

ORÍGEN DE LA MÚSICA POPULAR VASCONGADA.

Boceto de estudio.

(Continuación)

II.

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

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

Las repeticiones en cuestión son supervivencias, reflejo de canciones verdaderamente primitivas que el principio conservador de las leyes evolutivas humanas, que es el de la herencia, ha perpetuado hasta nuestros días.

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

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

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

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

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

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

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

No he estado en Marruecos pero he oído á los derviches de Scutari, salmodiar horas y horas sobre un motivo de tres notas, incesantemente repetido. Al final de sus ceremonias cantaban una melodía de corte moderno, que era también, la repetición descendente

¹Die Musik der Araber.

de tono en tono de la escala, de otro motivo compuesto por tres únicas notas. He aquí el característico de la salmodia.

No. 1



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

No. 2



Todo indica que Rietsch está en lo cierto.

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

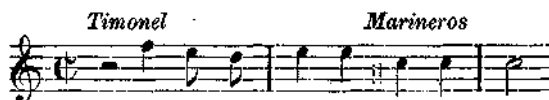
Así, el docto catedrático de la Universidad de Barcelona, Dr. Telesforo Aranzadi, en su artículo *A propósito de algunos 5/8 laponeses y castellanos*, publicado por la *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, cita la siguiente tonadilla ó sonsonete lapon.

No. 3



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

No. 4



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

No. 5



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

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

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

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

Los cantares muy antiguos, ó de pueblos que se encuentran aun hoy en grande atraso, están encerrados dentro de una cuarta, por ejemplo, según acabo de decir, pero hay otra circunstancia que sirve también para clasificar cronológicamente las melodías, considerando épocas de cierta extensión, y es la amplitud de los intervalos entre dos notas consecutivas. Á medida que reulamos en el tiempo, nos encontramos con que el número de intervalos de segunda, es mayor; y vice-versa, á medida que avanzamos con el progreso musical, los

intervalos, hablando siempre en tésis general, van siendo mayores. Son dos principios de criterio para determinar siquiera *grosso modo*, y aparte de otras consideraciones, la época aproximada de una melodía.

Rietsch ha aplicado el segundo principio á algunas melodías modernas.

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

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

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

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

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

Cuanto acabo de decir me lleva de la mano á examinar una canción que consideraba yo como característica del país vasco, hasta que mi distinguido amigo D. Resurrección de Azkue me advirtió que era francesa y me la envió con letra de la nación vecina. Es la conocidísima canción *Uso zuria*.

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

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

No. 6



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

De-puis que j'ai vu Syl-van-dre me re-gar-der d'un air ten-dre
mon cœur dit à chaque ins-tant peût-on vi-vre sans a-mant.

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

Si por un momento prescindimos de la acabada organización de la melodía con sus tres partes y nos fijamos exclusivamente en la circunstancia expresada de los intervalos de segunda en perfecta escala ascendente ó descendente, deduciremos que el tal *timbre* es muy antiguo.

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

No. 7

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

No puede haber duda de la identidad de carácter entre ella y el *Uso zuria*; en ambas se nota una gran ingenuidad, pero al mismo

tiempo cierta gracia muy delicada dentro de la extrema sencillez. Hay arte en las dos canciones.

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

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

Son, en fin de cuentas, las mismas tres partes que más adelante y andando el tiempo, constituirán la organización de las sonatas, tríos, cuartetos y sinfonías; exposición, *durchführung* de los alemanes y *reprise* ó reexposición.

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

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

añadiéndole, de su cosecha propia, la segunda parte, el *abgesang*, que, á mi juicio, es muy mediano. Probablemente era mas poeta que músico.

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

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

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

Las canciones verdaderamente populares no siempre guardan disciplina, ni en la letra, ni en la música. El pueblo no se preocupa de medir con exactitud, teniéndole bastante sin cuidado la famosa *carrure* y otros principios por el estilo. De ahí en parte, la necesidad de los frecuentes cambios de compás, al transcribir y fijar en el pentágrama muchas de sus melodías.

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

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

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

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

El *Branle à six* no se puede comparar en detalle con ninguna de las melodías de baile que contiene la colección Iztueta; lo reconozco desde luego, pero la semejanza general con varias de ellas, es, á mi juicio, innegable y demuestra que los modismos y giros citados no son exclusivos de nuestros instrumentistas. La línea melódica es más seguida, está menos entrecortada de pausas pequeñas y menos poblada de puntillos; es cierto, pero sería curioso saber de qué manera se lleva ese aire en la práctica.

