

Musicalia: escritos sobre música vasca.

(Musicalness: Works about Basque music)

Jordá, Enrique

BIBLID [1137-4470 (1997), 9; 71-105]

Se trata de una serie de siete escritos de Enrique Jordá en torno a diversos temas musicales: 1. «Les trois vagues», ópera inconclusa de Charles Bordes, de ambiente vasco; 2. Apuntes sobre el ttun-ttun, el instrumento de percusión que acompaña al «txirulari»; 3. Las referencias musicales del doctor del doctor «Navarrus»; 4. El elemento vasco en la danza académica; 5. Las «pasiones» de J. Anchieta y aclaración de datos de 1504-1506; 6. La «Mousse» o «Musicque de Biscaye» como cantus firmus de una misa de H. Isaac; y 7. Ecos de la música de Berlioz en «Las Golondrinas» de J.M. Usandizaga.

Palabras Clave: Opera. Organología. Estética musical. Danza. Pasiones. Cantus firmus.

Enrique Jordáen zazpi idazkik osatzen dute sail hau, beste hainbeste musika gairen inguruan dihardutenak 1. Una gran ópera vasca inconclusa, euskal gaia duen Charles Bordes-en «Les trois vagues» obrari buruz; 2. Apuntes sobre el ttun-ttun, txirulariari laguntzen dion perkusio tresnaz; 3. Las ideas musicales del Dr. Martín de Azpilcueta, «doctor Navarrus»; 4. Lo vasco en la danza clásica; 5. Más acerca de Johanen de Anchieta, J. Anchietaen «pasioak» eta 1504-1506ko datuen argitzea; 6. La Misa sobre Una Música de Vizcaya de Heinrich Isaac («Mousse» edo «Musicque de Biscaye» meza baten cantus firmus gisa; 7. Resonancias Berlozianas en José María de Usandizaga, Berlioz-en musikaren oihartzunak «Las Golondrinas» obran.

Giitz-Hitzak: Opera. Organología. Musika-estetika. Dantza. Zaletasunak. Cantus firmus.

Il s'agit d'une série de sept ouvrages d'Enrique Jordá sur divers thèmes musicaux: 1. Una gran ópera vasca inconclusa relative à «Les trois vagues» de Charles Bordes, d'ambiance basque; 2. Apuntes sobre el ttun-ttun, l'instrument de percussion qui accompagne le «txirulari»; 3. Las ideas musicales del Dr. Martín de Azpilcueta, docteur «Navarrus»; 4. Lo vasco en la danza clásica; 5. Más acerca de Johanen de Anchieta, les «pasiones» de J. Anchieta, explication de données de 1504-1506; 6. La Misa sobre Una Música de Vizcaya de Heinrich Isaac «Mousse» ou «Musique de Biscaye» comme cantus firmus d'une messe; et 7. Resonancias Berlozianas en José María Usandizaga écho de la musique de Berlioz dans «Las Golondrinas».

Mots Clés: Opera. Organologie. Esthétique musicale. Danse. Passions. Cantus firmus

Una gran ópera vasca inconclusa

(A great Basque unfinished opera)

*Passa la nave mia colma d'oblio per
aspro mare...*

Petrarca

La óperas vascas no abundan y las que entre ellas han conseguido abrirse camino hasta escenarios notables son muy contadas. Los diversos motivos de tan malvenida postura fueron felizmente expuestos por un artista a quien cupo el privilegio de estrenar la obra que entre aquellas alcanzó mayor difusión en el ámbito operístico universal¹.

Desgraciadamente una composición dramática preñada de los gérmenes necesarios que sazoados la conducen al más alto nivel del drama musical quedó inconclusa a la muerte de su autor Charles Bordes.

No solo debe el País Vasco a este gran músico la inacabada obra que nos ocupa sino también una serie de trabajos musicales y folklóricos realizados con tanto idealismo como idoneidad.

Charles Bordes, que vio la luz en La Roche-Corbon (Indre y Loira) el doce de Mayo de 1863, estudió el piano con Marmontel y la composición con Cesar Franck. Su desbordante actividad le condujo a la revitalización y difusión de la polifonía vocal tanto sacra como profana. En 1890 se trasladó a París para ejercer el cargo de maestro de capilla de la iglesia Saint Gervais donde su actividad despertó inmenso interés lo que le incitó a fundar, dos años después, el renombrado grupo coral, *Les Chanteurs de Saint Gervais* que se especializó en la interpretación de obras de los siglos XV, XVI y XVII. Bordes fundó el seis de Octubre de 1894, con Vincent d'Indy y Alexandre Guilmant, la *Schola Cantorum* de París centro que renovó los estudios musicales a más de crear organismos filiales en Aviñón, Montpellier y San Juan de Luz.

La fundación del último procede del interés despertado en Bordes por la música popular de los vascos pues el *Miserere* de Josquín de Prés o el tercer acto de *Tristan* eran, en el fondo, para Bordes lo mismo que un bello tema gregoriano, una canción popular vasca o algún coral de las «cantatas»².

1. ISIDORO DE FAGOAGA: *La ópera vasca*, Boletín de la Real Soc. Vas. de los Amigos del País, Año XXIV, Cuadernos 3º y 4º, San Sebastián, 1968.

2. *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, p. 679. París, 1948 (Soc. d'Edit. Franc. et Int.).

El interés de Bordes por el folklore vasco remonta al año 1885 cuando en el Círculo Saint Simon de París se celebró una audición de canciones populares francesas. Gastón París había abierto la sesión con una conferencia, la primera en su género presentada en París, seguida de algunos grupos de canciones que poseían un idioma particular como las canciones vascas entre las que figuraba la melancólica y sabrosa cantinela, de línea esbelta y precisa: *Chorinoak Kaiolan*. «El pájaro en su jaula canta tristemente...». ¡Bordes la escuchó extasiado!. Fue para él como la sugestión de una música desconocida, que procedía de otro mundo y decidió ir a la fuente de donde manaba esta melodía, para beber y recoger su generoso fluido. Bordes que nunca se había desplazado al sur del Loira pasó largas temporadas en el País Vasco y penetró tan a fondo en la intimidad del país que se convirtió en un «vasco adoptivo». Su actividad fue tan apreciada que el Ministerio de Instrucción Pública le confió la misión de recoger las canciones, melodías y danzas populares de la región vasca y fue esta la única misión oficial que le fue encomendada durante toda su vida³.

Tan ceñido contacto le condujo a la composición de varias obras de carácter euskariano. Una *Suite basque* para flauta y cuarteto de cuerda fue publicada en 1888, y la *Rapsodie Basque* para piano y orquesta en 1888, París (Rouart, Lerolle & Cie.). En la misma editorial vio la luz, en 1892, -aunque también aparezca en la Edition Mutuelle-Euskal Herria, *Musique de fête pour accompagner une partie de paume au Pays basque* (1891) obra que refleja la costumbre, en ciertas comarcas norteñas del País Vasco, de amenizar los partidos de pelota que se celebran en cancha abierta durante las fiestas lugareñas. El año siguiente Bordes compuso una obertura para el drama vasco *Errege Jan* que perdura inédita⁴. A través del P. Donostia⁵ sabemos que «su última ilusión fue la fundación en Atarratze (Tardets) de una escuela de baile con elementos autóctonos. A este fin terminó en Octubre de 1909 el escenario de una pantomima satírica, inspirada en la leyenda vasca *Le Fragon de Coro*. La destinaba a las fiestas musicales de San Juan de Luz y proyectaba hacerla bailar por sus alumnos de Atarratze». El título de la obra es en realidad «*Le Dragon de Caro*» que recoge la leyenda de Herensuge -dragón- muy extendida por todo el país y la versión que presenta a Teodosio de Goñi en Aralar es una de sus variantes más conocidas. El P. Jorge de Riezu que me pilotó en esta dirección⁶, intuía que debido a su conservación en Zuberoa con el nombre de Zaro, Bordes al adaptar el nombre a la ortografía francesa escribió Çaro de donde provienen la erróneas variantes Caro y Coro al perder la cedilla.

En el terreno de la rebusca folklórica la labor de Bordes fue modélica. El que su publicación más conocida siga siendo *Douze chansons amoureuses du Pays Basque*

3. JULIEN TIERSOT: *Bordes et la musique populaire*, en *La tribune de Saint Gervais*, número especial dedicado a la memoria de Charles Bordes, pp. 20-26, París, Diciembre 1909.

4. Debo confesar la gran dificultad que actualmente existe para establecer una bibliografía exacta de las obras vascas de Bordes. Las bibliotecas, colecciones y catálogos consultados arrojan, a las veces, fechas y editoriales distintas referentes a varias de sus obras. Por no citar más que un caso me limitaré a la *Rapsodie Basque*. Esta composición aparece editada, en 1888, por la editorial Rouart, Lerolle & Cie. aunque hallo también indicaciones apuntando como casa editora a G. Mergault & Cie. y ello no impide que asimismo aparezcan referencias a dos ediciones más publicadas, ambas, por Rouart, Lerolle & Cie., en 1919 y 1921. La última lleva la precisión «Op. 9».

Igualmente debemos tener presente en las publicaciones de carácter puramente folklórico que ciertas canciones aparecen editadas con acompañamiento o sin él, con todas sus estrofas o solamente con la primera en las publicaciones con acompañamiento, abundando así en la dificultad expuesta. No, pocos de mis esfuerzos para comprobar fechas y editoriales de forma más ceñida han resultado, hasta hoy, infructuosos.

5. Diario *Euzkadi*, Diciembre 1913, Bilbao

6. Comunicaciones personales fechadas 11 de Febrero, 7 y 9 de Marzo 1981

français, (Op. 10), París, 1910; Rouart, Lerolle & Cie., no resta mérito alguno a otras como *Dix danses, marches et cortéges du Pays Basque*, París, 1908; Rouart, Lerolle & Cie. = *Uskal Noelen Lilia, 12 Noëls anciens, précédés d'un «Angelus» populaire, recuillis et notés au cours de sa mission par... Textes basques révisés parle Dr. J. F. Larrieu*. Existe una versión inglesa a cuatro voces titulada *Twelve Basque carols... Four part harmony by Georges Oldroyd*, Londres, Faith Press = *Kantika spiritualak, 10 Cantiques basques anciens (en dialect souletin)*, París, 1894; Bureaux de l'Schola Cantorum = *La danse au Pays Basque*, artículo publicado en la revista *Musica*, Octubre, 1909, París = *Le culte de la danse en Soule*, San Juan de Luz, 1909, Dargains = *Cent chansons populaires basques recueillies et notés au cours de sa mission par... Textes basques révisés etc...* (Specimen de 5 chansons), París, sin fecha, E. Bouillon y la magistral conferencia pronunciada el año 1897 en San Juan de Luz *La musique populaire des basques*, publicada en *La Tradition au Pays Basque, Bibliothèque de la tradition nationale* etc., París, 1899, E. Bouillon, pp. 297 - 354, que conserva toda su validez. Se hallaban a su muerte listas a editar las colecciones siguientes: *Chansons satiriques, Chansons legendaires y Chansons morales*.

Finalmente debemos al mismo infatigable artista una ópera inconclusa, *Les Trois vagues* - Las Tres Olas - en la cual «había puesto lo mejor de sí mismo» y fué «concebida por él durante las frecuentes estancias que hizo en el País Vasco para llevar a cabo la misión folklórica encomendada por el ministerio de Bellas Artes»⁷. En 1891 trazó las grandes líneas de la acción dramática y durante sus estancias estivales en 1894, 1895 y 1896, ya en la cautivante colina de Bordagain que domina la bahía de San Juan de Luz o en Cambo, esbozó la música de los tres actos que integran la obra.

El libro le fue inspirado por la lectura de una leyenda publicada por Araquistain⁸ y todo me hace suponer que Bordes la conociera en la versión francesa publicada por Vinson. Confesaba éste que en la obra de Araquistain «Las tres olas me ha parecido la única “tradición” de este libro que puede ser originalmente popular y yo la he traducido del español, suprimiendo el preámbulo y el episodio amoroso que el Sr. Araquistain declara haber intercalado»⁹.

La parte literaria del drama nos ha llegado sin merma alguna aunque, por desgracia, no podemos decir otro tanto de la musical.

Comienza el drama en el taller doméstico del carpintero Ganis situado en los acantilados de Socoa. Al igual que en ciertas obras alemanas los climas meteorológico y psíquico concuerdan, las inclementes resonancias del viento y del mar convergen con la tristeza de Ganis quien se nos presenta abatido a causa de las desavenencias con Maiten, su mujer. Esta se halla persuadida que el amor de su marido le ha sido hurtado por un ser miférico: una *lamia*¹⁰.

7. G. SAMAZEUILH: *Un Drame basque de Charles Bordes «Les Trois Vagues»* en *Revue Musicale* Año 5º, nº10, Agosto 1924, pp. 104-117, París.

8. JUAN V. DE ARAQUISTAIN: *Tradiciones vasco-cántabras*, 1866, Tolosa (Impr. de la Provincia). Más fácil de consultar es la segunda edición publicada, en Bilbao, en 1972, por La Gran Enciclopedia Vasca; véanse pp. 408-503.

