationale des Etudes Basques* l'année passée, traitant le même sujet; article dont j'ai corrigé les épreuves et qui devait paraître au moment où la guerre a éclaté chez nous au mois de juillet. J'y donnais quelques variantes des textes (littéraire et musical) et j'y établissais que ce cantique était une adaptation basque d'un autre cantique français dont les paroles étaient de la composition de l'abbé Pellegrin (1663-1745). Cet abbé dont on disait, faisant allusion à ses compositions de cantiques et de livrets d'opéra,

*Le matin catholique et le soir idolâtre,
Il dînait de l'autel et soupait du théâtre.*

Je donnais aussi dans cet article la mélodie profane à laquelle on avait adapté les paroles religieuses, mélodie communiquée par mon ami, le musicologue si connu, Amédée Gastoué.

Je viens préciser maintenant quelques détails de cette musique.

D'après le *Nouveau Larousse Illustré* (Augé). [T. II, page 26], elle serait «L'une des plus aimables chansons amoureuses du XVII^e siècle». Anonyme et connue sous le titre *La Bergère que je sers*.

Dans mes recherches à la Bibliothèque Municipale de Toulouse je l'ai trouvée dans l'ouvrage:

Brunettes / ou / petits airs tendres / avec les doubles / et la basse-continue / meslées / de chansons a danser. / Recueillies et mises en ordre par / Christophe Ballard, / seul imprimeur de musique et noteur / de la Chapelle du Roy. / Tome premier. / A Paris. / rue S. Jean de Beauvais, au Mont Parnasse. / M. DCC.III. / avec privilège de sa majesté.

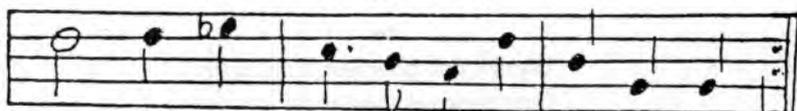
Voici, donc, une date précise avant laquelle cette musique existait déjà: 1703. Malgré les variantes que le peuple introduit dans les chansons qui deviennent son patrimoine, le cantique *O Yesus Gutzera* reste exactement le même aujourd'hui qu'en 1703. On trouvera ci-contre l'air tel qu'il est donné dans le livre cidessus signalé (T. I, pagé 40) (1). Citons également les autres couplets.

II

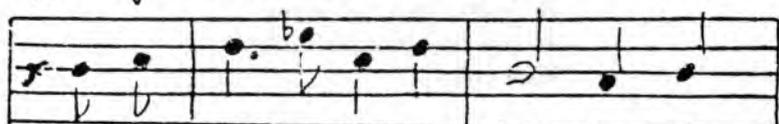
On a pris dans mon Troupeau
 De mes brebis la plus belle;
 J'ay brisé mon chalumeau,
 J'ay perdu mon chien fidèle;
 Des Bergères du Hameau
 J'ay choisi la plus cruelle;
 Mais enfin



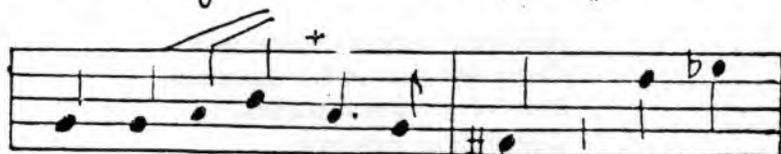
La Ber - ge - re que je
mi - lle soins di -



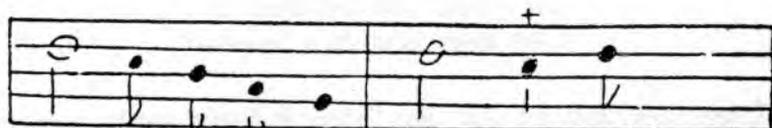
vers Ne sait rien de mon mar - ty - re et par
vers je tâ - che de l'in - stru - i - re



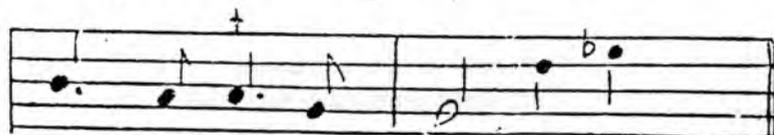
Nuit et jour de dans ses fers je lan -



guis et je sau - pi - re ; Mais en -



fin je suis a mon reux cest as -



sez pour es tre heureux Mais en

III

D'une si rare Beauté
 Je porte et chéris les chaînes,
 Elle passe en cruauté
 Même les plus Inhumaines;
 J'ay des Rivaux en quantité,
 Rivaux, jaloux de mes peines.
 Mais enfin

IV

Dieux! qui pourroit concevoir
 Combien ma peine est cruelle?
 Quand je cesse de la voir
 Ma douleur devient mortelle,
 Je l'ayme sans nul espoir
 Je suis hay quoique fidèle.
 Mais enfin

V

Mon cœur toujours malheureux
 Craint ses yeux et leur puissance,
 Pour fuir un sort rigoureux
 J'éviterois sa présence:
 Elle peut flater mes vœux
 De quelque douce espérance:
 Car enfin je suis amoureux
 C'est assez pour estre heureux!

Lisant ces vers on voit que l'abbé Pellegrin garda pour son cantique la coupe de l'original; c'est-à-dire, le refrain ou répétition, à la fin de chaque couplet, de deux vers:

Mais enfin je suis amoureux
 C'est assez pour estre heureux!

qui correspondent au basque:

Ah! orhoit zaité odola

.....

Notons aussi qu'il y a trois autres couplets qui suivent le cinquième. Ces trois correspondent aux sous-titres:

Autres couplets:

Profitez mieux des talents

.....

Second couplet:

Je ne vous vis qu'un moment

.....

Troisième couplet:

Votre esprit paroît charmant

.....

Revenant à la musique, je ferai remarquer que dans le livre où j'ai trouvé cette *Brunette*, la deuxième strophe a une musique un peu plus ornée que celle du premier couplet, tout en étant la même. Procédé d'ailleurs observé dans les chansons qui précèdent ou qui suivent.

Je termine ces brèves notes par cette remarque de l'éditeur: «les airs dont est composé le recueil ont été appelés *Brunettes* par rapport à celui qui commence *Le beau berger Tircis* et qui finit par ces paroles *Hélas, brunettes, mes amours.*»

Dans sa préface l'éditeur dit encore: «Une preuve de la bonté de ces airs, c'est que malgré leur ancienneté...»

Malgré cette ancienneté, notre chanson, transformée en cantique, reste encore très vivante dans notre Pays Basque.

Bétharram, le 17-IV-1937.

NOTA

(1) Pour la commodité du lecteur je le donne en clé de sol.

A propósito del Cántico. O *Yesus Gurutzer*a

Para quienes se preocupan de cuestiones referentes al Folklore vasco no es un secreto que muchas canciones, muchos cánticos, nos han venido de fuera. No me detendré a desarrollar el tema, siendo otro el objeto de estas líneas. Me propongo tan sólo añadir un *Post-Scriptum* (posdata) al artículo que sobre el cántico *O Yesus Gurutzer*a envié el año pasado (1935) a la *Revista Internacional de Estudios Vascos*; corregí las pruebas, y estaba a punto de salir, cuando por Julio estalló la guerra. En él daba algunas variantes de los textos (literario y musical) y manifestaba que este cántico era una adaptación vasca de otro, francés, cuyo texto compuso el abate Pellegrin (1663-1745). De este abate se decía, aludiendo a sus composiciones de cánticos y de libretos de ópera:

Por la mañana católico, por noche idólatra;
comía del altar, y cenaba del teatro.

Daba también en mi artículo la melodía profana a que se aplicó texto religioso, comunicada por mi buen amigo Amédée Gastoué, el conocido musicólogo.

Quiero puntualizar algunos pormenores referentes a la música. Según el *Nouveau Larousse Illustré* (Augé) (T. II, p. 26), se trataba de una de las canciones más galantes del siglo XVII, conocida con el título *La Pastora a quien sirvo*. Investigando en la Biblioteca Municipal de Toulouse, la hallé en la obra *Brunettes... Jácaras o pequeñas arias amorosas, con los adornos y el bajo-continuo, mezcladas con canciones para danzar, recopiladas y puestas en orden por Christophe Ballard, único impresor de Música y copista de la capilla del Rey*. Tomo I. París, 1703...

He aquí, pues, un dato importante: para 1703 ya existía esta música. Aparte variantes que introduce el pueblo en las canciones, que vienen a ser patrimonio suyo, el cántico *O Yesus Gurutzer*a permanece hoy el mismo que en 1703. Transcribo la melodía tal como se halla en el citado libro (T. I, p. 40) (1). Veánse asimismo las estrofas:

1.

La pastora a quien sirvo
no se imagina mi martirio;
de mil diversas maneras
trato de informarla;
Noche y día en sus cadenas
languidezco y suspiro:
pero, en fin, estoy enamorado,
y eso basta para ser feliz.

2.

De mi rebaño se han llevado
la más hermosa de mis ovejas;
he destrozado mi caramillo,
he perdido mi perro fiel;
de las pastoras del lugar
escogí la más cruel:
pero, en fin, estoy enamorado,
y eso basta para ser feliz.

3.

De tan singular Belleza
soporto y amo las cadenas;
ella aventaja en crueldad
aun a las más inhumanas.
Tengo cantidad de rivales,
celosos de mis penas.
Pero, en fin,...

4.

¡Dioses! ¿Quién había de imaginar
la crueldad de mis penas?
Si dejo de verla,
mi dolor es mortal;
la amo sin esperanza;
soy odiado, aunque fiel.
Pero, en fin,...

5.

Mi corazón, siempre desdichado,
teme sus ojos y su poder;
por huir de suerte tan rigurosa
evitaría su presencia.
Ella puede entretener mis deseos
con alguna dulce esperanza:
porque, en fin, estoy enamorado,
y eso basta para ser feliz.

Leyendo estos versos, se ve que el abate Pellegrin conservó el corte del original, es decir, el estribillo de dos versos al final de cada estrofa:

Pero, en fin, estoy enamorado,
y eso basta para ser feliz,
que en el cántico vasco corresponde a

*Ah! Orhoit zaito odola
enetzat eman duzula!*

Notemos también que hay otras tres estrofas más a continua-

ción de la 5.^a, que corresponden a los subtítulos:

1. Aprovechad mejor los talentos.
2. Sólo un momento os vi.
3. Vuestro ingenio parece encantador.

Volviendo a la música, es de notar que en el libro donde hallé este *Jácara (Brunettes)*, la música de la segunda estrofa es un tanto más adornada que la de la primera, con ser ambas una misma. Otro tanto se observa en las canciones que preceden o siguen (a ésta del citado libro).

Termino estos breves renglones con una nota del editor: “El nombre de *Jácaras (Brunettes)* les viene a las melodías de esta colección de las palabras con que acaba una de ellas, *El lindo pastor Tirsis*: ¡Ay, *brunettes* de mis amores!”

Dice en el Prólogo el editor: “Prueba de la bondad de estas melodías es que, no obstante ser antiguas...”

También nuestra canción, transformada en cántico, permanece viva en nuestro País Vasco.

Bétharram, 17 de Abril de 1937.

46.- LA CHANSON BASQUE ET SON HARMONISATION

[BMB, (1937) p. 67-73]

Plus d'une fois, en lisant les appréciations des journaux sur les chansons populaires données dans les concerts par nos sociétés chorales ou les notes bibliographiques des revues qui parlent de publications récentes; plus d'une fois, dans des conversations avec des amateurs de notre musique qui jugeaient dans un sens plus ou moins favorable certaines tentatives d'art basque, plus d'une fois dis-je, j'ai eu l'idée d'aborder ce thème de l'harmonisation de nos chansons. Je voulais me justifier en quelque manière des critiques formulées par de bons amis, les uns assez ignorants, les autres jouant un peu de piano, n'ayant ni les uns ni les autres une forte préparation musicale. Ces critiques visaient certaines des réalisations harmoniques que j'avais faites de nos chansons populaires. Je me suis même vu reprocher «d'abîmer la musique basque» à l'apparition de mon quatrième cahier de *Préludes basques* pour le piano, pourtant si simplet... Un problème donc se pose (si problème il y a, je ne le crois pas) au sujet de l'harmonisation des chansons basques et de toute chanson populaire en général.

Une chanson populaire peut être considérée en elle-même ou par rapport à nous, je veux dire à un public auquel il faut la présenter.

Considérée en elle-même, c'est une mélodie sans accompagnement, chantée par une personne du peuple. Elle est d'une époque

déterminée, c'est-à-dire conçue dans une moule mélodique, rythmique et modal déterminé, presque toujours bien clair et précis. La condition de variabilité, provenant de son roulement sur tant de lèvres qui la transforment, ne nous retiendra pas, quoique condition capitale. Nous prenons donc une telle mélodie, chantée par un tel chanteur.

Le folkloriste, c'est-à-dire le chercheur de *documents*, prendra la chanson basque pour l'épingler dans son herbier folklorique. Il en étudiera les caractéristiques, les rapports avec d'autres mélodies du chansonnier basque ou étranger et il en tirera des déductions qui relèvent de la musicologie. Laissons le folkloriste à ses moutons. Pour lui, la chanson est un document et rien de plus. L'art n'est pas son fief.

* * *

Cette même mélodie doit être présentée à un public dans une conférence, dans un concert. Comment doit-elle être présentée? Avec quels atours? C'est l'autre point.

Pour certains raffinés, certains musiciens, elle gagne à apparaître nue, sans accompagnement, au cours d'une conférence où l'on exposerait les différents types de mélodies populaires. On serait alors dans un cas un peu semblable (pas tout à fait identique) à celui du chant grégorien. Les puristes et les personnes d'une délicate sensibilité musicale voient dans l'accompagnement des mélodies grégoriennes un pis-aller, une entrave qui les empêche de s'envoler libres et souples. De même rien n'égale pour eux l'impression d'entendre en pleine campagne, une vieille mélodie, sifflée, chantée sans autre accompagnement que les mille bruits si harmonieux de la nature.

Mais une grande partie (la plus grande, la presque totalité) des publics qui remplissent nos salles de concert est formée d'amateurs qui se connaissent plus ou moins en musique, qui ont une certaine culture musicale, ordinairement assez superficielle. Ils ne savent pas dégager d'une mélodie sans accompagnement les possibilités modales et rythmiques qui y sont en germe; ils n'arrivent pas à saisir les *résonnances*, les *harmoniques* qui y sont enfermés et que seuls les artistes accomplis y découvrent. Il faut leur concrétiser les *choses* musicales qu'ils ne perçoivent que très confusément, si toutefois ils les perçoivent.

C'est alors que le compositeur, l'homme du métier, intervient. Il intervient pour mettre à la portée du public une mélodie qui, sans accompagnement, ne serait pas goûtée de lui.

Cette ambiance modale et rythmique qui est contenue dans la chanson populaire peut être donnée, pour ainsi dire, schématiquement, sans complications d'accords à coté (qui pourtant peuvent y être sous-entendus), sans difficulté d'exécution, en se limitant à dessiner par des accords élémentaires la charpente harmonique et rythmique des mélodies populaires. Ce procédé schématique, très dépouillé même, (cela ne veut pas dire qu'il ne puisse pas être artistique, intéressant) peut renfermer de vraies beautés. Je cite de mémoire le recueil de d'INDY: *Chansons Vivaraises et les Chansons Hongroises* de ZOLTAN KODALY. Ces artistes y ont laissé chacun son empreinte; celle d'un artiste sûr de son métier et sachant trouver dans une sorte de *catalogue* très restreint de procédés, de recettes musicales, des détails qui rehaussent une harmonisation sobre, élémentaire. Cette harmonisation voulue expressément limitée, quasi-rudimentaire, est quelquefois (toujours, à mon avis) beaucoup plus intéressante que d'autres plus recherchées, mais prétentieuses, parce que pauvres d'art, de science musicale. Je ne veux pas les citer.

* * *

Il y a une autre façon de considérer une chanson populaire: celle de voir en elle un thème musical à traiter. La question relève donc du pur domaine artistique, du bon goût formé à la lecture de toute sorte de musique. Mieux un artiste sera doué, plus sa science musicale sera profonde, plus il se tiendra au courant des procédés, des dernières conquêtes de son métier et plus il sera en état de faire une œuvre vraiment belle.

Il ne manque pas de musiciens bien instruits qui croient que les mélodies populaires de nos chansonniers ne doivent être enveloppées que dans des procédés des XVII^e et XVIII^e siècles, époques où, pour la plupart, elles sont nées. S'ils considèrent les mélodies de ce point de vue (qui revient, en quelque sorte, à celui dont nous venons de parler) ils ont raison. Ils veulent limiter leurs moyens pour faire une œuvre d'époque, une sorte de reconstitution artistique (qui d'ailleurs permet de faire de belles réalisations). Nous ne leur ferons pas grief de vouloir se restreindre. A chacun son goût particulier.

Mais nous, musiciens du XX^e siècle, aurons-nous tort, commettrons-nous donc un péché de lèse-art si, en possession de tant de moyens nouveaux, nous les employons pour bellement encadrer ces vieilles mélodies basques? Je ne le pense pas. Pourquoi? Parce que ces chansons de nos pères sont aussi nos chansons, les chansons des Basques qui vivent au XX^e siècle, au milieu de la même nature que celle d'autrefois, c'est vrai, mais qui possèdent des moyens d'expression plus riches, plus complets, je n'ose pas dire plus beaux (bien que je le pense) pour ne froisser personne. C'est cette nature, cette ambiance, que nous voulons peindre *avec nos moyens, nos procédés modernes*. C'est une transposition musicale que nous voulons faire; une transposition qui ne relève pas du document d'époque, d'une reconstitution historique, mais qui est bien un problème d'art à résoudre. C'est là le point et non pas de savoir si tels accords d'usage moderne ne sont pas sous-entendus dans les schémas harmoniques des chansons populaires. Le problème est donc là; encadrer la mélodie basque de telle façon que dans un salon, dans un concert, la nature basque, le texte de la chanson soient mis en relief, de manière à nous laisser une impression de beauté.

Cette impression de beauté, de grande beauté, n'est pas l'impression agréable qui, sensoriellement, ne choque pas nos habitudes reçues, venant d'une culture musicale assez rudimentaire, assez médiocre. Celui qui s'est arrêté à l'harmonie de Mozart ou de Schumann et qui ne veut rien savoir des Debussy, des Ravel, des Stravinsky (je ne cite que ces quelques *dii maiores*) trouvera dur, déplacé, un accompagnement qui n'ignore pas ces procédés modernes. Mais celui qui est au courant des découvertes du jour en musique trouvera cet emploi tout naturel. Pour lui ce langage est clair; il en est au courant. Donc, si l'harmonisation, l'encadrement harmonique et esthétique de la mélodie est bien fait, il en sera délicieusement impressionné. Ces froissements de deuxième, ces suites de septièmes, neuvièmes... etc... altérées, ce dépouillement volontaire dont use par exemple RAVEL dans ses *Mélodies Grecques et Hébraïques*, FALLA dans ses *Sept Chansons Espagnoles*; cette ampleur, cette richesse dont HEMSI fait étalage dans ses volumes de *Chansons Séfardies*, tout cela est une pure joie pour celui qui se connaît en musique.

Je ne vois pas quel prétexte on peut invoquer pour qu'à un moment donné un compositeur basque ne puisse utiliser la polytonalité ou l'atonalité, si elles rendent bien son impression du Pays.

Pourquoi, par exemple, s'il veut rendre son impression d'une

danse populaire, où il y a force gaieté et animation, chez un peuple qui danse, n'emploierait-il pas des rythmes vifs, enchevêtrés, superposés rythmiquement, harmoniquement? Pourquoi, pour évoquer une impression de montagne où les bruits sont multiples et dans plusieurs tons ne ferait-il pas usage de la polytonalité qui envelopperait la mélodie comme dans la nature ces bruits enveloppent la chanson du berger basque? Qu'il s'agisse d'un gai matin de printemps (*Goizian goizik*), d'une mère qui endort son enfant (*Aurra, egizu lo*), d'une éclosion d'amour fortement lyrique, ample de lignes (*Mündian de ederrena*), d'une chanson satyrique (*Baratzeko pikukak*), pourquoi un compositeur basque se limiterait-il à n'employer que des procédés du XVIII^e siècle ou, tout au plus, ceux de la musique romantique? Je n'en vois pas la raison.

Je trouve la justification de ce que je dis (et surtout de ce que j'ai fait, quoique bien modestement) dans l'approbation reçue de la part d'artistes de première qualité ou de critiques dont le jugement est apprécié, pour qui mes réalisations harmoniques de chansons basques évoquaient le Pays Basque. Si, à propos de mon recueil *Gure Herria*, TIERSOT, dans la *Revue de Musicologie* ne s'enthousiasmait pas de mes réalisations, par contre, EMILE VUILLERMOZ les jugeait comme «de petits chefs-d'œuvre». Si un amoureux de la chanson populaire comme MILLET, le directeur de l'Orfeo Català de Barcelone, montrait (dans la *Revue Musicale catalane*) quelque inquiétude à me voir contourner des précipices (?), un critique madrilène, ADOLFO SALAZAR, se plaisait à citer le nom de Strawinsky à propos de la chanson *Lendabiziko ori*.

Ces témoignages, et d'autres, attestent que chacun juge de la façon d'harmoniser les chansons populaires d'après sa formation, sa culture, ses goûts. Ceux qui ne s'emballent pas pour les dernières conquêtes musicales ne voient pas ce qu'elles ont à faire à côté des vieilles chansons. Ceux qui, par contre, en sont friands et les goûtent, comprennent bien que l'on en puisse faire usage pour encadrer les cantilènes de nos ancêtres.

C'est une affaire de goût, de culture musicale: du compositeur pour réussir à faire une œuvre d'art, si brève, si petite soit-elle, de l'auditeur pour être en état de réceptivité de ces *ondes courtes* que sont les chansons populaires si brèves, si petites. Tout est là... faire une belle œuvre d'art et être capable de la goûter, de l'aimer. *That is the question.*

Bétharram, le 16-IV-1937.

La Canción Vasca y su armonización

Más de una vez, leyendo los juicios periodísticos sobre canciones populares presentadas en conciertos por nuestras sociedades corales, o bien las notas bibliográficas de las revistas que hablan de publicaciones recientes; más de una vez, en conversaciones con aficionados de nuestra música, que apreciaban en sentido más o menos favorable ciertas tentativas de arte vasco; más de una vez, repito, he tenido la idea de abordar este tema de la armonización de nuestras canciones. Quería de alguna manera justificarme de las críticas formuladas por buenos amigos, unos bastante ignorantes, otros que apenas sabían poner las manos en el piano, carentes unos y otros de buena preparación musical. Estas críticas apuntaban a ciertas realizaciones armónicas que yo había hecho de nuestras canciones populares. Y aún me vi acusado de estropear la música vasca, con motivo de la publicación de mi cuarto cuaderno de *Preludios Vascos*, con ser tan sencillos...

Se plantea, aquí, por consiguiente un problema (si lo hay, que no lo creo), a propósito de la armonización de las canciones vascas y de toda canción popular en general.

Una canción puede ser considerada ya en sí misma, ya en relación a nosotros, es decir, al público a quien se la presenta.

Considerada *en sí misma*, es una melodía sin acompañamiento, cantada por una persona del pueblo; de época determinada, es decir, concebida según un molde melódico, rítmico y modal determinado, generalmente muy claro y preciso.

Prescindamos de una condición de capital importancia de la canción popular, su variabilidad, nacida del modo de transmitirse oralmente, y fijémonos ahora en una melodía concreta, cantada por determinado individuo.

El folklorista, es decir, el buscador de documentos populares, la anotará en su cuaderno, para luego prenderla con un alfiler en su herbario folklórico. Estudiará sus características, la relacionará con otras del cancionero vasco, o de otros cancioneros extranjeros, y hará deducciones de carácter musicológico. Pero dejemos al folklorista con su canción. Esta no es para él sino un *documento*. Su feudo no es el arte.

* * *

Dicha melodía ha de presentarse ante un público en una conferencia, en un concierto. ¿Cómo presentarla? ¿Con qué atavíos? Esta es otra cuestión.

Para espíritus refinados, para ciertos músicos, la canción popular gana presentándose desnuda, sin acompañamiento, en el curso de una conferencia en que se expongan los diferentes tipos de melodías populares. Es el caso del canto gregoriano, aunque no sea del todo idéntico. Los puristas y las personas de sensibilidad musical delicada ven en el acompañamiento de las melodías gregorianas un deterioro, una traba que les impide volar libres y sueltas. Para ellos, nada comparable a una vieja melodía en pleno campo, silbada o cantada sin más acompañamiento que los mil armoniosos rumores de la naturaleza.

Pero la mayor parte (la casi totalidad) de los públicos que llenan nuestras salas de concierto está formada por aficionados más o menos entendidos en música y poseídos de cierta cultura musical, generalmente bastante superficial. Sin acompañamiento, no saben los tales desligar de una melodía las posibilidades modales y rítmicas que encierra; no llegan a captar las *resonancias*, los *armónicos*, que únicamente descubren los artistas consumados. Es preciso ponerles de manifiesto las ideas musicales que no llegan a percibir sino confusamente, si es que las perciben.

Aquí interviene el compositor, el hombre del oficio, para poner al alcance del público una melodía, que, sin acompañamiento, no sería apreciada.

Es posible dar el contenido modal y rítmico de la canción popular de una manera esquemática, sin ayuda de acordes complicados (que, sin embargo, pueden sobreentenderse), sin dificultades de ejecución, limitándose el compositor a diseñar con acordes elementales el armazón armónico y rítmico de las canciones populares. Este procedimiento esquemático, incluso despojado (que no implica falta de arte e interés), puede contener verdaderas bellezas. Cito de memoria la antología de VINCENT D'INDY, *Chansons Vivaraises* y las *Canciones Húngaras* de ZOLTAN KODALY. Ambos han dejado su huella de artistas seguros de su oficio; y en una especie de *catálogo* muy restringido de procedimientos y de recetas musicales, han sabido hallar detalles que realzan una armonización sobria y elemental.

Armonizaciones de esta naturaleza, deliberadamente limitadas, casi rudimentarias, son a veces (siempre en mi opinión) mucho más interesantes que otras más rebuscadas, pero pretenciosas, por su pobreza en arte y ciencia musical. Me abstengo de citarlas.

* * *

Pero hay otra manera de considerar las melodías populares: como temas de elaboración musical. Así, la cuestión queda planteada en el puro dominio del arte y del buen gusto, formado en la lectura de toda clase de música. Cuanto mejor dotado el artista, más profunda su ciencia musical, más al corriente de los procedimientos y últimas conquistas de su oficio, tanto más capacitado estará para crear una obra verdaderamente bella.

No faltan músicos muy competentes, que opinan que las melodías de nuestros cancioneros sólo se han de tratar con procedimientos de los siglos XVII y XVIII, época en que nacieron la mayor parte de ellas. Si tal es su manera de considerar las melodías (la misma en sustancia que exponíamos arriba), tienen razón. Quieren poner un límite a los medios de expresión, a fin de hacer una obra de época, una especie de restauración artística (que, por supuesto, permite realizaciones bellas). No se lo reprocho. Cada cual su gusto.