No. 7B

Allegretto.

A continuación un baile catalán, *Ball del ciri*. Llévase un poco más despacio que moderato, tóquese con cierta tranquilidad digna y ceremoniosa y dígase después si no presenta el mismo aspecto, en

términos generales, que el primer número del *aurresku*, despojando á éste previamente de sus silencios de semi-corchea, de sus mordentes y puntillos, de todos sus gracejos en fin. El *aurresku* tiene su dibujo melódico menos accidentado, más contenido dentro de determinados límites, pero ambas composiciones ostentan, repito, el mismo exacto carácter y en ambas el motivo principal se repite con insistencia.

No. 8 *Moderado y ceremonioso.*

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues the melodic line. The third staff features a first ending marked with a box containing the number '1'. The fourth staff has a second ending marked with a box containing the number '2'. The fifth and sixth staves continue the main melodic development. The seventh staff concludes the piece with a first ending marked '1' and a final measure marked 'fin' in a box.

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

Siempre me pareció que el referido tema primero del *aurresku* no presentaba caracteres específicos. Después me he convencido de que aires del mismo corte y sabor se encuentran con facilidad en

otros países, sin que nada en contra signifique el no poder traer á colación una melodía que en sus líneas principales tenga semejanza detallada é *individual* con la nuestra en cuestión.

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

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

No. 9



Suprimiendo los sostenidos del *fa* y del *do*, tenemos la melodía *tal cual hoy se toca*. Pues bien en la canción alemana *Der Muskateller* ¹ encuentro el mismo giro aunque no exáctamente igual. Tocando primeramente el del No. 9, sin los sostenidos, y después enseguida el alemán, aparece éste como una graciosa respuesta á aquél. En el texto alemán está escrita la canción en 6 por 4; me he permitido ponerla en 3 por 4, lo que en nada altera la línea melódica. *Llévese en tiempo vivo* y se comprobará mi afirmación.

La canción alemana es de líneas menos movidas, como destinada para cantarse y en armonía con el carácter de las melodías populares de aquella raza, pero eso no hace al caso. El motivo en cuestión

¹ Volksliederbuch t. 2º.

domina en toda la melodía, como domina en toda la segunda parte de la vascongada. Á continuación copio la canción alemana.

No. 10



Simple coincidencia de detalle, se me dirá. Es posible, pero todo contribuye en mayor ó menor grado y según su relativa importancia, á formar el concepto de que muchas cosas que se estimaban como peculiares nuestras, no lo son. No he empezado aún realmente.

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

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

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

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

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

Excuso por tanto repetir en este momento mis observaciones.

Se me ha dicho que soy enemigo del zortzico y otras banalidades por el estilo. Yo admiro los preciosos cantos de Yparraguirre tanto ó más que cualquiera, pero ¿es ir contra el zortzico el afirmar que no puede abusarse de él en las obras musicales de cierta altura, sin caer en la monotonía insoportable que resulta del martilleo del compás?. ¿Soy enemigo del zortzico porque quiero que se le coloque en su verdadero lugar, despojándole del monopolio que ha ejercido y ejerce aún? Por otra, parte, el exponer, á mi manera, el origen del compás quebrado ¿quiere decir que rechaze de plano el 5 por 8? De ningún modo. El compás 5 por 8, que procede de un amaneramiento en el modo de llevar el 6 por 8, constituye un elemento artístico importante, merced al cual presentamos con orgullo esas melodías nobles, dignas, llenas de entereza y al mismo tiempo sentimentales de los zortzicos. Yo protesto únicamente del abuso. Cuanto más pienso acerca del particular, más convencido estoy de la verdad de mis puntos de vista.

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

La colección recogida por el entusiasta capuchino, viene en apoyo de mi tesis. En primer lugar, el número de melodías en 5/8 es insignificante, puesto que no pasará de un 2 por 100 del total.

En segundo lugar, se cantan en el Baztán de tal modo, que apenas se nota la diferencia de duración entre el tiempo *fuerte* del compás y el *débil*, lo cual equivale á poner en evidencia que se trata de una alteración, en un principio insignificante, del 6/8. Además, las melodías del Baztán fueron á aquel simpático valle seguramente de Francia, ya que sus comunicaciones con la nación vecina eran más frecuentes y fáciles hasta época relativamente reciente, que con el resto del país vasco español. Pues bien, yo no he visto ninguna canción vasco-francesa escrita, ó mejor dicho, transcrita en compás de zortzico. Quizás también en Labourd, Baja Navarra y Soule introduzcan en la práctica de cantar algunas melodías el mismo amaneramiento, pero, si tal sucede, es en muy pequeña proporción, porque de otro modo, el compás quebrado hubiera ya adquirido allí derechos de ciudadanía, como los ha adquirido entre nosotros.