9. JULIEN VINSON: *Le Folk-kore du Pays Basque*, pp. XIV y XV, París, 1883 (Maisonneuve).

10. La *lamia* «es un núcleo temático en el que se han concentrado numerosos motivos de la mitología vasca. La representación de la *lamia* como figura humana, salvo los pies que son de ave, predomina sobre las otras en el pueblo vasco. El recuerdo de las *lamias* ha dejado numerosos vestigios en la toponimia del país «...» La creencia en las *lamias* ha sido general hasta nuestros días en las zonas o niveles culturalmente poco avanzados» «...» En las relaciones con los humanos aparece a veces la *lamia* enamorada de algún joven «...» Otro aspecto de las *lamias* es el de la lucha con los hombres: estos son a veces secuestrados y reducidos a cautiverio por las *lamias*». Véase JOSE M. DE BARANDIARÁN: *Mitología vasca*, pp. 135-139, Madrid, 1960 (Minotauro).

Mientras que Ganis implora a Dios la recuperación de su perdida tranquilidad Maya irrumpe en el taller. En esta vasca, de la zona peninsular, se funden la más disturbante belleza y la incognocible naturaleza de las lamias. Cuando retorna Maiten, Maya sugiere a los dos esposos que la visiten en la montaña.

Seguidamente llega el pelotari Graciano para invitar a Ganis a jugar en el partido organizado por Recalt, el padre de Maya, con motivo de las fiestas de Elizondo. Maiten, tras oponerse, trata de despedir a Maya que impávida y subyugadora se aleja voluntariamente acompañando a Graciano. Ganis aprovecha este alejamiento para calmar los ánimos de su mujer quien se retira al piso superior. Poco después se abre súbitamente la puerta del taller empujada por tempestuosas ráfagas y aparece Maya tan provocativa y seductora que está a punto de lograr que Ganis la siga pero éste se retiene al oír la voz de Maiten y corre a reunirse con ella.

Unos pesados efluvios invaden el escenario ocultando a Maya que reaparece metamorfoseada en *lamia* "tocada con una diadema en forma de concha provista de punzantes espinas. Un ligero velo opalescente"¹¹ oculta sus bellas formas y, propulsada por la música, comienza a danzar mientras que entona vocalizos afirmando una misteriosa facultad que le permite encadenar personas, embriagarlas o torturarlas sin traba alguna así como dominar las olas marinas -las tres olas: la Ola de leche, la Ola de lágrimas y la Ola de sangre- para proseguir sus nefastos designios"¹². Al desaparecer Maya envuelta en nubes de azufre e incienso, el taller recobra la calma pero tal quietud se quiebra cuando al volver, Ganis tropieza con un velo abandonado por Maya. Tras cubrirse el rostro con el mismo sus nervios ceden y sale rápidamente para alcanzar a la disturbante lamia.

El ambiente del segundo acto ofrece un fuerte contraste con el anterior; nos encontramos en plena fiesta de Elizondo.

El decorado presenta en el fondo una señorial iglesia cuya puerta está protegida por una bella reja. Al extremo del crucero se divisa una fuente cubierta por una especie de edículo de estilo gótico algo oculto por las ramas que se encaraman en los muros. Linda con él un banco de piedra utilizado en ciertas ceremonias funerarias. La perspectiva nos presenta unas casas del más puro estilo baztanés y puede apreciarse el verdor de un fresco paisaje. Al lado opuesto, la calle Mayor, donde el Ayuntamiento luce una soberbia verja del siglo XVI. Las banderas ondean en las astas y numerosas guirnaldas adornan las fachadas de las casas bañadas por el sol. Los vecinos de Elizondo, que festejan a San Miguel, esperan que la procesión descienda de la ermita del santo para comenzar el partido de pelota. Los jueces deportivos comentan, interrumpidos frecuentemente por la chiquillería, las aparentes ventajas de Graciano pues Ganis, a causa de su edad, se halla en baja forma.

Aparece la procesión en la calle Mayor, los chicos tañen vigorosamente las campanas parroquiales y se multiplican las salvas mientras que los *txistularis* avanzan al frente del cortejo religioso. Un personaje, provisto de una especie de escoba, limpia el suelo que será hollado por los *pelotaris* y *pordondantzaris* que les siguen ataviados al estilo de los bailarines de Baja-Navarra y Valcarlos. Vienen detrás los abanderados precediendo el paso de San Miguel que, llevado a hombros, se acerca escoltado por varios cofrades que portan sendos cirios. Cerrando el cortejo va el clero en toda su pompa ferial acompañado del celador del templo y dos alguaciles desbordados por las travesuras de los

11. Una lamentable superstición atribuye al ópalo una influencia maléfica

12. G. Samazeuilh: *Art. cit.*

chicos y alguna inocente picardía procedente del público. El vestuario general se pliega a la moda de fines del pasado siglo y abundan las *makilas*.

Inmediatamente que la procesión penetra en la iglesia el público se precipita a la posada y al frontón llenándolos rápidamente lo que provoca un relativo vacío en el centro del escenario. Es el momento en que Maya se dirige al frontón pero Graciano la detiene y consigue una cita. La breve entrevista termina con un beso de Maya "en la mano del *pelotari* que va a ganar el partido". Inesperadamente aparece Ganis quien tras amonestar amargamente a Maya acompaña a Graciano hacia la cancha. Maya, que permanece sola, se convence que sus caricias, engañosas y cautivantes, alejan a los hombres que desea atraer pero sus pensamientos son interrumpidos por los gritos que abuchean a Ganis cuando pierde los primeros tantos. Orgullosamente domina Maya a Maiten con su mirada mientras que la pelota continua resonando contra el frontis hasta que el público se esparce por todas partes al abandonar Ganis el partido haciendo añicos su chistera. Quienes por él habían apostado le lanzan punzantes reproches para que reanude el juego pero Ganis, avergonzado, permanece junto a Graciano, quien tras consolarle lo mejor que puede, le sugiere que abandone el país.

Suena el *Angelus* mientras que Ganis considera su triste destino y una aguda voz difunde melancólicamente en el ambiente una canción popular. Decepcionado por su culpable pasión Ganis se sienta abatido en el banco. Maya y Graciano, temiendo una eventual indiscreción que pudieran cometer abrazándose al claro de luna, se ocultan en la obscuridad junto a la fuente provocando un grito, preñado de cólera, que lanza Ganis antes de asir a Graciano por la espalda obligándole a retroceder hasta que consigue arrojarle violentamente contra el muro del frontón donde cae gravemente herido. Respondiendo a los alarmados gritos de Maya las luces de las casas iluminan la escena y prontamente la plaza rebosa de gente. Graciano, antes de morir, perdona a Ganis que se debate desesperado mientras que depositan en la Iglesia el inerte cuerpo de Graciano. Dos carabineros encarcelan a Ganis en una dependencia municipal y los vecinos, algo tranquilizados, retornan a sus casas. Solo la pareja de carabineros permanece vigilante.

Maya, refugiada en el edículo, observa la llegada de Maiten que, informada de la desgracia, llega agitada y percibe, sobre la fuente, el busto de Maya en *lamia*. El hieratismo de la prodigiosa aparición en la pila fontanal, mostrando su doble personalidad determina que Maiten desaparezca arrollada por su cruel destino. El telón cae rápidamente.

El tercer acto se desarrolla en una ensenada situada entre Guetaria y Zarauz.

Al amanecer, mientras duerme Ganis, se esparce por la costa una ligera bruma. Ciertas apariciones misteriosas se perfilan amenazadoras alrededor de una barca: son las *lamias* que desaparecen huyendo del alba.

Ganis, tras despertarse y rezar brevemente, se dirige a su barca mientras que Maiten, en harapos, sale de la cabaña para suplicarle que no se haga al mar pues ha tenido un extraño sueño en el que tres olas envolvían a su marido proyectándole al fondo del océano. Las *lamias* que aún le poseen van a perderle cree Maiten. Ganis trata de calmarla y decide embarcar pero su mujer vislumbra repentinamente una nueva idea: sacrificar-se ella como víctima expiatoria para exterminar el nefasto poder de las *lamias* facilitando así a Ganis la libre elección de su corazón. Exaltada por tamaña idea ayuda a su marido en las faenas preparatorias de la pesca cuando inexplicablemente un crepúsculo natural reemplaza la luz matutina.

A partir de esta escena el libro penetra en un mundo fantástico. Las *lamias* entonan atrayentes vocalizos y rodean la barca, los remos se quiebran, la vela arde mientras que

el fuego de San Telmo brilla en lo alto del mástil. Del fondo del mar surge una ola blanquecina, es la Ola de leche que arroja la barca contra el arrecife al que se agarran los dos naufragos. La espuma lo inunda todo mientras que las lamias, tocadas con corales y conchas, siguen entonando voluptuosas invocaciones. Ganis se alza sobre la roca y tras maldecirlas implora el perdón de su mujer, quien se aparta con gran decisión para sacrificarse y lograr consecuentemente la salvación de su marido. Surge un vaho opalino irizado con reflejos violetas y dorados, es la segunda ola, la Ola de lágrimas que se estrella contra el arrecife. A las voces de las lamias se une la de Graciano exclamando angustiosamente: «Ganis ¿porqué me mataste?... Yo tenía derecho a la vida, era joven y te quería, te quería tanto...». Maiten y Ganis aterrados invocan la muerte al aparecer la más terrible de las olas, la Ola de sangre, coloreando todo mientras que las lamias lanzan siniestros clamores. Maiten consigue desasirse de su marido y trepa a la cima del arrecife pero Ganis le impide arrojar al mar, sujeta su cabeza y le besa apasionadamente mientras que Maya aparece infructuosamente, vencida, en la cresta de la ola. Las *lamias* se dispersan lanzando un horrible grito mientras que la sangre tiñe de color rojo el mar.

Maiten y Ganis caen abrazados sobre la roca y la orquesta refleja la pasión de su recobrado amor. A las trágicas escenas sucede una bellísima aurora, brilla el sol y en el horizonte se vislumbran unas barcas, tripuladas por marinos bretones, que se acercan entonando canciones populares hasta que descubren a los dos naufragos y se apresuran a salvarlos. Ganis y Maiten, en lo alto de la roca, dan gracias a Dios mientras que un coro de espíritus tutelares concluye el drama, según palabras de Bordes, "en una polifonía reposante y casi religiosamente".

La lectura del *libretto*, cuya escenificación presenta arduos problemas, descubre ciertas influencias. No es difícil establecer paralelos entre algunos aspectos del personaje de Maya y ciertas facetas de figuras wagnerianas cual las hijas del Rhin, las walkyrias o Kundry. Igualmente encierra la personalidad de Maiten la idea wagneriana de la "redención por el amor".

Se ha criticado, injustamente a mi juicio, la amalgama en la fiesta baztanesa de elementos locales con otros procedentes de distintas regiones vascas. Por motivos de concisión señalaré únicamente que el personaje que aparece barriendo en las primeras filas de la procesión es el *tcherrero* suletino y que la vestimenta de los *pondon-dantzaris* se ciñe a la de los bailarines de Baja Navarra y Valcarlos. Estos reparos, que reflejan una actitud de folklorista y no la de un artista creador, no mellan lo más mínimo el valor de la obra de Bordes. Las *Tres Olas* es un drama musical y no una mera sucesión de cantos y danzas populares. Procedimientos análogos nos son conocidos y su enumeración llenaría numerosas páginas. Bordes era un observador demasiado sensible para no percatarse de la mezcla señalada pero su fin primordial al escribir la obra fue, como informa Samazeuilh, "expresar el alma de una raza misteriosa, única sin duda en el mundo por la singularidad de su lengua, por su carácter concentrado y orgulloso, muy diferente del temperamento francés meridional o la furia española, evocar las pasiones, las costumbres de los individuos, la cambiante belleza de los paisajes, la poesía de los cantos y de los ritmos de la región euskariana, y darnos una idea fiel y profunda del país y de la nación vasca"¹³.

La parte musical de la obra nos ha llegado menos elaborada. No pocas escenas quedaron en estado embrionario y algunos de sus pasajes incompletos. Las indicaciones

13. G. Samazeuilh: *Art. cit.*

musicales que leemos en los bosquejos bastaban a Bordes para ejecutar su obra. A través de ellas y superando su brevedad hallaba el hilo de sus ideas y reajustaba su pensamiento creador. La verdad nos obliga a señalar que algunas anotaciones son muy someras.

Esta situación procede de dos motivos: los grandes intervalos transcurridos entre la composición de los diversos trozos y la vertiginosa rapidez con que fueron escritos. Bordes, que poseía múltiples y espléndidas cualidades, era incapaz de trabajar lentamente y con paciencia. La composición reposada le fue siempre alérgica, su espíritu emprendedor y sensible a mil distintas facetas musicales le arrastraba continuamente hacia nuevas actividades y la rebusca de frescas emociones en los más variados campos artísticos donde su idealismo se enfrascaba con pasión. Saint Saens, con afectuosa calma, le previno el riesgo que corría confiándole: «He aquí que os halláis lanzado en la música del siglo XVI. Es muy bello pero está Vd. perdido para la composición. La música antigua es un Océano sobre el que se puede navegar eternamente haciendo descubrimientos. Y se encuentra todo lo que se busca pero se pierde uno mismo»¹⁴.

No obstante lo que nos dejó de *Las Tres Olas* constituye un voluminoso trabajo rebosante de borradores y bosquejos, unos totalmente concluidos, otros apenas indicados y a las veces de forma enigmática. Quizá sea el cuadro baztanés, rico en temas populares, lo más logrado de la composición.