Pero nosotros, músicos del siglo XX, ¿incurriremos en culpa, cometeremos pecado de lesa arte, si, disponiendo de tantos medios nuevos, los empleamos para encuadrar bellamente estas viejas canciones vascas? No lo creo. ¿Y por qué? Porque estas canciones de nuestros padres son también nuestras, de los vascos que vivimos en el siglo XX, inmersos en la misma naturaleza de otros tiempos, es verdad, pero con medios de expresión más ricos, más completos; no me atrevo a decir más bellos (aunque lo pienso), por no ofender a nadie. Y esta naturaleza, este ambiente es lo que deseamos reflejar con nuestros medios y procedimientos modernos. Queremos hacer una transposición musical que no dependa de *documentos* de época ni tenga que ver con restauraciones históricas. Ahí está el *quid*, y no en discutir sobre si tal o cual acorde de uso moderno queda o no sobreentendido en los esquemas armónicos de las canciones populares. Tal es, pues, el problema: encuadrar la melodía vasca a fin de que, en un salón o en un concierto, queden de tal suerte realizadas la naturaleza vasca y la canción vasca, que nos dejen impresión de belleza.

Esta impresión de belleza, de gran belleza, difiere de esa otra agradable que, sensorialmente, no ofende nuestros hábitos heredados, nacidos de una cultura musical rudimentaria, bastante mediocre. Quien se contente con la armonía de Mozart o de Schumann y nada quiera saber de un Debussy, de un Ravel, de un Strawinsky (por citar sólo algunos *dii maiores*), hallará duro, fuera de lugar, un acompañamiento que utilice procedimientos modernos. Mas quien esté al tanto de los actuales descubrimientos musicales, hallará natural su empleo. Este lenguaje es claro para él, porque sigue la corriente. En suma, si la armonización, el encuadre armónico y estético de la melodía está bien hecho, quedará muy gratamente impresionado. Esos roces de segunda, esas sucesiones de séptimas, novenas... etc... alteradas, ese despojo deliberado de que hacen uso, por ejemplo, RAVEL en sus *Mémoires Grecques y Hébraïques*, FALLA en sus *Siete Canciones Españolas*; esa amplitud y riqueza de que hace gala HEMSI en sus volúmenes de *Canciones Sefardíes*, todo ello es puro deleite para el entendido en música.

Ignoro qué pretexto pueda aducirse para que haya de renunciar el compositor vasco al uso de la politonalidad o de la atonalidad, cuando, con tales recursos, en determinadas circunstancias, lograría expresar bien su impresión del País.

¿Por qué, y sirva ello de ejemplo, queriendo dar impresión de danza popular, donde reinan la alegría y el bullicio, no echar mano de ritmos vivos, entrecruzados, rítmica y armónicamente superpuestos? ¿Por qué, tratando de evocar sensación de montaña, con la multiplicidad de ruidos y diversidad de tonos que llegan a ella, no servirse el músico de la politonalidad, para envolver la melodía, como la naturaleza con sus ruidos envuelve la canción del pastor vasco? Bien se trate de una mañana risueña (*Goizian goiz*), bien de una madre que mece la cuna de su niño (*Aurra, egizu lo*), ora sea una explosión de amor intensamente lírico y de amplitud de líneas (*Mündian den ederrena*), ora una canción satírica (*Baratzeko pikukak*), ¿por qué un compositor vasco ha de ceñirse a los procedimientos del siglo XVIII, o, a lo sumo, a los de la música romántica? No veo la razón.

La justificación de lo que voy diciendo (y sobre todo de lo que, aunque modestamente, he realizado), la hallo en las aprobaciones recibidas de artistas de primera línea o de críticos de reconocida competencia, para quienes mis armonizaciones evocaban el ambiente del País Vasco. Si TIERSOT no manifestaba entusiasmo por ellas, al

reseñar en la *Revue de Musicologie* mi colección *Gure Herria*, en cambio VUILLERMOZ las calificaba de “pequeñas obras maestras”. Si un amante de la canción popular, como MILLET, director de *L’Orfeo Catalá* de Barcelona, mostraba cierta inquietud viéndome bordear el precipicio (?), un crítico musical madrileño, ADOLFO SALAZAR, se complacía en citar el nombre de Strawinsky a propósito de la canción *Lendabiziko ori*.

Estos y otros testimonios atestiguan que cada cual juzga la manera de armonizar las canciones populares según su propia formación, su cultura y sus gustos. Quienes no demuestran interés por las últimas conquistas musicales, ignoran el servicio que éstas pueden prestar a las viejas canciones. Los que, por el contrario, les tienen afición y las saborean, comprenden muy bien que se puede hacer uso de ellas para encuadrar las cantilenas de nuestros antepasados.

Es cuestión de gusto, y de cultura musical: de parte del compositor, para lograr una obra de arte, por breve y corta que sea; de parte del oyente, para estar en acecho de esas *ondas cortas*, cuales son las canciones populares, tan breves, tan pequeñas. Todo está en eso... en hacer una obra bella de arte y ser capaz de saborearla, de amarla. *That is the question*.

Bétharram, 16 de Abril de 1937.

47.- DES MOULINS À MARÉE À M.H.K. FABRE

[GH, 1937, p. 345-348]

J'ai lu dans le dernier numéro du *Bulletin du Musée Basque* (3-4 1936) l'intéressant article de Ph. VEYRIN sur les *Moulins à Marée du Pays Basque* (pag. 414-426). Dans la note de la page 417 il cite entre autres, les moulins «de Bidart près d'Ilbarritz, et enfin, le moulin de Sopite à Biarritz».

Est-ce à l'un de ces deux que M.H.L. FABRE se rapportait dans son livre *Lettres Labourdines?* (1). Cherchant des notes pour les chansons populaires, je suis tombé sur ces lignes que j'offre à Ph. Veyrin, si par hasard, même malgré leur brièveté, elles pouvaient apporter quelque renseignement à ses recherches.

On y lit (pag. 78-79): «*Ce lac, appelé aussi indifféremment le lac d'Arragué, le lac Bleu... et l'on croit qu'il communique souterrainement avec la mer, dont il n'est éloigné que de deux kilomètres et demie. A son extrémité ouest, il existe une écluse qui permet l'écoulement dans l'Océan de ses eaux, qui, dans leurs cours, font aller le moulin Larralde*».

* * *

Le livre de Fabre est intéressant et agréable à lire. Fruit d'un esprit cultivé qui, n'étant pas basque, a aimé notre pays et cultivé sa langue (à voir son *Dictionnaire Français-Basque et son Manuel de Conversation*), ce livre nous donne quelques renseignements qui ne sont pas à négliger. A la différence des relations des touristes qui

passent par notre pays ne la frôlant que très superficiellement, celle de Fabre contient des détails à garder, qui se rapportent à la langue, à des usages anciens, etc... Quoique légèrement signalés par Fabre, citons ceux relatifs aux Agots; à Pellot le corsaire (qu'il connut); aux femmes pilotaris; à la célèbre partie de pelote d'Irun en 1846 à laquelle il était présent; à l'ignorance de la langue française dans certains villages vers 1840; au sort arrivé à la bibliothèque du Monastère d'Urdax («il me répondit: *Il n'y a plus de bibliothèque; la plus grande partie a servi de litière aux chevaux et le peu que l'on a sauvé se trouve à l'étranger*»...); aux voyages faits sur la Nive dans des *chalands* (de Cambo à Bayonne on mettait deux heures, le retour en exigeait sept, au moins); à certains usages mortuaires (à Urdax - Juillet 1867 - *la maison de la défunte offrit neuf pains; les parents et les amis chacun une galette de froment et tous les assistants le prix d'une messe*), etc...

Je cite ces détails pour arriver à sa lettre datée du 10 juillet 1867, dans laquelle, parlant de Sare, il nous copie les paroles d'une chanson qu'il y entendit. Il dit: «*Les jeunes gens et les jeunes filles chantèrent quelques romances; celle-ci entonnée par une voix sonore, juste et agréable, me fit tant de plaisir à entendre et je la trouve si jolie que je t'envoie une copie avec la traduction:*

*Amodio traidorea,
Bethi phena emaillea,
Cer nahi duc ni ganic?
Habil beraz emendic,
Eman gabe niri changrinic;
Ez diat nahi deusic,
Hi ganic,
Utzinazac trankilic!*

*Ingrat baten maitatzea,
Emaiten duen dolorea,
Orai frogatcen dut nic,
Maitearen ikhustea,
Harekin egoitea,
Desiratzen baitut nic:
Bakharric!
Phenaz nago biziric!*

*Ez dezazula permeti
Hil nadien horren krudelki,
Maitia(c) zure gatic;
Maïtatu zaitut fidelki,
Ez baïtut bada mereci
Tratamendu krudelic,
Orai, nic,
Maitia zure gatic.*

*Adioz, beraz, maitea,
Ene phenen ithurria,
Orai deutzut eghia;
Ikhusiren duzu laster
Erremedioac alfer:
Zu maitatu bihotza:
Hil hotza!
Eta tomban gorphutza!*

(pag. 159-160-161)

Je n'ai pas sous la main tous mes documents pour affirmer si cette chanson a été déjà publiée ou du moins signalée quelque part. Pour qu'en cas contraire elle ne reste pas perdue au fond d'un petit livre et pour qu'elle puisse être utilisée par les folkloristes, je l'ai transcrite ici.

Toulouse, ce 23 décembre 1937.

NOTA

(1) *Lettres Labourdines...* par M. H. L. FABRE, Bayonne, Lasserre imp. 1869. Le livre a été édité a cette date mais les lettres ont été écrites en 1867. L'exemplaire que j'ai vu a appartenu au célèbre musicien Ernest Chausson.

* * *

Molinos de marea en M.H.L. Fabre

En el último número del *Boletín del Museo Vasco* (de Bayona) lei el interesante artículo de Ph. VEYRIN sobre *Molinos de Marea en el País Vasco* (1936, págs. 414-426). En la nota de la página 417 se citan, entre otros, el de Bidart, cercano a Ibarritz, y el de Sopite, en Biarritz.

¿Se refería FABRE a uno de estos dos molinos en sus *Cartas Laburdinas*? (1) Rebuscando notas sobre canciones populares, topé con las siguientes líneas, que ofrezco a Ph. Veyrin, por si, no obstante su brevedad, pueden serle útiles en sus tareas de investigador.

En las páginas 78-79 leemos lo siguiente: "Este lago, denominado indistintamente *Lago de Arrague* o *Lago Azul*, (...) dicen tener comunicación subterránea con el mar, del cual dista dos kilómetros y medio. En su extremo oeste hay una esclusa, de donde las aguas, al verterse en el Océano, accionan el molino de Larralde".

El libro en cuestión, interesante y de amena lectura, es fruto de un espíritu cultivado que, aun sin ser vasco (2), amó a nuestro país y estudió su lengua (prueba de ello su *Diccionario Francés-Vasco* y su *Manual de Conversación*). Las noticias que contiene no son para echarlas en olvido. A diferencia de los relatos de esos turistas que pasan rozando el país, Fabre recoge detalles referentes a la lengua, viejas costumbres, etc., que merecen tomarse en cuenta. Sirvan de ejemplo los puntos siguientes, bien que tocados solo de paso por el autor: Agotes (pág. 103); Pello el corsario (a quien conoció) (pág. 115); mujeres pelotaris (pág. 136); célebre partido de pelota de 1846 en Irún (que presencié) (pág. 137); ignorancia de la lengua francesa en ciertas aldeas, por los años de 1840; suerte que corrió la Biblioteca del Monasterio de Urdax ("Ya no hay Biblioteca —le dijeron;— la mayor parte de los libros sirvieron de cama a los caballos; y, los pocos que se salvaron, han ido a parar en el extranjero"...) (pág. 191); viajes fluviales en *chalana* por el Nive (dos horas de ida de Cambo a Bayona, y siete de vuelta, por lo menos) (pág. 222); ciertas costumbres funerarias (en Urdax - Julio de 1867 - "la casa de la difunta ofreció nueve panes; los parientes y amigos, a cada torta; y todos los asistentes, el estipendio de una misa") (pág. 196), etc...

Cito estos detalles por llegar a la carta (15, pág. 145) del 10 de Julio de 1867, en la que, hablando de Sara, copia el texto de una canción que allí oyó; "Los jóvenes y las jóvenes cantaron algunas romanzas; la que sigue, entonada por una voz sonora, afinada y agradable, me causó tal placer al oír la y la hallé tan bella, que te envío una copia con su versión:

1. Amor traicionero, causante eterno de pesares: ¿Qué quieres de mí? Largo de aquí, antes de dejarme afligido.
2. La pena que causa el amor de un ser ingrato la experimento ahora; pues el ver a la amada, estar con ella, es lo único que apetezco. Penando paso mi vida.
3. No consentiréis, querida, que muera tan cruelmente, yo que tan fiel he sido en amaros: pues no merezco ahora trato tan cruel de vuestra parte.
4. Adiós, pues, amor mío, fuente de mis penas, os digo ahora la verdad; pronto vais a ver que todo remedio es vano: el corazón que vos amasteis, yerto; y el cuerpo, en la fosa”.

No tengo a mano todos mis documentos, para afirmar que esta canción haya sido publicada, o al menos señalada en alguna parte. Dado que no, la transcribo aquí, a fin de no dejarla perdida en el fondo de un librito, antes bien puedan utilizarla los folkloristas.

Toulouse, 23 de Diciembre de 1937.

NOTAS

(1) M.H.L. FABRE, *Lettres Labourdines*, Bayona, Lasserre, 1869. Se escribieron las *Cartas* en 1867. El ejemplar que manejé, perteneció al célebre músico Ernest Chausson.

(2) Sobre el particular, véase lo que Ph. Veyrin dice en el artículo bio-bibliográfico acerca de Fabre (en *GH* 1937, p. 348-353), sin epígrafe, tras el artículo del P. Donostia, y a modo de complemento del mismo: “Fabre, contrariamente a lo que parece opinar el P. Donostia, no era un extranjero. Ignoro (y sería fácil verificarlo) si nació en Ezpeleta en 1806 o en 1867. Pero es cierto, como él mismo lo dice en la página 207 (y siguiente) de sus *Cartas*, que pasó la infancia en dicha bonita aldea”. Según nota (a mano) del P. Donostia, nació en Sète (Golfo de Lion) y falleció en Ainhoa (Laburdi). (Nota del Editor).

48.- AU FIL DE MES LECTURES

[GH, 1938, p. 182-187]

Dans la poursuite incessante à laquelle on doit se livrer quand on s'occupe de folklore, il arrive au chercheur de se trouver en face de textes qu'il ne guettait pas expressément; textes qui ne se rapportent pas à ses buts, mais qui, tout de même, peuvent avoir de l'intérêt pour d'autres chercheurs. C'est ainsi que, sans le vouloir, j'ai trouvé le texte de FABRE ayant rapport aux *Moulins à marée*. Je me félicite de l'avoir donné dans *Gure Herria* car il nous a valu la très intéressante note sur cet écrivain que mon ami Veyrin a publiée dans le numéro d'Octobre-Décembre en nous y croquant la figure curieuse de ce Receveur des Douanes qui dessinait et écrivait des livres.

Depuis l'intéressant article publié par VEYRIN sur les *Moulins à Marée* dans le *Bulletin du Musée Basque*, tout moulin qui tourne attire mon attention. Je suis ses mouvements pour aider (si possible) aux recherches des autres. Voici qu'en lisant de vieux livres de voyages faits par des étrangers dans notre pays, je suis tombé sur cette page que j'extrais de:

Voyage D'Espagne, curieux, Historique et Politique fait en l'année 1655. Dédié à son Altesse Royale Mademoiselle. À Paris. Chez Charles de Sercy, au Palais, au sixième Pilier de la Grand'Salle, vis à vis la montée de la Cour des Aydes, à la bonne Foy couronnée. MDCLXV. Avec Privilège de Sa Majesté (1).

On nous y (Pampelune) montra un fort beau moulin à bras, et où l'on peut aussi se servir de chevaux pour le faire tourner. C'est la plus grande machine en son espece que j'aye veüe, elle a quatre ou cinq meules et autant de tremies, et on nous dit qu'à chacune on pouvoit à mesme temps moudre 24 charges de bled par iour; cela me sembloit impossible, et ie ne sçay ce que i'en dois croire. Le leur dis qu'un si grand corps ou il i avoit tant de chevilles, pouvoit à peine travailler long-temps sans qu'il se démontast et se rendist inutile, et qu'à moins que le Maistre qui l'avoit fait vécust autant que dureroit le moulin, il seroit fort difficile de le racomoder aux occasions quand on s'en serviroit, et qu'il y manqueroit quelque chose, veu qu'il me sembloit estre de la particulière invention de l'Ouvrier qui l'avoit construit, et qu'il s'en trouveroit à peine un autre qui entendist la fabrique et tous les ressorts, et qui put les rajuster quand ils seroient rompus; mais ils m'assurèrent qu'il avoient successivement conservé un homme qui entendoit bien la construction de cette machine, et qu'afin qu'il ne leur en manquast point, il avoit touiours sous lui un apprentif qu'il formoit à la sçavoir entretenir. (Pag. 311-312).

* * *

J'ai donné jadis une ronde enfantine que mon ami German Garmendia, (si dévoué aux choses du Pays, il m'aida beaucoup dans mes recherches pour les chansons populaires), m'envoya comme notée par des personnes de la contrée. Or, en lisant (dans un but de comparaison entre les chansons populaires basques et celles d'autres régions ou pays) en lisant l'ouvrage si connu:

Chants et Chansons Populaires des Provinces de l'Ouest, Poitou, Aunis et Angoumois. Avec les airs originaux recueillis et annotés par Jérôme Bujeaud, Niort, 1866,

je trouve une ronde presque identique à celle que j'ai publiée et que je vais présenter ici à ces effets de comparaison. Je redonne la ronde basque pour ceux des lecteurs qui n'auraient pas à la main le numéro où elle a été publiée.

— *Ama, indazu artho.*
 — *Haurra, miruak du gako.*

Mirua, indak gako.
Indak bada hertze.
 — *Zer hertze?*
 — *Xahal-hertze.*

Xahala, indak hertze.
Indak bada esne.
 — *Zer esne?*
 — *Behi-esne.*

Behia indak esne.
Indak bada belhar.
 — *Zer belhar?*
 — *Mendi-belhar.*

Mendia, indak belhar.
Indak bada sega.
 — *Zer sega?*
 — *Harotz-sega.*

Harotza, indak sega.
Indak bada gantze.
 — *Zer gantz (e)?*
 — *Urdeordotx-gantz (e).*

Urdeordotxa-, indak gantz (e)
Indak bada ezkur.

— *Zer ezkur?*
 — *Haitz-ezkur.*

Haitza, indak ezkur.
Indak bada haize.
 — *Zer haize?*
 — *Itsas-haize.*

Itsasoa, indak haize.
Itsasoak eman zautan haize
Nik haitzari haize,
Haitzak neri ezkur,
Nik xerriari ezkur,
Xerriak neri gantz(e).

Nik harotzari gantz(e),
Harotzak neri sega,
Nik mendiarri sega,
Mendiak neri belhar,
Nik behiari belhar,
Behiak neri esne,
Nik xahalarri esne,
Xahalak neri hertze,
Nik miruari hertze,
Miruak neri gako,
Nik amari gako,
Amak neri artho
Yantzan ttipi-ttapo.

Voici le texte par BUJEAUD (Chapitre I, Rondes, Bals, Branles, Bourrées, pag. 27-28):

En rentrant dans la petite chambre verte,
J'ai trouvé minette
Qui avait ma houlette:
Je lui ai dit: «minette,
«Rends-moi ma houlette?»
— Je te rendrai pas ta houlette,
«Avant d'avoir du lait.»

Je m'en vais à ma vache:
«Vach' donne-moi du lait?»
— Je te donnerai pas du lait
«Avant que tu m'aies donné de l'herbe.»

Je m'en vais à ma faux:
«Faux, donne-moi de l'herbe?»
— Je te donnerai pas de l'herbe
«Avant que tu m'aies donné du lard.»

Je m'en vais au cochon:
«Cochon, donne-moi du lard?»
— Je te donnerai pas du lard
«Avant que tu m'aies donné des glands.»

Je m'en-vais au chêne:
«Chêne, donne-moi des glands?»
— Je ne te donnerai pas de glands
«Que tu m'aies donné du vent»

Je m'en vais au temps:
«Temps, donne-moi du vent?»

Le temps a tant venté,
 A tant venté mon chêne,
 Le chèn'm'a-t-englandé,
 J'ai englandé mon cochon,
 Mon cochon m'a-t-enlardé,
 J'ai enlardé ma faux,
 Ma faux m'a-t-enherbé,
 J'ai-t-enherbé ma vache,
 Ma vach'm'a-t-allaité,
 J'ai allaité minette.
 A m'a rendu ma houlette.

Ph. Veyrin, parlant de Fabre, avance (avec les réserves propres dans ces cas) l'hypothèse que la poésie publiée par lui dans ses *Lettres Labourdines* serait peut-être de son invention. Sans oser de ma part ni le contredire ni l'accepter, je me permets d'insérer ici une poésie populaire, une chanson, que j'ai publiée dans mon recueil *Gure Herria* (chez Max Eschig, 48, rue de Rome, Paris), chanson qui m'avait été communiquée par l'abbé Barbier, le regretté basquissant que nous avons tous connu. Je cite ces vers parce que je trouve une certaine ressemblance entre eux et ceux publiés par Fabre: ressemblance qui ne dépasse pas une certaine limite.

Cette chanson s'intitule: *Oi! Ene Bizitzea* (Chanson triste) pag. 16-17.

*Oi! ene bizitzea dolorez betherik!
 Badeia mundu huntan ni bezein tristerik,
 Lili bat hain handizki maitatu duenik?
 Amodio krudela, habil eneganik (2).*

*Sukarrik gaixtoena da amodioa:
 Jaten deraut bihotza, edaten odola.
 Denbora luzez othe biziko naiz hola?
 Othoitzez niagozu, hel nadin tonbala.*

*Lili xarmegarria, zuri niagozu,
Senda nindaiteke ni, zuk nahi baduzu:
Ene amodiotik parte bat har zazu
Bertzela, oi krudela, hiltzera niuazu!*

*Lili hura aldi bat oren on batian
Hartzea uste nuien, enetzat etxean...
Oi! zer oren urusa enetzat orduian!
Xangrinik baizik ez dut geroztik munduian...*

*Handitasunak oro hari eman netzazke:
Haren edertasuna duzu pare gabe!
Maitia, orhoit zaite: klarki nuzu mintzo.
Bihotzian zaituzket azken hatseraino.*

C'est le thème de l'amour qui ne se voit pas exaucé, la peine qu'on en ressent, l'appel à la mort, etc... thème si souvent présent dans les poésies populaires ou popularisées de chez nous.

Toulouse, le 15 février 1938.

NOTAS

(1) Je ne fais que le citer. Je compte, dans un prochain article, en parler plus en détail, car on y trouve quelques pages sur le Pays Basque et la Navarre, dont il vaut la peine de faire mention.

(2) Ce premier couplet est à rapprocher de la traduction du deuxième couplet de *Urxaphal bat* (LHANDE, *Etchahoun. Gure Herria*, 1923, p. 429)

(Elle) !O mon existence, pleine de douleurs!
En est-il au monde de plus triste que moi,
Que son aimé ait trahi comme (le mien) m'a (trahie)?
Va, amour loin de moi

Al hilo de mis lecturas

En el incesante rastrear a que deben entregarse quienes andan metidos en achaques de Folklore, ocurre a uno a veces el dar con textos que ex profeso no buscaba, ajenos a su negocio, pero que pueden, no obstante, ser útiles a otros investigadores. Tal fue el caso de un texto de FABRE, referente a *Molinos de marea*. Me felicito de haberlo publicado en *Gure Herria* (1), porque nos ha valido una nota de Ph. Veyrin sobre dicho autor, muy interesante, aparecida en el número de Octubre-Diciembre (2), en que se bosqueja la curiosa figura del Recaudador de Aduanas, dibujante y escritor.

Desde que leí el artículo de VEYRIN sobre *Molinos de marea*, que vio la luz en el *Boletín del Museo de Bayona* (3), todo molino que da vueltas atrae mi atención, y sigo sus movimientos, por ayudar (quizá) en sus tareas a otros investigadores. Y heme aquí que, leyendo en viejos libros sobre viajes llevados a cabo en nuestro país por extranjeros, hallo la siguiente página del *Viaje de España, curioso, histórico y político*, efectuado en 1655 (4), que dice así:

“Nos mostraron (en Pamplona) un *molino a brazo*, muy hermoso, que puede funcionar también movido por fuerza animal. Es en su género la mayor máquina que he visto, de cuatro o cinco muelas, con sendas tolvas; y me dijeron que cada una de ellas podía moler 24 cargas de trigo diarias. Me pareció ello imposible, y no acababa de dar crédito a lo que decían. Me permití representarles que un tan grande artefacto, con tantas piezas, poco tiempo había de resistir sin desmontarse y quedar inutilizado; que a no vivir el maestro constructor tanto como el molino mismo, iba a ser difícil ponerlo de nuevo en marcha, y que siempre le quedaría algún fallo, dado que, a mi parecer, se trataba de un aparato de invención particular del obrero que lo montó, y que apenas se hallaría otra persona que entendiera la estructura de la máquina, con todos sus resortes, y fuera capaz de reparar las averías. Pero me aseguraron que en todo momento habían dispuesto de persona entendida, con aprendiz a sus órdenes, a quien instruir en el mantenimiento de la misma.”

* * *

Di a conocer tiempo ha una ronda infantil, remitida por Germán Garmendia, tan amante de las cosas relativas al país, como asiduo colaborador en mis tareas folklórico-musicales. Habíala mi buen amigo recogido de personas de la región. Leyendo ahora — por comparar nuestras canciones populares con las de otras regiones— la conocida obra:

Chants et Chansons populaires des Provinces de L'Ouest Poitou, Aunis et Angoumois. Avec les airs originaux, recueillis et annotés par Jérôme Burjeaud. Niort, 1686,

hallo una ronda, casi idéntica a la aludida, que, a efectos de comparación, presento aquí a los lectores. Y vuelvo a transcribir la ronda (*Ama, indazu artho*) en atención a quienes no tuvieren a mano el número (de GH) donde vio la luz. [No hay por qué estamparla de nuevo, puesto que se halla en este mismo volumen, n.º 22].

Dice así el texto de J. BUJEAUD (Cap. I, *Rondes, Bals, Branles, Bourrées*, ps. 27-28):

De vuelta en mi cuartito verde,
hallo al gatito, que tiene mi cayado,
y le digo:

Gatito:

devuélveme el cayado.

El gatito me devuelve el cayado.

— No te lo devuelvo
si no me das leche.

Yo se la doy al gatito.

Acudo a la vaca:

— Vaca, dame leche.
— No te la doy,
si no me das hierba.

La vaca me da leche,

Yo se la doy a la vaca.

Acudo a la guadaña
Guadaña, dame hierba.
— No te la doy,
si no me das grasa.

La guadaña me da hierba,

Yo se la doy a la guadaña.

Acudo al cerdo:

Cerdo, dame grasa.
— No te la doy,
si no me das bellota.