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

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

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

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

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

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

Dice Riemann en su *Musik-Lexikon*: „Los muchos inteligentes ensayos que se han hecho para escribir en compases de 5 y 7 tiempos, han resultado meras curiosidades. Cuando el 5/4 ó el 7/4 parece que existen en las canciones populares, se trata de tresillos ó de alternancias de compases ternarios y binarios, lo que viene á ser lo mismo.“

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

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

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

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

No creo haya asomos del 6/8, ó de ritmos equivalentes, en toda aquella larga época.

De lo poco que he leído (conste que no empleo la palabra *poco*, por rutina literaria) deduzco que los autores emplean vara vez el 6/8 cuando transcriben á nuestra moderna notación, melodías escritas en antiguos sistemas ó tabulaturas.

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

Riemann (Manual de Historia musical) en 120 ejemplos, no emplea el 6 por 8 más que 9 veces. El mismo, en su recientísima publicación *La Historia de la Música con ejemplos*,² á pesar de que abarca desde el siglo XIII hasta el XVIII inclusive, no tiene más que 10 números escritos en 6 por 8, de unos 150.

Jolizza presenta 30 ejemplos anteriores al siglo XVII y ninguno de ellos está en el referido compás.³

De todos los autores que he ido citando, únicamente Tiersot siente verdadera predilección por el compás de que me ocupo y lo emplea con frecuencia. Dice que es la medida más grata al pueblo

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

²Musikgeschichte in Beispielen, 1912.

³He podido, por fin, procurarme un ejemplar del *Cancionero Musical* de Barbieri. En sus 460 melodías, no hay ninguna transcrita en 6/8. Más del 70%, tienen compás binario y el 30%, restante, ternario.

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

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

Enfín, aun cuando todas mis ideas y afirmaciones respecto al particular, se vengan á tierra, derribadas por el ariete de la crítica profesional, siempre queda en pié el hecho de, que el compás de 5 partes no es característico, específicamente hablando, ni exclusivo de la música vasca. Lo único que se ha hecho en Guipúzcoa y Vizcaya es aplicarlo con verdadero amor y entusiasmo durante la segunda mitad del siglo último.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.

Ya indiqué en la primera parte de este trabajo, que no encontraba más base de criterio para la comparación de melodías, cuando se trata de establecer su semejanza ó desemejanza, que la línea melódica, la sucesión de unas notas á otras, prescindiendo del compás, del ritmo y, por de contado, de la tonalidad. Hice, sin embargo, una salvedad respecto al ritmo, indicando que podrían darse casos en que su intervención fuese de tal naturaleza, que cambiase el carácter de la canción, desapareciendo la posible semejanza entre dos melodías por transformarse dicho ritmo de elemento accidental; en elemento fundamental.

Antes de pasar adelante, deseo aclarar mi idea con ejemplos.

En el No. 11 presento una sencilla melodía, que no sé si realmente existe, pero que puede muy bien existir. Tiene caracteres acentuados de antigüedad y de canto popular, pero nada se nota en ella de particular, ni de específico. Melodías parecidas, las hay á docenas en todos los países.

Pues bien, véase en el No. 12 la misma exacta melodía en compás de $5/8$ y con el ritmo vivo y acentuado de los zortzicos modernos. Á mi juicio, parece totalmente otra. Está desconocida con la nueva indumentaria. Es la canción *Potagiarena*, de la colección Santesteban.

No. 11

Moderado



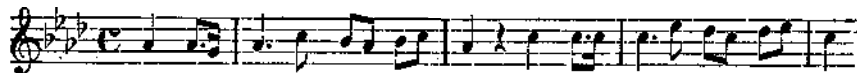
No. 12



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

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

No. 13



No. 14



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

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

No. 16



Descartado el punto de la influencia del ritmo, prosigo.

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

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

Puede, suponerse, en consecuencia, que no me es posible presentar canciones vascas perfectamente *iguales*, á otras bretonas, gaélicas etc., con tanto mayor motivo, cuanto según he dicho y repetido, las melodías populares varían al pasar de una comarca á

otra, y se transforman también dentro de una misma región, de tal modo, que en ocasiones se hacen irreconoscibles.