Quienes tuvieron la oportunidad de escuchar la ópera cuando Bordes la tocaba, cantaba, mimaba y explicaba casi simultáneamente conservan un recuerdo imborrable y coinciden en que la música está preñada de ensueño, humor y fantasía. Una autoridad de la talla de Paul Dukas, tan cauto y discreto en sus juicios, confesó que «cada vez que escuché el segundo acto de *Les Trois Vagues* tuve la sensación, a causa de su perfil nervioso y acento incisivo, que hubiéramos poseído en ella la única obra francesa capaz de compararse con *Carmen*»¹⁵.

Los amigos de Bordes desolados porque la obra no hubiera llegado a término en manos de su autor, decidieron encomendar su conclusión a uno de sus colegas y admiradores. La elección recayó sobre Raoul Laparra, a quien debo las primeras noticias de esta obra, mas tanto él como Guy Ropartz, que fue igualmente requerido, expresaron unánimemente el peligro que corría la obra si pasase a otras manos pues su espíritu sería fácilmente alterado.

Respondiendo a una iniciativa de Lucien Bordes, hermano del compositor, un grupo de renombrados músicos contestó con el siguiente documento:

«Los firmantes, reunidos a petición del Sr. Lucien Bordes, para examinar el drama lírico *las Tres Olas* de Charles Bordes, dejado en forma de bosquejos incompletos por su autor, lamentan, en vistas del gran valor de la obra, que les parezca imposible confiar su conclusión a otra mano, sin arriesgarse a comprometer su alcance y su carácter.

Con el fin de salvarla del olvido, aconsejan la donación de los bosquejos (libro y música) a la biblioteca de la Ópera¹⁶, donde el público podrá libremente conocerla.

14. Paul Dukas: *Op. cit.*

15. Paul Dukas: *Op. cit.*

16. El manuscrito obra actualmente en la Biblioteca Nacional de París, rf. Yf 850

París, diciembre 1923.

Firmado: Vincent d'Indy, Paul Dukas, Paul Vidal, André Hallaye, Pierre de Breville, Pierre Lalo, Gustave Samazeuilh».

Constituiría pura vanidad por mi parte añadir una sola palabra a tan autorizada opinión.

Apuntes sobre el ttun-ttun

(Notes about the ttun-ttun)

*Tel brille au second rang qui
s'eclipse au premier*

Voltaire

No faltará lector familiarizado con el vocable *ttun-ttun*¹ al que sorprenderá el significado que le conferimos en este escrito. Muchos son los habituados a denominar *ttun-tfun* la música que ejecutan los *txistularis* cuando acompañan bailes. El habla del barrio viejo donostiarra en vigor hace sesenta años entendía por *ttunttuneros* los *txistularis* que, entre otras actuaciones, ejecutaban fandangos y *ari-ariñs* que eran danzados los días festivos por un puñado de parejas en la Plaza de la Constitución.

La expresión *ttun-ttun*, que aparece engarzada en el texto de una tierna canción de cuna², posee otro significado: el conferido a un instrumento musical, al tamboril que pende del brazo izquierdo del *txistulari* mientras toca el *txistu* sosteniéndolo con su mano. Este apelativo también se aplica a mujeres de modales descuidados.

El *ttun-ttun* que aquí nos ocupa es un instrumento empleado en comarcas continentales del País Vasco que con errada frecuencia es designado *soinu*. En realidad este término debe aplicarse exclusivamente, como señalaba Violet Alford³, al producto sonoro del *txirulari* cuando toca simultáneamente la *txirula* y el *ttun-ttun*, a la música resultante de la ejecución conjunta de ambos instrumentos. Mencionemos, antes de calar brevemente en algunas particularidades del último, que la expresión *ttun-ttun* no es privativa del País Vasco. En las cercanías de Auch -Departamento de Gers- un tamboril similar recibe el nombre de *toun-toun*⁴.

La forma del instrumento quizá influyó en su denominación: una caja acústica de forma no muy ancha y alargada. Su resonancia es tan tenue que desaparece en un ambiente moderadamente sonoro. El padre Larramendi al describirlo como "una especie de arpa con cuerdas gruesas" comentó "que heridas del palo, suenan roncamente y sin

1. La onomatopéica expresión *ttun-ttun* es un diminutivo de *tun-tun*. El idioma vasco es proclive a diminutivos que incluso se agregan a los que poseen previamente palabras procedentes de otros idiomas, así Pepito se convierte en *Pepitto* y Pepita en *Pepitatxo*.

2. Véase P. Jose Antº de Donostia: *Euskal Eres-So&, Cancionero Vasco*, p.7, Madrid, 1919 (Unión Musical Española).

3. VIOLET ALFORD: *Some notes on the Pyrenean Stringed Drum*, en *Rev. Int de Est. Vascos*, Año 29, tomo XXVI, nº 3, 1935, San Sebastián.

4. JEAN POUUGH: *Chansons Populaires des Pyrénées Françaises*, París, 1926 (Champion).

tanta bulla como nuestro tamborcillo⁵. Presenta la caja acústica, en la superficie delante, unas aberturas adornadas sencillamente que favorecen el sonido engendrado por el rítmico golpeteo de un palillo, más o menos engalanado y recubierto de terciopelo o paño, sobre las cuerdas tendidas cerca de las aberturas. Raramente se encuentran instrumentos con cuatro aberturas, los que poseen dos o tres son mucho más corrientes. Las cinco o seis cuerdas pueden ser de tripa o de metal y se afinan invariablemente a la quinta -tónica y dominante- por medio de unas clavijas de hierro.

El *txirulari* sujeta el *ttun-ttun* entre el brazo y el tórax pero cuando actúa sentado lo apoya oblicuamente contra el hombro y la pierna del lado opuesto ayudándose ligeramente con el antebrazo. En ambas posiciones una mano queda libre para sujetar la *txirula* entre los labios. El consejero de l'Ancre, durante las fanáticas encuestas y persecuciones que llevó en Labort, apuntaba que los músicos colocaban este instrumento "en el cuello y alargándolo después hasta cerca de la cintura, lo percutían con una pequeña baqueta⁶.

Si el instrumento objeto de estos apuntes goza en Soule de gran popularidad debió, en siglos pasados, acompañar las danzas en Labort y Baja Navarra donde subsisten varios ejemplares⁷.

No faltan otros nombres para designar ciertos instrumentos similares: *salterio*, *chisyén*, *tympano*, *psalterion*, *alto-basso*, *bertz*, *tímpano*, *bûche*, *pertz*, *tamburina*, *chorus*, *tambourin basque*, *spinette de Vosges*, *salmo*, *bertz*, *tambourin de Gascogne*. De todos ellos *tympanon* parece presentar las credenciales más antiguas pues antes de aparecer en la biografía de San Dustan (?-988), un obispo de Canterbury, se extendió anchurosamente por el mundo greco-romano. La forma del instrumento era trapezoide y poseía varias cuerdas que eran batidas de forma análoga a las del actual *ttun-ttun*. En realidad podríamos diferenciar en tal denominación dos instrumentos disímiles: el *tympanon* medieval de procedencia asiática y manifiestamente derivado del *santir* persa y otro que a las veces es conocido en los escritos de la Edad Media con el nombre de *psalterion* cuyas cuerdas eran pulsadas o punteadas, mas nunca batidas y cuyo origen emerge del *q'anum* árabe, lo que me inclina a dudar que ciertos salterios aludidos por el P. Donostia y utilizados durante los siglos XVI y XVII en Navarra, fueran instrumentos exactamente iguales al que hoy llamamos *ttun-ttun*⁸.

Por otra parte Gerson detalla salterios del siglo XIV provistos de dos cuerdas a las que se agregó una más durante el siglo siguiente y Sachs los relaciona con ciertos instrumentos percucientes de la época renacentista⁹,

Es en un bellissimo fresco de la misma época plasmado por Filippino Lippi donde podemos justipreciar una muestra del instrumento que nos ocupa. El hijo de Filippo, el monje pintor, secundando "La tradición paterna incorpora las formas de un arte nuevo"...

5. MANUEL DE LARRAMENDI: *Corografía; o, Descripción general de la muy noble y muy leal provincia de Guipuzcoa*, p.203, Barcelona, 1882 (Subirana).

6. Pierre de L'Ancre: *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et instabilité de toutes choses* etc., París, 1607 (A. L. Angelier).

7. Véase VIOLET ALFORD: *Art. cit.*

8. P. JOSÉ ANTONIO DE DONOSTIA: *Historia de las danzas de Guipúzcoa de sus melodías antiguas y de sus versos - Instrumentos musicales del pueblo vasco*, p. 75, Zarauz, sin fecha (Icharopena).

9. CURT SACHS: *The History of Musical Instrument. A comprehensive Dictionary*, p. 508, Londres, 1964 (Country Life Ltd.)

“que procede, hasta cierto punto de Verrochio y Pollaiuolo” y “consigue presagiar a Rafael en aquellos (frescos) de la Minerva de Roma”¹⁰.

Filipino llegó a la ciudad tiberina el 27 de Agosto de 1488 para decorar la capilla Caraffa, situada en el lado derecho de la iglesia *Santa Maria sopra Minerva*, y finalizó su obra a principios del año 1493. En la parte izquierda de sus espléndidos frescos puede admirarse un ángel que, tocando un instrumento idéntico al *ttun-ttun*, forma parte de un grupo de nueve ángeles que rodean la imagen de la Virgen. Se trata de un fresco que exhibe a más, una legión de pequeños ángeles que parecen deslizarse, con celeridad y ligereza, en movimientos captados por el artista de forma muy feliz. Su belleza es tal que el cardenal Oliviero Caraffa escribió que no hubiese cambiado el artista que invitó Lorenzo el Magnífico por ningún otro pintor incluso si fuere de la Grecia antigua¹¹.

Contemplando este fresco puede intuirse que Filippino tuvo que esforzarse para no ser arrastrado por su imaginación que, en aquellas fechas, le condujo a una exuberancia tal que su obra anuncia el fin del arte equilibrado del siglo XV y la aparición de un barroco temprano.

Otro fresco, debido a Michele Lambertini, que encierra elementos similares -incluso el *ttun-ttun*- obra en el ábside de la bóveda del bautisterio de la catedral de Siena. Su autor, que nació en Bolonia durante el *quattrocento* y estudió con Filippo Dalmaso, se singularizó en imágenes sagradas. En esta composición de la Asunción de Nuestra Señora, figura un ángel que sostiene un *ttun-ttun* con el brazo izquierdo, mantiene la flauta con la mano izquierda y golpea con la derecha las tres cuerdas del instrumento. Entre los numerosos conciertos de ángeles plasmados durante el último período gótico y el Renacimiento temprano son estos frescos los únicos que presentan representaciones del *ttun-ttun*¹².

El número de cuerdas fue aumentando con el tiempo. Si Praetorius no lo menciona en su famoso tratado¹³ sabemos, por de l'Ancre, que era conocido al menos desde el siglo XVII en el País Vasco y no sería nada extraño que hubiera sido adoptado anteriormente. Todo nos conduce a creer que procediese del Sur de Francia aunque conociéramos comarcas en el Norte de España donde el mismo instrumento anima las fiestas lugareñas¹⁴.

No faltan opiniones impugnando que las representaciones pictóricas de los instrumentos musicales pudieran haber sido influenciadas por la fantasía e imaginación de los artistas. Salgamos al paso de tal objeción, En realidad el problema inicial de aquellos pintores derivaba de un “doble proceso de simbolización que se esforzaba en plasmar

10. Véase I.B. SUPINO: *Les deux Lippi*, pp. 136 y 168-174, Florencia, 1904 (Alinari) y Prof. R. BRAGARD - Dr. FER. J. DE HEN: *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*, pp. 35 36, Rhode-Si. Genève, 1967 (De Visscher).

11. A. VENTURI: *Storia dell'arte italiana*, Tomo VII (I), pp. 654 - 658, Milan, 1911 (Hoepli).

12. Debemos no obstante recordar el salterio representado en el *studiolo* de Federico de Montefeltro (1422-1482) obra maestra de la marquetería y ebanistería italiana conservada en el Palacio Ducal de Urbino, hoy Galería Nacional de las Marcas..

13. MICHAEL PRAETORIUS: *Syntagma Musicus*, Tomo II, *De Organographia*, 1619, Wolfenbuttel (Elias Holwein).

14. Véanse ANGEL DE APRAIZ: *Más tamboriles en la Región Pirenaica*, en *Rev. Int. de Est. Vascos*, Tomo XV, p.183, San Sebastián; PAUL GARNAULT *Le tambourin et le Galoubet en Pays Basque*, en *Rev. Int. de Est. Vascos*, Tomo XXII, nº 1, p. 123, San Sebastián y del mismo, *Le tambourin à cordes des Pays Basques*, en *Rev. de Musicologie*, Feb. 1930, p. 282, Paris (Fischbacher), y VIOLET ALFORD: *Pyrenean Festivals*, pp. 126 y 156, Londres, 1957 (Chatto and Windus).

visiblemente lo invisible: comenzando incluso por el texto de las Escrituras al crear imágenes verbales de lo espiritual (i.e. incorporal) o criaturas como los ángeles; y después los pintores tradujeron estos símbolos verbales a formas visuales”.

Paradójicamente el pintor de temas sagrados estaba más o menos libre que el poeta místico o el exégeta que se enfrentaban con los mismos temas. «La interpretación de las escrituras y otros textos eclesiásticos les era provista por la iglesia»... «empero dentro de estos límites gozaban de la libertad inherente a su función pictórica»¹⁵.