El cerdo me da grasa,

Yo se la doy al cerdo.

Acudo al roble:

Roble, dame bellota.

— No te la doy,
si no me das viento.

El roble me da bellota,

Yo se lo doy al roble.

Acudo al tiempo:

Tiempo, dame viento.

El tiempo me da viento,



Ph. Veyrin, hablando de Fabre (5), insinúa (con las reservas propias del caso) que la poesía inserta en *Lettres Labourdines* (6) quizá fuera invención propia del autor. Sin pronunciarme ni en pro ni en contra, me permito transcribir aquí una poesía popular, una canción publicada en mi cuaderno *Gure Herria* (7), que me fue comunicada por el llorado vascófilo, de todos conocido, l'abbe J. Barbier. Y cito esos versos, por la semejanza que guardan con los publicados por Fabre, semejanza que no excede cierto límite.

La canción se titula *Oi ene bizitza*:

¡Oh, qué triste vida la mía!

¿Habrà ser en el mundo tan desventurado como yo,
que así haya amado a una flor?

¡Amor cruel, aléjate de mí! (8)

La peor de las fiebres, el amor:

me come el corazón, me bebe la sangre.

¿Así voy a vivir largo tiempo?

¡Baje (antes) yo al sepulcro, te ruego!

Flor encantadora, a vos acudo;

me curaría, si vos lo queréis:

participad de mi amor;

de otra suerte, oh cruel, voy a morir.

Aquella flor, una vez, en buen hora,

creí tenerla para mí en casa.

¡Oh, qué momento aquel tan feliz!

Después, sólo sinsabores tengo en el mundo.

Le daría todas las grandezas:
su hermosura no tiene igual.
Recordadlo, amada, hablo en puridad:
hasta el último aliento os llevaré en mi corazón.

Amor sin correspondencia, dolor que causa, llamamiento a la muerte, etc., tal es el tema de esta poesía, como el de tantas otras populares o popularizadas nuestras.

Toulouse, 15-Febrero-1938.

NOTAS

- (1) GH, 1937, ps. 345-348.
- (2) GH, 1937, ps. 348-353.
- (3) BMB, 1936, ps. 414-423.
- (4) Me limito a citarlo. (La ficha completa en el texto francés). De él pienso hablar con detenimiento en un próximo número, puesto que contiene algunas páginas sobre el País Vasco (francés) y Navarra, que merecen conocerse.
- (5) GH, 1937, p. 351.
- (6) M.H.L. FABRE, *Lettres Labourdines ou Lettres sur la partie du Pays Basque appelée Le Labourd*. Bayonna, E. Lasserre, 1869. La poesía en ps. 159-161.
- (7) P. DONOSTIA, *Recueil de Chansons Basques*. Paris, Éditions Max Eschig, 1928. La poesía en ps. 16-17.
- (8) Compárese esta estrofa con la 2.^a de la poesía *Urx'aphal bat* (LHANDE, *Etchahun*, GH, 1923, p. 420:

(ella): ¡Oh, triste vida la mía, llena de dolor!
 ¿Habrás ser en el mundo más desventurado que yo,
 a quien su amado le haya traicionado, como (el mío) a mí?
 ¡Amor, aléjate de mí!

[Véase asimismo J. HARITSCHELHAR, *L'oeuvre poetique de Pierre Topet-Etchahun*, (en *Euskera*, 1969-1970, p. 70.)]

49.- UN TESTAMENT EN BASQUE

[*AINTZINA*, n.º 3 (1942), p. 16-17]

Dans une de nos randonnées folkloriques nous avons trouvé à Sare, ce testament en basque. Nous le donnons comme une curiosité —un peu rare, peut-être— car nous ne connaissons pas de testaments écrits dans notre langue. Ce document n'est pas de grande importance quant au texte, certes; il en aurait, tout de même, une certaine valeur à cause de l'époque où il fut rédigé. Est-ce un cas unique? Y aurait-il d'autres semblables? Il serait intéressant de les produire en cas affirmatif.

Voici le document en question. Il provient de la maison Lehetchipia de Sare; il est signé de Rosalie Dornaletche, une des ascendantes des actuelles propriétaires de la maison, Madame Ariztia et Mlle Adrienne Diharassary.

Sare mayaxaren 25, 1831.

Ditudan guciez eguiten dut iloba Carolinne ondoco ditudan ontasun linya muble guciez solamente emannen dio ene aispa Virginiri ontasunaren erdiaren goçamena. Virginini biçi deino eta hura hil ondoan gucia carolinaençat... ene ascen disposioneac dire hauc.

Rosalie Dornaletche ne varietur.

E. Barbet, J. ff. de P. (Juge faisant fonction de Président).

En voici la traduction officielle:

Sare le 25 mai 1831.

Je fais ma nièce Caroline héritière de tout ce que je possède. Je lui laisse tout, linge, meubles, seulement elle abandonnera la jouissance de la moitié des biens à ma soeur Virginie, et après la mort de celle-ci, tout sera pour Caroline. Ce sont mes dernières dispositions.

Rosalie etc... (comme plus haut).

Cette traduction officielle est signée de Lassart, d'après le document qui suit la traduction.

Je soussigné, traducteur juré près le tribunal civil de Bayonne pour la langue basque, certifie avoir traduit du basque au français le testament qui précède sans avoir altéré le sens.

*Bayonne ce trente un juillet dix huit cent trente neuf signé
Lassart.*

Le tout a été enregistré chez Miquelerperitz, notaire à Anglet. Ce document se compose de quatre feuilles, huit pages, dont une feuille (deux pages) en blanc, quatre pages contenant le texte que nous avons transcrit. On y voit aussi le nom du Juge, etc...

Bayonne, le 6 Mars 1942.

Pour la transcription:

P. Donostia.

★ ★ ★

Un Testamento en vasco

En una de nuestras jiras folklóricas hemos dado, en Sara, con un testamento en euskera. Lo transcribimos como curiosidad, — quizá un tanto rara—, por no haber noticia de testamentos escritos

en nuestro idioma. El documento no tiene, ciertamente, mayor importancia; tendrá, sin embargo, cierto valor por razón de la época en que fue extendido. ¿Es caso único? ¿Habrá otros parecidos? De haberlos, interesaría se dieran a conocer.

He aquí el documento en cuestión. Proviene de la casa *Lehetchipia* de Sara; Rosalía Dornaletche, una de las antecesoras de las actuales propietarias, Madame Ariztia y Mlle. Adrienne Diharasary, es la firmante.

Sara el 25 de mayo de 1831.

Hago a mi sobrina Carolina heredera de todo cuanto poseo. Le dejo todo, ropa, muebles, solamente ella dejará el goce de la mitad de los bienes a mi hermana Virginia, mientras viva, y una vez fallecida ésta, será todo para Carolina. Estas son mis últimas disposiciones.

Rosalía Dornaletche ne varietur
E. Barbet etc., como en el texto.

La traducción oficial en idioma francés está firmada por Lassart, según el documento que sigue a la traducción:

El infrascrito, traductor jurado del tribunal civil de Bayona para la lengua vasca, certifica haber traducido de vasco en francés el testamento que precede, sin alterar el sentido.

Bayona treinta y uno de Julio de 18 de 1839,
firmado Lassart.

Todo fue registrado en casa de Miqueleperitz, notario de Anglet. Este documento se compone de cuatro folios, ocho páginas, uno de los folios (dos páginas) va en blanco, el texto que hemos transcrito abarca cuatro páginas. También aparece el nombre del Juez, etc....

★ ★ ★

50.- POUR LE TXISTU

[*AINTZINA*, n.º 4 (1942) p. 12-14]

Aintzina est le porte-voix des jeunes qui se préoccupent de ne pas laisser mourir ce qui constitue le patrimoine spirituel du peuple basque. On doit les aider à y réussir, car la conservation de ces caractéristiques est nécessaire pour la santé, l'équilibre moral de notre peuple.

Parmi les manifestations de cet esprit basque, la danse, la chanson populaires occupent une place de choix. La danse, surtout, qui a survécu, surnagé dans ce nivellement des caractéristiques populaires que l'esprit moderne apporte avec lui, provoqué par la facilité de moyens de déplacement et l'accès commode aux spectacles à bon marché.

La danse a besoin d'un animateur, d'un metteur en branle. Chez nous cet animateur est le txistu. Il n'a pas cessé d'animer nos jouissances populaires dans la région basque-espagnole. Si sa vie n'était pas autrefois aussi forte que nous l'avons connue dans ces dernières années, elle était suffisamment puissante pour que l'on puisse parler d'une reprise plutôt que d'une résurrection. On peut dire de même pour la Soule. Le Labourd a laissé disparaître cet éveilleur de joie qu'est la chirula. Mains témoignages attestent, pourtant, qu'il faisait acte de présence à Bayonne, à Sare, à Urrugne... Il faut que la lignée des chirularis labourdins naisse à une nouvelle vie.

La jeunesse pour s'exercer au txistu a besoin d'une méthode. La région basque-espagnole a vu publier deux cahiers qui expliquent les principes fondamentaux de ce que l'on appellerait une exécution élémentaire du txistu. Il est difficile de se les procurer dans les circonstances actuelles. Il fallait combler ce vide. Un jeune chirulari biarrot veut mettre à la portée de tout le monde son expérience de l'instrument. Il s'adresse à un public basque-français où, semble-t-il, un mouvement se dessine parmi les jeunes en faveur des danses du pays. Nous souhaitons vivement que ces exercices soient réellement pratiques, que cette méthode ne rebute pas les commençants, qu'elle soit progressive et musicale.

En même temps que la formation de nouveaux chirularis, il faut poursuivre sans défaillance la cueillette des airs de danse qui subsistent dans nos campagnes. Les noter et noter la façon de danser de nos paysans est la tâche normale des chirularis. Ceux-ci, s'ils veulent rester dans la note traditionnelle, ne peuvent pas ignorer la façon de danser les airs qu'ils sifflent dans leur instrument. Ils sont, dans un sens, les vrais dépositaires de la tradition chorégraphique. En conséquence, c'est à eux que nous nous adresserons pour une fidèle notation de la danse, de sa musique, de son rythme.

La tâche primordiale d'un chirulari est celle de faire danser le peuple. Le txistu n'est pas, n'a pas été un instrument de concert. Son rôle a été plus modeste, sa virtuosité n'a pas dépassé un stade d'où les complications de traits ont été exclues. Rien ne s'oppose cependant à voir surgir, parmi ces joueurs de notre flûte rustique, quelques virtuoses qui dépassent les limites d'une exécution moyenne. Nous en avons connu, nous en connaissons, qui sont arrivés à une virtuosité peu commune. Ce qui, d'ailleurs, a eu des précédents dans les siècles passés. On cite, en effet, un Vicente Ibarгүйen lequel au XVIII^e s. exécuta dans les théâtres de Saint-Sébastien et de Madrid des concerts écrits pour violon. ZAMACOLA dans son *Historia General de las Provincias Vasca*s dit avoir connu deux joueurs de txistu qui étaient l'admiration des musiciens de la Chapelle Royale, laquelle à l'époque était censée être le groupe le plus compétent en la matière.

Si les joueurs de chirula deviennent nombreux, on pourra essayer de les grouper pour en faire des ensembles de 20, 40, 60, une centaine de musiciens. Ils pourraient constituer des trios composés de soprani (qui seraient les manieurs de chirula souletines) d'alti ou ténors (partie jouée par des txistus basques-espagnols) et d'une

troisième voix (confiée au silbote ou gros txistu). Il existe un répertoire déjà formé pour ces ensembles, répertoire qui a été exécuté avec succès à diverses reprises à Bilbao, San Sebastian, et même à Bayonne, à l'occasion de la venue de l'Association des Txistularis pour y tenir leur assemblée annuelle. Ces ensembles ont un moëlleux de sonorité et de clarté qui fait défaut aux groupes isolés de trois musiciens.

Ces conquêtes, ces élargissements de la musique de txistu viendront un jour à se produire, nous l'espérons. Mais la tâche la plus urgente des chirularis doit être celle de conserver les vieilles danses et les vieux airs et celle aussi de les faire revivre, surgir, là où elles ont disparu, faute d'un animateur populaire.

Espérons que la méthode qui va paraître dans ces pages y aidera puissamment. Si elle y réussit, ce sera pour elle un titre de gloire.

Bayonne, 28, III, 1942.

P.S.— L'auteur de ces lignes cherche des notes, des documents qui attestent l'existence des chirularis dans les diverses villes du Pays Basque-Français. Il serait reconnaissant aux personnes qui voudraient bien lui envoyer ces petites notes (un paiement fait à un chirulari, la pension annuelle que la ville lui octroyait, noms de ces chirularis, noms de maisons qui seraient appelées par ex. *Damborinaenea*, ou semblable). Nous savons que les chirularis ont existé toujours chez nous. Il faut pouvoir le prouver par des documents. Ma demande vise à ceci.

★ ★ ★

Por el Txistu

Aintzina es el portavoz de los jóvenes que se preocupan de conservar lo que constituye el patrimonio espiritual del pueblo vasco. Es un deber ayudarles en su labor, porque la conservación de sus características es necesaria para la salud y el equilibrio moral de nuestro pueblo.

Entre las manifestaciones del espíritu vasco, la danza y la canción popular ocupan un lugar preferente. La danza, sobre todo, que ha sobrevivido de esa nivelación de las características populares propia del espíritu moderno, con la facilidad de medios de traslación y de acceso a espectáculos baratos.

La danza ha menester de un animador que la ponga en movimiento. Entre nosotros esa función la ejerce el txistu. En la región vasco-española no ha cesado el txistu de dar vida a nuestras diversiones populares. Si su acción no ha tenido en otros tiempos el brillo que ostenta en estos últimos años, habremos de decir, sin embargo, que se trata más bien de reavivar que de recobrar. Otro tanto se ha de decir de Zuberoa. Cuanto a Laburdí, ya no suena ese nuncio de alegría, que se llama *xirula*. Hay, con todo, no pocos testimonios de su presencia en Bayona, Sara, Urruña... Es preciso restaurar el linaje de los *xirularis labortanos*.

Para aprender los jóvenes el txistu necesitan un método. En la región vasco-española han visto la luz dos cuadernos, donde se explican los principios fundamentales de lo que podemos llamar ejecución elemental del txistu. En las circunstancias actuales no es fácil conseguirlos. Hay un joven *xirulari biarrot* dispuesto a poner su experiencia del instrumento al alcance de quienes lo deseen. Su ofrecimiento al público vasco-francés coincide con un claro despertar de los jóvenes en favor de las danzas del país. Deseamos vivamente que los ejercicios sean realmente prácticos, que el método no desanime a los principiantes, antes bien sea progresivo y musical.

A la vez que la formación de nuevos *xirularis*, es preciso continuar sin desfallecimiento la recogida de los aires de danza que subsisten entre la gente del campo. Anotarlos, y anotar la manera de danzar de nuestros campesinos es tarea normal de los *xirularis*. Estos, si desean permanecer en la categoría tradicional, deben conocer la manera de bailar los aires que ejecutan con la *xirula*. Son, en cierto sentido, los genuinos depositarios de la tradición coreográfica. A ellos, pues, nos hemos de dirigir para notar con fidelidad la danza, la música y el ritmo.

La tarea primordial del *xirulari* es hacer bailar al pueblo. El txistu no es, ni ha sido, instrumento de concierto. Su virtuosismo no ha rebasado un estadio del que están excluidas las complicaciones. Nada obsta, sin embargo, para que, entre los ejecutantes de nuestra flauta rústica, surjan virtuosos que superen los límites de una ejecución media. Hemos conocido, y conocemos, algunos que han llega-

do a una habilidad nada común, a los cuales precedieron otros en siglos pasados. Se cita, en efecto, a un Vicente Ibargüen, quien en el siglo XVIII ejecutaba en los teatros de San Sebastián y de Madrid obras escritas para violín. ZAMACOLA, en su *Historia general de las Provincias vascas*, dice haber conocido dos txistularis que eran la admiración de los músicos de la *Capilla Real*, que en la época se consideraba la más competente en la materia.

Si los txistularis son numerosos, podían formarse grupos de 20, 40, 60, un centenar de músicos. Podía pensarse en constituir tríos, compuestos de *sopranos* (xirulas suletinas), *altos* o *tenores* (txistus vasco-españoles) y una tercera voz (confiada a los silbotes o chistus mayores). Existe ya para estos conjuntos un repertorio, que se ha ejecutado con éxito en distintas asambleas, en Bilbao, en San Sebastián, y también en Bayona, con ocasión de la asamblea anual de la *Asociación de Txistularis*. Tales conjuntos numerosos tienen suaves y claras sonoridades, que se echan de menos en los grupos aislados de tríos. Estas conquistas, estos desarrollos de la música de txistu, serán un día realidad, así lo esperamos. Pero la tarea más urgente de los txistularis ha de consistir en conservar las viejas danzas, las viejas melodías, y en hacerlas revivir allí donde se han perdido por falta de animador popular.

A ello contribuirá poderosamente, no lo dudamos, el método que se va a publicar en estas páginas. Título de gloria será para él, si se logra el fin anhelado.

P.D. El autor de estas líneas, que anda a la busca de datos y documentos que atestigüen la existencia de txistularis en las diversas poblaciones del País Vasco-francés, quedará muy agradecido a quienes puedan proporcionarle noticias acerca de paga de txistulari, pensión anual que la población le asigna, nombres de txistularis y de casas llamadas *Damborinaenea*, o semejantes. Sabemos que txistularis los ha habido siempre entre nosotros; pero es preciso poderlo demostrar documentalmente. A ello tiende mi demanda.

* * *

51.- LA OPERA. SU EVOLUCION MUSICAL

[LAR, A. I, n.º 2 (1943), p. 10-22]

Había terminado la Edad Media, que hizo aparecer sobre el tablado de la vida manifestaciones magníficas de arte, bosquejadas unas, otras en perfecta madurez, y la había sucedido el siglo XVI, en el que los Palestrina, Vitoria y tantos polifonistas de primer orden habían hecho llegar a la perfección el arte del contrapunto. La música orgánica comenzaba a sacudir las tutelas de un padrinazgo polifónico, cuando en los últimos años del siglo XVI una misma admiración helenófila reunía en Florencia, en casa del Conde de Bardi, a varios intelectuales y artistas que soñaban con resucitar el Teatro Griego. De entre éstos eran: Vicente Galileo (padre del astrónomo), Rinuccini (poeta), Jerónimo Mey (teorizante musical), Cavalieri (compositor romano), J. Peri, Caccini, etc... Sin más base que las oscuras reglas teóricas de los escritores del tiempo, quisieron, por raciocinio, imitar la melopea con que comentaba la acción la tragedia griega. Quisieron que la voz sonase independiente, libre, aislada, monódica; música ceñida a la palabra, silábica, con medida y ritmo nacidos del acento de la palabra. Esfuerzos que no dieron el resultado que buscaban, pero que, como ocurre frecuentemente en estos asuntos de investigación, de rebuscas, hicieron nacer un nuevo género de música, diametralmente opuesto al hasta entonces conocido, y que ha venido a cuajar en lo que hoy llamamos ópera.

Tentativas de sonetos, canciones y escenas dramáticas fueron los precursores de la pequeña ópera *Dafne*, texto de Rinuccini y

música de Peri. En 1600 le siguieron *Euridice* de Peri y *Euridice* y *Rapimento di Cefalo* di Caccini. Por su deseo de aproximarse al recitado del lenguaje, este nuevo estilo dramático, musical, se llamó *stilo recitativo*, o *stilo rappresentativo*. *Euridice* de Peri formó parte del programa de festejos con que quiso celebrarse el casamiento de María de Médicis con Enrique IV.

Caccini compuso otra *Euridice*, pero también acusa idéntica monotonía, unos mismos defectos y un abuso grande de adornos vocales. A éstos siguieron otros intentos, que no mejoraron la situación del género. Con todo, los florentinos se atribuyeron ganancias: el empleo (no la invención) del recitativo y el poner bien en evidencia el canto, el *bel canto*.

Ciertamente que la monodía acompañada venía a ser un descanso después de la época contrapuntística, algo recargada, de tiempos anteriores. Pero no hay que olvidar que los creadores del moderno drama lírico u ópera cometieron una gran torpeza. En lugar de incorporar al nuevo género lo que de magnífico, expresivo, flexible, capaz de traducir las pasiones humanas, tenía el arte contrapuntístico, prefirieron ir a buscar en la antigüedad griega un modelo canijo, que recordaba el *organum* medieval.

Lo que la monodía acompañada, sostenida por un bajo cifrado hizo, fue alejar al acompañante de aquella técnica sin trampa ni cartón a que el contrapunto le obligaba. La melodía, llamando la atención sobre ella sola, reducía a un montón informe las demás partes, reducía a un grupo innominado, sin personalidad, a cada una de las demás voces que hasta entonces tenían acento propio.

En las melodías de Caccini (1602), de Peri (1611), de Grandi o Landi (1620), de Ferrari (1631), a pesar de ciertas ansias de novedad, de verdad, saltan a la vista la flojera en la ejecución, la pobreza del pensamiento, la desmaña en la escritura y la falta de espíritu, de alma. A pesar de la evolución que el género experimentará en el transcurso de los siglos, este raquitismo del estilo recién nacido se hará sentir durante años, siglos... Sin embargo, se impondrá este género, y con él Italia.

Claudio Monteverdi (1567-1643) dió un gran empuje a la ópera y la llenó de *Música*. Maestro de capilla en la corte de Gonzaga de Mantua, escribió *Orfeo*, *Ariana*, *Adonne*, *Enea e Lavinia*, *Il Ritorno D'Ulisse* y *L'Incoronazione de Poppea*. En ésta llegó Monteverdi a un gran realismo en la expresión; trató de transcribir el lenguaje natural de la pasión, conquista de la verdad que constituyó uno de

los méritos reales de la nueva escuela. Feliz innovación de Monteverdi (muy en el espíritu del drama) es la repetición de una frase melódica en diversos momentos de una situación; viene a ser lo que hoy llamaríamos *leitmotiv*.

Con Monteverdi se desplazó de Florencia a Venecia la hegemonía en el drama lírico. Venecia fue el centro musical más importante de Italia. Sólo en esta ciudad y en el siglo XVII se estrenaron 658 óperas.

Nápoles entró en el movimiento algo más tarde que las otras ciudades italianas. Scarlatti (con Leo, Feo) hicieron que la ópera ganase en belleza musical, que entrase en una nueva fase de su desarrollo. A lo que los reformadores florentinos dejaron en un estado elemental, primario por decirlo así, Nápoles dio una vida, un calor nuevos. Los fundadores florentinos tendieron equivocadamente al recitativo; dejaron de cultivar el elemento melódico. En cambio, la ópera napolitana cultivó con especial cuidado este elemento melódico, cuyo sentido es innato en el italiano; cultivó el *Bel Canto*, el virtuosismo vocal, cuyos excesos perduran aún hoy. No faltan en ella el aria con su *da-capo*: hay dúos (mas bien diálogos); tríos y cuartetos rara vez; coros al fin de los actos, de poco valor dramático: la orquesta es pobre. Hay en cambio, una novedad: la obertura italiana, que (al revés de la francesa) comienza y termina con un movimiento vivo, poniendo en el centro el lento y yuxtaponiendo los motivos o temas en lugar de coordinarlos.

El imperio de la ópera italiana se extendió por toda Europa. Inglaterra y Alemania, a pesar de varias tentativas de emancipación, no pudieron librarse de su dominación tiránica. El mismo Haendel, considerado como suyo por los ingleses, gastó lo mejor de su actividad en favorecer el teatro italiano y en escribir en este estilo. Viena, Munich, Dresde, Berlín, Hannover, Stuttgart, Hamburgo, vivieron del italianismo. Italianos los poetas, italianos los compositores, arquitectos y artistas, todos fueron italianos.

En Francia fue el Cardenal Mazarino quien en 1645 llamó a París a una compañía de artistas italianos. Los franceses quisieron imitarlos, y Robert Cambert y Perrin abrieron una *Academia Real de Música* (nombre con que hasta hace poco se ha designado a la Gran ópera). Pero fue Lulli (1633-1687), un italiano naturalizado francés en 1661, quien dio gran impulso a este género de espectáculos en Francia, preparando el camino al gran músico Rameau (1683-1764), didáctico de gran importancia en la historia de la música

francesa, compositor que perfeccionó los procedimientos de Lulli, y a quien se deben *Hypolite et Aricie*, *Dardanus*, *Castor et Pollux*, etc... amén de sus composiciones de iglesia y música de cámara.

* * *

Eclos de las innovaciones italianas debieron de llegar a España, pues ya en 1629 se representó *La Selva sin Amor* de Lope de Vega, con música desde el principio hasta el fin de la obra. No se conocen ni la música de ésta ni su autor; sería, sin duda, la primera ópera de nuestro teatro lírico, el del siglo XVII. Todavía no está suficientemente estudiada la historia de la música en el teatro español del siglo XVII. Parece que en Cataluña la ópera italiana debió de entrar antes que en Castilla, donde hizo su aparición a principios del siglo XVIII. Sin embargo, consignemos dos fechas importantes en el teatro español: la ópera de Calderón *La Púrpura de la Rosa* (cuya música no se conoce) se estrenó en enero, el 17 de 1660. Otra ópera del mismo autor *Celos aun del aire matan* (de la que conocemos parte de la música) se dio en Madrid el 5 de diciembre de 1660.

No podemos detallar por menudo la evolución de la ópera en los diversos países. Señalemos ligeramente las figuras principales que son en cada caso como los hitos que nos guían en este camino histórico musical.

Después de Rameau, Gluck (1714-1787) (uno de los tres o cuatro músicos que pueden enfrentarse con Mozart, dice E. Reyer) es el que puede decirse haya hecho en el teatro una revolución que puede compararse con la de Wagner. Abandonó los procedimientos italianos (después de haberlos imitado) y ensanchó la obra de Rameau. Trató de acercar la ópera a la naturaleza, de crear el verdadero drama musical. Penetró en el alma antigua, griega, y la expresó tal como él la concebía. Gluck (que no era francés, sino alemán), inspirándose en un modelo francés, llevó a cabo su reforma en Francia.

Cinco de las obras de Gluck han sido consideradas, con razón, como obras maestras. *Orfeo y Euridice*, *Ifigenia en Aulide*, *Armida*, *Eco y Narciso* y, finalmente *Ifigenia en Táuride*.

Mozart, Beethoven y Weber han escrito para el teatro obras maestras que son de importancia capital en la evolución de la ópera.

Gluck, al tratar un libreto, se esforzaba en olvidar que era músico: no quería serlo sino como a remolque, por decirlo así. Mozart, por el contrario, consideraba la poesía como hija sumisa de

la música. Mozart, superior a Beethoven como músico de teatro, supo tratar las voces de una manera perfecta, sin considerarlas como instrumentos, y dió a la melodía esa flexibilidad ondulante, esa espontaneidad, reclamadas por la misma acción, por la misma vida del asunto. Además, su maravilloso instinto y su asombroso espíritu de asimilación le permitieron llegar en el teatro (como en todos los géneros) a una maestría extraordinaria. En él se fundieron la gracia italiana y la potencia o robustez alemana. La originalidad del teatro de Mozart es la de ser ante todo musical. Señala los caracteres más salientes, exteriores, de un tema y tiene costumbre de trasponer los libretos, los textos, de hacerlos pasar a una región puramente musical. En Mozart cada escena es un todo completo; no se preocupa del carácter del conjunto, de su carácter profundo; las óperas de Mozart están hechas de episodios sucesivos, yuxtapuestos: cada personaje va dibujado según las circunstancias en que aparece, sin que jamás se muestre como fijado, de una manera definitiva, digámoslo así, por medio de una determinada imagen sonora. Llegar a la unidad de composición por medio del punto de vista psicológico, agrupar las diversas partes pero no por transiciones fáciles, es tarea reservada a sus sucesores.