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

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

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

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

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

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

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

Así como en el ritmo, unas cuantas notas se presentan sistemática y periódicamente, formando pequeños grupos, en los cuales guarda cada

una de ellas su sitio y conserva su duración, así también en el gran ritmo que Rietsch llama *Grossrhythmische Gliederung* (organización del gran ritmo) varios compases (generalmente dos ó tres) constituyen grupos simétricos, que podríamos llamar *palabras musicales*, cuyo conjunto forma la frase melódica.

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

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

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

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

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

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

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

Desde el momento en que la letra no puede ser base de calificación de las melodías populares, por cantarse una misma con timbres muy diferentes y, viceversa, una misma melodía con letras diferentes; desde el momento en que un mismo timbre delicado y fino se emplea para una letra vulgar y, en ocasiones, hasta burda y fea, mientras tanto, que otro anodino y trivial se asocia á una composición literaria verdaderamente poética, no cabe en modo alguno el clasificar las canciones en amorosas, cuneras, épicas, religiosas etc. etc. al estudiar, su aspecto musical.

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

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

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

Hace mucho tiempo que tengo en proyecto el reunir y clasificar las melodías vascongadas al rededor de tipos generadores ó *parientes*

mayores de un reducido número de familias, pero no se cuando voy á realizarlo. De todos modos, seguiré el procedimiento señalado, aunque nó rigurosamente, porque tampoco la materia se presta á ello.

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

Recuerdo perfectamente haber oído en mi niñez á personas de la generación anterior á la mía, que esa canción era de la época de la primera guena civil. Así debe ser, porque no hubiera el músico Albeniz que reunió la colección Iztueta, dejado de publicar canción tan sumamente popular en San Sebastián y pueblos próximos, sí hubiera existido cuando se imprimió la referida colección en 1826.

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

No. 16



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

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

No. 17



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

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

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

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

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

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

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

Es indudable que el *Iru-damacho*, en cuanto á la melodía se refiere, y probablemente también en cuanto á la letra atañe, nació en el espacio de tiempo que media entre el año 1826, fecha de la publicación de Iztueta, y el año 1832. Corrobora aún esta idea, la circunstancia misma de que la canción producía *magico efecto*, porque ninguna composición popular antigua provoca esos entusiasmos, á no tratarse de melodías patrióticas y en épocas especiales.

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

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

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

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

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

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

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

Paso por alto la *Marcha de San Ignacio* y de *Cantabria*, la marcha de *San Marcial* (*Nescach guizon coiac erritic botatzeco soñúa*), las canciones *Chacolin*, *Omachulo*, *Alcate-soñua*, *Quarrentaco erre-guela* (?) y otras tantas de Iztueta, copiadas algunas de ellas en las

coleccionas modernas. Se cantan aquí, pero no constituyen propiedad exclusiva nuestra, ni de las razas que nos son musicálmente afines. En fin, para muestra basta un boton. He aquí la primera parte del *Ball des Figuetaires*, catalán. No se parecerá tampoco, *individualmente* á ninguna de las canciones citadas, pero se parece á ellas *en conjunto*. Es como cuando se dice que un individuo determinado, sin tener gran semejanza con ninguno de los hijos de una familia, considerándolos uno á uno, presenta sin embargo el sello característico de toda la familia.

No.18



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

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

No. 19





No. 20

Allegro.





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

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

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

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

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

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

No. 21



No. 22

Allegretto

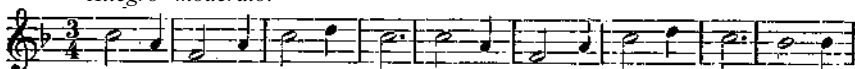
No tengo para qué recordar que los *villancicos* (villanellas, vaudevilles?) eran *canciones de villa* que lo mismo podían tener letra profana que religiosa, hasta que esa palabra se reservó, en castellano, exclusivamente á los cantos populares de iglesia en honor del nacimiento de Jesús, de la adoración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

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

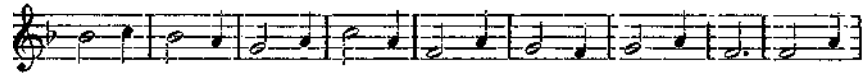
Actualmente, al menos en el país vasco, el villancico se escribe constantemente en ese compás. Á pesar de su sabor, en general, vascongado, siempre creí que se encontraban cantares semejantes en otras regiones, con análogo ó igual aspecto musical. Así es en efecto.

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

No. 21 B

Allegro moderato.