Al simbolismo de estos grupos debemos añadir otros elementos considerables: los progresos de los estudios anatómicos y el dominio de la técnica de la perspectiva lineal realizados durante el *Quattrocento*, basados en la estricta observación y métodos matemáticos que impartieron nuevas posibilidades a la conquista del mundo visible. Estas se arracimaron en un nuevo concepto del hombre, Consecuéntemente el Cielo aparece representado en términos del mundo humano, los ángeles son imágenes humanas y los conjuntos musicoclestiales fueron plasmados en formas familiares a los seres humanos. Las decoraciones de las vírgenes, enriquecidas con densas coronas de ángeles, no son más que representaciones visuales de los salmos y adoraciones de los coros angélicos del Paraíso y la disposición de los grupos está dictada por razones pictóricas aunque la representación de los instrumentos se pliegue estrictamente a la verdad histórica¹⁶.

Sería fácil deducir de todo ello que los ángeles representados en estos frescos hieren el *ttun-ttun* empuñando la baqueta con la mano izquierda porque así lo hacían los tamborileros. Tal conclusión podría conducirnos a falsas inferencias. Personalmente he tenido la posibilidad de observar repetidas veces *txistularis* que batían las cuerdas del *ttun-ttun* asiendo la baqueta con la mano izquierda. Esta forma de ejecución ha quedado fijada en dibujos, láminas y grabados algunos de los cuales vieron nueva luz en publicaciones dedicadas a estudios sobre los vascos¹⁷.

En realidad el golpeteo de la baqueta asida con la mano izquierda no es exclusivo de los *txistularis*. Antonio Eleizalde y José Tellechea, *txistularis* de Arizcun y Errazu respectivamente, me aseguraron durante el tercer decenio de nuestro siglo, que empuñaban el *txistu* con la mano derecha mientras batían el tamboril con la izquierda y cambiaron de mano empujados por un sentimiento de vergüenza causado al observar en la asambleas de *txistularis* que eran ellos los únicos que se servían de sus palillos con la mano izquierda.

El *ttun-ttun* no es un instrumento exclusivo de los vascos y como perspicazmente señala Violet Alford “no pertenece a los Gascones, a los Vascos ni a los Aragoneses, aunque todos ellos quieran monopolizarlo, pero es en realidad un instrumento Pirenaico»¹⁸.

15. Véase EMANUEL WINTERNITZ: *Musical instruments and their Symbolism in Western Art*, pp. 137-149, Londres, 1967 (Faber).

16. Consúltense EMANUEL WINTERNITZ: *Loc. cit.*; JAKOB CHRISTPH BURCKART: *Das Altarbild en Beitrag zur Kunstgeschichte von Italie*, 2a, edic., pp. 3-161, Berlín, 1911 (Speman) y REINHOLD HAMMERSTEIN: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Berna y Munich, 1962 (Francke).

17. MARÍA ELENA DE ARIZMENDI: *Trajes y vascos*, Tomo I pp. 244 y 242, San Sebastián, 1976 (Soc. Guip. de Edic. y Pub.); G. HERELLE: *La Musique et la Danse au théâtre baque*, p.6, Bayona, 1922 (Feltzer); PHILIPPE VEYREN: *Les baques de Labourd, de Soule etc.*, París, 1975 (Arthaud)

18. VIOLET ALFORD: *Pyrenean Festivals*, p, 7, Londres, 1937 (Chatto & Windus).

Las ideas musicales del doctor Martín de Azpilcueta

(The Dr. Martín Azpilcueta's musical ideas)

Estas líneas son fruto de un error. Hojeando la *Biografía Universal de los músicos* de Fétis topé con el artículo siguiente:

«AZPILCUETA (Martin d'): apodado *Navarrus*, famoso jurisconsulto sacerdote y canónigo regular de la Orden de San Agustín de la Congregación de Roncesvalles, nació en Verasoain, Navarra, en 1491 y murió en Roma en 1586. Entre sus numerosos escritos existe un tratado De música et canto *figurato*, que se encuentra en las dos ediciones de sus obras impresas en Lyon, 1597, y Venecia, 1602, seis vol. in Fol.. Igualmente fue reimpresa en Roma, en 1783, una pequeña obra por él compuesta: *Il silenzio necessario nell' altare, nel coro ed altri luoghi, ove si cantano i divini uffizi*»¹

Grande fue mi sorpresa al no encontrar en las ediciones mencionadas el tratado *De música et canto figurato*. Mi estupor creció al revisar atentamente, a más de la ediciones señaladas por Fétis, otra de sus obras completas editada en Colonia². Mi asombro procedía de que la existencia de esta obra había sido aceptada por autoridades de la talla de Mitjana³, Pedrell⁴ y Collet⁵ entre los musicólogos, así como en ciertas publicaciones dedicadas a la vida y obra del Doctor Navarro donde aparece la misma errónea afirmación.

A mi juicio la única explicación plausible debe buscarse en la personalidad de Fétis quien "apenas terminados sus estudios en el Conservatorio abordó el terreno de la musicología, en el que debía ilustrarse más tarde, desarrollando una actividad desconoci-

1. F.J. FÉTIS: *Biographie Universelle des musiciens*, Tomo I, pp. 150-151, Bruselas, 1925 (Leroux) y Maguncia (Schott). La fecha de la edición veneciana es 1601 y no 1602, como apunta Fétis. Su editor fue D. Nicoli.

2. MARTINI AB AZPILCUETA: *Opera tomvs primvs (-tervvs)*, Coloniae Agrippinae evmptibus Ioannis Gymiti. 1616.

3. RAFAEL MITJANA: *Enciclopedia de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Tomo V, p. 2026, 1920, París (Delagrave).

4. FELIPE PEDRELL: *Diccionario biográfico y bibliográfico de Músicos Españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, pp. 145-146, Barcelona, 1897 (Bordós y Feliú).

5. HENRI COLLET: *Le mysticisme musical espagnol au XVI siècle*, p.235, París, 1913 (Alcan).

da hasta entonces basada en una capacidad de trabajo verdaderamente prodigiosa "... Con su inteligencia superior, su carácter ambicioso y dominador, Fétis cometió el error de abarcar la totalidad del campo musicológico, donde cada parcela requiere hoy una vida humana, disputando el terreno a los especialistas. En su edad madura, en la cúspide de su carrera, no cambió sus aventurados métodos acentuando aún más el tono cortante y perentorio de sus primeros trabajos que le había causado tantas enemistades. La ligereza y la prisa no fueron solamente la causa de sus innumerables errores. Trabajó en la época que el romanticismo penetraba en la ciencia misma, cambiando la presunción en convicción y ésta en certidumbre"⁶.

El propio Fétis nos informa como, tras la muerte de Forkel, halló algunas referencias sobre el Doctor Azpilcueta cuando los materiales preparados por Forkel "pasaron a manos de M. Schwickert, un librero de Leipzig que había editado los dos primeros tomos⁷. "Yo fuí consultado sobre el empleo de tales materiales e incluso recibí ofrecimientos, así como Choron para que comenzásemos a concluir la obra de Forkel"⁹.

Fétis se refiere el espléndido libro *Allgemeine Geschichte der Musik*¹⁰ pero justo es señalar que Forkel pudo hallar cierta información en una publicación anterior debida a un primo de J.S. Bach, Johan Gottfried Walther, *Lexikon oder Musikalische Bibliothec*" donde aparecen por vez primera, en una publicación estrictamente musical, noticias sobre el autor que nos ocupa.

El error de Fétis me condujo al encuentro de las ideas musicales que el Doctor Navarro expuso en los capítulos XVI y XVII de su *Commentarius de oratione horis canonicis*¹² y en el breve *Commentarius de silentio in divinis officiis*¹³.

El enfoque de los problemas musicales se presenta en la obra de Azpilcueta por vía indirecta, a través de la perspectiva de un canonista reputadísimo tanto por sus saberes como por la rectitud de su vida.

En las dos obras referidas explora la contingencia, así como las restricciones, del empleo de la música en el culto. Aserta que tal uso puede admitirse únicamente si facilita la devoción de los fieles, o la de los ejecutantes, advirtiendo al mismo tiempo las eventuales faltas morales que pudieren cometerse si se perturbaba el recogimiento religioso ejecutando composiciones profanas y alude indirectamente a la bella obra de Jannequin: *La batalla de Mariñán*. Escudándose en ideas sostenidas por algunos santos, entre los que

6. ERNEST CLOSSON CHARLES VAN DEN BORREN: *La Musique en Belgique du moyen age à nos jours*, p.246, Bruselas, 1950 (La Renaissance du Livre).

7. JOHAN NIKOLAUS FORKEL, 1749-1818, historiador, teórico y bibliófilo musical. Se le considera el fundador de la musicología.

8. ALEXANDRE ETIENNE CHORON, 1772-1834, profesor, editor y compositor de música francés. Escribió diversos estudios sobre temas musicales.

9. F.J. FÉTIS: *Opus cit.*, Tomo IV, p. 162, Bruselas, 1837 (Meline, Cans et Compagnie).

10. JOHAN NIKOLAUS FORKEL: *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 vol., p. 305, 1788, Leipzig (Schwickschenschen).

11. JOHAN GOTTFRIED WALTHER: *Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothec*, pp. 60 61, 1732, Leipzig (Wolfgang Beer).

12. Véase *Opera omnia*, Tomo II, pp. 214-313, Venecia, 1601 y no 1602 como señala Fétis

13. *Commentarius de silentio in divinis officiis, praesertim in choro. servando, super cap. In loco benedictionis s. c. 4. Martini ab Azpilcueta, doctoris Navarri, ab ipsomet desentus ex «Enchiridio sive Manuali de oratione, et horis canonicis» Romae, in sedibus Populi Romani, apud V. accellum, 1580.*

figuran San Ambrosio, San Agustín y San Gregorio, dirige su atención a la manera en que las antifonas y los salmos, entre otros integrantes del Oficio Divino, deben interpretarse.

Abierta es su preferencia por las versiones “moduladas” eludiendo así la invariabilidad y especifica que “si se hace al unísono, la monotonía acarrea fastidio, fatiga y provoca sueño” lo que revela en el Doctor Navarro una sensible apreciación musical que le propulsa a desear interpretaciones que “encierren inteligencia, devoción, saber y agrado”.

Su cordura le guía a la búsqueda de un ponderado uso del canto en el culto y el retrato, bastante extenso, que presenta de los cantores dista mucho de serles halagüeño cuando censura a los que descuidan la claridad e intelección de las palabras por favorecer el elemento sonoro de forma “fatua y superficial menguando caudal a la oración”. Se ampara Martín de Azpilcueta para denegar estas versiones en textos de santos y resoluciones conciliares.

Fácil es deducir de sus escritos la doble base que estima adecuada a la ejecución del canto eclesíástico: un silencio que favorezca el fervor de los fieles unido a un celo que se integre en el cantar litúrgico. Si Azpilcueta acuerda siempre la prioridad a las palabras se debe a que ellas encierran la inmanencia de la oración. No olvida el apuntar los dones que se obtienen cuando se actúa con recogimiento e induce a que se cante con la misma piedad que se recita una oración, amonestando a los negligentes pues se aventuran en un terreno resbaladizo donde se exponen a condenas promulgadas en el Derecho Canónico.

El Doctor Navarro llega a considerar pecado el empleo del “canto de órgano” durante las misas y horas canónicas apoyándose en que frenan el conocimiento y el alcance de las palabras. Recordemos que “canto de órgano” es un término que, durante el ocaso de la Edad Media y el Renacimiento temprano, denominaba al que cantaba debajo de medida lo que le diferenciaba del canto llano en el que la polación de las notas no correspondía a una medida isócroma que encerraba tiempos de igual duración.

A lo anterior añade cierta indisciplina y falta de modestia en los cantores, señaladamente cuando actúan durante los interludios encomendados al órgano. Su seriedad le lleva a desaprobare el comportamiento de los cantores que se permiten gestos espectaculares mientras entonan el canto litúrgico, y a quienes destacan su propia voz desequilibrando el conjunto pues todo ello favorece la distracción, la conversación y una falta de recato que pudieren eventualmente ramificarse entre los fieles.

Contrariamente alaba las interpretaciones de algunos grupos corales, como el del convento de Santa Cruz de Coimbra y la Capilla Pontificia¹ romana, porque cantan los motetes sin alterar ni corromper y, sobre todo, no tratan de hacer sobresalir del conjunto el “tenor” que expone la melodía gregoriana⁴. Azpilcueta, que fue sensible a la belleza de la polifonía, la acepta en el culto, así como el empleo del órgano, no porque “le fuere agradable a Dios en sí mismo, sino como instrumento apropiado a suscitar más y acrecentar la devoción de quienes cantan así como la de los que les escuchan”. En general sus posiciones coinciden con las de los teóricos musicales de su época.

El Doctor Martín de Azpilcueta y Jaureguizar a quien el papa Gregorio XIII calificó de “Santo varón y verdadero sabio, que no sólo enseñó santa doctrina, sino que la confir-

14. Tenor: vocablo derivado del francés *teneur* que se aplica a la voz que presenta la canción base de la composición. Desde el comienzo de la polifonía hasta 1550 ninguna otra voz tuvo importancia igual.

mó con una vida santa; y con su talento penetró los más recónditos secretos del Derecho¹⁵ defendió las ideas aquí expuestas con la misma entereza que su primo San Francisco Javier afirmó, dando su vida, su fé católica en Japón y otro de sus primos combatió valerosamente por la independencia de Navarra en la fortaleza de Amayur.