Beethoven no es un hombre de teatro como Mozart; se mueve en otros campos de la música pura como en su verdadero elemento. Sin embargo, su *Leonora* (para la que escribió varias oberturas, de las cuales la tercera es la más célebre y la más hermosa) es una obra teatral, cuya nobleza y sinceridad son de primera calidad; pero aún así no encierra ninguna innovación en punto a la reforma o progreso del género ópera.

* * *

Ni *Don Juan* ni *Fidelio*, a pesar de sus bellezas propias, particulares, contenían los elementos de una renovación orgánica de la ópera; este mérito lo tienen las dos obras de Weber (1786-1826) *Freischütz* y, sobre todo, *Euryanthe*. Los alemanes han considerado al *Freischütz* (Berlín, 1821) como una obra puramente alemana, que abre una nueva era en la historia de las relaciones entre el pueblo alemán y la escena lírica. La música instrumental de *Freischütz* tiene mucha amplitud, pasa al primer plano, ocupado hasta entonces por el canto, y en lugar de ser una especie de dibujo por el que el perfil de las cosas quede marcado con un rasgo, la música reproduce el color y su significación íntima. La obertura no es simplemente un

preludio, un episodio brillante, como en Mozart: en Weber va unida íntimamente al drama. El romanticismo aparece en el color que Weber ha sabido dar al poema por medio de ritmos, de ideas melódicas, de combinaciones orquestales, rodeándole de ensueño, de sentimiento, y traduciendo sus extrañezas; todo ello escrito con una medida y con una verdad clásicas, con una elegancia y distinción perfectas. Hay quien por estas cualidades ha llamado a Weber el Van Dyck de la Música. *Freischütz* no fue alabada unánimemente. Para responder a estas críticas escribió Weber *Euryanthe*. En ella ven los críticos claramente delineado el procedimiento del *leitmotiv*: hay también parecidos curiosos entre los personajes de esta obra y los de *Lohengrin*. Para Liszt, Weber ha puesto su planta en un nuevo mundo; ha presentido los futuros *Tannhäuser* y *Lohengrin*. H. Riemann se atreve a decir que *Euryanthe* está más cerca de las óperas escritas por Wagner, en el período central de su carrera, que el mismo *Rienzi*.

* * *

En la ópera italiana un nombre abarca toda su gloria: Rossini (1792-1868). Y, en pos de él, como astros de menor magnitud, Donizetti y Bellini. Rossini es un auténtico representante del genio napolitano. Niño, conoció las *Estaciones*, los *Cuartetos* de Hadyn y Mozart. Su fuerza está en su espontaneidad. "Componer no es difícil, decía Rossini, lo que cuesta es hacer ensayar a los artistas". Principios en que fundarse, estética, doctrina, no los tenía. Puro italiano, fue Rossini un cantor. Escribe para las voces sin violentarlas, y por muy prevenido que esté uno contra su música tan fácil, no puede resistir al encanto de algunas de sus páginas. Su fuerte es la melodía: este fue su don que le convirtió en un semidiós. En su música abundan los clichés; se nota en ella una absoluta ausencia de profundidad; su característica es el deleite del oído; sus melodías rezuman un cierto sensualismo; melodías acariciadoras que no persiguen la verdad de la situación dramática, pero que agradan sin esfuerzo alguno de parte del oyente; aquellas melodías que Wagner calificaba de flores artificiales, hechas de terciopelo y seda, pintadas con colores engañosos... tanto que casi parecían naturales.

De los que han sucedido a Rossini en Italia, más o menos contemporáneos suyos, citemos como principal figura a José Verdi, genio italiano muy representativo, que no es precisamente un romántico, a pesar de algunos de los asuntos que ha tratado. Hay en él

una sinceridad que reclama nuestra simpatía; su estilo es, si se quiere, un poco rudimentario, pero tiene mucha vida: es de realismo vigoroso, aunque no profundo, diferente, muy diferente del *bel canto* de Rossini; tiene un notable sentido del teatro. Verdi tiene, además, el mérito de haber sabido evolucionar en edad avanzada. En *Falstaff* remozó su estilo, su armonía; hizo más nutrida su instrumentación; se ajustó más a la letra y procuró seguir la acción, su movimiento, pero siempre siguió siendo italiano.

Después de Verdi han venido Leoncavallo, Puccini, Mascagni, catalogados como músicos *veristas*. El *verismo* italiano es declamatorio, melodramático; como dice un autor, no pinta sentimientos, sacude los nervios, gusta de los efectos escénicos, de oposiciones violentas y fáciles. Con todo, hay movimiento en él. Sin duda, los que tienen sus delicias en la música pura, en la que todo es música y nada más que música, no gustan de este teatro efectista; el público, en cambio, que no busca sino emociones fáciles, placer, sin controlar demasiado si son o no turbias las aguas que se lo procuran, acude a este teatro sin cansarse; aguas en las que se pueden observar, disueltos, colorantes wagnerianos, massenetistas, rusos...

* * *

En el siglo XIX —en la historia de la ópera—, Wagner con sus grandes, geniales creaciones, se yergue como un coloso, rompiendo los moldes antiguos que exigían la división en partes (aria, dúo, coro, trío, etc.) de cada acto, haciendo entrar la *sinfonía* en la entraña misma del drama, transformando los libretos, creando un sistema que permite respetar la unidad del drama y estableciendo así una nueva jerarquía de valores en los medios de expresión, reeducando a los artistas y al público... Wagner fue el más grande revolucionario en la música de ópera. Pero no agotó el tema. Después de él vinieron Strauss y los rusos (éstos haciendo uso de los temas populares y dando a la ópera una gran fastuosidad oriental).

Es muy difícil resumir en breves palabras la evolución, el desarrollo de la ópera en Francia después de Rameau. Muchos nombres vienen a los puntos de la pluma. Algunos, como Massenet y Gounod, continúan agradando al público por sus cualidades melódicas (que no son las italianas, precisamente) y por un interés armónico e instrumental muy digno. Aunque alemán, citemos aquí a Meyerbeer, que reinó en el teatro durante el siglo XIX, y cuya influencia ha sido más profunda de lo que se pudiera creer sobre los operistas

franceses. Lo que en Francia ha sobresalido como ópera en estos últimos tiempos ha sido *Pelleas et Melisandre* de Debussy. Esta obra (que es un hito en el teatro francés moderno) señala unos derroteros nuevos, pues, al revés de Wagner, huye de la sinfonía, de las arias, de los recitativos; la música sigue el ritmo de las palabras para llegar a una expresión dramática lo más sencilla y exacta posible. Cuando un personaje tiene algo que decir algo lírico que manifestar, sólo entonces llega a ser lírico; en lo restante permanece natural.

Como se ve, el campo donde moverse en la ópera es muy grande. Sin embargo, a pesar de algunas modernas y afortunadas tentativas, no parece que la ópera se abra por ahora nuevos horizontes. ¿Es definitivo este compás de espera? ¿Derivará hacia otras manifestaciones el espectáculo teatral? No hagamos conjeturas ni pronósticos de carácter más o menos profético. El espíritu moderno sabrá encontrar, ciertamente, cauces por donde puedan correr nuevas aguas, aguas frescas que indiquen que, como en épocas pasadas, se ha querido ir a la naturaleza, a la vida, cuya expresión, cuya traducción en sonidos, es el deseo y el tormento de aquellos a quienes Dios señaló con el sello de la música.

52.- CANCION POPULAR REFERENTE A UN ROBO DE LA IMAGEN DE SAN MIGUEL DE EXCELSIS

[HOMENAJE A D. JULIO DE URQUIJO,
T. I. (1949), p. 287-307]

El P. Fr. Tomás de Burgui (1) nos da cuenta de dos robos que se hicieron en el Santuario de San Miguel de Excelsis, llevándose una de las veces la imagen que de él existe en este Santuario. Fue el primer intento de robo «cerca de los años de 1620, siendo Ministro del Santuario Don Miguel de Leiza, Presbytero natural de la Villa de Huarte Araquil». El segundo, coronado de éxito, ocurrió el 2 de julio del año de 1689, «siendo Ministro del Santuario D. Esteban de Alegría». «Entre once y doce de la noche entraron secretamente en la Iglesia de Excelsis Manuel González, y Juan de Jáuregui, éste de menor edad, sin inocencia; aquél muy adulto en años y más en la malicia, ambos forasteros de Navarra».

No nos interesa seguir al P. Burgui en su relato. Sólo queremos en estas líneas dar cuenta de un tercer robo de la venerada Imagen, acaecido después de la publicación del libro del P. Burgui.

DON MARIANO ARIGITA Y LASA (2) al tratar de los robos cometidos en el santuario para llevarse la imagen de San Miguel, dice:

«...algunos años más tarde fué otra vez robada la Santa Imagen con circunstancias que desconocemos, por no haber encontrado el proceso que se formó a los ladrones. Parece que el hurto se verificó siendo Obispo de Pamplona Don Lorenzo Igual de Soria...»

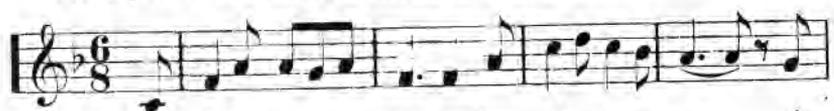
Trae, como confirmación, un documento en el que se da cuenta de lo ocurrido en la fiesta de desagravios que por este motivo se celebró el día 13 de junio de 1797, según decisión del Cabildo extraordinario que se tuvo el día 11 del mismo mes.

Esta fecha y las que verá el lector al leer este artículo parecen indicar que la canción que transcribo y las notas complementarias que la acompañan, se refieren al hurto a que hace alusión Arigita y que no puede puntualizar.

De este hurto hemos sabido por tradición popular. Su recuerdo queda aún muy vivo en la montaña navarra y el pueblo, como en ocasiones similares, lo ha perpetuado en una canción, cuya melodía dimos en nuestro *Euskel Eres-Sorta* (3). La tradición popular asegura (según las notas de mis cuadernos) que hubo «una intentona de los franceses de llevar robada la imagen de San Miguel: dícese que no pudieron ejecutar su intento, pues por un milagro no pudieron traspasar la frontera». Tomaba estas notas y la canción, el 24 de julio de 1912, a Andrés Jaimerena, de Errazu.

Los curiosos detalles que verá el lector parecen confirmar que este robo es al que alude Arigita.

He aquí la melodía que copié a Jaimerena:



San Mi-ge-len kan - tu - a kan - ta-tze-ra nu - a A



di - tu nai du - e-nik ni : or ba - lin ba - da Be -



ri txa - rrak da bil - tza mun-du-an ba - rre - na No -



ti - zio - so ge - ye-nak i - za-nen al - ga - ta Ain -



ge ru - a la - pu - rra k e - re - ma - na de - la.

He aquí las estrofas:

I

*San Migelen bertsoak nua kantatzera,
Aditu nai duenik iñor balin bada.
Berri txarrak dabilte munduan barrena,
Notizioso geyenak izanen al gara
Aingerua lapurra k eremana dela.*

II

*San Migela yuan eta ladronaren biotza (itzak?)
«Atariok edekitzen etziaudek errezak,
Burniak kituk eta ez agiz beratzak».
Batek ez erran biar: «langai ori utzak
Bertan ez gaitxan artu geren eriotzak».*

III

*San Migela yuan eta ladronaren pregunta:
Ogiakin arnua eskatu omen dute,
Orduko eginik zauden elkarrekin yunta,
«Orai para detxagun eskuetan lotuta,
Guazin Franzicara San Migel artuta».*

IV

*San Migelen lenengo eldu zitzayona
Bakarrik balabilke ura zer piona, (peona?)
Etorri lakiok egunen bat ona,
Akziyua egina damuko zayona,
Projimuari Jauna usatzen zayona.*

V

*Iruetan egun gizon geyeguak gañetik
Billa atera dira Larraungo balletik,
Borondate onian guziok gogotik
Or ibilli girade mendi oyetatik,
San Migel Aingerua zure ondoretik.*

VI

*Iruñeko korteko Alkate Rodríguez,
Barka bezare; baño bertzu au adi bez,
Bera portatu zaigu aditu dugunez,
Frantziara yuan da San Migelen galdez,
Aingeru ederrena opatu al balez.*

VII

*Rodríguez Alkatiak San Migel opatu,
Belauniko yarririk bertan adonatu,
Berak gaitxala bada ongi faboratu;
Bizi modu bat ona mundura logratu,
Azkenian zeruetako gloriaz pagatu.*

VIII

*Frantzian mugako paraje batian,
San Migel opa tugu arrian ertian,
Arrepatu dugunian konsola gaitzian*

.....

.....

IX

*Santura yuan zen yende guzia,
Sokarekin loturik lapurrentzia.
Nonbait ageri dituk zuen maliziak
Progatzeraz geroztik zer den merezia,
San Migelgo muñuan kentzeko bizia.*

X

*Azkeneko bertsoa eskatzen Migeli,
Bitertekuan gerta dakigulaik guri,
Biar ezten itzen bat on batzait neri,
Eztakiten bezala aplitzen (aplikatzen) ongi,
Barkatu, Aingerua, bakarrik neri.*

He aquí otra melodía y otras estrofas que, referentes al mismo asunto, recogí de labios de Sabina Oyartzun, la cual las conocía de oírse las a su abuela Mari Juana, de 80 años, vecina de Beruete (Navarra). Las copio tomándolas de un escrito que, a indicación mía, hizo el párroco de dicho pueblo, don Nicolás Buldain. El las copió directamente de esta anciana.



San Mi - ge - la yu - an ta le - nen - go pre - gun -



te: O - gi - a ta ar - du - a es - ka - tzen di - gu -



te. O - ri - ek e - dan e - ta e gin - du - te jun -



te O - rain pa - ra di - tza - gun so - ka - kin lo - tu



te Gu - a - zen Fran - zi - e - ra San Mi - gel - os - tu te.

Melodía copiada en Barcelona el 25 de febrero de 1945 a Sabina Oyartzun.

ARALARKO MIGEL SANTUAREN BERSUAK

I

*San Migelen bersoak—noa kantatzera;
Aditu nai duenik—iñor baldin bada;
Berri txarrak dabilta —mundutik barrena,
Notezioso nasiak—geienak al dira
Aingerua lapurrak—eramana dala.*

II

*Maiatzeko ilaren—amaikagarrena
San Migelen lapurrak—sarti ziradena;
Bai ta ere arrobatu—berak nai zutena;
Azkeneko Erlikide (4)—aingeruarena
Orrek ematen digu—biotzean pena.*

III

*San Migela joan da—lenengo pregunta:
Ogi ta ardoa—eskatu digute,
Oriek egan (edan) eta—egin dute junte;
«Orain para ditzagun—sokakin lotute,
Goazen Franziera—San Migel artu-te».*

IV

*San Migeli lenengo—eldu zitzaiona
Bakarrik balebilke—ure zer peona;
Etorri lioke—egun bat ona,
Azio ori egiña—damuko zaiona,
Projimo lege jaunaz—usa dezaiona.*

V

*Projimoak bezela—esanen diet nik
Zer modutan libratu—trantze orretatik;
Deskuidorikan gabe—mundu onetatik
Eska zaiok Migeli—biotzez gogotik
Berak barkazioa—alkantzuko dik.*

VI

*Aditu nuenian—ostu dute San Migel
Nere lagunei itz bat—bela esan nien:
«Naiz dala Frantzian ta—igual Españian
Baldin bada ere—leku estalian
Begira milagroren bat—gerta ez darien».*

VII

*Iru egunen bat gizon—geigoak gañetik
Mile atera dira—Larrungo balletik;
Borondate aundian—ni beintzat gogotik,
Or ibili gerade—mendi oietatik
Migel, zure deiada—orain montañetik.*

VIII

Endemas Imoz Larraun—gero Saganetik
 Zeren falta bai zaigu—guzion erditik
 Gu amparatutzeko—paraje aunditik
 Nork guardatuko gaitu—Aralar menditik.

.....

IX

Ez balirade sartu—San Migelgo kapillen
 Jendeak orrenbiste—ez zuen jakiñen;
 Ez dakit ziertorik—kanpoan dabillen
 Ladron gaiztoen lanak—ara nola diren.

.....

IX bis, (otra versión)

Ez balirade sartu—San Migelgo kapillen
 Jendeak orrenbeste—ez zuen jakiñen;
 Ez dakit ziertorik—kanpoan dabillen
 Aralarko mendien—dago an kapillen,
 Espiritu purua—beñ ê(ere) ezta illen.

X

Zure templo santua—Aralar mendian
 Lutoz janzirik dago—tristeza aundian;
 Ez da konsolorik—oraingo aldian
 Ez bazaigu itzultzen—curegana Migel. (guregana).

.....

XI

Nora zoaz Migel—Aingeru ederra?
 Pena aundiz beterik—gu arkitzen gera;
 Ez tirudi montañek—lenengoa dela,
 Adizazu, Migel—emengo negarra
 Zu ez pa zera izultzen—gu galduak gera.

XII

Nora zoaz, Migel—Aingeru Santua,
 Zeruetan zerok—asentatua;
 Denboraz emanen ditik—ark bere kontuek;
 Migelek pisatuko ditik—bere pekatuak,
 Lana egongo duk an—ezin ukatua.

XIII

*San Migel Aingeruak—Goizuetan bizita,
Naparroan gelditu da—zerutik jetxi da;
Konsolatu egiten naiz—esaten asi ta
Bere plan ederrakua—ala ikusi ta,
Eldu zela usten nuen—zeruko musika.*

XIV

*San Migel Aingerua—burua berriturik
Nor ez da espantatzen—ori aditurik
Aingerua izanik—ain fideletatik
Zerutik jetxi zana—mundura deiturik,
Emen darabilgu—despreziaturik.*

XV

*Iruñeko Korteko—Alkate Rodriguez
Barka dezaiek baño—berso au ai (adi) bez.
Berori portatu da—aditu dedanez,
Franzira joan eta—San Migelen aldez
Aingeru eder ori—bilatu al bez.*

XVI

*Franzira joan eta—San Migel upatu,
Belauniko jarririk—bertan adoratu;
Berak gaitzala bada—arren amparatu
Bizi modu onen bat—mundurako logratu,
Ta gero zeruetako—gloriaz gozatu.*

Según mis notas, la anciana Mari-Juana aprendió estos versos en algún impreso. Los versos confirman lo que la tradición ha retenido relativo al intento de los ladrones de pasar la frontera con el robo. La misma tradición dice que cuando se afanaban por dar con la imagen de San Miguel, vino un gran ventarrón, dispersó las hojas que cubrían la imagen y así pudieron verla. Así me lo refirió Antonio Elizalde, txistulari de Arizcun, como oído a su padre.

Según los versos, los ladrones entraron en San Miguel el día once de mayo. Las fechas que se barajan en los documentos que luego se transcriben son todas del mes de mayo, pero el aviso que la criada del alcaide llevó para dar cuenta del sacrilegio cometido en la cárcel, es de primero de mayo. Hay que retrotraer, por tanto, el robo a tiempo anterior a los documentos en que se trata del sacrilegio. ¿Podremos, por consiguiente, identificar el robo de la canción con el que cita Arigita y no puede precisar? No sería aventurado

hacerlo, teniendo en cuenta el tiempo que se deja pasar desde que un crimen se comete, robo, etc... hasta dar con los culpables y hacer todas las diligencias judiciales que estos hechos reclaman.

Como ve el lector, estas estrofas populares (que no son modelo de poesía), no hacen sino relatar de manera más o menos vaga, general, la acción de robar la efigie de San Miguel. Precisan, como hemos dicho, que los ladrones entraron en el santuario el once de mayo, y que en la recuperación de la imagen intervino un Alcalde de Corte llamado Rodríguez, que los ladrones se dirigían a Francia, en cuyo límite o muga fue hallada la efigie. Se dice también que en busca de ésta salieron 300 hombres del Valle de Larraun.

Las notas que, al copiar la canción, tomé en 1912 y los detalles expresados en las coplas hacían sospechar que los ladrones hubieran venido de Francia. Puede asegurarse que así fue y que se llamaban; Domingo Abanz, natural de Ezpeleta, Pedro Gameto, natural de Macaya y Pedro Andicol, natural de Valcarlos. Lo sabemos primeramente por unas páginas de un libro de don Gregorio Fernández Pérez (5) y por unas notas que aparecen en los libros de la Cofradía de la Vera Cruz de Pamplona. He aquí el texto de G. Fernández (págs. 354 a 364 - XXVIII).

«XXVIII. Los tres reos condenados a pena capital, oyendo misa en la cárcel se apoderan de las especies sacramentales después de la consagración.

«Durante este pontificado (el de Pío VII) ocurrió en Pamplona un lance tan extraordinario y raro, que apenas presentan otro en su clase los anales eclesiásticos. Es digno de saberse con todas sus circunstancias y resultados; y su relación individual consta de la certificación que por mandato superior (sic) estendió el párroco de san Saturnino, que dice así. «Certifico yo el vicario infrascripto y cura propio de la iglesia parroquial de san Saturnino de esta ciudad de Pamplona, que a las ocho y cuarto de la mañana del día primero del corriente, vino a mi casa una criada del servicio del alcaide de las reales cárceles de esta ciudad, diciéndome que en ellas ocurría un caso el más extraordinario, sin que por lo atribulada y aflijida que estaba hubiese podido individualizármelo, ni yo tuve por conveniente detenerme a escucharla, sino que inmediatamente me diriji a dichas cárceles, en donde brevemente me informaron, que hallándose el P. Fr. Félix Martínez, vica-

rio de coro del convento de san Francisco de la misma, celebrando la santa Misa a los presos, tres de ellos luego de haber elevado el cáliz, cogiendo de sorpresa al religioso se lo habían arrebatado de las manos juntamente con la ostia consagrada: con esta relación entré en la capilla ú oratorio, en donde hallé como doce hombres, que formando un círculo estaban de pie fuera de la reja que está ante el altar y tres más dentro de ella sobre la grada o tarima del altar y en su centro, cuyos nombres son, según me informó el referido alcaide, Domingo Abanz, natural de Ezpeleta; Pedro Gameto, natural de Macaya, y Pedro Andicol, natural de Valcarlos; quienes tienen sentencia de horca, pronunciada por la Real Corte, por imputárseles el robo sacrílego del simulacro del arcángel san Miguel, y de algunos vasos sagrados de su iglesia o basílica, sita en los montes llamados de Aralar en este reyno: todos tres estaban de pie; dos de ellos tenían asido con ambas manos un cáliz, en que había parte de sanguis; y el tercero lo tenía con la mano siniestra; y entre los dedos índice y pólce de la diestra tenía la ostia consagrada perpendicular sobre la copa del cáliz; al mismo tiempo advertí mucha parte del sanguis derramado sobre los corporales y mantel. Al ver una injuria tan sacrílega, y capaz de conmovier al corazón cristiano más insensible, híceles cuantas reflexiones y súplicas me parecieron convenientes y proporcionadas, a fin de que me entregasen ambas especies sacramentales; a lo que me contestaron (sic), diciendo: que no las soltarían de sus manos hasta que fuese a su presencia el Illmo. obispo: a su virtud salí para el palacio episcopal; y entonces advertí que en un extremo de la capilla, entre los hombres, que como ya he insinuado estaban en círculo, tenían sentado en una silla al enunciado Fr. Félix Martínez, que aún estaba con las vestiduras sacerdotales bañadas del sanguis, lo despojé de ellas, pues él casi desmayado no podía quitárselas; las recojí con la posible decencia; consolé brevemente al religioso, y disponiendo se retirase a la cama, seguí mi dirección al palacio episcopal; y habiendo referido el caso al Illmo. señor obispo don Lorenzo Igual de Soria, sin embargo de la extraordinaria sensación y sobresalto que advertí causó tan estraña novedad en su generoso y cristiano pecho, tomó las medidas más sabias y acer-

tadas: mandó inmediatamente disponer el coche para pasar personalmente a las cárceles; y mientras se disponía, a fin de ocurrir con más prontitud al remedio y obviar una nueva irreverencia, ordenó lo ejecutase antes su muy ilustre señor provisor el doctor don Gabriel Rafael Blazquez Prieto; quien en mi compañía, la de un caballero page y de un notario del tribunal eclesiástico, pasó a las cárceles, en cuyo oratorio se hallaban ya, precedente mi aviso, don Bernardo Salaberri, presbítero, vicario del hospital general de esta ciudad y el P. Fr. Fermín de Olondriz, religioso del orden de san Francisco, capellán del mismo hospital, ambos muy inteligentes en la lengua vascongada, que es el propio, nativo y único idioma que poseen bien los tres precitados reos; y enterado dicho señor provisor por el referido alcaide de que la solicitud de los reos no sería otra que el asilo de inmunidad, entramos todos los últimamente insinuados en la capilla, en donde los hallamos en la misma disposición que yo los dejé; a quienes dijo el señor provisor, valiéndose del intérprete precitado don Bernardo Salaberri, que él era el provisor y vicario general de este obispado, í iba con orden del señor Illmo. a quien el señor vicario había dado cuenta de todo; y habiéndoseles hecho de esto presente por el intérprete, añadió el provisor, que lo que él hiciese era lo mismo que si lo ejecutase el señor obispo, y que así le entregasen la ostia y el cáliz; a lo que contestaron que no lo harían mientras no fuese el señor obispo; y les replicó el provisor por medio del intérprete, que reflexionasen como no podrían permanecer en aquella postura por mucho tiempo pues necesitarían comer, dormir y hacer otras funciones naturales; que de no entregar las especies sacramentales agravarían su exceso, sin conseguir favor alguno en el éxito de su causa; y que lo sumo a que ellos podían aspirar era a que se les diese un testimonio firmado y sellado con el de las armas de S.S.I., con el cual pudiesen acreditar lo que habían ejecutado, y como se habían acogido al Santísimo Sacramento del Altar, para que esto les valiese cuanto hubiese lugar en derecho; y que el provisor estaba pronto en darles el testimonio, con tal que le entregasen el Sacramento; a lo que Pedro Gameto, que generalmente llevaba la voz de los tres, contestó que se lo entregarían cuando

se verificase por ellos el recibo del prometido testimonio; a su consecuencia pasó el notario al palacio episcopal a estender y sellar los testimonios: en el intermedio de esta diligencia, a insinuación, según me informaron, de dicho P. Fr. Fermín de Olondriz, los reos que antes estaban de pie se arrodillaron en la misma disposición y sitio en que se hallaban, con la circunstancia de que Domingo Abanz, que antes tenía en el aire la ostia consagrada, la dejó sobre la copa del cáliz. Duante (sic) todo este tiempo, el señor Illmo. que llegó a las cárceles muy poco después que el provisor y yo, estaba consolando y proporcionando con dictamen del médico los medicamentos oportunos al citado Pr. Fr. Félix; pues aunque con el celo que le es tan natural quiso entrar a ver y hablar a los reos, con el fin de hacerles entregar el Sacramento, su señor provisor y yo le aconsejamos lo suspendiese por los inconvenientes que acaso podrían resultar, hasta ver si con los anunciados testimonios lográbamos un efecto favorable, como efectivamente se verificó, pues traídos aquellos por el notario en la forma ya insinuada, y hecho saber su contenido a los tres reos por el intérprete don Bernardo, de orden del señor provisor, entregaron a este ambas especies sacramentales, quien las colocó sobre el ara y corporales del altar y luego entregó a cada uno de los reos su respectivo testimonio, cuyo traslado es el siguiente = Nos el doctor don Gabriel Rafael Blazquez Prieto, presbítero, abogado de los Reales Consejos, provisor y vicario general de este obispado de Pamplona, por el Illmo. señor don Lorenzo Igual de Soria, mi señor, obispo de él, del Consejo de S. M. &o. Certificamos a los señores que las presentes vieren, que Pedro Andicol, Domingo Abanz y Pedro Game-to, reos presos en las cárceles Reales de este reyno, al tiempo de oír misa en el presente día, se arrimaron al sacerdote, y tomaron en sus manos la ostia y cáliz después de la consagración de las dos especies, y queriendo permanecer así para conseguir todo el favor posible de los señores jueces, venimos de mandato del Ilustrísimo nuestro prelado, con el infrascripto notario, y habiendo advertido por medio de intérprete lo conveniente a dichos reos, estos se han convenido en entregarnos, y en efecto nos han entregado al darles estas nuestras letras, dichas espe-

cies sacramentales, y a fin de que los mismos reos, por haberse acogido a la infinita bondad y misericordia de nuestro divino Redentor en su adorable sacramento, logren los perdones, gracias y favores a que haya lugar en derecho, damos las presentes firmadas de nuestra mano, selladas con el menor de las armas de S.S.I., y refrendadas por el infrascripto notario en la ciudad de Pamplona a 1.º de Mayo de 1800: doctor don Gabriel Rafael Blazquez Prieto: por mandado del señor provisor y vicario general, Manuel Francisco de Sauca, notario; con lo que fueron bajados al patio común de los demás reos.