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



gborn ein Kin-de-lein von ei-ner Jungfrau zart und rein Ma-ri-a, Ma-



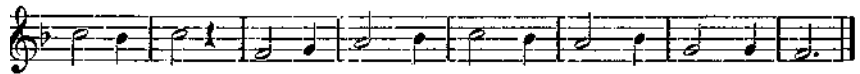
ri-a, es ist vollbracht wie Ga-bri-el hat weis ge-sagt; Ei-a! ;



Ei-a! s'ist ge - born ein wah-rer Gott, hat er-füllt seins Va-ters



gott mit gü - tig - keit auf disn tag er -schi-nen ist, er-sau-men ist der



Chri-sten-heit. Got - tes Sohn, den lo - ben wir in e - wig - keit.

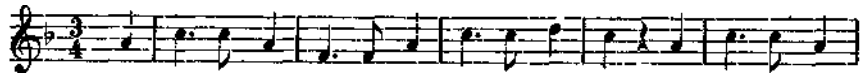
El idioma alemán se acomoda perfectamente á la música, no sólo por la facilidad de contraerse y expresar un concepto ó idea en corto espacio, sino por el gran número de palabras monosilábicas que contiene. Así se comprende que, aparte de la enorme diferencia de estructura entre aquella lengua y la castellana,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

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

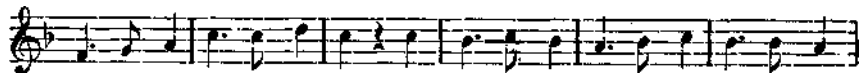
En la canción alemana hay dos compases, con la exclamación de júbilo ¡Eia!, análoga á ¡Alleluya!. El empleo de esta palabra motiva también la variación consiguiente en la notación musical.

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

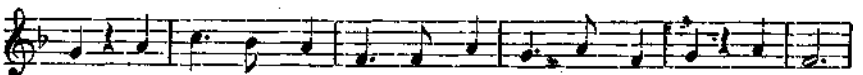
No. 22B



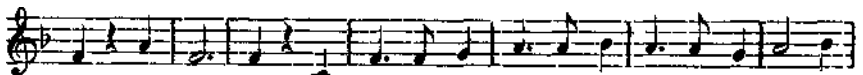
Can - te - mos sin tre - gua a - le - gre can - tár y á Dios a - la -



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



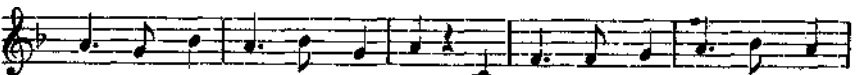
luz de vír - gen dul - cí - si - ma y lim - pia sin par Ma - rí -



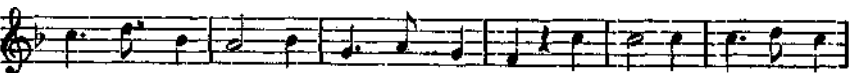
a, Ma - rí - a, y to - do su - ce - de se - gun Ga - bri - el pre -




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



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



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



ni-ño sa - lu-da, sa - lu-da el ni-ño a la hu-manidad; al
hi - jo de Dios a - la - be -mos sin fin en la e - ter - ni - dad.

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

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

No. 23



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

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

No. 23B



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

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

Nr. 23C



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

Fo. 24

Allegretto.



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

No. 25



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

No. 26



No. 27



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

No. 28



No. 29



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

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

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

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

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

No. 30



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

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

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

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

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

No. 31

Moderato.

No. 32



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

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

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

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

No. 33

Allegretto.

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

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

No. 34

Allegretto.



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

No. 35



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

No. 36

Allegro.

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

No. 37

Lento

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

No. 38

Andantino.

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

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

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

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

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

No. 39

Allegretto.

Musical score for No. 39, *Allegretto*. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves of music. The melody is simple and folk-like, ending with a 'rit.' marking.

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

No. 40

Allegretto.

Musical score for No. 40, *Allegretto*. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves of music. The melody is more complex than No. 39, with dynamic markings 'M' and 'N'.



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

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

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

No. 41

M





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

No. 42

Allegretto.

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

No. 43

Vivo.

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

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

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

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

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

No. 44

Moderato.



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

No. 45

Adagio.