15. Citado por José M^a Recondo Iribarren en *El doctor navarro Don Martín de Azpilkueta*, p.28, Temas de Cultura Popular nº 112, Pamplona, 1968 (Diputación Foral de Navarra).

Lo vasco en la danza clásica

(The Basque in the classical dance)

La danse est une manière d'être

Balzac

Las asociaciones de ideas que suscita la lectura pueden engarzar temas muy dispares. Releyendo en *Pages de Journal* de André Gide que «pocas cosas me irritan tanto como la repetición inexacta de una frase célebre»¹, recordé los impropios modos en que parecen complacerse quienes, tantas veces, han citado una frase que Voltaire aplicó a los vascos.

Para afirmar que «puedo daros dos mil sobrios y valerosos y podréis alistar otros tantos en los pueblos que habitan, o más bien, que brincan en la falda de los Pirineos y que se llaman Vascos o Vascones»², Voltaire poseía algún serio motivo. Este procedía, a mi juicio, del prestigio que gozaba la destreza que los vascos exhibieron en las manifestaciones coreográficas durante el siglo de Luis XIV.

Si en tiempos carolingios Aimericus de Peyrato, abad del monasterio de Moissac, escribió en su *Stromatheus deges in Caroli Magni*, «algunos, al son de la cabreta vasconizaban saltando, danzando con ágiles pies»³, lo que pudiere indicar que los vascos poseían ya en aquel tiempo una forma propia de danzar, fue durante el período más brillante del clasicismo francés que su reputación de bailarines despertó vivo interés en los círculos más selectos de la sociedad francesa.

Músicos muy notables escribieron entonces obras que reflejan tal fama. Rameau compuso una acerada *Branle de Basque*⁴, François Couperin nos dejó una deliciosa pieza, para clavecín, titulada *La Basque*⁵, Marin Marais así como Louis Couperin siguie-

1. ANDRE GIDE: *Pages de Journal* (1929-1932). p. 9, París, 1934 (Gallimard).

2. VOLTAIRE: *Romans et Contes*, p. 411, París, 1932 (La Pleiade). Extraña que solamente una de las cinco referencias a los vascos que aparecen en *La princesse de Babylone* haya adquirido popularidad entre los vascos. El hecho se hace más inexplicable al leer los elogios que Voltaire les prodiga calificándoles, entre otros atributos encomiosos, de «infatigables, atrevidos y graciosos». Las mencionadas referencias -pp.233, 337, 338, 340 y 341 de la edición señalada- reflejan en el vasco un interés poco común por la danza.

3. Citado por P. J.A. DE DONOSTIA: *Música y Músicos del País Vasco*, pp. 6 y 77, San Sebastián, 1951 (Bibl. Amigos del País).

4. J. PH. RAMEAU: *Trois pièces pour clavecin*, París (Durand).

5. *Oeuvres complètes de François Couperin (publiées sur la direction de Maurice Cauchie)* Vol; III, *Musique de clavecin II, Septieme Ordre*, pp. 41-43, París, 1933 (L'Oiseau-Lyre).

ron el mismo sendero ⁶ y ⁷ y Gluck confirmaba, más tarde, este interés al utilizar la melodía del baile guipuzcoano *Uztai-dantza* en dos de sus composiciones: el ballet *Don Juan* y la ópera *Iphigenie in Aulis*⁸. Pero fue Lully (1632-1687) quien había establecido anteriormente el primer nexo entre la danza clásica y el País Vasco.

Jean-Baptiste Lully, un pinche florentino que llegó muy joven a París, ocupa un puesto excepcional en el desarrollo del arte teatral francés. Al abandonar Florencia, para incorporarse al servicio doméstico del Caballero de Guisa, sus conocimientos musicales se reducían a cantar y tocar la guitarra. Ambos los había aprendido de un zapatero. Pronto fue descubierto su talento y tras serios estudios de violín adquirió rápidamente una reputación de gran virtuoso consiguiendo incorporarse al famoso grupo instrumental *La Grande Bande des violons du Roy*

Como Lully unía a su temperamento artístico una insaciable ambición, un poder de intriga de la más baja calaña -en el que podía aparecer la perfidia envuelta en una mezcla de bufonería, adulación y cinismo- a más del ingenio necesario para llegar a ser un astuto corredor de fincas, se sirvió del violín como trampolín para conseguir sus fines. Equipado con sólidos estudios de clavecín y composición musical comenzó a navegar por los difíciles mares de la profesión artística. Poco después contrajo matrimonio con la hija de Lambert, maestro de capilla en la Corte, lo que le permitió exhibir ante el público más selecto sus extraordinarias dotes de compositor que le llevaron, más tarde, a la creación de la ópera francesa. Excelente director de orquesta y notable bailarín, entre sus múltiples facetas figuraba la ductibilidad de un experto cortesano que le granjeó las simpatías del príncipe de Conti, la amistad del ministro Colbert, la protección de Madame de Montespan y la estima del rey Luis XIV⁹.

Este monarca, apasionado por las artes, a quien Lully enseñaba la danza le distinguió de forma singular. La ascendencia de Lully con el rey fue tal que en cierta ocasión que Lully dirigía un espectáculo en palacio, el monarca, molesto por cierta inesperada demora producida durante una mutación escénica, envió uno de sus cortesanos para señalar a Lully su impaciencia. Tras escuchar atentamente la real amonestación Lully contestó: «Su Majestad siendo el dueño y Señor puede esperar todo el tiempo que de-see» sin que por ello el Rey-Sol, que monopolizaba los poderes de la nación proclamando «El Estado soy yo», se creyera obligado a tomar la menor medida punitiva contra quien tanto le divertía.

La intensa y afortunada actividad de Lully se vio recompensada con dos cargos importantísimos: la dirección de la *Academie Royale de Musique* -que con el tiempo se transformó en el Teatro de la Ópera de París- y la *Superintendance de la Musique du Roy*. Estos puestos le permitían controlar las actividades musicales y coreográficas más destacadas del país.

Entre los diversos géneros teatrales que Lully cultivó merece especial atención para nuestro estudio uno creado en colaboración con Molière: la *comédie-ballet*¹⁰.

6. P.J.A. DE DONOSTIA: «Le basque» y «La Bizcayenne» en R.I.E.V., 1930, pp. 636-638, San Sebastián.

7. LOUIS COUPERIN: *Oeuvres complètes*, ed., P. Brunold, París, 1936 (Heugel).

8. CHRISTOPH WILLIBALD CLUCK: *Sämtliche Werke -Abteilung II: Tanzdramen*, Tomo 1, pp. 44-46, Kassel y Basilea, 1966 (Barenreiter) y *Iphigenie in Aulis*, p. 45, sin fecha, Leipzig y Berlín (Peters).

9. Sobre la vida y obra de Lully consúltense: HENRY PRUNIERES: *La vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully*, París, 1929 (Plon); y LIONEL DE LA LAURENGIE: *Lully*, París, 1911 (Laurens).

10. Véase F. ROTTNER: *Die Comedie-Ballets von Molière und Lully*, Berlín, 1931, (P. Funck).

Los antecedentes de este género teatral remontan a las evoluciones coreográficas que animaban las bodas en las cortes de Francia y Borgoña a las que con el tiempo se arracimaron elementos procedentes de otros festejos. Entre estos figuran prominentemente dos: los triunfos calcados en los que la Roma antigua celebraba, con magníficas ceremonias, en honor de sus generales victoriosos, y la representación de torneos.

Al organizar, en 1565, con motivo de la real visita a Bayona y San Juan de Luz festejos particularmente notables por la imaginación y el lujo desplegados, el País Vasco contribuyó considerablemente a la estructuración de la *comédie-ballet*. El tema central del torneo-mascarada bayonés consistía en un combate sostenido por un grupo de caballeros que, armados de picas, atacaban un gigante y varios diablos para liberar dos doncellas que retenían cautivas¹¹. Estas fiestas, que figuraron entre las más suntuosas del siglo, permitieron a la Corte admirar un espectáculo náutico muy original. Sobre el amplio y reposado cauce del río Adour, avanzaban majestuosamente una ballena y una tortuga, ambas gigantescas, acarreando numerosas sirenas que entonaban cantos en honor de Felipe II. Neptuno, en un carro triunfal tirado por dos soberbios caballos, cerraba el cortejo acompañado de un grupo de tritones. Brantôme, entre otros escritores, nos dejó claro testimonio de la admiración que despertaron aquellos espectáculos¹².

En San Juan de Luz desfilaron «amazonas vestidas con tejidos de oro y plata, Ángeles que llevaban en sus espaldas alas de mariposa y máscaras doradas en el rostro», a más de «Ninfas vestidas con finas telas de plata a la moda italiana»¹³.

Las fiestas celebradas en la corte del rey de Francia durante la segunda mitad del siglo XVI presentan claramente lograda la fusión de los dos elementos fundamentales de la *comédie-ballet* arriba mencionados. Con motivo de la boda del rey navarro Enrique III -después Enrique IV de Francia- con Margarita de Valois, se representó un gran combate-mascarada con la intención ulterior de favorecer una, sólo aparente, reconciliación entre hugonotes y católicos agriamente enfrentados en el país¹⁴.

La influencia de los ballets de la corte de Navarra aparece más tarde en la forma y estilo del Ballet des Voleurs bailado por el rey en el palacio del Louvre durante el carnaval del año 1624. En esta obra aparecen seis «corsarios vizcaínos»¹⁵.

La evolución de la *comédie-ballet* culminó en la célebre obra de Molière y Lully, *Le bourgeois gentilhomme*- El burgués gentilhomme (1670). Se trataba en su forma final de comedias a las que se intercalaban números musicales y danzas. Lully disponía para la parte coreográfica de estas obras de los artistas de la recientemente establecida *Académie Nationale de la Danse*, institución fundada, en 1661, con una importante participación vasca ya que según los archivos de dicha Academia de Danza de la ópera de París, el primer grupo de ballet de este año 1661 estaba formado por 25 bailarines vascos, todos

11. *Consúltese* Li grandissimi apparati e reali trionfi fatti per il Re ed Regina di Franza nella citta di Baiona, Milan, 1565; Obra un ejemplar en la Bibl. Natio. de Paris - Res. Lb 33/470. Véase también Li grandissimi apparati e reali Trionfi fatti per il Re e Regina di Franza nella Citta di Baiona, nell' abbocamento della Regina Catholica dispagna, Padua 1565.

12. Véase *Les Dames Galantes* en *Oeuvres complètes de Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme*, Tomo IV, p. 370, Paris, 1864-1882 (Vve. Jules Renourdt).

13. *Ample discours de l'arrivée de la Royne catholique, soeurdu. Roy. à Saint Jehan-de-Luz. Paris, 1565* (Jean Dallier). Existe un ejemplar en la Bibl. Nat. de Paris. Ref. Lb 33/75.

14. Véase HENRY PRUNIERES: *Le ballet de couren France avant Basegrade et Lully* p.71, Paris, 1914 (Laurens).

15. Véase *Airs de Cour et de diferents autheurs, Ville. livre, 1628, Les donneurs de serenade- "Aux voleurs"*.

hombres, pues las mujeres entonces no intervenían en el ballet sustituyéndoselas por muchachos. Es indudable que nuestros danzarines influyeron y contribuyeron a la creación de la técnica clásica¹⁶.

Entre las obras más populares de Molière y Lully donde aparecen personajes vascos figura *Monsieur de Pourcegnac*¹⁷. Su génesis muestra perfectamente el ambiente en que se desarrollaban las creaciones artísticas que nos interesan.

El diecisiete de Septiembre de 1669 la compañía teatral de Molière se trasladó de París a Chambord donde, en las deliciosas riberas del Loira, Luis XIV, rodeado de un grupo de cortesanos, participaba a unas cacerías. Lully, que les había acompañado, hizo todo lo posible por entretenerlos con sus músicos e histriones presentando una serie de obras. Durante este tiempo fue escrita, por orden del rey, esta nueva comedia. Los ensayos y demás disposiciones para su estreno fueron tan breves como la gestación de la obra que, estrenada el seis de Octubre, fue acogida muy favorablemente. Lully, que contaba cuarenta y ocho años, actuó, cantó y bailó con tal ardor y entusiasmo que al saltar del escenario al lugar reservado a la orquesta cayó sobre el clavecín y lo hizo añicos desatando la risa general, pero temiendo que tal bufonería pudiese desacreditarlo ante los cortesanos consiguió que el rey le otorgase una distinción nobiliaria¹⁸.

Los personajes vascos que aparecen en esta obra son cuatro vizcaínos que se enfrentan con un grupo de salvajes. La encarnación de estos personajes vascos fue confiada a los bailarines Beauchamps, Favier, Joubert y Lestang quienes danzaron una *bouffée*, en rey otra composición de ritmo ternario, en *do*. En algunas de las representaciones ulteriores Joubert y Lestang fueron sustituidos por sus colegas Mayeu y Chicaneau¹⁹.

Tanto las danzas como los intermedios musicales de Lully fueron mucho más apreciados por el público que el libro de Molière que pareció ligero en demasía y «las gentes de buen gusto reprochaban al autor el envilecer, con excesiva frecuencia, su genio en obras frívolas que no eran dignas de su atención»²⁰. La música que acompañaba las danzas de los vizcaínos nos es conocida²¹. De otra parte la prensa difundió ampliamente el gran éxito alcanzado por la nueva obra y cuando fue repuesta, en el palacio de Saint Germain en Laye, el príncipe heredero y Mademoiselle de Nantes actuaron con tanta gracia como maestría²².