Llenos todos de un indecible gozo pasamos a notificárselo al señor Illmo., que sumamente impaciente esperaba con ansia en una de las salas de la cárcel tan favorable noticia, después de haber dispuesto que el referido religioso celebrante fuese conducido a su convento, en su propio coche, acompañado de dos capellanes y el médico. S.S.I. recibió la noticia con la alegría que es regular, y que manifestó con abundantes lágrimas, e inmediatamente, después de haber dispuesto todo lo conveniente, para raer y purificar la mesa, altar, corporales, mantel y demás que como ya dije estaba teñido del sanguis, entró en el oratorio, acompañado del doctor don Joaquín Javier de Uriz, arcediano de la tabla de la santa iglesia catedral, y de mí el vicario infrascripto, con estola de color morado, y su señor provisor, algunos capellanes, y otros muchos religiosos y sacerdotes sin ella; habiendo llegado al altar, arrodillados en oración un rato, dicho señor Illmo. con abundantes lágrimas, y ayudado de nosotros, purificó y labó por sus propias manos con suma prolijidad y cuidado todo cuanto estaba teñido del sanguis, recitando a coros en este tiempo los salmos penitenciales los sacerdotes y religiosos concurrentes de san Francisco.

«Concluída esta diligencia dispuso S.S.I. se celebrase una misa, que la dijo el P. Fr. Francisco Iriçarri, religioso de la precitada orden, en la cual sumiese las especies sacramentales de una y otra: a esta misa estuvieron presentes S.S.I., todos los eclesiásticos y religiosos ya insinuados, algunos señores alcaldes de la Real corte de este reyno, el señor fiscal real, y otras varias personas seglares: al fin de ella el señor Illmo. dió la bendición episcopal.

y concedió a todos los concurrentes a la referida purificación y misa, cuarenta días de indulgencia, que de su orden las publicó el referido señor arcediano de la tabla; y luego en compañía de este, del señor provisor y la de uno de sus capellanes, pasó dicho señor Illmo. al convento de san Francisco a visitar al referido P. Fr. Félix Martínez; y yo el infrascripto vicario en compañía de mi teniente don Pedro Ignacio Castillo quedé en la cárcel recojiendo todos los efectos purificados por el Illmo., y los conduje a mi iglesia de san Saturnino, en cuya pila bautismal los volví a labar con arreglo a lo que disponen las sagradas rúbricas; y habiendo insinuado a los señores alcaldes de la Real corte y el señor fiscal real desearían una relación la más individual y circunstanciada de todo el caso, autorizada por mí el infrascripto vicario, me mandó dicho señor Illmo. lo practicase como lo pedían dichos señores; y yo, a virtud de este mandato, dí la presente relación en Pamplona a 2 de Mayo de 1800: doctor don Juan Bautista de Ciga, vicario de san Saturnino».

«XXIX.— Declaración del juez eclesiástico sobre la inmunidad de estos reos.

«A consecuencia de este acontecimiento y de las instancias que se hicieron por parte de los reos, y en vista del pedimiento y autos que presentó el defensor de la Real jurisdicción ante el juez eclesiástico, para que declarase si aquellos debían gozar del beneficio de la inmunidad y favor del asilo sagrado, decretó el provisor el auto del tenor siguiente: «Visto este pedimiento y los autos que con él se nos han presentado, y teniendo también a la vista las instancias hechas en este tribunal eclesiástico, con consejo de letrado, por Juan Francisco Arizabala, procurador legítimo de Pedro Andicol, Domingo Abanz y Pedro Gameto, presos en las Reales cárceles de esta ciudad y reino; y habiendo providenciado lo conveniente contra las enunciadas instancias ilegales, frívolas y dilatorias, conforme al espíritu de nuestra santa madre iglesia, que inspira a sus ministros hacia los miserables reos el ejercicio de tanta misericordia y caridad, cuanto sea posible, sin impedir ni turbar de modo alguno la más recta administración de justicia; debemos declarar y declaramos, que los mencio-

nados Pedro Andicol, Domingo Abanz y Pedro Gameto, condenados a la pena de horca por sentencia de la Real corte de seis de Setiembre del año inmediato pasado, por testimonio de José Francés, escribano (si son disculpables del atentado cometido el día primero del corriente mes en la capilla de dichas cárceles, que en parte presenciarnos, y resulta del testimonio de Jacinto Buelta, escribano y receptor, al folio 455, de los autos, con atención a su ignorancia, al eficaz natural deseo de la conservación de la vida, y a la protestación que con el acto de estar prosternados devotamente hicieron de amar y venerar el Santísimo Sacramento), no gozan, y que en el estado en que se hallaban de presos a libre disposición de la Real corte y supremo consejo de este reyno, no han sido personas aptas y capaces de gozar de privilegio y favor del sagrado asilo, que por la religiosa piedad de nuestros augustos monarcas y de los romanos pontífices se ha concedido a todos los que libres y sueltos se refugiaren y no sean ladrones públicos o reos de otros ciertos determinados delitos, según el breve de Clemente, papa décimo cuarto, espedido en Roma a 12 de Setiembre de 1772, la Real cédula (sic) dada en el Pardo a 14 de Enero de 1773, y otras disposiciones de derecho: y a su consecuencia debemos mandar y mandamos, que por el intrascripto secretario o su oficial se devuelvan los autos con copia auténtica del citado pedimento y de este decreto, a fin de que el Real y supremo consejo, ante quien se hallan aquellos vistos y pendientes, provea con su alta justificación lo que fuere de su agrado; y que el mismo pedimento y este auto definitivo del artículo de la inmunidad eclesiástica se unan originales a las instancias hechas en este tribunal. Pamplona y Mayo 23 del año de 1800: doctor Blazquez».

Según se desprende de lo que acabamos de leer se desestimó la petición de inmunidad que los reos presentaron. En consecuencia, se llevó a cabo la pena de muerte que se les había aplicado.

Efectivamente, la ejecución tuvo lugar en 27 de mayo de 1800, según se lee en el libro titulado *«Antecedentes de la / Cofradía de la Vera Cruz / de Pamplona»* (6). En estas notas se habla de Andicol, Gameto y Abans. Pero nos dicen que no fueron ellos los únicos que intervinieron en el robo de San Miguel. Se cita también a Sebastián

Noblea (que murió en la cárcel) y a Pedro Dibar, menor de edad. Véase la relación detallada de cómo se llevó a cabo la ejecución de estos reos:

«fol. 193, bta. Que en este 27 de Mayo de 1800 se pusieron en capilla a Pedro Andicol, Pedro Gameto y Domingo Abans, franceses, sentenciados a Horca y cortadas las manos dras. y puestas en el Monte, o inmediaciones de la Basílica de Sn. Miguel de Escelsis, por haber robado en concurso de otros tres o quatro (de los quales se prendieron dhos, tres, y Sebastn. Noblea que murió en la cárcel, y Pedro Dibar de qn. se dirá aqui) diferentes efectos, dineros y cosas del mismo santuario, Basos sagrados, y el mismo simulacro de Sn. Migl. en qe también fue cómplice Pedro Dibar, a qn. se le condenó (por de menor edad) a qe presenciara a cavallo al pie de la Horca, la execucion, o muerte de sus compañeros, y en diez años de presidio cerrado de Africa y otros diez de destierro de este Reyno, Madrid, y sitios reales. Dhas. sentencias se ejecutaron por el orden qe ban sentados arriba: habiendo salido de la cárcel con media hora de diferencia, dando principio por Pedro Dibar a qn lo sacaron también a caballo, sin tunica, con una Argolla al Qüello, en cuya forma se mantubo al pie de la Horca presenciando todo hasta qe sus tres compañeros fueron Aorcados. Sigue una nota que dice: A Pedro Dibar condenado (como se expresa arriba) a presenciar al pie de la Horca la ejecución dela de sus compañeros, se le contribuyó el dia de la ejecución con Almuerzo qe se llebo de casa del Sor Prior (lo era Dn Jph. Ant^o Bertizberea) y durante el tiempo qe estubo al pie de la Horca, también con vino rancio y vizcochos; y el qe esto escribe añade qe dho Dibar fue conducido al lugar de la Horca por las mismas calles y pasajes, qe son conducidos los demas reos qe halla se lleban, y por el mismo camno qe a sus dhos compañeros. (Libro 3.^o sin foliación en la copia)».

Como acabamos de ver, estos reos siguieron el mismo camino que en ocasiones parecidas solía seguirse cuando se les conducía a la horca. Podemos fijarlo tomándolo del que se señala para otros condenados a muerte. El 27 de Junio de 1792 se ejecutó a «Geronimo Ylarraz, natural de Ostiz, a Martin de Orman y Costazar, natural Lante Iglesia de Eraño, Partido de Bilbao, a Blas Urzaiz, natural

de Murillo el Cuende y Residente en Arguedas, D. Joaquín Montañes, natural de Billanueva de la huerva en Aragón, a Ramón Martínez, natl. de Falces y Miguel Royá, natural francés y casado en Falces».

«Ylarráz fue orcado (sic) cortada la cabeza y la mano derecha, puestas frente de la iglesia de Zandío donde hejecuto el robo de basos sagrados, la mano izquierda puesta al frente de la horca».

«Martín de Orman y Costazar a garrote por la misma causa».

«Blas Urzaiz a garrote, encubado y tirado al río sobre aber muerto su mujer.»

«Joaquín Montañes, a garrote. Ramón Martínez y Miguel Royá condenados por salteadores de caminos. Estos «cortadas las cabezas y descuartizados y se llevaron las cabezas y los cuartos a poner en los sitios donde hizieron los robos y las tripas y Libianos se trajeron a Sn Francisco» (nota)

He aquí la nota en que se señala el camino que siguió en 1792 el condenado Geronimo Ylarráz.

«El 27 de Junio a las 10·1/4 sacaron para el suplicio a G.Y. llebandolo por los puestos acostumbrados qe son de la cárcel por el Consejo a la Zapateria, Poro Blanco (Pozo). Plaza del Castillo, estafeta, cruz llamada del mentidero, calleja de los calceteros, (aunqe se acostumbra por la calle de los mercaderes lo qe se ejecuto por estar el tablado en la plaza) cabecera de la plaza, Zapateria, Sn Anton, taconera a la horca».

Puesto que hablamos de la ejecución de estos ladrones, cite-mos, para terminar, un detalle que leemos en la obra de Arigita (7). Tratando del culto que se tributa a San Miguel, hace mención de la visita que éste hace todos los años a Pamplona. Dice así:

«...Organízase la procesión de la manera siguiente: rompe la marcha San Gabriel, sigue después la comitiva que acompaña al Santo visitante desde su Santuario, el clero de San Nicolás y en medio el ministro de San Miguel, que conduce al Santo Arcángel sobre un astil de plata. A la mitad del paseo del bosquecillo se detiene la procesión y se canta un responso solemne por las almas de los ladrones ajusticiados en 1687 por haber robado la Santa Imagen... (8)

NOTAS

(1) *San Miguel // de Excelsis // representado // como Principe Supremo // de todo el Reyno de Dios en cielo y tierra, // y como Protector Excelso // aparecido, y adorado en el Reyno de Navarra. // ...Libro III, cap. XIX, págs. 125-129 //*

(2) *Historia // de // la imagen y Santuario // de // San Miguel de Excelsis // por... Pamplona // Imprenta y Librería de Lizaso Hermanos // Mercaderes, 19, 1904. págs. 65-71.*

(3) Pág. 135, núm. 278

(4) Reliquia.

(5) *Historia de la Iglesia y Obispos // de Pamplona // Real y eclesiástica // del Reino de Navarra: // Sucesión de los Reyes y Obispos; sus instituciones arreglos // y providencias eclesiásticas; usos, costumbres y disciplina // de aquella Iglesia, y sus variaciones en diferentes siglos: // por // EL DOCTOR DÓN GREGORIO FERNANDEZ PEREZ, // presbítero, cura propio de la Iglesia parroquial de san // Bartolomé Apóstol, patrono, y la mayor de la ciudad // de Jerez de los Caballeros // Tomo III. // Madrid. // Imprenta de Repullés, plazuela del Angel. // 1820 XXVIII, págs. 354-364.*

(6) El libro —o pliegos sueltos— de donde tomo estas notas parece ser copia de otro manuscrito de donde se extractan las noticias contenidas en el manuscrito que he consultado. En éste se dice: «No son todas (las noticias) sino se sacan algunas para noticia por curiosidad y solo por extracto» (Libro 2.^o de la Veracruz).

En estos pliegos hay notas referentes ya a mayo, día primero, de 1631. Llegan algunas hasta 1807. Al final hay una lista completa de Priors de la Cofradía. Eran elegidos por dos años. La lista comienza en el año 1629. Más tarde los Priors fueron elegidos por sólo un año; el último lo fue de 1807 a 1808. Hay una lista de ahorcados desde 1648 a 1724 y otra de 1634 a 1654.

Se hallan también en estos pliegos (libro 2.^o) los Estatutos de la Cofradía cuando, abandonando el Convento del Carmen donde tenía su sede, se instaló en el Convento de S. Francisco (fecha 10 de abril de 1628). Además de los estatutos, se narran algunos pequeños incidentes ocurridos en el levantar de los cuerpos de los ahorcados, estipendios exigidos por el clero, etc...

Los casos de ahorcados son casi todos de hombres malhechores. Hay dos de mujeres ahorcadas, una en 18 de noviembre de 1775 y otra en 18 de junio de 1777. De la primera se dice: «mujer asesina y ahorcada de qe. apenas hay ejemplo en mugen». La segunda, Bárbara de Iracheta, fue ahorcada y arrojada en un cubo por haber muerto a su marido. Con ésta, dice el manuscrito, se practicaron las mismas diligencias que con María Josefa Arrostegui y Gastanbide.

De ésta: «en 18 de noviembre 1775 se ahorcó y echó luego al río a M. J. de A. y G. residente en la villa de Vera, por haber muerto a su marido y haber hecho en él otras estorsiones.. después de descolgada de la Horca y metida en un cubo y en él pintados algunos animales que simbolizan la Yra: la puso el ejecutor en una rasta de las qe. los canteros usan pa. acarrear Piedras, la qual tirada de un par de Bueyos fue conducida por el camino que llaman de los Pinos a debajo del Molino de la Biurdana, delante del qual y en su desagüe echó el dho ejecutor el cadáver de la expresada Maria Josefa en la cuba donde iba encerrada...».

En el caso de Bárbara de Iracheta, vecina de Pamplona, se echó su cadáver «al río de la Rochapea y paraje donde laban la Lana...».

(7) *Op. cit.* pág. 153.

(8) Se halló la imagen en Urbakura (Samusuko-borda), confluencia de las regatas de Urrizate y Arizakun, que forman el río Baztán que afluye al Nive en Bidañay. No confundir este río con otro del mismo nombre, cuyas aguas discurren por el valle de Baztán. (Nota del Editor)

53.- EL MODO DE «MI» EN LA CANCIÓN POPULAR ESPAÑOLA

[AM, Vol. I (1946), p. 153-179]

El que lee los diversos cancioneros en los que se han archivado las melodías populares españolas, entre otros fenómenos tropieza con uno cuya persistencia no deja de llamarle la atención. Nos referimos a la frecuencia con que aparece en ellos una determinada fórmula modal. La cual, aunque no sea ni única ni de mayoría absoluta tal que relegue a segundo o tercer término las demás manifestaciones modales, es, con todo, lo suficientemente repetida para dar a estos cancioneros algo así como un aire de familia (1).

Es el modo de *mi* (y *la-mi*) que, más o menos adulterado y adocenado, acompaña con frecuencia al pueblo en sus fiestas, en los pasodobles que son de rigor en ellas, etc. Representa también a España algunas veces en el extranjero, cuando sus embajadores artísticos exportan creaciones populares u otras calcadas en ellas con más o menos acierto.

Decimos que este modo lo encontramos extendido, en general, por toda España con mayor o menor densidad, según las diversas regiones. Nuestras observaciones se basan en las colecciones publicadas hasta ahora, las principales, o en algunas pocas inéditas que guarda el Instituto Español de Musicología. Según estas colecciones de melodías populares, hallamos este modo en Andalucía, Galicia, Asturias, provincias de Salamanca, Burgos, Santander, Avila, Segovia, Soria, Madrid, Extremadura. Ha llegado al país vasco sin hacer

gran hincapié en él (2). Según los documentos que hasta ahora se han reunido (no muchos, más bien escasos), parece que Logroño y Aragón no lo han adoptado tan firmemente como otras regiones. Hay algunas, como La Mancha, de las que no poseemos documentos. En cambio, le vemos aparecer en Teruel, y con más insistencia en Cataluña, Baleares, Alicante, Murcia, etc.

Todo esto quiere decir que lo que en estos renglones se expone, no quiere ser definitivo. Desde luego, nos limitaremos sólo a citar algunos hechos que nos han salido al paso al leer los Cancioneros españoles: nada más. No queremos ni podemos establecer teorías ni deducir consecuencias, máxime siendo todavía cosa por aclarar, por fijar de una manera definitiva, la cuestión modal de los antiguos. Nos basta señalar el hecho de la existencia de un determinado fenómeno. Y aun en este punto seremos más bien parcos. Estas líneas no son sino apuntes rápidos, a vuela pluma, que podrán servir de punto de partida para un estudio más detallado el día de mañana.

Señalemos ya, desde ahora, que este modo aparece con frecuencia en melodías de romances históricos, en canciones de cuna y, con más insistencia, en canciones de labor, sobre todo en la vertiente mediterránea. No falta musicólogo de nota, actual, que señala la cuenca mediterránea europea como principal asiento de este modo no sólo en España, sino en los otros pueblos bañados por este mar. Por nuestra parte podríamos añadir que no parece fruta del Norte de Europa, según las colecciones de canciones populares que hemos podido examinar.

No nos parece aventurado afirmar que este modo de *mi* es más bien vocal que instrumental. Es más frecuente, mucho más, encontrarlo en la melodía con letra que no en la confiada a un instrumento. Por ejemplo, en Galicia se dan canciones de danza y hasta alguna muiñeira, en ese modo. No la hay instrumental.

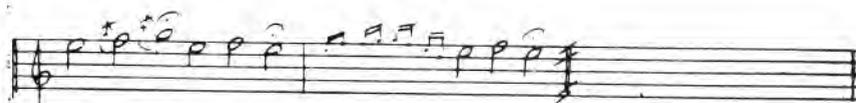
Este modo de *mi* se presenta en nuestras canciones unas veces en un estado, digámoslo así, puro; otras, con alteraciones o mezclas, pues es cosa sabida que el pueblo es muy libre, no se sujeta a reglas invariables en sus manifestaciones artísticas; «en cuestión de música popular, todos los casos son posibles» (Tiersot).

Podemos considerar como las fórmulas más rudimentarias de este modo dos instrumentales: una *Danza de Palos*, de Cabezón de la Sal (Santander), que se ejecuta al son de la *trompa marina* (K. SCHINDLER, *Folk Music*, n.º 519): (3)

Prestissimo



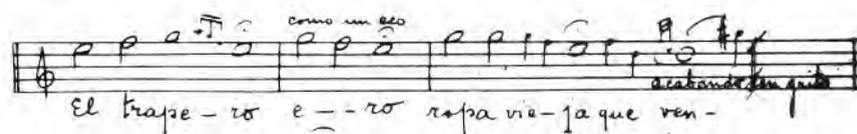
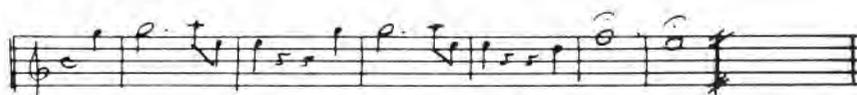
y algunas melodías muy breves (que casi no merecen el nombre de tales) de Galicia. Son estos fragmentos musicales los que emplean los castradores haciéndolos sonar en sus silbatos. Diseños melódicos que en su entonación recorren intervalos de tercera, cuarta y lo más de quinta (C. SAMPEDRO, *Cancionero*, II, pág. 204):



o fórmulas algo más adornadas, como éstas (C. SAMPEDRO, *Cancionero*, pág. 203) (4):



Con estas tonadas o cantilenas rudimentarias se dan la mano algunas vocales, v. gr. esta *Canción de Sereno*, de Tortosa, recogida por PEDRELL (*Cancionero*, I, página 84), y el pregón *El Trapero*, de Málaga (ibíd.):



Más amplia, aunque del mismo tipo que las canciones anteriores, es esta *Saeta*, cantada por una gitana de Somontín (Almería), que recogió en dicho pueblo el doctor Marius Schneider; es inédita y me la comunica muy amablemente dicho señor:

La Vir-gen de la Do-³lo - red hmo el co-ra-jón por-ti - - do de -
 ver a su hijo a - ma - do en el se-pul-cro me-ti - do y que
 va en-coro-na - do

saeta que en el fondo, es la misma que leemos en PREDELL (*Cancionero*, I, pág. 119), y es originaria de Sevilla.

Dentro de este marco de la tercera menor (*mi—sol*) se mueven también las melodías que se tocan en Galicia y llaman *cuernas* (V. SAMPEDRO, *Cancionero*, II, página 205) (5):

Ad lib.

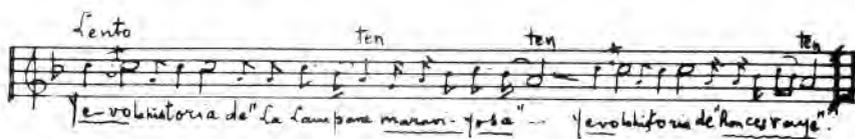
Estos mismos castradores de Galicia emplean otras fórmulas melódicas que no utilizan sino las notas del tetracordo descendentes hasta el *mi*:

desinencia melódica que, podríamos decir, da el carácter especial a estas melodías. He aquí dos de estas fórmulas (C. SAMPEDRO, *Cancionero*, II, pág. 204):



Dentro del marco de estas fórmulas o esquemas se desarrollan las melodías: lo que permanece invariable (en un sentido amplio) es la fórmula cadencial con que finalizan. La primera, la entonación, es la que admite mayor amplitud, no sólo por la extensión que recorre la melodía, sino por el punto de arranque melódico, a veces la octava.

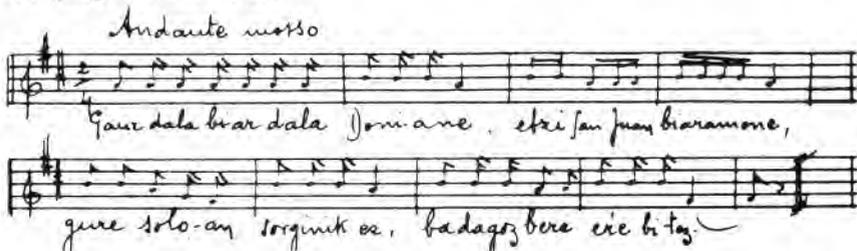
En el siguiente *Pregón de un vendedor de romances*, de Bada-joz, el ámbito de la melodía no pasa de una tercera (B. GIL, *Cancio-nero*, pág. 196): (6)



o en esta otra de SALINAS, *Tres Cortes* (*De Musica Libri Septem*, PEDRELL, *Cancionero*, I, pág. 71):



A la cuarta, esta canción que cantan los niños al saltar por encima de las tradicionales fogatas de San Juan (AZKUE, *Cancionero*, VI, pág. 73, n.º 495):



En el mismo volumen puede verse otra parecida, infantil, *Binblín, bonbolón*, (pág. 64, n.º 484). O bien este *Alalá* antiguo de Santa Comba, La Coruña (BAL, *Cancionero*, inéd.), en que alternan hombres y mujeres:

Moderato

ten ten

Hombrs: i a i cantá o cantar de xa. Mas teni ai cantá o cantar xa lei ro

Mujeres: i a i cantá o cantar de xa. Mas ai que'mor boy folia dei ro

etc...

Como éstas es una *Cançó de Mort* (*Na Tonina Mir ja está — sepultada del Senyor*), glosa que era costumbre dedicar a la joven o al muchacho que moría antes de casarse, y oía todo el pueblo reunido delante de la casa del muerto, cantada por un buen glosador que elogiaba al difunto y mezclaba el llanto o duelo del que quedaba y dedicaba la elegía (*Obra del Canç.*, *Materials*, III, pág. 375).

Llegan a la quinta superior algunas canciones como éstas: *La Pubilla de Cal Colom de Gosol* (SERRA I VILARO, *Cancionero del Calic*, pág. 18):

Moderato

U-na cançó vni cantar (no hi ha molt que s'es bicta-da)

d'una pubi — lla que hi ha que a cal Co — lom s'es cri-a-da

A deu pu bi — lle-fa deu.