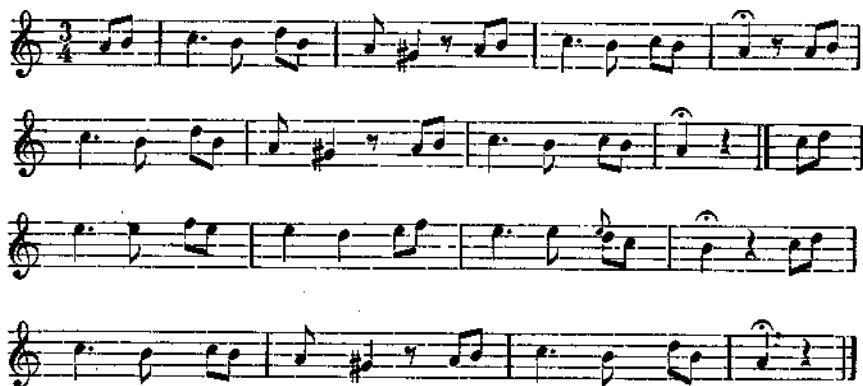




Encuentro en Salaberry la siguiente melodía.

No. 46

Dulce. ♩ = 80



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

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

No. 47





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

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

No. 48

Maestoso.

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

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

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

He aquí *Upelategui*.

No. 49

Andante.



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

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

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

No. 50

Moderato.



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

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

No. 51

Andante.



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

No. 52

Andante.

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

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

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

Sigue la versión Iztueta.

No. 53



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

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

No. 54

Andante.





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

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

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

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

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

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

No. 55



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

No. 56

Dulcemente — Andante.



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

No. 57

Llévese moderato.





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

No. 58

Andante.



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

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

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

He aquí la preciosa melodía de la isla de Man.

No. 59

Lento.



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

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

No. 60

Andante.





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

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

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

Empiezo por transcribirlas. en el mismo orden expuesto.

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

No. 61

Andante.





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

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

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

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

No. 62

Moderato.



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

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

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

No. 63



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

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

He aquí la admirable canción bretona.

No. 64

The musical score for No. 64 is presented in five staves of music, all in 6/4 time. The notation includes various melodic phrases and accents. The first staff features an 'N' above the final measure. The second staff has an 'N' above the first measure. The third staff has an 'N' above the first measure and an 'A' above the last two measures. The fourth staff has an 'N' above the last two measures. The fifth staff has an 'N' above the last two measures.

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

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

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

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

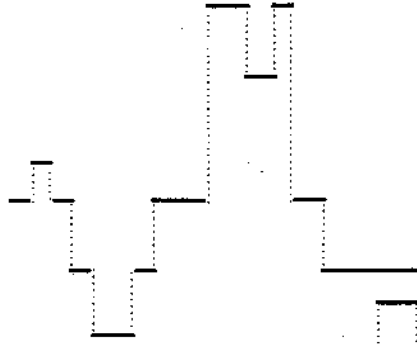
Es digno de notarse que la melodía en el Sur aumenta de velocidad, adornándose además con puntillos y semi-corcheas, mientras en Bretaña su línea se extiende noble y sencillamente en notas limpias de todo aderezo.

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

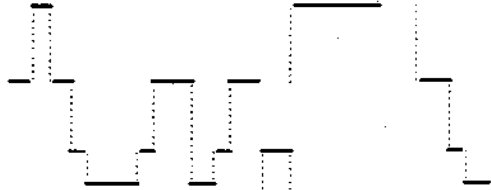
Un profano cualquiera que examine los siguientes diagramas con un poco de atención, se hace cargo bien pronto de que entre la melodía Salaberry y la de Bretaña existe parentesco más estrecho que entre dicha versión y *Barda-ametz*, ó entre la repetida versión y la de Santesteban.

Salaberry.

♪ = 2 mm,
ambitus = 9 semitonos.

**Santesteban.**

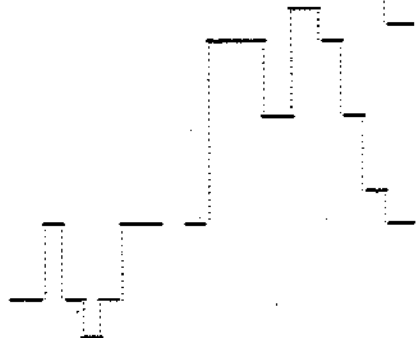
♪ = 2 mm,
ambitus = 8 semitonos.

**Azkue.**

♪ = 2 mm,
ambitus = 11 semitonos.

**Bretaña.**

♪ = 2 mm,
ambitus = 9 semitonos.



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

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

No. 65



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

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

No. 66





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

Nr. 67



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

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

No. 68

Lento.

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

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

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

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

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

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

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

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

(Se continuará)

F. GÁSCUE.