Para festejar el matrimonio de Luis XIV con la infanta María Teresa de España, celebrado en San Juan de Luz el año 1660, Mazarino ideó organizar un gran espectáculo²³.

16. F. ESCUDERO: *Peculiaridades morfológicas de la canción popular y de la música vasca en Primera Semana Internacional de Antropología Vasca*, pp. 171-173, Bilbao, 1971 (La Gran Enc. Vasca).

17. *Les Oeuvres de Monsieur Molière...*, Tomo IV, 1673, París (C'Barbin).

18. F. NOAK: *Die Musik zu der Moliérensche Komodie M. de Pourcegnac. Festschrift J. Wolf*, 1929, p. 139, Berlín.

19. MARIE-FRANCOISE CHRISTOUT: *Le ballet de la cour, de Louis XIV*, Thèse, p. 122, París, 1967 (Picard), HENRI PRUNIERES: *Oeuvres complètes de J.B. Lully, Les Ballets III*, p. 37, París, 1938 (Edic. Rev. Musicale). A. LEVINSON: *Notes sur le ballet au XVIIIe siècle: les danseurs de Lully*, en *Rev. Music.* VI, 5. 1925, 44 y H.M. ELLIS: *Inventory of the Dances of Jean-Baptiste Lully*, R.M.F.C., IX 1969.

20. MAURICE PELLISON: *Les comédies-ballets de Molière*, p.11, París, 1914 (Machette).

21. Véase en la colección del Conde de Toulouse, conservada en la biblioteca del Colegio Saint Michael de Tenbury (Winchester) «*Les sauvages et les Biscayens*», en la *Suite des Symphonies des vieux ballets de Lully qui se jouent ordinairement entre les actes des Comedies chez le roy*. Ms. 255-258.

22. Véase *Mercur Galant*, Mayo, 1681, p.34, París.

23. Sobre la relación de la villa labortana con este acontecimiento consúltese: LEONCE GOYETCHE: *Saint-Jean-de-Luz historique et pittoresque*, pp.107-129, 1856, Bayona (Laserre).

La elección del hábil cardenal italiano, que dirigía el gobierno francés, recayó en una ópera del compositor veneciano Francesco Cavalli que había alcanzado extraordinaria reputación en Italia: *Xerxés*. Deseando ambientarla al gusto francés se insertaron, más o menos arbitrariamente, seis *entrées* de ballet computas especialmente por Lully²⁴. Los retoques a la obra italiana motivaron que a la conclusión del prólogo apareciese en escena un personaje vasco que presentaba al público seis compatriotas suyos, tres peninsulares y tres continentales vestidos mitad a la francesa mitad a la española. Según Prunières «estos personajes que eran apreciadísimos parecían cortados en dos partes y cada mitad del cuerpo estaba vestida distinta que la otra. Unos bailaban, otros tocaban la flauta a más de diversos instrumentos»²⁵ Lully bailó un importante papel. La música destinada a acompañar estas evoluciones incluía dos números: *Bourrée pour les Basques (Trés gai)* y *Rondeau pour les mêmes (Legérement)*. Ambos están orquestados únicamente para instrumentos de arco.

También hallamos elementos vascos en el *Ballet de Flore* que el rey danzó, la noche de su estreno, trece de Febrero 1669, en el gran salón de las Tuilleries. En esta obra aparecían numerosas y encantadoras figuras danzantes entre las que merecen destacarse ocho faunos que llevaban «tambores de Vizcaya». ¿De que instrumento se trata? Se ha querido ver en tal denominación la pandereta basándose en que actualmente este instrumento lleva en francés el nombre de *tambour de basque*. Si repetidas veces se ha aplicado el calificativo vizcaíno para designar al vasco en general, no creo que fuere así en este caso. Es muy probable que los «*tambours de Biscaye*» empleados en el *Ballet de Flore* fuesen auténticos tambores provenzales que se extendieron por otras latitudes, Su tamaño y forma equilibrarían espacialmente mucho mejor que unas panderetas los floridos cestos manejados por los faunos. Mas ello no impide que otros personajes vascos lucieren panderetas en otras obras aunque el empleo de la pandereta como instrumento orquestal en las composiciones de Lully sea muy reducido²⁶.

Otra obra que requiere nuestra atención es el *Ballet des Ballets* verdadera amalgama de elementos procedentes de diversos ballets anteriores, presentado con motivo de la boda de Monsieur, hermano de Luis XIV, y la princesa Isabel-Carlota de Baviera. En realidad no se trata de un ballet sino de una *comédie-ballet* debida, una vez más, a la colaboración de Molière y Lully que vio la luz de las candilejas el tres de Febrero de 1669 en el palacio de Saint Germain en Laye. Esta obra presenta, en su segunda escena, una muchacha egipcia que invita a recalcarse alrededor de una fogata a cuatro gitanos y otros tantos vizcaínos que, uniéndose a dos parejas más de vizcaínos, ejecutan una danza acompañándose de castañuelas. Su animado baile es interrumpido por la llegada de Vulcano, los Cíclopes y unas hadas, personajes todos que participan en el intermedio que enlaza con las escenas mencionadas.

La indumentaria que los personajes vascos lucían en estas obras no se limita a la arriba descrita. El P. Donostia «rebuscando en las bibliotecas de París como iban vestidos los vascos “que” en los diferentes ballets suyos hace intervenir Lully», dió «en la del

24. *Xerxés Comédie en Musique du Signor Francesco Cavalli et les six entrées de Ballet qui servent d'intermèdes à la Comédie*, París, 1660 (Robert Bllard).

25. HENRI PRUNIÈRES: *Oeuvres complètes de J.B. Lully, Les Ballets*, II, pp. 151-154, París, 1933 (Edic. Rev. Musicale).

26. JURGEN EPPELSHEIM: *Das Orchester in den werken Jean-Baptiste Lully* pp. 170-171, Tutzing, 1961 (Schneider).

Arsenal con un grabado que representaba un bailarín vasco. Calzaba zapatos, llevaba medias, calzón corto, sombrero de amplias alas y una pandereta en la mano. Era, sin duda, un danzarín de corte, un poco convencional. Debajo del grabado había una cuarteta que decía así:

A luy voir sauter semelles	Viéndole saltar así
et faire des pas de Ballet:	y dibujar pasos de ballet
ne nous semble til pas qu'il ait	¿no parece que tenga
comme, Mercure au pieds des ailes?	como Mercurio alas en los pies? ²⁷ .

Afirmar que la aportación vasca a la danza clásica terminó con Lully constituiría un grave error. Hablando del *muxiko* el P. Donostia cita que «Noverre y Dauverbal -dos profesores de ballet franceses durante el siglo XVII- han tratado de dar una idea de él en el teatro de la Opera de París, pero ¿como conseguir conservar su carácter auténtico?²⁸ El P. Donostia menciona como única fuente de información el nombre del escritor Jouy y el dato nos revela que se trata de un personaje muy versado en estas actividades lo que valoriza su información²⁹.

Aunque Jouy se refiriese únicamente al *muxiko*, la inserción de pasos procedentes de danzas vascas en la técnica coreográfica clásica no se limitó a este baile. No sería extraño, sino probable, que la apelación *muxiko* incluyera diversos bailes ya que tal nombre, como su versión francesa *saut baque*, son los más extendidos fuera del país. Charles Bordes, a quien tan deudoras son la música y la danza de los vascos, narra como, al comienzo de nuestro siglo, ante la carencia de danzarines masculinos se preguntó «¿Porqué no se intentaría crear en pleno país vasco un centro con objeto de reclutar bailarines?». Deseando experimentar las posibilidades de su idea Bordes, que se hallaba en San Juan de Luz preparando una representación de la ópera *Iphigenie en Tauride* de Gluck, decidió «después de hacer ejecutar a un grupo de jóvenes de Tardets sus danzas tradicionales, adaptar lo que les quedaba de tradiciones francesas (léase clásicas) a la coreografía artística del célebre ballet de los Escitas en *Iphigenie en Tauride*, que se bailaba, en el siglo XVIII, únicamente por hombres y que actualmente son remplazados por vulgares travestis»³⁰.

El resultado de la experiencia fue totalmente convincente. «Sólo diré» añade Bordes, «que fue una revelación y que todas las danzas tuvieron que repetirse. Tras ejecutar de nuevo todo el ballet y ante la insistencia del público tuvieron que bailar, por tercera vez, la danza de los palos». En Tardets, donde se repitió la representación pocos días después, el entusiasmo llegó a tal punto que tras haber repetido la danza entera en el teatro, los bailarines se vieron obligados, al concluir el espectáculo, a danzarla una vez más en

27. P. Jose ANTONIO DE DONOSTIA: *Notas breves acerca del txistu y de las danzas vascas*, pp. 15 y 16, Bilbao; 1933 (Esc. graf. de la Santa Casa de Misericordia).

28. P. JOSE ANTONIO DE DONOSTIA: Op. cit, p. 15.

29. Victor Etienne, llamado Jouy (1764-1846), tras una agitada carrera política que concluyó con una breve actuación en la alcaldía de París, fue nombrado director del Museo del Louvre y elegido a la Academia Francesa. Escritor extraordinariamente fecundo dejó obras dramáticas y cuadros de costumbres a más de su producción periodística. Conviene señalar su estrecha relación con los teatros de ópera. Colaboró, como libretista con Spontini, Cherubini, Fétis, Mehul y Rossini. Sus obras completas cubren veintisiete tomos.

30. CHARLES BORDES: *La dame au pays basque*, Rev. Música, nº 85, Octubre, 1909, París (P. Lafitte et Cie).

la plaza. Sólo un auténtico parentesco entre los bailes de su país y la danza clásica pudo motivar tal acogida.

Bordes opinaba que en las danzas vascas «hay mucho que proviene de importaciones artísticas procedentes de los ballets cortesanos transportadas a la tradición popular». Las rebuscas especializadas no habían llegado en su tiempo a las conclusiones que hoy defendemos. La influencia no se ejerce en estas actividades de los estratos superiores a los inferiores sino en sentido inverso del pueblo a la corte, de lo popular a lo académico. Basta recordar los ritmos y las formas populares que incorporaron en sus espléndidas *suites*, Bach, Haendel y Rameau. También nos son familiares numerosas danzas -polka, mazurka, fado, tango, rumba, bosso-nova, etc.- que antes de introducirse en distinguidos salones fueron únicamente bailadas en estratos populares de los países que las crearon. Existen actualmente algunas cortes cuyas etiquetas y convenciones prohíben en sus fiestas algunas danzas por considerarlas poco dignas prolongando así los escrúpulos expuestos, en el siglo XVI, por Castiglione cuando señalaba que «*benché in camera privatamente, come or noi troviamo, penso che licito gli sia e questo, a bailar moresche e brandi; ma in publico no cosi*»³¹.

La huella impresa por las danzas vascas en el arte coreográfico clásico es tan profunda que de todos los pueblos, únicamente el vasco está representado en la terminología de la danza académica. La encontramos en tres pasos: *pas de basque*, *grand pas de basque* y *saut de basque* -paso vasco, gran paso vasco y salto vasco-.

Entre las numerosas descripciones que de estos pasos se han publicado elijo la del gran bailarín y coreautor Serge Lifar³².

«El *pas de basque* es un salto que se ejecuta en tres tiempos. El bailarín se coloca en quinta posición, con el pie derecho adelantado; realiza un *demi-plié*, alza ligeramente los brazos en dirección de la segunda posición: la pierna derecha se desplaza hacia adelante y describe un círculo al exterior, mientras que la pierna izquierda permanece inmóvil en *demi-plié* y los brazos se reúnen en posición preparatoria».

«Tiempo 1º - Un salto sobre la pierna derecha, en *demi-plié*, sin quitar el suelo

Tiempo 2º - La pierna izquierda, abierta en segunda posición y los dedos tendidos, pasa cruzando hacia adelante a través de la primera posición.

Tiempo 3º - Los dos puños se desplazan ligeramente de lado y continúan el movimiento hasta llegar a la posición preparatoria.

Es esencial anotar que en el *pas de basque* ordinario el bailarín apenas se separa del suelo.

Finalmente, el *pas de basque* se ejecuta tanto hacia delante como hacia atrás».

El *grand pas de basque* “se ejecuta de la misma forma, pero todos los movimientos, especialmente el salto, son mucho más amplios.

31. *Il cortigiano del conte Baldesar Castiglione*, II, p.75, Florencia, 1531 (Ph. di Giunta).

32. Serge Lifar, coreógrafo, profesor y escritor nacido en Kiev (1905), estudió música en el Conservatorio y danza con Nijinska, en su ciudad natal. En 1923 se incorporó a los Ballets Rusos de Diaghileff. Tanto éste como Grigoriev le animaron calurosamente y tras estudiar con Cechetti, su técnica alcanzó formas impecables. En 1930 pasa a la Opera de París donde realiza una labor admirable hasta 1958. Teórico y ensayista fecundo, ha sido uno de los bailarines contemporáneos más admirados y su influencia dejó huella singular. Entre sus numerosas obras destacan *Icare* (1935) y su libro *Le manifeste du coreographe*, París, 1935 (Messageries-Hachette).