O esta otra de Burgos: *La camisa del majo* (OLMEDA, *Cancionero*, pág. 116, n.º 32):

la cami-sa del majo no tie-ne pu-ños, del pelle-jo del
gáti-lo, ma tráqui-lo, pi-xi-pi-xi-pi-náti-co, le ha-re-mos u-nos

Ensanchan hasta la sexta su melodía algunas otras: esta *Troulada*, de Viana del Bollo, Orense (BAL, *Cancionero*): (7)

Allarghetto

Che-ga-t'e-la che-ga-t'e-la che-ga-t'e-la e-dalle un
bi-co que si es tu vera en on-d'e-la Xa lle
ti-na dado cinco tra-la-ra la ' ' ' ' a la 'tra-ra-la
la la la la la.

o esta otra, de Zamora: *Cuando el bien de mi vida*, *Cantar de primavera* (K. SCHINDLER, *Folk Music*, n.º 921):

Adagio

y cuando el bien de mi vi-da can-ta en la ara-
da. y los pa-ja-ros te a--- le-gran-

No son frecuentes las canciones que inician su curso melódico atacando la séptima o la octava altas. Las hay algunas, como ésta: *Blancaflor y Filomena*, romance recogido en Galicia por C. SAMPEIRO (*Cancionero*, II, pág. 40, n.º 185):

Del segundo, una melodía salmantina, una *Alborada de Santa Agueda*, de la Alberca (K. SCHINDLER, *Folk Music*, n.º 486):

Andante

A-gue-da na - acoy Pa - los - ma En Si - ci - lia fue ori -
 a - da, Pa - so en Cata - niad mar - ti - rio y en el
 cielo co - ro - na - da. Pa - so en Cata - niad mar -
 ti - rio y en el cie - lo co - ro - na - da

En los pocos ejemplos que se han citado hasta ahora vemos que casi siempre la fórmula cadencial con que terminan es:

Toma ésta diversas formas. En el n.º 1, *Danza de Palos*, de Cabezón de la Sal, este diseño final queda reducido a su más mínima expresión, como ocurre con la que llamaremos (ensanchando el sentido de la palabra) su melodía. Casi diríamos lo mismo del n.º 9; el diseño melódico de las *cuernas*, que se da la mano en punto a simplicidad de medios con la *Danza de Palos* citada. Del mismo tipo de finales serían los ns. 2, 3, 4, 5, 6 y 7 y aún el 8, cuya línea melódica más desarrollada, si se quiere, se mantiene, con todo, dentro de la tercera, a pesar de su entonación comenzando en *do*.

Llegamos a la fórmula cadencial completa en los instrumentos rústicos de castradores de Galicia, ns. 10 y 11, el cual ensancha la fórmula hasta su quinta, *si*, fundiendo, digámoslo así, en una misma fórmula la entonación y la cadencia.

Estas tres maneras de cadencia final toman diversas formas, las que, dentro de un marco reducido, como es el vocal, puede permitirse la fantasía popular. Algunas veces, ésta se apoya en la cuarta, dando menos valor a la segunda y a la tercera; v. gr.: el n.º 21, *Estando bordando na miña corbata*.

Otras, subraya más claramente la tercera y segunda, como en esta de Burgos: *Anoche encontré a Manuel* (OLMEDA, *Cancionero*, pág. 132, n.º 20):

A musical score in G major, 2/4 time, consisting of three staves. The melody is written in a single voice line. The lyrics are: "A no che en con tré a Ma nuel que el su bi a y yo ba ja ba — yo le di nge a di a Ma nuel, y me lo lle va vo el a gua y los mis a — mo ros que de ba jo es ta ba y —". The notes G4, F4, E4, D4 are clearly marked with a horizontal line underneath them, indicating the descending tetrachord.

y subrayan claramente las notas del tetracordo descendente, admitiendo toda clase de variedades rítmicas y diversidad de relación entre los valores de la melodía. Ordinariamente, la fórmula descendente completa (o abreviada: *sol—fa—mi*) es la usada en las canciones que cristalizan en este modo. No es tan abundante el caso de la fórmula descendente que elide el *fa*:

A musical score in G major, 2/4 time, consisting of two staves. The melody is written in a single voice line. The notes G4, F4, E4, D4 are clearly marked with a horizontal line underneath them, indicating the descending tetrachord.

Así en esta melodía gallega *O cantar dos Castellanos* (C. SAMPEIRO, *Cancionero*, pág. 4, n.º 24):

A musical score in G major, 2/4 time, consisting of two staves. The tempo is marked "Lento". The melody is written in a single voice line. The lyrics are: "O can tar dos Cas tel la nos e can tar que na da val qui o can tar que mais a lego sem pre foi o a la ta —". The notes G4, F4, E4, D4 are clearly marked with a horizontal line underneath them, indicating the descending tetrachord.

En la misma obra y página encontramos fórmula casi idéntica (ibid., pág. 4, n.º 22):

A musical score in G major, 2/4 time, consisting of two staves. The melody is written in a single voice line. The lyrics are: "— tu na pou — ca —". The notes G4, F4, E4, D4 are clearly marked with a horizontal line underneath them, indicating the descending tetrachord.

Sento

No ni, noni no, m neta, que ton pareja A la - cant i ta mardya Ra -
lancia et du campà xet can - tant.

Hemos visto en el n.º 14 otra cadencia similar a ésta. En el *Cancionero Popular de Teruel* hallamos otra igual en la canción *Ese ramo* (ARNAUDAS, *Cancionero*, pág. 136, n.º III). Fórmula esta final, que recuerda otras rusas, húngaras, etc.

La cadencia final bajando de la tercera puede revestir también esta forma (*Obra del Canç, Materials*, III, pág. 273):

Megref! (= 72)

de ri, la pom xi ri, bi xi, pom ra, la pom

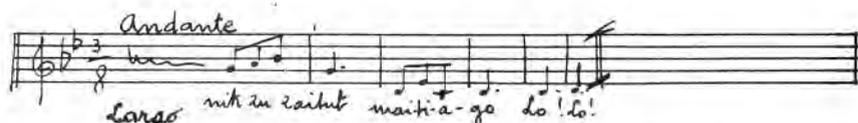
Las cadencias que acabamos de señalar se dan la mano con los ejemplos que hemos aducido al principio de este artículo, ejemplos que contienen sólo la que parece caracterizar a este modo. Señalemos que estas cadencias elididas en una y otra forma parecen más del gusto de la región catalana que no las completas. Abundan en Cataluña y dan a sus canciones algo así como un sello especial. Encontramos estos finales, con frecuencia, en el *Cançoner del Calic*. Uno piensa si, así como hay regiones que prohijan un cierto tipo de melodías y modos, no ocurrirá lo mismo con los cantores populares individualmente considerados. No falta folklorista catalán que ve en el *Cançoner del Calic* fórmulas melódicas no comunes a otras regiones de Cataluña.

Las variantes de las cadencias que hemos visto son descendentes. No faltan las ascendentes, que llegan hasta la nota final desde su quinta inferior.

Es frecuente llegar al *mi* subiendo de la séptima *re* (inferior), utilizándola como nota de floreo (K. SCHINDLER, *Folk Music*, n.º 427):

llorambo que dó.

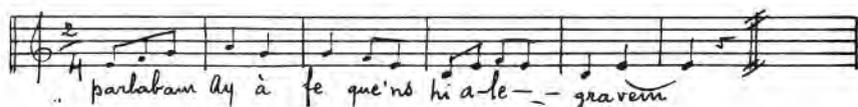
o esta forma que recogí en Guipúzcoa (P. DONOSTIA, *Cancionero*, n.º 17):



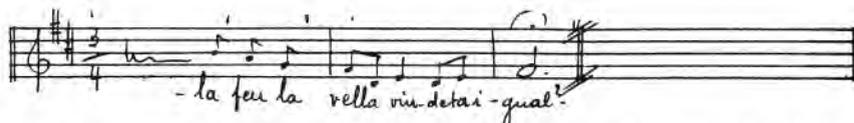
Insisten más decididamente en la séptima inferior estos dos tipos de Cataluña (SERRA I VILARO, *Canç del Calic*, pág. 62):



y este otro (CAPMANY, *Canç. Pop.*, III, pág. 70):

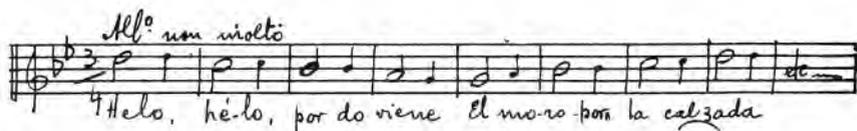


en la sexta y séptima, esta versión de *El Comte Arnau* (PEDRELL, *Cancionero*, I, pág. 49):



Del mismo tipo (que insisten en el sexto y séptimo grado inferiores) son: *Pensó el mal villano* y *Romance de Valdovinos* (PEDRELL, *ibid.*, págs. 63 y 71).

Hay algún caso en que se llega a la final subiendo de grado desde la cuarta inferior, porque toda la melodía se ha desarrollado en el ámbito inferior a ella, a la final. Así esta melodía de SALINAS: *Helo, helo por do viene* (PEDRELL, *Cancionero*, I, pág. 68, n.º 72):



Alguna vez se suprime la cadencia completa o elidida y se va sólo a la recitación de la nota final, como en esta saeta de Cádiz: *Allá arribita*, cuya final es la repetición del inciso inicial que establece decididamente el modo en que se canta (PEDRELL, *Cancionero*, I, pág. 124, n.º 136):

Andantino

Final

A llá arri-bi-ta, arri bi - ta ta - do? Si,
seño-ra, que lo he vis - to -

saeta que, en el fondo, es igual a la que más arriba hemos dado con el n.º 8.

No faltan casos en los que el cantor popular, habiendo utilizado en las cadencias secundarias la fórmula habitual, la abandona al fin de la melodía, terminando en la quinta. Así esta *Canción de cuna*, de Tarragona (PEDRELL, *Cancionero*, I, página 13, n.º 13):

La bon bon - - da mare - - canta i
l'infant bon - Lo bon rei se'n va ca çat
lo bon rei - i la regi-nas -

Este final trae a la memoria los romances que SALINAS insertó en su libro *De musica libri septem, Condes claros* (PEDRELL, *Cancionero*, I, pág. 21, n.º 24), *Retraida está la Infanta* (ibíd., pág. 21, n.º 25) y la cantilena *Ea, judíos, a enfardelar* (ibidem, pág. 70, n.º 74).

Hay veces en las que el pueblo subraya instintivamente las notas esenciales de la cadencia, alrededor de la cual borda o teje su línea melódica. Véase esta curiosa canción castellana en la que el cantor popular pone de relieve los dos tetracordos, que son los dos puntales de su melodía y van señalados por los calderones según el modo de cantar del pueblo (OLMEDA, *Cancionero*, pág. 56, n.º 2):



Es una canción de esquileos en que se contestan dos grupos de cantores:

De tipo semejante es, en la misma sección, el n.º 6, melodía basada únicamente en el tetracordo descendente (do—si bemol—la bemol—sol) (OLMEDA, *ibíd.*, pág. 57).

Hasta ahora hemos dado ejemplos que están, como quien dice, en estado puro. Citemos algunas pequeñas variantes que, a veces, se introducen en el curso de la melodía, v. gr.: la fluctuación accidental de la quinta (si), bemolizándola.

Así esta *Canción de Labrador*, de Mallorca: *Desditxat de conrador* (PEDRELL, *Cancionero*, I, pág. 95, n.º 106):

Por no alargarnos no citamos otros ejemplos, v. gr.: una *Cançó de s'espadar* (Canción de peinar o espadar cáñamo) de la Puebla, Mallorca (PEDRELL, *Cancionero*, I, pág. 103, n.º 177) o una *Rondeña larga*, en la que la fluctuación entre el *si bemol* y el *si natural* es más duradera.

Aparece también alguna vez la alteración de la segunda (*fa*) haciéndola sostenido por la atracción de la tercera: viene a ser como una nota de floreo, accidental. Véase un *Alalá* de La Coruña (PEDRELL, *Cancionero*, II, pág. 136, n.º 220):

Un ha noi temoi es cura: Morre a lus o meu aman-te -

The image shows a single line of musical notation in G major, 3/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. There are asterisks above the notes G4, B4, and C5, indicating a specific performance practice or ornamentation.

Señalemos que algunas veces (no es lo más frecuente), la fórmula cadencial final puede ensancharse hasta recorrer toda la octava (*mi-mi*). Citemos dos casos de Andalucía: unas *Peteneras antiguas*, *Me miro d'arriba abajo* (Fr. RODRIGUEZ MARIN, *Cant. Pop. Españ.*, V, pág. 128):

Me miro d'arriba abajo ya luego te miro a ti;
a-le-grí-a me da er ber-te llena de mi corazón -
a-le-grí-a me da er ber-te y peni-ya er borne a
mi Me miro d'a-ri-ta-abajo -

The image shows four staves of musical notation in G major, 3/4 time, marked 'Lento'. The melody is characterized by a wide range of intervals, particularly in the final cadence. The lyrics are written below the notes. The final cadence spans the entire octave from G4 to G5.

Debemos a la amabilidad del doctor M. Schneider esta *Canción de cuna*, de Hellín (Albacete), inédita, cuya cadencia final recorre también toda la gama de *mi* a *mi*:

Las mu- jeres de la tier- ra cuando están durmiendo al-
re- no en vez de cantar el co- co - le cantan un fandan-
guillo... y se duermen poco a po- co
con su variante* y se duermen poco a po- co

II

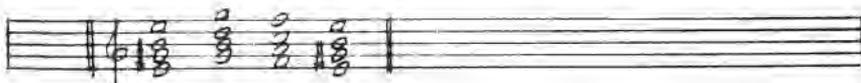
Las observaciones precedentes dicen relación con el modo de *mi*, en estado puro, digámoslo así. Vamos a presentar ahora la otra cara de la medalla, es decir, con alteraciones fijas que han venido a constituir el tipo español tan característico y del que decíamos parece ser, si no el único exponente modal, sí el más vulgarizado de la música española.

Nos referimos al esquema (que algunos llaman *menor-dominante*):

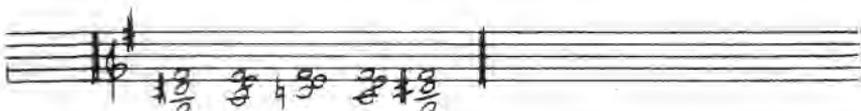
el cual, en su forma más rudimentaria, se da en los rasgueados de la guitarra (Andalucía, parte mediterránea levantina u otras regiones) cuando acompañan algunos bailes o coplas populares:

Cota alicantina (M. PALAU, inéd.).

Música de quintos, Alicante (M. PALAU, inéd.).



o estos *Fandanguillos* de Guisando (Avila), *Se cree que lleva un galón* (K. SCHINDLER, *Folk Music*, n.º 59):



series armónicas que (con detalle de más o menos) podemos decir son el substrátum de las melodías de este tipo.

No olvidemos que ya en los vihuelistas vemos este tipo armónico: se diría propio de los instrumentos rasgueados, pues en los de boca no es ordinario encontrarlos. Lo hallamos, por ejemplo, en el romance viejo *Guarte, guarte el Rey don Sancho*, cuyo final es en tercera mayor (PEDRELL, *Cancionero*, III, pág. 143, n.º 67), del *Libro de Cifra*, de PISADOR (1552); o en la *Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*, de MUDARRA (*Tres Libros de música en Cifra para Vihuela*, Sevilla, 1546), o en la 5.ª diferencia de *Guárdame las vacas*, de NARVAEZ (tomo I, *Los seys libros del Delphin*, Valladolid, 1538).

Otras veces queda sin determinar la tercera del acorde final, v. gr.: *Paseábase el rey Moro*, romance de MIGUEL DE FUENLLANA (*Orphenica Lyra*, 1554), o *Tres moricas me enamoran*, anónimo del siglo XVI (PEDRELL, *Cancionero*, III, pág. 148, n.º 69, y pág. 93, n.º 48).

Tipo o esquema armónico usado aún hoy en día en las manifestaciones populares y también por los compositores de más o menos renombre. En torno a este esqueleto armónico pueden bordarse arabescos más o menos complicados o permitirse ciertas licencias o excursiones por los alrededores de este coto armónico tradicional, pero al que luego se vuelve estableciendo de una manera categórica el modo en que se escribe.

En el dominio popular —como decimos más arriba— no falta este tipo armónico en toda clase de canciones en general, pero especialmente lo encontramos en algunas canciones de cuna, ro-

mances, canciones de oficio. La atracción de la segunda y tercera por la cuarta, propia del modo menor, es frecuentísima: así en esta *Canción de Cuna*, de Osuna, Sevilla (PEDRELL, *Cancionero*, I, pág. 2, n.º 2):

Sarghetto
rit. 3
A la roca mi ni-ño --- Mi ni-ño
duerme --- con los ojos a- biertos como las
he- bris ---

y más característica aún, porque está escrita utilizando sólo los dos tetracordos, el ascendente y el descendente en la forma esquemática indicada más arriba, una *Arada* de Salamanca, la Vellés (LEDESMA, *Cancionero*, pág. 120, 9.ª).

Se da la mano con estos tipos melódicos de cuna la de Salamanca, en la que la atracción de la tercera (*sol* sostenido) por la cuarta es fija; y de la segunda (*fa* sostenido) por la tercera también; en cesando esta atracción, la segunda y la tercera vuelven a su estado natural (SANCHEZ FRAILE, *Cancionero*, pág. II, n.º 5):

Despacio (♩ = 66) +
Aumentete mi ni-ño que tengo que hacer lavar los pa-
ñales planchar y coser, ro ó!, no ó!, no --- ó!

La ley de atracción es variable sin razón aparente que la justifique, fenómeno común en música popular. Así en esta *Ronda de Enamorados*, de Robregordo (GARCIA MATOS, *Canc. Prov. Madrid*, inéd.):

96 = !

de len-guas muer-mu-ra-do-ras - tengo un puchero a co-
cer - - - - - ellas están muer-mu-rando - - - - - yo me
H las ne de co - - - - -

A título de curiosidad señalemos un caso de cromatismo en otra canción de cuna (aunque no completamente del mismo tipo), que aparece en la misma colección (SANCHEZ FRAILE, *Cancionero*, pág. 13):

Lento

¡hó, mi ni-to de la cuna que a los
pies tie-nis la lu-na

A veces es sólo la tercera (sol) la alterada, pues el paso del *mi* a la cuarta no va por grados, sino de salto. Véase este romance de Cataluña: *Gaudarida* (SERRA I VILARO, *Cancionero*, pág. 70):

Adagio

Tres fi-llas tenía un rei, to-tas mes con una plata da
mes bonica + l. ni-tos Gau-da-ri-da de tri-ni-va.

Hemos dicho más arriba que usan de este modo, con frecuencia, las canciones de oficio, carreteros, siega, trilla, labrar la tierra, etc. Hay entre ellas algunas de muy bella línea melódica amplia; otras son más recogidas, de menor vuelo, pero muy típicas. He aquí dos muestras de Mallorca: *Cançó de batre*, *Val mes está á Formen-tor* (*Obra del Canç.*, *Mater.*, III, pág. 372):

Sento 1 = 50, (libremente)

ai Val més està a For-men-tor. a For-men-tor.

A pesar de sus adornos, esta canción deja al descubierto el esquema modal propio de este tipo.

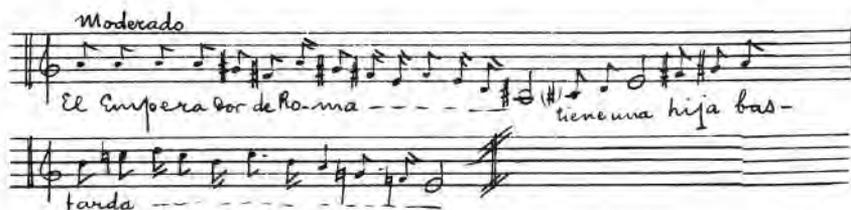
Véase ahora la segunda, una canción típica: *Cançó de llaurar, Com vaig neixer*, también de Mallorca (*Obra del Canç., Mater., I, pág. 287*):

Sento Libremente

(1) Com vaig ne-xer vaig re-
siem però mes me tan-er-rem u/de tan a mor pos
se - ve

Notemos con el señor Pujol (en su Memoria leída con ocasión del Congreso de Historia Musical, Viena 1927), que las canciones de trabajo se han conservado en Mallorca en todo su vigor; que se canta por doquier, en toda clase de trabajos y que su abundancia es extraordinaria. Por nuestra parte, añadiremos que leyendo los tres hermosos volúmenes de *Materiales de la Obra del Cancionero Popular de Cataluña*, hemos notado que Concentaina (Alicante) abunda en estos tipos de canciones de trabajo.

No faltan casos de alteraciones, por ejemplo, de la sexta (do), sea superior, sea inferior; unas veces mayor, otras menor. Así en este romance de Extremadura: *La Bastarda* (Gil, *Cancionero*, pág. 31, n.^o 69):



Del mismo tipo son, en el mismo volumen, *La esposa infiel* (pág. 32), *El arriero* (pág. 35), o esta curiosa *Cançó de llaurar*, en la que aparece más claramente la fluctuación de la sexta (*Obra del Canç., Mater., II*, pág. 135):

Lento

La vi- da del boveri-to --- es una vi-da re -
al - to - ta la semana llau - ra -
i el diu menze va a fer mal ---

Hemos dicho que la terminación usual de la cadencia final es el tetracordo *la, sol, fa, mi*; y que hay melodías que en su curso ascendente alteran el *fa* y el *sol* haciéndolos sostenidos, los cuales dejan de serlo en cuanto no son atraídos por el *la*, sino por el *mi*. Esto ocurre dentro del curso melódico en aquellos pasajes que son, puede decirse, una melodía corta, en embrión, es decir, un diseño breve que se repite varias veces. ¿Ley fija? No; como lo verá el lector. Es curiosa a este respecto una *Cançó de batre*, de Alicante (M. PALAU, *Canç., inéd.*):

Canta companyero can-ta — canta companyero canta
 canta tu que j. non fuec. — etc.
 que tinc la dona malalta — Deu que li done salud
 canta companyero canta —

No siempre la línea melódica, al ir del *mi* al *la*, o pasando de esta nota, se altera en la forma que hemos expuesto. Véase esta *Cançó de llaurar*, de *Concentaina*, breve pero bella de línea: *Tú que sembres y llatures* (*Obra del Canç., Mater., III*, pág. 64).

Lentissimo
 Tú que sembres i llatures — — — — — per les cos-
 ti — — — — —

Curiosa como variación de una misma fórmula melódica (que modula pasajeramente en el centro de la canción), es ésta en que idéntico diseño tiene dos significaciones armónicas, modales, diferentes: *Josefa y su hermano*, de *Salamanca* (*LEDESMA, Cancionero*, pág. 19, n.^o 6).

m-138 = 1
 Josefa y su hermano fueron — a la fiesta ti-lla-

u - no - muerta la de - fan a que - llos vi - llanos. - muerta la de - fan en - tre a quells llanos.

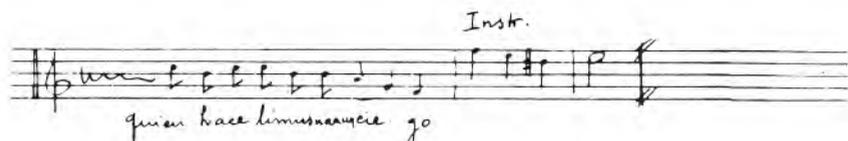
Puede darse la cadencia normal al fin de la melodía y, en cambio, verla transformada en el centro, siendo una segunda aumentada (sol sostenido—fa natural) en las cadencias secundarias. Por ejemplo, en esta *Cançó de batre*, de Quatretondeta (Alicante), *Arre, mula castanya*, cuyas cadencias secundarias van en los compases segundo y sexto; las normales en el cuarto y octavo (Ob. del *Canç. Pop. de Cat., Mater., III*, pág. 45):

Ar-re, mula cas-ta-nya - campani-ile-ra;
e-res la pal-ma de la Ri-be-ra

El caso contrario se da en este *Canço de batre*, de Concenterina (Ob. del *Canç., Mater., III*, pág. 74):

Poco a poco
Ar-re, mu-ler ta a ba-tre, que los mules son me-uos
i el flat, òuy a-tre.

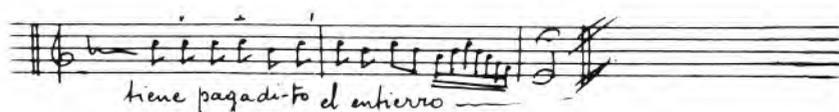
Como caso poco frecuente de final señalaremos éste de una *Música de Quintos*, de Alicante, a la octava superior, con alteración de la séptima (M. PALAU, *Canç.*, inéd.):



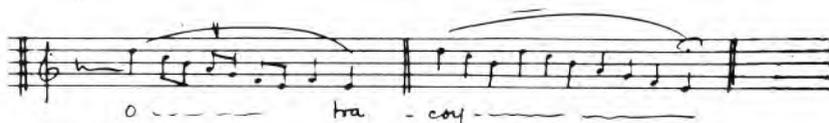
Como hemos visto en el curso de estas notas, se llega a la final *mi* por un descenso desde la cuarta; menos frecuente hacerlo desde la quinta (M. PALAU, *Cançó de arar*. Alicante, inéd.),



Lo es menos aún desde la sexta, como en esta *Canción de Mineros*, de Somontín, Almería (doctor M. SCHNEIDER, inéd.):



Más rara aún desde la séptima (M. PALAU, *Cançó de carreter*, Alicante, inéd.):



o esta de Purchena, Almería (doctor M. SCHNEIDER, inéd.):



Consignemos de paso, para dar fin a estas notas breves, que considerando el tipo melódico, modal y algunas de las variaciones que hemos visto en los ejemplos citados, vienen a la memoria algunas de las melodías de *El Misterio de Elche*, puestas en boca de la Virgen, v. gr.: n.º II, *Gran desig*; n.º XXIII, *Ay trista vida corporal*; y sobre todo el n.º XXIV, *Gran desig* (cfr. *La Música en Valencia, Diccionario Biográfico y crítico*, por don JOSE RUIZ DE LIHORY, Valencia, 1903; págs. 69, 80 y 81).

Digamos, para terminar, que este modo de *mi* en sus dos formas parece fruta mediterránea más que de latitudes europeas nórdicas. No lo encontramos en los cancioneros de Alemania, Bélgica, Holanda, etc. En cambio, se da en canciones serbias, griegas, rumanas, húngaras, etc.

* * *

He aquí una breve bibliografía de las obras consultadas para ordenar estas notas. Damos la lista de las principales. Sólo éstas nos dan una cifra de melodías que pasan de las siete mil. A pesar de ello, estas breves notas no quieren tener aire de cosa definitiva. Como decimos al principio de nuestro trabajo, son apuntes para un estudio ulterior más detallado.

- BONIFACIO GIL: *Cancionero Popular de Extremadura* (Valls, 1931).
 M. GARCIA MATOS: *Lirica Popular de la Alta Extremadura* (Madrid, 1944).
 C. SAMPEDRO Y FOLGAR: *Cancionero Musical de Galicia*. Reconstitución y estudio por don José Filgueira Valverde, I-II (Pontevedra, 1942).
 D. LEDESMA: *Cancionero Salmantino* (Madrid, 1907).
 A. SANCHEZ FRAILE: *Nuevo Cancionero Salmantino* (Salamanca, 1943).
 F. OLMEDA: *Cancionero Popular de Burgos* (Sevilla, 1903).
 F. PEDRELL: *Cancionero Musical Popular Español*, I-IV (Valls, 1922).
 R. M.º DE AZKUE: *Cancionero Popular Vasco*, I-XI (Barcelona, s. a.).
 P. JOSE ANTONIO DE DONOSTIA: *Euskel Eres-Sorta* (Colección de canciones vascas). Madrid, 1921.
 E. M. TORNER: *Cancionero Musical de la Lirica Popular Asturiana* (Madrid, 1920).