El pequeño *pas de basque* se utiliza más frecuentemente en las danzas femeninas y el grande en las masculinas». Para ejecutar el saut de basque «el bailarín se coloca en quinta posición, el pie derecho avanzado, hace un “coupé” con la rodilla izquierda, mientras que la pierna izquierda ejecuta un *demi-plié*. A continuación la derecha se desliza a la segunda posición y el bailarín da después vueltas sobre la última pierna mencionada al mismo tiempo que desplaza la izquierda a la segunda posición a 90°. Un salto para concluir el movimiento de vuelta y recaer en la izquierda».

«El movimiento de brazos es como sigue: al principio, el derecho se halla en primera posición y el izquierdo en segunda; mientras que el peso del cuerpo se desplaza sobre la pierna derecha, el brazo derecho pasa a la segunda y el izquierdo se desplaza a la primera para dar impulso al salto. Mientras que el bailarín está en el aire, el brazo izquierdo se halla replegado en la primera posición y el derecho se abre en la segunda. Al recaer sobre la pierna izquierda los dos brazos vuelven a encontrar su posición inicial»³³.

El *pas de basque* fue uno de los pasos de danza prohibidos en la República Popular China durante la revolución cultural. Ignoro la causa y me limito a señalar una información leída en el semanario estadounidense *Time Magazine*.

Francisco Escudero tras afirmar que «el *tour en l'air* y los *entrechats* vienen del folklore vasco, puesto que está demostrado que dichos pasos no existen en otro folklore» apunta que la reina de Escocia María Estuardo «también tuvo bailarines vascos en su corte de Edimburgo y, en los bailes folklóricos escoceses, de la misma manera, se emplean estos pasos vascos reconocidos con sus nombres»³⁴.

Estos asertos prueban que el interés despertado por la habilidad coreográfica de los vascos en ciertos países no fue únicamente consecuencia de su participación en reputados organismos académicos que aparecieron un siglo después de los hechos señalados. Debemos recordar que María Estuardo subió al trono de Escocia en 1561 tras la muerte de su primer esposo Francisco II de Francia.

Las relaciones de la danza vasca con la clásica han atraído la atención de prestigiosos eruditos. Por razones de concisión me limito a señalar, únicamente, dos opiniones procedentes de personalidades señeras en el mundo de la danza: André Levinson y Dame Ninette de Valois³⁵.

André Levinson descubrió las danzas de los vascos en una *Fête Basque* celebrada, el año 1929, en el Teatro de los Campos Elíseos de París «ante un público encantado, que alternativamente aplaudía y reía, arrebatado por la sorpresa». El gran crítico confesó que salió «encantado, intrigado, repleto de notas preciosas y, a tal punto, invadido por hipótesis, aproximaciones y ensueños que por poco podría, parodiando a M. Prudhomme, calificar este espectáculo el día más bello de mi vida». En los danzantes vascos admiraba Levinson «la destreza y el equilibrio basados en una técnica muy desarrollada

33. SERGE LIFAR: *Traité de danse académique*, pp. 117-122, París, 1952 (Bordas)

34. FRANCISCO ESCUDERO: *Art. cit.*, pp. 171-172.

35. Ninette de Valois, Irlandesa tuvo verdadero nombre es Edrid Stannus, bailarina, coreógrafa y directora de compañía nació, en 1898, en Baltyboos. Niña prodigio que tras recibir lecciones de Espinosa y Cecchetti debutó en 1914. Después de actuar con Masin y Lopokova fue contratada por Diaghileff cuya compañía abandona para fundar su propia Academia de Arte coreográfica. De su colaboración con el Old Vic surgió la compañía *Vic-Sadler's Wells* que evolucionó hacia el *Sadler's Wells Ballet* y posteriormente se convirtió en el célebre *Royal Ballet*. Ha publicado *Invitation to the Ballet*, Londres 1957 (Johan Lane) y *Come to dance with me*, Nueva York, 1957.

del salto y de la batería técnica que linda con la maestría>>, y concluía afirmando que aquella «diversión pueblerina llega, en algunos momentos, a los refinamientos más arduos de la danza teatral»³⁶.

Dame Ninette de Valois al presentar un excelente libro dedicado al estudio de las danzas de los vascos afirmaba que la publicación «recibirá una cálida acogida en todos los ámbitos del ballet clásico, ya que todos sabemos lo que debemos a la Danza vasca. Pues seguramente arranca de ella la fuente de inspiración que ha cristalizado en lo que hoy es conocido como la tradición del ballet clásico»³⁷.

36. ANDRÉ LEVINSON: *Les visages de la danse*, pp. 213-218, París, 1933 (Grasset)

37. JUAN ANTONIO URBELZ: *Dantzak*, Notas sobre las danzas tradicionales de los Vascos, San Sebastián, 1978 (Caja Laboral Popular).

Más acerca de Johanes de Anchieta

(More about Johanes de Anchieta)

Busca y encontrarás

Platón

La falta de una edición completa de las obras que nos han llegado de Anchieta presenta dos inconvenientes: la dificultad de programar sus composiciones que aún no han recibido la atención de ser transcritas en notación moderna y la imposibilidad de realizar un estudio reposado de las que todavía continúan inéditas.

Esta última circunstancia me impidió percibir hasta una lectura reciente del *Magnificat* el empleo en esta obra de la canción *Une mouse de Biscaye* -Una moza de Vizcaya- que había servido de base temática a dos renombrados compositores neerlandeses, Josquin des Prés y Heinrich Isaac, para la composición de sendas misas¹.

Los inconvenientes que encierra la consulta de los manuscritos de la mayoría de las composiciones del músico azpeitiano, unida a la celeridad con que a las veces debe realizarse su examen, determina un estudio menos penetrante que el logrado en sosegadas y distanciadas lecturas como sucede con las partituras que han recibido los cuidados de la edición.

Entretanto que vean la luz todas las obras de Anchieta juzgo interesante señalar la sección referida del *Magnificat*. Si comparamos las distintas obras compuestas sobre la canción *Une mouse de Biscaye* podemos admirar la manera en que Anchieta utilizó la melodía: hábil, sencilla y directa. En ella la canción popular que encierra el primer texto euskérico conocido se acopló con la obra del primer gran músico vasco.

Si en mi referido trabajo sobre Anchieta olvidé mencionar sus *Pasiones*, el P. Samuel Rubio omitió en su edición *Opera omnia* de Anchieta el publicarlas³. Quizá fuere debido a ciertas dudas que se alzaban en algún sector sobre la certeza de su autor o acaso a

1. Véase ENRIQUE JORDÁ: *vida y obra de Johanes de Anchieta y Una canción de Vizcaya en dos misas del Renacimiento temprano*, en *De canciones, danzas y músicos del País Vasco*, pp. 127-178 y 29. 44 respectivamente, Bilbao, 1978 (Edit. La Gran Encicl. Vasca).

2. Archivos Padre Donostia, Lecaroz (Navarra).

3. SAMUEL RUBIO: *Johanes de Anchieta, Opera omnia*, San Sebastián, 1980 (Caja de Ahorros Provincial).

las amplias dimensiones de las composiciones. Recordemos que no menor autoridad que Higinio Anglés no dudó en atribuir las al compositor azpeitiano⁴ y en el mismo sentido se pronunciaron Elústiza y Castrillo⁵ y más recientemente Pedro Aizpurua⁶.

Son tres, y posiblemente cuatro, las Pasiones atribuidas a Anchieta: *Passio Domini secundum Joannen*, *Passio S. Mathaei*, *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Marcum*, todas ellas están escritas para cuatro voces y obran en la parroquia Santiago de Valladolid. Existe también en el Códice Musical de la mencionada parroquia una *Passio secundum Lucam* igualmente atribuible al músico que nos ocupa. Pedro Aizpurua, que estudió detenidamente el Códice mentado, se pregunta “¿Por qué no atribuir al mismo autor (Anchieta) los tres “Salmos” copiados a continuación?” (*Dixit Dominus, Confitebor y Beatus vir*). “Tanto las “Pasiones” como los “Salmos” forman parte, sin duda, de un mismo bloque musical, y los criterios externos y el mismo estilo musical parecen repetirse. ¿Por qué no pronunciarse del mismo modo sobre los “Salmos” como sobre las “Pasiones”? Y aún más, la “Pasión” según San Lucas que aparece aislada en los folios 119v-124, ¿por qué no atribuir la también a Juan de Anchieta? Porque lo lógico es que compusiera las cuatro “Pasiones”, si es que compuso alguna o algunas”⁷.

Refiriéndose a otro códice, Gonzalo Castrillo en carta dirigida al P. Donostia afirmaba: “Las pasiones de Anchieta a que hace referencia están incompletas, faltando todos los folios pares del Códice. Por eso no las transcribí”⁸.

Finalmente debo enmendar mi sentimiento debido a que escribí: “Sabemos que durante las disputas entre el rey Fernando y el Archiduque Felipe, (Anchieta) estuvo algún tiempo en Azpeitia y existe constancia de su presencia durante el mes de Mayo de 1506. Si no poseemos datos de sus actividades en la Corte durante este difícil período es probablemente debido, entre otras razones, a su cautela para evitar toda acción comprometedora”⁹.

La situación a que me refería remonta a la muerte de Isabel la Católica en 1504. Su hija Juana la Loca, que había casado con el Archiduque Felipe el Hermoso, heredó la corona de Castilla. Su padre Fernando que fraguaba la unión de Castilla y Aragón aprovechó la ausencia de Juana para obtener de las Cortes la autorización de gobernar en nombre de su hija. Al año 1506 Juana y su esposo reclamaron su herencia, y en el tratado de Villafáfila se acordó que Felipe asumiera la regencia mas su pronta muerte y el estado mental de Juana, que estuvo recluida durante cuarenta años, facilitaron a Fernando su acceso al trono desencadenando así el aborrecimiento entre los adictos a Juana y los partidarios de su padre.

4. HIGINIO ANGLÉS: *La música en la Corte de los Reyes Católicos, / Polifonía Religiosa*, p.130, Madrid, 1941 (Cons. Sup. de Inv. Cient.).

5. JUAN B. DE ELUSTIZA Y GONZALO CASTRILLO HERNÁNDEZ: *Antología Musical Siglo de Oro de la Música Litúrgica de España*, Barcelona, 1932 (Casulleras).

6. PEDRO AIZPURUA: *El códice musical de la Parroquia de Santiago de Valladolid en Revista de Musicología*, Vol. IV, 1981, nº 1 Madrid.

7. PEDRO AIZPURUA: *Art. cit.*, p. 58.

8. P. JORGE DE RIEZU: *Cartas al P. Donostia*, p. 66, San Sebastián (Publicaciones Grupo Dr. Camino).

9. ENRIQUE JORDÁ: *Op. cit.*, pp. 139-140.

Debido a que nuestro músico fue recibido en 1512 por capellán y cantor de la capilla del rey Fernando, bien que durante los años 1507-1509 figurase su nombre en las nóminas del servicio de la capilla de Juana la Loca, deduje que su estancia en Azpeitia fue dictada por un ardid digno del protagonista de la comedia de Goldoni *Arlecchino servitor di due padroni* para evitar acción partidaria alguna en el enfrentamiento banderizo señalado¹⁰.

La realidad histórica discrepa netamente de mi inferencia. En carta enviada por el Embajador en Alemania, Flandes e Inglaterra, fechada el 26 de Marzo 1505 a Fernando el Católico, le informa, entre otros asuntos, que “fuy avisado de un amigo mio que alli se trataron muchas cosas, entre las cuales fueron estas que se tratase de ganar a la Reyna (Juana) para que conformase con el Rey, su marido, porque no escriviere a V. al, alguna cosa sin saberlo ellos, y que Juanes Dancheta seria para esto buen medianero, porque la Reyna pasa tiempo en cantar, y aquel podría con aquella color dezirle todo lo que quisyese. El cual Juanes esta tan enemigo del servicio de V. al, como sy le ovyeran quitado el arzobispado de Toledo”¹¹.

Que Anchieta tomase partido por Juana es decisión comprensible si recordamos que había estado previamente al servicio de su hermano el príncipe Don Juan.

10. Véase A. BERNALDEZ: *Historia de los Reyes Católicos D. Fernando y D^a Isabel, Crónica inédita del siglo XV*, cap. CCIV, 1856, Granada (J.M. Zamorano).

11. DUQUE DE BERWICK Y DE ALBA: *Correspondencia de Gutierre Gómez de Fuensalida, embajador en Alemania, Flandes e Inglaterra (1496-1509)*, p. 337, Madrid, 1907.

La Misa sobre *Une musique de Biscaye* de Heinrich Isaac

(The Mass about *Une musique de Biscaye* by Heinrich Isaac)

En mi libro *De canciones danzas y músicos del País Vasco* traté brevemente de esta misa basada, como otra debida a Josquin des Prés, en una canción del siglo XV. Se trata de una composición más corta que la misa de Josquin y una de las misas más breves de su autor. Todo nos inclina a pensar que fue escrita con destino a sus alumnos, fueran estos hijos de Lorenzo de Médicis, el Magnífico, de quien Isaac fue compositor de cámara, o más probablemente para los que pertenecían a la Capilla Imperial de Maximiliano 1º de Austria.