- KURT SCHINDLER: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. Música y poesía popular de España y Portugal (New York, 1941).
- F. RODRIGUEZ MARIN: *Cantos Populares Españoles*, t. v (Sevilla, 1883).
- M. ARNAUDAS LARRÓDE: *Colección de Cantos Populares de la Provincia de Teruel* (Zaragoza, 1927).
- V. BLANCO: *Las mil y una canciones populares de la región leonesa*, fasc. II, III (1909-1932).
- P. E. GONZALEZ PASTRANA: *La montaña de León. Cien canciones leonesas* (Madrid, 1929).
- R. CALLEJA: *Colección de canciones populares de la provincia de Santander* (Madrid, 1923).
- R. DEL ARCO Y GARAY: *Notas de folklore Aragonés* (Madrid, 1943).
- E. M. TORNER: *Danzas valencianas* (Barcelona, 1938).
- F. ALIO: *Cançons Populares Catalanes* (s. a. n. 1.).
- A. CAPMANY: *Cançoner Popular*, I-III (Barcelona, 1901-1913).
- P. BERTRAN Y BROSS: *Cançons y Folies Populares* (Barcelona, 1885).
- A. NOGUERA: *Memoria sobre los Cantos, Bailes y Tocatas Populares de la Isla de Mallorca* (Palma, 1893).
- J. MOREIRA: *Del Folklore Tortosí* (Tortosa, 1934).
- Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*, I-III (Barcelona, 1928-29).
- J. SERRA Y VILARO: *El Cançoner del Calic* (Barcelona, 1913).
- J. PELAY BRIZ: *Cançons de la Terra*, I-V (Barcelona, 1865-1877).
- A. POL: *Un Conrador. Folk-lore Musical Mallorquin*. (Barcelona, 1917).
- F. BALDELLO: *Cançons de tot arreu* (Barcelona, 1936).
- J. AMADES: *Cançons Populares Amoroses i Cavalleresques* (Barcelona, 1935).
- J. AMADES: *Cançons Populares Humoristiques* (Barcelona, 1936).
- J. INZENGA: *Ecós de España* (Barcelona, s. a.).
- J. INZENGA: *Cantos y Bailes Populares de España*, I-III (Madrid, s. a.).
- I. HERNANDEZ: *Flores de España* (Madrid, s. a.).
- I. HERNANDEZ: *El Cancionero Popular. Doce cantos populares para piano*, I-II (Madrid, s. a.)

Añadamos a esta lista algunas colecciones inéditas que obran en poder del Instituto Español de Musicología, fruto de las Misiones Folklóricas instituidas por esta entidad social. No han hecho más que comenzar y ya dan resultados positivos. Hemos consultado:

- M. GARCIA MATOS: *Misión en la provincia de Madrid*, 1944 (382 doc.).
- B. GIL GARCIA: *Misión en la provincia de Logroño, La Rioja*, 1944 (180 doc.).
- M. RODRIGUEZ MATA: *Misión en Madrid*, 1945 (42 doc.).

Debo mencionar también algunas canciones que, muy amablemente me han comunicado, fruto de sus rebuscas, los señores doctor MARIUS SCHNEIDER y don MANUEL PALAU (Valencia y Alicante). Es de citar el interesante Cancionero Gallego de J. BAL, inédito aún y muy abundante en melodías. Omito, en cambio, por no alargar esta lista, citar las colecciones de canciones populares extranjeras que he debido consultar para completar mis notas.



NOTAS

(1) Al hablar de este modo de *mi* no queremos englobar en él al que tiene por final esta nota, pero cuyo sentido tonal es el de *do*, y podríamos llamar, como quiere un autor, «mediante mayor». Algunas veces, este sentido fundamental de *do* está señalado por el mismo instrumento, v. gr. con el *ronco* y *ronquillo* de la gaita gallega. (Véase la *Pasa Corredaira*, que lleva el n.º 445, pág. 189, del *Cancionero* de C. Sampredo y Folgar). Otras, como en la jota aragonesa, es tan claro, que la contextura armónica o esqueleto modal de la melodía se basa en los acordes de tónica y dominante y, en muchos casos (no sólo en Aragón, sino en otras provincias), las melodías admiten un dúo (en terceras o sextas) que determinan claramente en qué modo se las debe catalogar.

(2) Mis notas acusan su presencia en la parte vascoespañola occidental más que en la oriental que está en contacto con la vascofrancesa.

(3) Se llama también *La Danza de las Lanzas* y es del pueblo de Ruiloba, cerca de Cabezón de la Sal. Se acompaña con una caracola de mar o con un búgaro, mediante el dibujo *mi, fa, mi*, repetido con mucha sobriedad. Es la danza más notable de la provincia de Santander y la bailan mozos gallardos. (No olvidemos que la trompa marina de que aquí se trata no es el instrumento de una sola cuerda). Debo estos datos a don Sixto Córdova y Oña, pbro., que ha recogido muchas canciones populares de la provincia de Santander.

(4) «*Silbato o pito de castradores, paragüeros y afiladores*. — Son, como se sabe, las siringas o flauta de Pan; consisten en un conjunto de tubos abiertos en un pequeño trozo de madera de boj, de palo rosa o de marfil, de distinta longitud; su número y, por consiguiente, el de notas, es el de nueve a trece, pero no tienen igual tonalidad y, por añadidura, suelen estar desafinados... Los paragüeros y afiladores de navajas y cuchillos y arregladores de loza los emplean para anunciar su oficio; pero esto lo hacen fuera de la región y de España. En la región sólo lo usan los castradores. Las tocatas se conservan a través del tiempo, sobre todo, cuando es una misma tanda de gente del oficio». (C. SAMPEDRO, *Cancionero*, I, pág. 204).

(5) *Cuernas o cuernos* de cabra. Así se llaman unos más que primitivos instrumentos que usan hacia la montaña los pastores y la gente joven que quiere avisar y llamar para que se concurra a un punto determinado, con objeto de asistir principalmente a las reuniones nocturnas de las aldeas.

Entre ellos hay algunos que sacan algún partido del mismo, a pesar de ser su extensión escasa, su desafinación grande y exigir, además, buen labio y buenos pulmones. Por las tocatas a que se refiere esta nota puede verse lo que alcanzan los más hábiles. (C. SAMPEDRO, *Cancionero*, I, pág. 205).

(6) En el texto de este escrito hablamos siempre como si todas las melodías a que en él se hace referencia estuvieran escritas en su forma más natural, sin accidentes. Conservamos, sin embargo, las melodías con el mismo texto musical con que aparecen en las obras de donde las tomamos, no porque creamos que el guardarlo sea esencial, sino por exigencias de fidelidad en la documentación. El lector avisado sabrá hacer la transposición necesaria para aplicarla a las observaciones que se hacen en el curso de estas notas.

(7) *Troulada* se dice de una reunión callejera de gente joven de buen humor.

54.- NOTAS BREVES SOBRE EL ACENTO EN LA CANCIÓN POPULAR CASTELLANA

[MÚSICA SACRA ESPAÑOLA,
Curso II, fasc. VII, Montserrat
M. de Montserrat, 1945]

[Si bien el tema de este artículo es en esencia y desarrollo el mismo que el tratado en el n.º 20, con todo, la abundancia de interesantes nuevos ejemplos nos ha movido a repertirlo aquí, tal cual se escribió para *Música Sacra Española* de la Abadía de Montserrat. (Nota del Editor).]

El que lee las colecciones de canciones populares españolas, cuyo texto está en lengua castellana, tropieza con un fenómeno de orden rítmico que llama su atención y a veces le extraña. Es la colocación del acento tónico de la palabra, del vocablo, en la llamada vulgarmente parte débil del compás (1). Así, en vez de ver transcrita siempre la palabra coincidiendo su acento tónico con la parte fuerte del compás,



se encuentra esta otra forma:



Transcripción que si, en algunos casos, podría ser corregida o substituída por otra más exacta para el caso aquel, haciendo coincidir el acento tónico con la parte fuerte del compás, en otros, en cambio, es imposible hacerlo por exigencias imperiosas del ritmo musical, de su grafía, que pide se desplace a la parte débil la colocación de dicho acento tónico.

Vamos a presentar algunos casos de entre los muchos, muchísimos, con que se encuentra uno en los cancioneros españoles.

De entre los varios ejemplos que de Salinas trae PEDRELL en su *Cancionero*, (2) escojo uno que viene bien para nuestro intento.

A-que-lla Mo-ri-ca ga-rrí-da Sus a-mo-res dan
 pe-na a mi vi-da. Mi ma-dre por me dar pla-cer a co-ger to-
 el mó-ro que me peen-due-na a-llen-be la
 as me en-ri-a. Mo-ros an-dan a sal-te-ar y a mi lle-van
 mor me en-ri-a. Llo-ra-ba cuan-do lo su-po tú a-mi-go
 me cau-ti-va Sus a-mo-res dan pe-na a mi vi-da.

Las palabras: *aquella*, *mórica*, *garrida*, *mádre*, *rósas*, *cativa*, *móro*, *allénde*, *llorába*, *había*, llevan colocados sus acentos al alzar, en el arsis del ritmo.

Canción del valle de Langreo (Asturias): (3)

É-o-mo te va con la plu-ma de la ver-de pa-va bien la pe-
 la-brar que lle-ga-ba la plu-ma don-de y per-ta-ba ¡ay sa-le da sa-le
 da! É-om de se-a-do a-mor mí-o, a-mor mí-o, tan de se-a-do
 co-mo la la-bra-do-ros a-qua de Ma-yo ¡ay! Sa-la-da, sa-la da!

Las palabras *pá*va, *llegá*ba, *plú*ma, *salá*da, *mío*, *labradó*ra, *co*locan el acento en el arsis.

Del *Cancionero* de Olmeda (4) es esta canción:

Can-tan-do, can-ta nos ha-ce el pu-li-do can-ta-re;
 Can-tan-do, can-ta nos ha-ce can-tan-do ga-na di-na.

no
 ro

*Cantá*ndo, *cánta*ros, *canta*réro, *gána*, *diné*ro, siguen el mismo procedimiento.

D. Aníbal Sánchez Fraile nos da esta melodía en su *Nuevo Cancionero Salmantino* (5).

Y en Be-len to-cam a glo-ria y en
 Be-len to-cam a glo-ria Pas-to-res va-mos a-lá que ha
 na-ci-dod Roy del cie-lo que ha na-ci-dod Roy del cie-lo que es
 el Roy u-ni-ver-sal Va-mos a Be-len va-mos a Be-len que ha
 na-ci-do ya el Roy que ha de ser nues-tra ma-jes-tad...

*Tó*can, *vá*mos, *nué*stra, *tien*en su acento en el arsis.

He aquí un ejemplo en que se lleva al extremo este procedimiento rítmico. Lo tomamos del *Cancionero Popular de Burgos*, del maestro Olmeda (6).

El a-quí-do-da-quí-do ya lo li-go-ro, al u-so de mi tie-rra to-
 sol pan-da-ro al vro-yo cla-ro, fue-to se-re-na quíen te la va el pa-nís-lo, quíen
 na te la-ra, to-ha lo líon-de go-tra te lí-na no-sei pa-
 do. ¡Vi-ven los sol-da-di-tos del Rey Tor-man-do!

Habría que citar casi todo el texto: tal es la abundancia de los acentos al alzar.

Citemos también esta *Romería a Ntra. Sra. de la Peña de Francia*, de Salamanca. (7).

Romería a Ntra. Sra. de la Peña de Francia Vir-gen de Pe-ña de Fran-cia que com-
 pues-to es-tá el cami-no pa-ra su-bir y ba-jar
 a nues-tro tem-plo di-vi-no de nues-tro tem-plo di-vi-no

Frán-cia, camí-no, vué-stro, son palabras cuyo acento está en el arsis.

Véanse ahora dos canciones sefardíes. (8)

Car-re-le-ro pia-do... so si el Dio
to dé las vi-das... que me qui-tes docen-tas ca-da-mas y más flo-
jes el co-ta-re.

Carcelero, quites, éstas, cadénas, aflójes, acentos en el arsis.

Yo me quie-ro la mi ma-dra Yo me quie-ro y me a-
en me-dio-del ca-mi-no se-na Ku-li pa-qu-a-
re las yer-bas de los cam-pes por-pam me los ca-mi-
nos Por a-bien-tro Kan-li Ka-lil por a-fue-ra se-na-lla del
re Las la-qui-mas de los o-jos Por a-qua me los be-be-
Rey Por a-den-tro Kan-li Ka-lil Por a-fue-ra se-na-lla del
re Por a-qua me los be-be-ro
Rey Por a-fue-ra se-na-lla del Rey.

Quiero, yerbas, cámpos, ójos, médio, adéntro, afuéra, acentos al alzar.

De un volumen de canciones americanas (9) entresaco esta melodía, en la que las palabras *siréna, pagadóra, encantádo*, tienen sus acentos al alzar.

En-can-ta-do-ra Si-re-na, Si-re-na, Si-re-na
mal pa-ga-do-ra Si-re-na mi pa-lo-mi-ta col-ta-na
Si-re-na, Por-qué me has en-can-ta-do, Si-re-na, Si-re-na
mal pa-ga-do-ra, Si-re-na.

Estas pocas demostraciones son suficientes para servir de ejemplo; canciones escogidas no sólo en los cancioneros españoles, sino fuera de España, adonde ha llegado su habla. El fenómeno es siempre el mismo.

Añadamos, además, como complemento, que en los ejemplos aducidos el acento tónico musicalmente no sólo está en el arsis, sino que es también breve. Sigue siéndolo en otros casos, aun cuando esté colocado en la thesis (parte fuerte). He aquí algunos ejemplos: (10).

Es-ta no-che con-do yo ma-ña - na non-de quien
que-ra es-ta no-che es-tá mu-bla-do ma-ña - na pué ser que llue-va

Nótense las palabras *quíera* y *lluéva*.

Y a-diós que me des-pi-do - - - de tus puer-tas y mim-bra-les - - -
y a-diós que me des-pi-do ma-no-ji-to de co-ra-les.

En el ejemplo núm. 4 las palabras *glória* y *ciélo* están en el mismo caso.

O en este otro, de tipo igual: (12)

Mi co-ra-zón san-que re-va mis o-jos llo-ra-ban
a-qua mi co-ra-zón san-que re-va - al vez que ya te nos
ves de la nues-tra com - - pa-ñi-a - - -

Este colocar el acento tónico en el arsis. ¿es regla única de la canción popular española? No. El espíritu popular obra con libertad. Véase cómo en esta canción las palabras *racimo*, *vida*, cambian el lugar de su acento, poniéndolo, sea en el arsis, sea en la thesis.

Na-die plan-te su pa-rra jun-toal ca-mi-no que vie-nen pa-ra-
 je-ro y cor-taun ra-ci-mo Por-taun ra-ci-mo ya que se-ble-ga a
 ven-di-rnar la pa-rra to-da la vi-da to-da la vi-da
 la ven-di-mia-rá cor-taun ra-ci-mo ya lo pa-ga-rás, si, si
 no lo pa-ga-rás.

Estos ejemplos —los suficientes para nuestro intento—, tomados de diversos autores, podrían multiplicarse largamente, muy largamente. Basta recorrer las colecciones de Pedrell (14), Olmeda (15), Ledesma (16), A. Sánchez Fraile (17), Torner (18), Calleja (19), Inzenga (20), Hernández (21), Hurtado (22), Fernández (23), Gil (24), etc., para ver comprobadas nuestras afirmaciones.

Ahora bien, uno se pregunta: Un fenómeno tan continuado, tan repetido en toda clase de cancioneros, no sólo de España, sino en las canciones que de ella emigraron; fenómeno notado, además, de la misma manera por diferentes autores y de diversas épocas, ¿puede considerarse como una equivocación? ¿Admitiremos la hipótesis de que un pueblo, en un punto tan capital, tan importante de su lengua como es el del ritmo de su canción, admitiremos, digo, que pueda equivocarse tan continuadamente? ¿No diríamos, por el contrario, que responde, por decirlo así, a una suerte de ley intrínseca de su habla, a una voluntad decidida que no admite titubeos?

En este caso, ¿podríamos encontrar una explicación que justificara o que, aun de lejos, nos pusiera sobre la pista de la existencia de este fenómeno, de esta especie de ley?

Siendo la lengua castellana hija de la latina, ¿encontraríamos en ésta esa tendencia, esa tradición que se hubiera legado en herencia de madre a hija?

Veámoslo, siguiendo los pasos del acento en la lengua latina, en su música, a la luz de las teorías expuestas por DOM A. MOCQUEREAU en *Le Nombre Musical Grégorien*. (Cfr. n.º 20).

Que el acento latino no sea necesariamente un alargamiento de tiempo, sino muchas veces una impulsión, una elevación, es patente en la música gregoriana. Hay algunos casos muy conocidos que lo comprueban, v. gr., *Ave Maris Stella*. Lo damos aquí, y le siguen otros más o menos empleados en el culto divino:

The image shows a musical score for the Gregorian chant "Ave Maris Stella". It consists of four staves of music in a single system. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate accents. The first staff has the lyrics "A-ve Ma-ris Ste-l-a" and "le-ti-mu- it". The second staff has "O-pe ru- it" and "Al-ti-si- mi". The third staff has "glu-xit a-qua fi-li" and a section marked "(Ave Versum)". The fourth staff has "Tu-si- o-nem quam vi-di-stis" and "6 August".

Notemos que en los ejemplos que preceden el acento tónico está representado por un tiempo simple, una corchea en nuestra grafía corriente, y las sílabas átonas, en cambio, por varios, bastantes más. Este fenómeno es frecuentísimo en la música gregoriana.

¿Es el único? No. Existe también el caso de que el acento sea largo, comprenda varios tiempos. Pero notemos de paso que entre el acento largo y las sílabas átonas hay equilibrio, proporción: no se da el caso de una sílaba acentuada, larga, de varios tiempos musicales, y una átona de la equivalencia de un tiempo simple, si no es en el curso de una frase, de una recitación, nunca en fin de frase.

Expliquemos brevemente la teoría del acento al alzar, de la brevedad de la impulsión.

Nuestra educación musical se resiente de dos errores: a) creer que la primera parte de un compás es fuerte por naturaleza, y b) dar por firme que el acento latino sea necesariamente largo.

Que la primera parte de un compás no sea fuerte de por sí se

deriva de la naturaleza misma del movimiento musical. Este está compuesto de dos momentos: el aizar y el bajar, el arsis y la thesis. (26). El arsis representa la elevación, el impulso, la fuerza; la thesis, el reposo, la disminución de fuerza, el fin del movimiento. El subir y bajar de una pelota podría dar una idea aproximada de este movimiento, del ritmo musical. En la palabra, el acento representa la elevación, el impulso, y la sílaba no acentuada, el descenso, el reposo. Cuando se indica con la mano el compás, la mano en alto indicaría el arsis; la mano abajada, la thesis. Por consiguiente, la transcripción musical de un ritmo correspondería a una figura así:



Se ve que la sensación de reposo, de fin de movimiento, está representada por una disminución de fuerza, no por una disminución de tiempo. Al contrario, este debe ser doblado, para dar la sensación de reposo, de retención de movimiento.

Si invertimos la graña del ritmo simple escribiéndolo de esta otra manera,



el movimiento permanece en suspenso, no ha terminado, el oído no queda satisfecho. Sería algo así como el que caminando terminara su marcha con el pie en el aire. Por consiguiente, el ritmo quedaría representado gráficamente por la fórmula a), y no por la b). Y el acento debe estar en el arsis y no en la thesis. Sería, pues, más conforme a la naturaleza musical de la palabra ritmo el *tantum ergo* llamado español, de esta forma, y no como se acostumbra ordinariamente en el canto llano medido.

Estas brevísimas líneas, que explican la naturaleza del elemento rítmico simple, son suficientes, creemos, para aclararnos la existencia del fenómeno de que tratamos en este artículo, y se da en el canto gregoriano y en la canción popular española.

Comparándolo, ¿podríamos establecer entre ellos una relación de dependencia, o, por lo menos, de influencia entre las dos canciones, la gregoriana y, luego, la castellana?

¿Podría venir en ayuda, en apoyo de esta suposición, el que este hecho de colocar el acento al alzar ha salido de los límites populares, de los labios del pueblo, para poner su pie también en el elemento artístico musical, es decir, en el de los compositores españoles, de lengua castellana? Es lo que, si la Revista nos da hospitalidad, trataremos de exponer en un segundo artículo.

NOTAS

- (1) En este pequeño trabajo seguimos, empleamos, la denominación común de tiempo fuerte y débil, según se enseña comúnmente en los métodos de solfeo. Aceptación errada en un principio, según los modernos teorizantes de la música.
- (2) F. PEDRELL: *Cancionero musical popular español*, en 4 vols. E. Castells, Imp. Ed., Valls, Cataluña. Vid. Vol. I, pág. 76.
- (3) PEDRELL, Op. cit., vol. II, pág. 23.
- (4) F. OLMEDA: *Cancionero Popular de Burgos*, pág. 143.
- (5) A. SANCHEZ FRAILE, pág. 125.
- (6) *Cancionero Popular de Burgos*, pág. 118.
- (7) A. SANCHEZ FRAILE: *Nuevo Cancionero Salmantino*, pág. 120.
- (8) Proviene de unas notas inéditas, de canciones recogidas en Salónica, en la guerra de los años 1914-1918, por un amigo mío, el P. BORDACHAR; canciones que pronto verán la luz en un volumen; llevarán acompañamiento de piano.
- (9) M. BECLARD D'HARCOURT: *Melodies Populaires Indiennes*, I vol. 1922, pág. 71.
- (10) F. OLMEDA: *Canc. Pop. de Burgos*, pág. 32.
- (11) F. OLMEDA: *Canc. Pop. de Burgos*, pág. 32.
- (12) *Ibid.* pág. 134.
- (13) F. PEDRELL: *Op. cit., vol. II, pág. 72.*
- (14) *Cancionero Musical Popular Español*, en 4 vols.
- (15) F. OLMEDA: *Canc. Pop. de Burgos* (1903).
- (16) D. LEDESMA: *Cancionero Salmantino*, I vol. (1907).
- (17) A. SANCHEZ FRAILE: *Nuevo Cancionero Salmantino*, 1944.
- (18) ED. M. TORNER: *Cancionero Musical de la Lírica Popular Asturiana*, I, vol. (1920).
- (19) R. CALLEJA: *Colección de Canciones Populares de la Provincia de Santander*, I, vol.
- (20) J. INZENGA: *Cantos y Bailes Populares de España*, 3 vols. (1888).
- (21) I. HERNANDEZ: *Flores de España*. Album de cantos y aires populares.
- (22) J. HURTADO: *100 Cantos Populares Asturianos*, I vol. (1890).
- (23) B. FERNANDEZ: *Canciones Asturianas para canto y piano*. I vol.
- (24) B. GIL GARCIA: *Cancionero Popular de Extremadura*, I tomo (1931).
- (25) Cuando empleamos las palabras «ascenso y descenso» del canto, términos tan frecuentes en los escritos de música, hay que recordar que no son sino modos de hablar. Corresponden a la grafía de que tenemos que echar mano para representarla. La música ni sube ni baja; es de un orden de fenómenos artísticos cuya equivalencia, cuya grafía exacta, no se da en los medios actuales de transcribirla.

55.- CANCIONES SEFARDIES

*[Prólogo de la obra musical
que, con este mismo título
publicó el Autor, 1946]*

Al lector:

Le ofrecemos varias Canciones Sefardíes, recogidas en Salónica por el R. P. Bordachar (rector del Colegio de Bétharram-Francia, Bajos Pirineos) durante la guerra europea de 1914-1918. El me las transmitió, y yo me he limitado a poner acompañamiento de piano a cinco de ellas. Como en un principio pensé en que fuera una guitarra el instrumento que acompañara a la voz, la técnica pianística se ha inspirado en los procedimientos de ese instrumento y reclama del ejecutante, en consecuencia, una ejecución que lo evoque.

Son diez las canciones que van en este cuaderno; cinco con acompañamiento y las restantes sin él. He acompañado las que para mis fines musicales convenían. Pero en la creencia de que puedan ser útiles a los que se dedican a esta clase de estudios (de los antiguos romances españoles que aún circulan no sólo en España sino también fuera de ella), publico las otras cinco, todas ellas tal como me las ha transmitido el R. P. Bordachar.

No pretendo hacer aquí un estudio de estas canciones, sobre todo, en su aspecto literario. El que quiera conocer este género literario puede consultar las obras de D. Ramón Menéndez Pidal, Wolf, Durán, Danon, Kayserling, Braga (Th.), Menéndez Pelayo, etc. Mi intención al publicar estas páginas es hacer obra musical, no literaria. Sólo diré —de paso— que estos textos son variantes de los aparecidos en las obras cuyos autores he citado más arriba. Daré,

como documento, el texto recogido por el P. Bordachar y, en algunos casos, lo completaré con más estrofas aparecidas en otras publicaciones: así, el texto literario no quedará tan desnudo y el lector tendrá una idea más completa del tema de la canción.

N.º 1. LEVANTEIS, VOS

I

Ay! había tres doncellas,
la una andava para Marsillia,
la otra andava para Portuga,
la más chica para mares altas.

II

La tomó el carcelero,
la sovió en ciudades altas,
la ciudad de Marsillia, eh!
Yarey...

III

Levantéis vos, toronja,
de vuestro dulce dormir;
oiréis cantar hermoso
a la sirena de la mar.

IV

Ella s'aparó por la ventana,
la ventana de la mar;
vide venir naves francas
navegando por la fortuna.

V

De dietro la nave
había un mancebico,
cantando una buena romanza
«Más vale fortuna en tierra
e no balanza en la man».

VI

Carcelero piadoso,
así el Dió te dé las vidas
que me quites d'estas cadenas
y me aflojes el collare.

N.º 2. DESCANSO DE MI VIDA

I

Descanso de mi vida — l'amor que me hazen,
tra la la...
de ver una hijica — tomí un gran plazer,

II

La hija era hermosa — al Diez para gradar:
tra la la...
m'entrates en el fuego — sin non puede salvar.

III

La tadre ya venía — a mí me sperava,
tra la la...
despuntar ya me vía — al barcón s'assentava,

IV

De tu gente vo sintiendo — que te van a desposar,
tra la la...
que s'apareja la muerte — el catel (catil) te va a tomar.

V

Escríbeme una letra — ya te la mandaré;
tra la la...
si es por la respuesta — al punto la daré.

VI

Mucho amor te tengo — mas qué puedo hazer,
tra la la...
siendo tu padre y mi gente...

VII

Ordéname una guerra - yo te la vinciré.
tra la la...
Si es por la mi vida - al punto la daré.