El único ejemplar completo de la misa obra en el *Opus decem missarum quator vocum in gratis scholarum* conservado en la *Osterreich Nationalbibliothek* de Viena (R.S.A. 76. E 52). Esta colección procede del interés que el editor y músico Georg Rhaw tenía en superar la educación musical de sus alumnos en Wittenberg y no puede descartarse que, a pesar de su índole didáctica, fuese cantada en templos luteranos². Conocido es que la misa católica formó parte integral del culto luterano durante largos años después de la reforma iniciada por Martín Lutero y solamente tras la disconformidad manifestada en el Concilio de Trento (1545) con el estilo musical entonces reinante, emergió el carácter más cauteloso y austero que cultivaron los compositores romanos, o residentes en Roma como Victoria, que desplazaron prontamente el estilo más independiente, y a las veces algo epicúreo, anterior. Pero la calidad de las nuevas misas incitó a ciertos editores protestantes, como Rhaw, a publicarlas lo que me inclina a sospechar cierto interés económico en tal actitud.

1. ENRIQUE JORDÁ: *De canciones danzas y músicos del País Vasco*, pp. 450-457, Bilbao, 1978 (La Gran Enciclopedia Vasca).

2. Consultese LOUISE CUYLER: *Georg Rhaw's Opus decem Missaerum, 1541: Some aspects of the Franco-Flemish Mass in Germany*, en *Renaissance-muziek 1400-1600; donum natalicium René Lenaerts*, pp. 71-81, Lovaina, 1969 (Katholieke Universiteit, Seminaris Muziek welenschap).

La canción en que se basa la misa³ parece haber retenido particularmente la atención de Isaac pues, a más de utilizarla en la obra que nos ocupa, la empleó en una miscelánea -género de estilo improvisado- donde aparece engarzada a las canciones *Substituimus pacem* y *En l'ombre d'ung Buissonet*. El uso del vocablo *musicque* y no *mousse* en el título *Missa super Une musicque de Biscaye* que aparece en otras versiones de la canción, pudiere dimanar igualmente de motivos comerciales.

La atención prestada por Isaac a esta canción influyó en uno de sus discípulos, Adam Renner⁴, quien muy probablemente cantó la parte de soprano de la misa que nos ocupa cuando actuó, desde 1498 a 1500, en la Capilla Imperial de Maximiliano y a su vez se sirvió de la misma canción en su *Missa octavi toni* que figura continua a la de Isaac en la colección de Rhaw.

Si las obras completas de Heinrich Isaac comenzaron a publicarse en 1974⁵ la *Missa super Une musicque de Biscaye* había recibido previamente el cuidado y la reflexión de Louise Cuyler⁶. Nadie mejor que esta musicóloga para presentar tal publicación. A sus modélicos trabajos sobre la música de la época en que actuó Isaac es muy deudor el presente escrito⁷.

El servirse de una canción como *cantus firmus* es procedimiento muy habitual en la obra de Isaac tanto en las misas como en sus antifonas, danzas, canciones monofónicas y polifónicas. Este método fue recibido con favor por los compositores neerlandeses al utilizar elementos extraños que se ajustasen felizmente al ciclo del Ordinario de la misa cuando estos aventajaban a las melodías gregorianas correspondientes. Isaac fue un ardiente partidario de la escritura cíclica y empleó procedimientos muy imaginativos para lograrla.

Calar en tecnicidades analíticas de la *Missa super Une musicque de Biscaye* nos llevaría a infligir una penosa prueba al lector y me limitaré a ciertas generalidades. Un análisis ceñido le es innecesario a un músico profesional e incomprensible a un profano⁸.

Notemos primeramente que si la canción aparece en la tonalidad de *fa*⁹ la misa está escrita en *sol*. El primer *Kyrie* expone la canción en el soprano sin alteración alguna. Las voces inferiores están tratadas con tanta elegancia como independencia. En el *Christe* la canción, aunque confiada invariablemente al soprano, acepta ligeros cambios y en el *Kyrie* final se sospecha, desde el comienzo, cierto encaminamiento hacia la tonalidad de *do* en la que concluirá el trozo con una cadencia plagal que refleja el estilo de su tiempo.

3. Sobre esta canción véanse FRANCISCO J. OROZ: *Une mouse de Biscaye: une chanson française de Josquin Desprez avec refrain basque* en NAVICULA TUBIGENSIS, *Studia in honorem, Antonii Tovar*, pp. 319-331, Tübinga (Gunter Narr) y ENRIQUE JORDÁ: *Op. cit.*, pp. 445-447.

4. Adam Renner nació en Lieja (1485) y murió en Altenburg (1520). Fue soprano corista en la Corte de Maximiliano. Más tarde fue requerido por las cortes de Borgoña y Sajonia.

5. HEINRICH ISAAC: *Opera omnia, Missae* I, II, III, Edit. Edward R. Leiner, 1974 y IV, 1977 en *Corpus Mensurabilis Musicae* (American Institute of Musicology).

6. LOUISE CUYLER: *The Emperor Maximilian I and Music*, pp. 142-159, Londres, 1973 (Oxford Univ. Press).

7. Louise Cuyler (1908) musicóloga estadounidense, profesora en la Universidad de Michigan y colabora del *Ann Arbor Daily News*. Sus estudios sobre el período de Josquin e Isaac son particularmente apreciados así como los dedicados al empleo del motete político y a la acción recíproca entre la Iglesia y el Estado en asuntos musicales.

8. El lector interesado hallará uno excelente debido al Louise Cuyler en su libro *The Emperor Maximilian I and Music*, pp. 144-146.

9. Véase ENRIQUE JORDÁ: *Op. cit.*, pp. 448-449.

El *Gloria* presenta dos secciones netamente separadas por las palabras *Qui tollis*. Una vez más hallamos la canción presentada por la voz superior, Las palabras no aparecen simultáneamente en las diferentes voces y se reúnen tan sólo en la última sílaba del conclusivo *Amén*.

Isaac abandonó la composición del Credo dejando no más que la primera parte. Su labor alcanza solamente hasta las palabras *passus et sepultus est* y en este fragmento hallamos la canción tratada de múltiples e interesantes maneras.

El *Santus* y el *Agnus* atraen nuestra atención por su forma y la dificultad de su ejecución. Las exigencias que requieren el registro y el dominio técnico confiados al *alto* son tales que no sería ilógico suponer que hubiere sido escrito pensando en Ludwig Senfl, gran cantor con cuya colaboración pudo contar Isaac en no pocas ocasiones.

La *Missa super Une musique de Biscaye* es muy diferente del resto de la que conocemos de Heinrich Isaac¹⁰ y su belleza fue suficiente para captar el interés de los *cogniscenti* y la reflexión de los vascos al encontrar en el refrán de la canción, base de la misa, uno de los textos arcaicos del idioma euskaldun.

10. LOUISE CUYLER: «*Une Mouse (Musque or Musicque) de Biscaye*» *Mass Model for Isaac and Josquin*, en *Abstract of Papers read at the Thirtysixth Annual Meeting of the American Musicological Society*, Toronto, 7. Nov. 1970, y *Five Polyphonic Masses by Heinrich Isaac*, Michigan, 1950 (Ann Arbor).

Resonancias Berliozianas en José María Usandizaga

(Berlioz resonantes on José María Usandizaga)

Todo fue vertiginoso en la vida de Usandizaga. Una precocidad musical facilitó, tras algunos estudios en San Sebastián, su admisión como alumno en la recién fundada y prestigiosa *Schola Cantorum* de París donde Francis Plantó guió sus estudios pianísticos mientras Vicent d'Indy le auxiliaba, con estricta disciplina, a sortear los escollos de la composición musical.

La severidad de d'Indy brotaba de dos fuentes, la austeridad de su familia, monárquica, vinculada al ejército e íntegramente católica y las exigencias musicales de su maestro Cesar Franck quien al examinar solícitamente un trabajo que le mostró d'Indy al rogarle que le admitiera como alumno le replicó; «Las ideas no son malas... pero no es suficiente, no está construido. En realidad Vd. no sabe nada». No obstante le permitió ingresar en la clase de órgano que regía en el Conservatorio y con el tiempo llegó a ser uno de sus más leales amigos.

Vertiginoso fue también el triunfo de Usandizaga en el campo de la música dramática asentado en la fusión de estructuras franckianas con un apasionado temperamento dramático ladero al verismo que tras afirmar su lustre en la ópera *Mendi Mendiyan* dió con nuevos accesos en *La llama* y *Las golondrinas*.

Escuchando una ejecución del celebrado trozo orquestal denominado «La pantomima» de esta última obra, discerní ciertas resonancias berliozianas. Berlioz presenta en la segunda parte de su *Romeo y Julieta* -una sinfonía con coros, solistas y recitativo armónico dedicada a Paganini e inspirada en una leyenda sienesa a la que Shakespeare confirió forma teatral- un trozo estrictamente orquestal que retrata la soledad y el desconsuelo de Romeo motivado por su nefasta ausencia de la fiesta y baile que alborozan la morada de los allegados de Julieta, los Capuleti, motivada por la enemistad que les enfrenta a su familia: los Montecchi.

Una emotiva melodía, confiada al oboe, precede a un brillante trozo que tras presentar un nuevo y fulgente tema lo combina simultáneamente con la melodía expuesta precedentemente por el oboe y aquí confiada a los trombones, combinación que desató la ironía de Debussy al estimar que «en la fiesta de los Capuleti nos interrogamos ¿por qué el tema que expresa la tristeza de *Romeo* se ve obligado a compartir la danza sin poder

auallar su tristeza valiéndose de una bocina y evitando la atención de «papa» Capuleti quien le expulsaría súbitamente de su residencia»¹.

Igual procedimiento emplea Usandizaga en la encomiada pantomima de *Las golondrinas* con la prelación que en ella apreciamos cierta unidad de concepto en su germen dramático, germen ausente en la sinfonía de Berlioz.

El compositor vasco antepone a la sección orquestal referida una breve serenata encomendada a un barítono y de la melodía confiada después al oboe brotan ciertas correlaciones con la segunda parte de la serenata. A ello sigue la presentación de un nuevo elemento, vivo y alerta, que desarrolla sin exceso y los dos temas se reúnen poco después de similar manera que en el comentado trozo de Berlioz.

La orquestación de Usandizaga es quizá deudora en no poco a la ideada por Berlioz pues d'Indy estaba muy familiarizado con el «Tratado de Instrumentación» de Berlioz antes de haber sido aceptado en la clase de Cesar Franck. El valor durable, indestructible, del libro de Berlioz consiste en que el autor, quien fué el primero en afrontar este difícil asunto, clasificó con minucioso cuidado todos sus elementos determinando que Richard Strauss publicase años después algunas adiciones que exponen los progresos técnicos realizados desde su primera edición en ciertos instrumentos de viento².

El último acorde de la referida pantomima encierra otra traza berlioziana, un acorde final que ejecutan meramente los instrumentos de viento y requiere un *crescendo*, favorecido por la duración que le confiere un calderón, al igual que en ciertas composiciones de Berlioz como *El carnaval romano* y *la marcha húngara de La condenación de Fausto*. Podría impurgnárseme que en la obra de Usandizaga el acorde final concluye con otro muy *secco* y superpuesto que los instrumentos de arco ejecutan consolidando su índole conclusiva.

Si de tal manera se ha ejecutado siempre, puedo asegurar que el concepto inicial de Usandizaga fué idéntico al de Berlioz. El acorde terminal confiado a los instrumentos de arco fue añadido durante el último ensayo de la obra con el propósito de reafirmar una sensación conclusiva. Reafirmación que a mi juicio restringe la idea inicial de Usandizaga mas quizá explicable si recordamos que la sensibilidad musical de los públicos ante los cuales se estrenaron las obras de Berlioz y el que acudió a la primera representación de *Las golondrinas* distaban considerablemente. Fue Agustín Soler, Vicepresidente de la Orquesta Sinfónica de Madrid y su celoso animador durante los años que ocupé la dirección de aquella entidad, quien me transmitió el origen de esta conclusión y su veracidad histórica está asegurada pues el Sr. Soler formaba parte de la orquesta que estrenó la obra y fué testigo de lo que aquí revelo.

No faltó compositor para calificar las resonancias mencionadas de mero plagio. Nada más injusto pues el plagio acusa una copia en lo substancial de obras ajenas dándolas como propias y en el caso que nos ocupa se trata únicamente de influencias.

Creo firmemente en el valor positivo de las influencias. Por limitarme a un solo caso recordaré que un genio de la talla de Goethe confiò en sus memorias, *Dichtung und Wahrheit* que durante su juventud cuando se abandonaba al mundo exterior se establecía un parentesco tan maravilloso que constituía una perfecta armonía con la naturaleza. La

1. CLAUDE DEBUSSY: *Monsieur Croche et autres acrits* pp. 247-248, Paris, 1971 (Gallimard).

2. RICHARD STRAUSS: *Le traité d'orchestration de Hector Berlioz*. Commentaires et adjocions coordonnés et traduits par Ernest Closson. Leipzig, 1909 (C.F. Peters).

más fugitiva ojeada sobre su excepcional vida nos revela una sucesión de influencias que avaloran su personalidad. Empezaron éstas en su propio país con las recibidas de Böhme, Berisch, Oeser y Wincklemann a las que sucedieron dos meridionales, la italiana de Tasso y la griega de Ifigenia. La edad no cerró su apertura a las influencias y a los setenta años encontramos la última, pujante y oriental, a través de Hafiz y su Diván.

Pero concluyamos haciendo nuestra una acertada frase de André Gide: «Verdaderamente hay que haber llegado a un punto de rara perfección para creer que sólo se puede cambiar empeorando»³.

3. Véase la conferencia pronunciada en Bruselas el 29 de marzo del año 1900 en la Sociedad *La Libre Esthétique*.