N.º 3. PAJARO DE HERMOSURA

I

Pájaro de hermosura - y rico de figura,
aposa a mis ventanas - yo oiré tu voz.

II

Mi storia es muy triste - penso y me vo pensando
que fuites y me dejates - sin venir mi a cohortar.

III

Estando en la cama echado - ma no tengo reposo;
de ver una palomba - en mi cama reposo.

IV

Rojí mi brazo enfrente - por alcanzar a ella;
esta falsa y cruenta - me saludó y fuió.

V

Llora, querida, llora - que estás en mala hora;
tienes gente cruenta - no te dejan conversar.

VI

Un parmajito hermoso - cirio de los mis ojos,
me facía relusiente - s'inflamó el mi corazón.

VII

Un carbón amatado - sin asoplar s'aciende,
amor en encubierta - claro me pareció.

N.º 4. IR ME QUIERO

Ir me quiero, la mi madre — ir me quiero y me iré.
Y las yerbas de los campos — por pan me los comeré:
las lágrimas de los ojos — por agua me los beberé.
Y en medio del camino — una *kuli* fraguaré;
por adentro *kauli-kautil*, por afuera serrallo del rey.
Todo quien pasa y torna — arriba los llamaré;
ellos que contén sus males — más y más yo les contaré.
Si los suyos salen los muchos — a paciencia yo los tomaré.
si los míos salen más muchos — a la mar me echaré.

N.º 5. ENTENDIENDO MANCEBICO

I

Entendiendo, mancebico — lo negro que es el amor
m'alevantí por la mañana — con alvor en el corazón.

II

Fuego caíea de los cielos — y a tí te quemara;
la mi boca es bendicha — que el Dio me sentira.

III

Tantas nochadas de amor — debajo tus ventanas;
me condites en el amor — con tus dulces palabras.

IV

Yo soy venido d'alto cielo — hablé con el bel lunar;
salti la strella y me dicho — aquí no sta tu mazal.

V

Yo jurava y decía — que no iva a cortisar;
fuí causante una hijica — en amor me quiso entrar.

N.º 6. ANDANDO POR ESTAS MARES

I

Andando por estas mares — navegú con la fortuna;
cai en tierras ajenas — donde no me conocían.

II

Donde no canta gallo — ni ménos canta gallina,
donde crece naranja — y el limo y la cidra.

An-dan-do por es-tas ma-res Na-vi-guí con la for-tu-na. Ca-í en tie-r-ras a-je-nas Donde me no co-no-ci-an.

Variante melódica:

Ca-í en tie-r-ras a-je-nas don-de me no co-no-ci-an

Otra versión

An-dan-do por es-tas ma-res
Na-vi-guí con la for-tu-na. Ca-í en tie-r-ras a-je-nas Don-de me no co-no-ci-an.

III

Donde hay sascin de ruda — guardián de creatura,

.....

IV

Ay! Julián falso y traidor — causante de los mis males;
te entrates en mis jardines — y me engañates.

V

Ay! acogites la flor de mí — la acogites grano a grano,
Ay! con tu hablar delicato — y me engañates.

VI

Ay! siendo hija de quien soy — me casaron con Juliano.
hijo de mi hortelano — de mi huerta.

VII

Ah, Julián, vamos de aquí — de este mundo sin provecho.
Lluvia caiga de los cielos — y nos moje.

N.º 7. UN LUNES ME LEVANTI

Un lu - nes me le - van -
tí, Un lu - nes por la ma - ña -
na ^A ^B Var. de los compases A y B
na

Un lunes me levantí — un lunes por la mañana;
tomé arco e mi flecha — en mi mano derecha.

N.º 8. EL REY DE FRANCIA

El rey de Fran - cia tres hi -
jas te - ní - a. La u - na la - bra -
ba, la o - tra cu - sí - a.

El Rey de Francia — tres hijas tenía;
 la una labraba — la otra cosía,
 la más chiquitica — bastidor hacía.
 Labrando, labrando — sueño la vencia;
 la madre con rabia — aharrvá la quería.
 —No m'aharrvés, madre — ni m'aharrvaría.
 No me harvéis, madre — ni me harrvaríais:
 Sueño de mi soñé — de bien y de alegría.
 Me aparí al pozo — vide un pilar de oro:
 con tres pajaritos — picando el oro.
 Me aparí al armario — vide un manzanario:
 con un *bulbulico* (ruiseñor) — picando al manzanario:
 detrás de la puerta — vide la luna entera,
 alrededor de ella — sus doce estrellas.
 —El pilar de oro — es el rey tu novio,
 y los tres pajaritos — son tus entenadicos (hermanicos),
 y el manzanario — el rey tu cuñado,
 y el bulbulico — hijo de tu cuñado.

N.º 9. UN' HORA RIO Y BURLO

Allegretto

Un ho - ra ri - o y bur - lo, Sus - pi - ro con a -
 mor. Qui se - pas An - ge - li - no Qui te ten - go a -
 mor. Da - me la ma - no Con gran - de a - le - grí -
 a Sus - pi - ro con do - lor Que m'haces des - pla - cer.

rit. molto

N.º 10. EL REY QUE MUCHO MADRUGA

El rey que mu - cho ma - dru -
 ga Don - de la rei - na se i - vá

Los textos literario y musical que acabamos de transcribir son los que el P. Bordachar nos comunicó. Los damos tal como él los transcribió. Como no son completos, vamos a suplir esta deficiencia tomando de otras colecciones lo que en ellas falta.

N.º 1. No encuentro otro texto idéntico al que aparece en este cuaderno. *Danon* (R. 20:30 en *Bibl. Clas.*), citado por RODOLFO GIL (*Romancero Judeo-Español*, Madrid, 1911, pág. XIX), ha publicado uno que comienza como el de esta colección:

Levantéis vos, toronja — del vuestro lindo dormir.
Oiréis cantar hermoso — a la sirena de la mar.

Lo demás de la poesía es distinto completamente.

D. R. MENENDEZ PIDAL en *Flor Nueva de Romances Viejos* (pág. 159-60-61) publica un romance: *Amor más poderoso que la muerte*, en el que se lee lo siguiente:

Levantáos, Albaniña.
de vuestro dulce folgar,
sentiréis cantar hermoso
la sirenita de la mar.

Por su parte, G. DIAZ-PLAJA transcribe esta estrofa en el *Romance del Conde Alimá* (*Historia del Español*, 4.º curso, pág. 200-201):

Se paseaba el Conde Alimá
por orillicas de la mar,
sopletrico de oro en boca,
diciendo va un buen cantar
.....
.....
Alevantéis, la mía fija,
de vuestro dulce folgar:
vení, verés como canta
la sirenica de la mar.

COELLO (*En el vergel de la reina*), GALANTE (*Si oiriax cómo canta*), MENÉNDEZ PIDAL (*Levantóse el Conde Niño*) traen iguales o parecidas estrofas en los romances respectivos.

Citemos también, de paso, el romance *Don Lluís* que F. PELAY BRIZ publicó en *Cansons de la Terra* (vol. 11, pág. 57). En él encontramos una estrofa parecida:

La vida de la galera - n'est molt llarga de contar,

.....

Al punt de la mitja nit - ell se va a posá a cantar.

«Despertáuvos, vida mía - si voleu sentir cantar,
sentireu cant de sirena - de sirena de la mar».

N.º 2, N.º 3. En colecciones de romances no he visto citados textos similares.

N.º 4. *Kuli* = torre. El P. Bordachar en sus notas dice; *kauli-katil* = de saco y cuerda. Rodolfo Gil (op. cit. pág. 17) traduce por «cueva tosca». Danon (R. 32) por «guarida de malhechores» o bandidos.

Mi versión concuerda con la de Danon: ambas son más breves que las citadas por Galante y Menéndez Pidal. Son iguales hasta por agua las beberé

y sigue así:

con uñas de los mis dedos
los campos los cavaré;
con sangre de las mis venas
los campos los arregaré;
con bafo (aliento) de la mi boca
los campos los secaré.
En medio de aquellos campos
una choça fraguaré:
por afuera cal y caño,
por adentro la entiznaré.
Todo hombre descaminante
adentro me lo entraré,
que me conte de sus males;
si los suyos son más munchos
los míos a pacencia tomaré;

si los míos son más muchos
con mis manos me mataré,
con mis manos me mataré,
guay! me mataré.

(Col. Galante)

La versión de Menéndez Pidal es casi igual a ésta.

N.º 5. No he encontrado entre las colecciones que he podido tener a mano una en la que esté incluido este romance u otro parecido.

N.º 6. Mi versión concuerda con la de Danon. Los seis primeros versos de la de Galante son casi idénticos a los cinco primeros de la mía. Varían luego; y los recogidos por Menéndez Pidal en Salónica (R. 40) no tienen nada de común con los míos. De los recogidos en Bosnia por este mismo autor (125) sólo los dos primeros versos son iguales.

N.º 7. El P. Bordachar no encontró más versos que los que aquí aparecen. Concuerdan, aunque no del todo, con los que se leen en las versiones de Danon (23-33, Bib. Clas.), Menéndez Pidal (80) y otra de Danon (54 de la Bibl. Clas.)

Para completar lo que falta en la mía transcribo la versión que A. HEMSI ha publicado en sus *Coplas Sefardíes* (serie III, n.º XVII).

Yo me alevantí un lúnes — un lúnes por la mañana,
tomí mi arco y mi flecha — en la mi mano derecha.
Y ande la fuera yo a tañer? — A puertas de mi enamorada!
—Avridme la puerta, mi bien! —Avridme la puerta, mi alma!
Los piezes tiengo en la nieve — y la cavesa en la hielada.
—Como vos avriré, mi bien? — Como vos avriré, mi alma?
Al hijo tengo en el pecho — y al marido en la cama.
—Quién os havló, mi bien? — Quién os havló, mi alma?
—El moso del panadero — El que los malos años faga!
Harina no tengo en casa — levadura me demanda.
Alevantéx, el mi marido — alevantéx de esta (ne) cama,
non havia mijor ganar — que el de la mañana.
El marido por la puerta y el enamorado por la ventana:

por en medio del camino — se le olvidó la lanza.
 Tanto fué la su depreisa — lo echó adentro la caxa.
 La caxa era de pimienta — a sarnudar (estornudar) ya empesava.
 —Quién sarnuda, mi bie 1? — Quién sarnuda, mi alma?
 —El gato de la vizina -- El que los malos años faga!
 Tanto fué la su depreisa — la caxa hizo ceniza.
 —Vení veréx las mis vizinas! — las de abaxo y las de arriva!
 Vení, veréx gato con berva — y mustachico arretorcido.

La versión de Danon (que hemos citado) parece más completa que la de HEMSI: lleva, además, cada dos versos, el pie o verso fijo también de la madrugada.

N.º 8. Mi versión concuerda con la de Danon hasta

y el bulbulico — hijo de tu cuñado

y con la de Menéndez Pidal que es una variante de Andrinópolis.

Para completar mi versión pondré a continuación la que trae HEMSI en sus *Coplas Sefardies* (Serie III), canción cuyo texto (literario y musical) es, en el fondo, el mismo que se lee en este cuaderno.

Aquel rey de Francia - tres hijas tenía.
 La una cortava - y la otra cuzia; (bis)
 la mas chiquitica - bastidor hazia. (bis)
 Lavrando, lavrando - esfueño la venía: (bis)
 la madre con ravia - harvarla quería. (bis)
 —No me aharvéx, madre - ni me aharvaríax!
 Esfueño me he soñado - de bien y alegría:
 me aparí al pogio; - vide un tasín de oro
 con tres paxaricos - picando el oro.
 —Los tres paxaricos - eran tus cuñadicos
 y el tasín de oro - era el tu novio.
 —Me aparí a la ventana; - vide a la estrella Diana.
 —Aquella estrella Diana - era la tu cuñada.
 —Me aparí a la puerta: vide la luna entera.
 —Aquella luna entera - era la tu eshuegra.
 —Me aparí al espejo: - vide un mansanero.
 —Aquel mansanero - era el tu eshuegro.

N.º 9. No conozco más letra de la canción que la que aparece aquí con la música. El que en ella salga el nombre de Angelino (que también aparece en la canción n.º 10) ¿puede hacernos sospechar que pertenezcan letra y música a este romance? En las diversas versiones que de *El Rey que mucho madruga* se conocen no aparecen estos versos recogidos por el Padre Bordachar.

N.º 10. El cual no me transmitió más estrofa que la que acompaña a la música. Esta, en el fondo, es la misma que publicó HEMSI (Serie II) en sus *Coplas Sefardies*. Para completar el mío, tomo de este autor el texto que aparece en el n.º 8 de la citada serie. Pueden verse diversas variantes en Galán, Coello, Menéndez Pidal, Danon, etc... En la de Galante el nombre de «Angelino» está sustituido por el de «Adarleto», «Andaleto».

El rey por muncha madruga - onde la reina iva.

Al la reina topó en cavellos - peinándose sus destrensados;

con espejo de oro en su mano - mirándose su bel

galano (bel = hermoso y lado).

El rey por burlar con ella - le apretó el lado.

—Estáte, estáte, Angelino, - el mi primer enamorado.

Dos hijos tengo tuyos - y dos del rey hazen cuatro.

Los del rey echo en la cama - los tuyos al mi lado;

los del rey suvo en su mula, - los tuyos en el mijor cavallo;

los del rey mando a la guerra - los tuyos al mijor paseo.

Esto que boltó (volvió) la cara - vido el rey a su lado;

—Perdón, perdón, Señor Rey, que un sueño me he soñado.

—Este sueño, la mi Señora, - en bueno te lo he soltado!

Espera que amanesca el día - te cortaré un sayo blanco.

.....

Y amaneció el día; - la cava le ha cortado.

Estas son las canciones o romances que me comunicó el P. Bordachar, tomados de labios de mujeres judías en Salónica. Debían haber aparecido con este título: *Chansons Populaires Judeo-Espagnoles*, L. L. BERNHEIM, en *Pages d'Art*, Génève, Août, 1920. No sabemos si llegó a efectuarse la publicación a causa de un incendio ocurrido en la imprenta.

Como decimos al principio de esta breve Introducción, nuestro fin al publicar estas melodías ha sido solamente musical. Creemos, sin embargo, que el dar a conocer los textos recogidos por el P. Bordachar, aún con las incorrecciones que en ellos se descubran, es de ley en trabajos como estos de la lírica popular en que música y letra son inseparables; además, interesarán a los que cultivan esta clase de estudios folklóricos españoles; el cotejar diversas variantes de una canción es siempre de gran interés y deleite.

Lecároz, 15-XII-1943.

56.- EL BEATO DIEGO DE CADIZ Y LA CANCION DE MAMBRU

[A. C. I., n.º 37 (1925), p. 169]

Un poco extraña parecerá al lector la asociación de estos dos personajes. *Non coutuntur*. Sin embargo, hace ya años que un devoto (hay que suponerlo así) del Beato Diego tuvo la idea de hacerla. No era nueva, porque *tornar a lo divino* una canción profana era procedimiento usado, no sólo en España, sino en el extranjero. Esto se repite aún hoy en día, algunas veces con poca fortuna.

Hacia 1787 (¿mediados, comienzos?) apareció una *Canción / que en contraposición / de la que el vulgo llama Mambruch / compuso el M. R. P. fr. Diego de Cádiz*.

El Sr. Capmany recogió esta especie al publicar su *Cançoner popular* (Véase «Mambrú», *Cançó LXIX*, Notes, pág. 4). Se basaba en un impreso (que acabamos de citar) cuya letra es la siguiente:

ESTRIVILLO

Atención, atención, alma mía,
atención, atención, meditar.
Una muerte que espero,
No se quando vendrá,
Si vendrá de noche,
Si de día vendrá:
Atención, atención...

Lo transcrito es una glosa o imitación de la primera estrofa de la *Canción de Mambrú* que dice:

*Malbrouck s'en va t'en guerre
Ne sait quand reviendra.
Il reviendra-z-à Paques
Ou à la Trinité.*

El autor del *Mambruch a lo místico* (como lo califica el Bto. Diego) no hizo sino glosar la idea de inseguridad que se cita en la canción: la inseguridad del retorno de Malbrouck. La aplicó a la ninguna certeza que tenemos los mortales de cuándo nos ha de llegar nuestra última hora.

La canción popular francesa dice: *Ne sait quand reviendra / il reviendra-z-à Paques / ou à la Trinité*. Para el autor de la adaptación castellana esto se convirtió en *si vendrá de noche / si de día vendrá*. Esta es la única semejanza que existe entre los dos textos.

Este *Mambruch a lo místico* se puso en circulación bajo el nombre del Bto. Diego. Lo cual demuestra la gran fama que tenía aquel predicador apostólico; ponerlo bajo su patrocinio, aunque falso, era por lo visto modo seguro de hacerle circular, de hacer circular producciones que de otro modo, seguramente, no hubieran tenido vida o la hubieran tenido muy efímera.

Contra estas falsificaciones opuso el Bto. Diego la verdad, el no ser él el autor de estas producciones.

En *Cartas del Beato Diego José de Cádiz a Fr. Eusebio de Sevilla*, volumen publicado en 1943 por el M. R. P. fr. Diego de Valencina (Establecimientos Cerón Cervantes, S. L. Cádiz), con fecha 7 de agosto de 1787, dice así el Beato Diego:

«En Madrid, han impreso el *Mambruch a lo místico* a nombre mío, como su autor, después que he asegurado ser esto falso...» (Pág. 84).

Sólo se presta al rico. *Qui habet et abundabit*. En otra carta dice asimismo el Bto. Diego:

«...su dictamen sobre los impresos que salen a mi nombre: pero como no he visto ninguno ni sé dónde están impresos, no puedo escribir al impresor. El modo de pensar de V. C. me acomoda mucho y quisiera lo extendiese a aconsejarme lo que debo hacer con una infinidad de estampas o malos retratos míos, con romances, coplas y algunas expresando milagros apócrifos y falsísimos que venden los ciegos aquí y en todas partes libremente...»

Esto escribía el apóstol gaditano en Julio de 1790. Poco antes, en junio del mismo año, decía:

«...cuando leí en la primera de V. C. la especie de Trisagio Seráfico, que publicó la Gaceta con mi nombre, me sorprendí porque es obra supuesta y falsamente atribuida a mí. Busqué la Gaceta que lo anunciaba y vi con nuevo sentimiento mi nombre al frente de ese devocionario, que ignoro lo que sea o lo que contiene. No dude S. C. que si fuese mío ya se lo habría yo participado y dado algunos ejemplares, si los tuviese. Después he visto algún otro devocionario impreso con mi nombre como autor de ellos y esto ha acrecentado mi desazón y mi cuidado, por las cosas que V. C. no ignora. Deseo poner remedio a este mal y pido a V. C. consejo para el modo de atajarlo, antes de que me vea en algún público sonrojo con perjuicio de mi ministerio; y espero, que favoreciéndome con su dictamen, me diga lo que debo hacer en el particular».

Las líneas que acabamos de transcribir demuestran la gran popularidad de que gozaba el apóstol de Andalucía. Escritas a un hermano en religión y amigo suyo, son una demostración palmaria de la fama de aquel siervo de Dios. Aun dejando un margen racional a la suposición, fundada, de que la humildad del Beato trataba de paliar esta aureola de popularidad que le seguía en sus correrías apostólicas, como la sombra al cuerpo, aun así, estas líneas nos dicen lo extraordinario de la misión de aquel misionero gaditano. No olvidemos que estas líneas citadas más arriba están escritas en el seno de la confidencia amistosa, lo que dobla su valor.

Después de leídas comprenderemos por qué esos dos nombres tan diversos: *Malbrouck* y *Beato Diego de Cádiz* pueden escribirse el uno junto al otro.

* * *

La canción del Mambrú ha sido y es muy popular, no sólo en España (la cantan los niños en sus juegos), sino en Francia (de donde parece originaria), Europa, América... y es conocida hasta en Egipto. No siendo nuestro propósito hacer la historia de esta canción, terminaremos aquí estas breves notas agradeciendo la hospitalidad que A. C. I. les ha dado.

57. IN FORAMINIBUS PETRAE

[*ARIEL*, Any II, n.º 10 (1947), p. 41-42]

A les concavitats de la muntanya montserratina s'acullen les ànimes àvides de gustar en la seva puresa inicial els actes que constitueixen el centre de la vida espiritual cristiana. Les resonàncies que d'aquestes soledats ens arriben, inviten a subratllar una vegada més la influència d'un centre religiós on la dignitat del culte és la nota característica; on l'exactitud dels ritus és la norma, i per afegitura, la seva bellesa.

La nostra litúrgia occidental, llatina, du el segell de l'esperit europeu, constructiu, que simplifica les coses per una certa necessitat lògica de claredat; que no cerca els esplendors d'una opulència, no diré excessiva, però sí encara abundosa. La litúrgia occidental llatina és una veritable obra maestra de simplificació, d'esquematzació, que ha reduït a la seva expressió més simple els elements constitutius de la trama del sacrifici catòlic. És allisonador seguir la ruta d'aquest esperit simplificador a través de les seves diverses èpoques; no sols la Missa, sinó també els moments més dramàtics de la seva litúrgia - Setmana Santa, Passió, etc., s'han condensat en fórmules, diguemlo així, apretades, denses de significació; prenys d'una força interna veritablement subjugadora, que no dóna als sentits corporals de l'oïda i de la vista més que l'estrictament necessari per a que serveixin de trampolí a l'ànima que vol meditar i remuntar-se cap a Déu; la música, diríem, passa pels sentits sense deturar-s'hi: fórmula ideal de l'art al servei de l'oració.

Música, la gregoriana, que com l'aigua cristallina d'una deu muntanyenca no és vistosa, ni té sensualitats enganxoses de mal o mitjà gust. No estima l'enrenou ni l'emoció barata. Quan descriu ho fa amb una sobrietat que ratlla l'austeritat però sempre essent suficient per a evocar el moment religiós o històric al qual fa allusió. No és eloqüent en la seva dicció literària-com no ho és el relat evàngelic, como no ho fou Crist en la seva predicació—amb eloqüència amplificadora, de frases rotundes o imatges rebuscades. A Montserrat, com a Solesmes, com a Saint-André-en-Lophem, com en altres comunitats benedictines, l'ànima es sent atreta per aquesta eloqüència natural, que neix de l'entraya mateixa de les coses; per la perfecció amb què es realitza tot el culte, perfecció que neix del compliment exacte de les prescripcions eclesiàstiques, l'observança de les quals posa un segell de distinció, una exquisida finor, en tot aquest complex de cants, inclinacions, moviments i silencis, que constitueixen el culte tal com l'Església el desitja.

No hi ha res que soni tant a perfecció com que les coses estiguin al seu punt, al seu lloc. Res que dissoni tant a l'oïda, en l'esperit d'un artista, com la falsa eloqüència, l'ús de mitjans reunits d'una manera desaparellada, incongruent. En un medi no litúrgic, que estigui mancat d'una finalitat determinada, com una sala de Concerts, una eloqüència així, és una demostració d'art híbrid que desplaça els veritables artistes. A l'església, que és el *Domus Orationis*, aquelles manifestacions atempten, a més, el fi pel qual s'hi congreguen els fidels.

Abeurar-se en aquesta font gregoriana és donar a l'ànima una frescor de sentit, és aguditzar les antenes de la *fine pointe de l'âme*, de forma que l'ànima no sols no sigui torbada en la seva ascensió cap a Déu sinó que, per allò mateix, el gust artístic individual tingui una major capacitat d'abast. En aquests centres benedictins tot convergeix per a lloar Déu, donar pau a l'ànima i, encara, un regust delicat d'art als sentits.

Moltes benediccions ha dut a la terra catalana la presència d'aquesta *Verge nigra sed formosa* a qui tan fidelment s'ha honorat aquests dies. Contem entre aquestes benediccions la de que els seus servidors benedictins guardin amb zel sempre creixent, facin que corri sense interrupció, aquesta font d'aigua cristallina que és la melodia gregoriana. Els amadors de les coses perfectes, els que

desitgen nodrir-se de pietat sense aleacions vulgars, els que desitgen beure en la seva mateixa deu, —nascuda de la roca que és Crist— aquest esperit litúrgic que és veritat i bellesa, vindran a Montserrat a oïr la veu de la tórtora que canta en les concavitats de la muntanya...
in foramínibus petrae.

Trad. Manuel Valls.

Maig de 1947.

INDICE

	Pág.
Introducción general	IX
Sección Primera: Artículos	XIX
1. Erregiñetan, o las fiestas de las Mayas	1
2. Canciones enumerativas	13
3. Jo ta uts = Golpe fallido	25
4. Canciones de cuestacion. Olentzero	31
5. Notas sobre mis Preludios Vascos	61
6. Toberak	71
7. Erik Satie	91
8. Dos canciones del día de Pascua	95
9. Apuntes de Folklore vasco (?)	107
10. Una visita a Francis Jammes	109
11. Almas escondidas	113
12. Recuerdos de la vida colegial	117
13. Oyendo a Andrés Segovia	123
14. Adiciones a una leyenda suletina	127
15. Cuentos populares vascos	131
16. Canción que perpetúa la memoria de un suceso reputado milagroso y ocurrido en Alsasua en el siglo XVII	157
17. Dos Zortzicos del siglo XVIII en 5/8	165
18. La bohémienne qui a toujours de dernier mot	175

	Pág.
19. Elogio musical de la pelota	181
20. A propos du "Nombre Musical Grégorien" de Dom Mocquereau et de la chanson populaire espagnole et americaine	183
21. Iztuetaren omenez	197
22. Énumérations populaires	201
23. El elemento vasco en la "Tonadilla Escénica"	209
24. La canción "Txalopin-txalo"	215
25. "Le Basque" y "La Biscayenne"	219
26. La Marcha de San Ignacio	223
27. La música de Navidad en el País Vasco	231
28. Música gregoriana y Educación espiritual	239
29. A propos de Musique religieuse	247
30. Papaitak	263
31. Danzas de Oficios	269
32. Vue d'ensemble sur la Musique au Pays Basque	273
33. Apuntes musicales de Folklore vasco	281
34. La Kaxarranka de Lekeitio y el Clero	285
35. Cómo silba el vasco	289
36. Axeri-dantza	291
37. Irri-dantzak	295
38. Textos euskéricos del siglo XVIII	303
39. Más sobre la Marcha de San Ignacio	313
40. Más sobre la escritura del Zortziko en 5/8	319
41. Minucias del Folklore vasco	329
42. Rossini et les Basques	333
43. La canción religiosa "O Yesus Gurutzera"	341
44. Acerca de una leyenda vasca: Arrosa xuriaren azpian .	355
45. A propos du Cantique "O Yesus Gurutzera"	365

	Pág.
46. La Chanson basque et son Harmonisation	373
47. Des moulins à Marée à M.H.K. Fabre	383
48. Au fil de mes lectures	389
49. Un testament en Basque	399
50. Pour le Txistu	403
51. La Opera y su evolución musical	409
52. Canción popular referente a un robo de la Imagen de San Miguel de Excelsis	417
53. El modo de "Mi" en la canción popular castellana	435
54. Notas breves sobre el acento en la canción popular castellana	463
55. Canciones Sefardíes	473
56. El Beato Diego de Cádiz y la canción de Mambrú	487
57. In foraminibus petrae	491

